

Kvifor likar vi den same låta?

*Låtskriving frå både lyttar og låtskrivar sitt
perspektiv*

Sølve Styve Etnestad



Masteroppgåve/Musikkvitskapleg fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2016

Kvifor likar vi den same låta?

«Hvis det er én essens i en låt, så må det jo være kommunikasjonsevne» (Bernhoft 2016)

Copyright: Sølve Styve Etnestad

År: 2016

Tittel: Kvifor likar vi den same låta?

Forfattar: Sølve Styve Etnestad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

Denne oppgåva fokuserer på låtskriving, både frå låtskrivarperspektiv og lyttarperspektiv. Dette fokuset er ein konsekvens av ei aukande vektlegging av låtskriving i media, i musikkmiljø og i musikkutdanningar, samtidig som at det fortsatt finnes svært lite fruktbar forskning på feltet. Noko av utfordringa ligg i å finne gode metodar for å forske på låtskriving på ein slik måte at låtskriving blir lettare tilgjengeleg og forståelig. Mange nyare studiar og andre mindre akademiske formidlingskanalar som radio, tv osv. baserer seg på intervju av låtskrivarar, for på den måten forstå låtskriving ytterlegare. Dette tenkjer eg er viktige bidrag, og eg ønskjer sjølv å presentere eigne intervju av låtskrivarane Silje Nergaard og Jarle Bernhoft i løpet av oppgåva. Samtidig opplev at eg denne forskinga berre peiker på nokre få sider av eit svært komplekst fenomen. Eg har difor ønskja å legge vekt på lyttaren si rolle, då mitt utgangspunkt er at eg opplev låtskriving som ein plattform for kommunikasjon mellom avsendar og mottakar. Mi faglege forankring finn stad i musikkpsykologi og musikk sosiologi, og mitt syn er at ved å sjå desse to fagfelte i samanheng med kvarandre kan ein lettare også forstå samspelet mellom låtskrivar og lyttar. Mitt utgangspunkt for oppgåva er at eg ønskjer å peike på fellestrekk i lyttarar sine opplevingar, for deretter å drøfte ulike musikalske element sine funksjonar i konkrete periodar. Kvifor likar vi den same låta? Kva er det som er avgjerande for at kommunikasjonen mellom artisten og lyttaren opplevast fruktbar og god? Dette er forhold eg ønskjer å diskutere, og mi problemstilling for oppgåva blir:

Finnast det intersubjektive opplevingar av kva som engasjerer i musikk?

Dette forsøker eg svare på ved å presentere data frå eiga undersøking, gjennomført på 50 informantar. Undersøkinga bygger på etablerte metodar innan forskingsfeltet musikk og emosjonar. Det teoretiske grunnlaget oppgåva byggjer på dreier seg i stor grad rundt omgrep viktige for å forstå vår musikkoppleving. Intervjua av dei to låtskrivarane nyttar eg som tilføyningar av interessante perspektiv, eller understrekingar av sentrale poeng. I tillegg vil eg også drøfte nokre aspekt ved låtskrivarprosessen.

Gjennom oppgåva vil eg argumentere for at det eksisterer intersubjektive musikkopplevingar, og at det (i varierende grad) også eksisterer intersubjektive opplevingar av kva som opplevast engasjerande i musikk. For låtskrivarar vil eg også foreslå eit auka fokus på forholdet mellom overordna motivasjonar og bevisste val av metode i møte med låtskriving, samt vektlegge

relevansen av å forstå kreative prosessar som menneskeleg, kreativ utfolding framfor noko overnaturlig, berre unna ei lita gruppe. Eg vil også vie litt tid til å sjå på autentisitet og rolla dette fenomenet spelar i måten vi relaterer oss til, og opplev musikk på. Den tradisjonelle tanken om låtskriving som tekst, melodi, akkordar og form blir gjennom oppgåva tydeleg utfordra, med utgangspunkt i funn frå undersøkinga. Element som sound og groove får i mange høver ei mist like viktig rolle i opplevinga, saman med skaping av forventningar og evne til kommunikasjon som det aller viktigaste.

Forord

Først og fremst vil eg takke dei 50 personane som har delt sine opplevingar og tankar kring musikklytting i undersøkinga knytt til oppgåva. Takk for interessante og gode refleksjonar. Dette har vore viktige bidrag til oppgåva.

Eg vil også rette ein spesielt stor takk til mine informantar: Silje Nergaard og Jarle Bernhoft. Takk for fine og informative intervju. Dei rike skildringar kring låtskriving har vore til stor nytte, glede og inspirasjon.

Takk til min rettleiar, Hans T. Zeiner-Henriksen, for god fagleg vegleing og støtte undervegs i skriveprosessen. Han har vore svært imøtekomande og fleksibel heile vegen. Han sin eigeninteresse for feltet har også vore ein inspirasjon i arbeidet.

Takk til familie og nære vener som har støtta meg undervegs i prosessen. Det siste halve året har eg budd på KFUK-hjemmet i London. Takk for hyggjeleg fellesskap og inspirerende omgivnader.

Eg vil også takke mi kjære kone, Edel Kristine, for mykje god hjelp, oppmuntring og forståing gjennom heile prosessen.

Sølvé Styve Etnestad
London, April 2016

Innholdsliste

1	Innleiing	1
1.1	Prosjektpresentasjon og problemstilling	2
1.2	Fagleg orientering	3
1.3	Avgrensing	4
1.3.1	Val av målgruppe	4
1.3.2	Kriterium for val av låtar	5
1.3.3	Avgrensing i analyse	6
1.3.4	Avgrensingar i munnlege intervju av låtskrivarar	6
2	Teoretiske perspektiv	8
2.1	Kreativitet	8
2.1.1	Kunnskap om domene	9
2.1.2	Kreative prosessar	9
2.1.3	Inkubasjon og ny innsikt	10
2.1.4	Inkubasjon som opphav til kreativitet som mytisk fenomen	11
2.2	Autentisitet	12
2.2.1	Tre typar autentisitet	13
2.3	Intersubjektivitet	14
2.4	Andre sentrale omgrep	16
2.4.1	Emosjonar	16
2.4.2	Låtskriving	17
2.4.3	Sound	18
2.4.4	Groove	18
2.4.5	Hook	20
2.4.6	Forventning	21
3	Metode	23
3.1	Kvalitativ og kvantitativ metode	23
3.1.1	Eiga tilnærming	25
3.1.2	Ulik innfallsvinkel	25
3.2	Sjølvrappotering	26
3.2.1	Utfordringar med sjølvrappotering	26
3.2.2	Kontinuerleg respons og retrospektive tilbakemeldingar	28
3.3	Utforming av eigen metode	29
3.3.1	Utforming av skjema	29
3.3.2	Engasjement	31
3.3.3	Retrospektive tilbakemeldingar	32
3.3.4	Praktisk gjennomføring	33
3.3.5	Deltakarane	34
3.4	Enkeltintervju av låtskrivarar	34
3.4.1	Metode	35
3.4.2	Innhaldet i intervjuet	36
3.4.3	Val av intervjupersonar	36
3.4.4	Førebuing av intervju med elitepersonar	37
3.4.5	Ulike problemstillingar ved transkripsjon	37
3.5	Oppsummering	38
4	Intersubjektive musikkopplevingar	39

4.1	'Hello' av Adele	39
4.1.1	ANALYSE AV HELLO - ADELE.....	40
4.1.2	Analyse av data frå informantar.....	42
4.1.3	Systematisk gjennomgang.....	43
4.2	Streetlights av Bernhoft	50
4.2.1	ANALYSE AV STREETLIGHTS - BERNHOFT.....	50
4.2.2	Analyse av data frå informantar.....	52
4.2.3	Systematisk gjennomgang.....	53
4.3	Dagane av Odd Nordstoga	58
4.3.1	ANALYSE AV DAGANE – ODD NORDSTOGA.....	59
4.3.2	Gjennomgang av data frå informantane.....	60
4.3.3	Systematisk gjennomgang.....	61
4.4	Running with the wolves – AURORA	67
4.4.1	ANALYSE AV RUNNING WITH THE WOLVES.....	67
4.4.2	Gjennomgang av data frå informantane.....	69
4.4.3	Systematisk gjennomgang.....	69
4.5	Retrospektive tilbakemeldingar kring autentisitet	75
4.5.1	Autentisk sound.....	75
4.5.2	Autentisk songtekst og formidling.....	76
4.5.3	Respons på autentisitet blant informantar.....	77
4.6	Tekstleg fokus	78
5	Låtskriving frå låtskrivaren sitt eige perspektiv	81
5.1	Silje Nergaard	81
5.2	Jarle Bernhoft	81
5.3	Lytting og låtskriving – ulike innfallsvinklar	82
5.3.1	Bernhoft som lyttar og låtskrivar.....	82
5.3.2	Nergaard som lyttar og låtskrivar.....	84
5.3.3	Rørsle som effektiv inkubasjonstid.....	85
5.4	Motivasjon	86
5.4.1	Inspirasjon.....	87
5.4.2	Silje Nergaard om motivasjon som låtskrivar.....	88
5.4.3	Jarle Bernhoft om motivasjon for låtskriving.....	89
5.5	Oppsummering	90
6	Oppsummering og avslutning	92
	Litteraturliste	95
	Vedlegg / Appendiks	100

1 Innleiing

Heilt sidan tidleg ungdomsalder har eg hatt ei særskilt interesse for å lage musikk. Musikken eg har laga har endra seg med åra og har i stor grad endra seg i takt med meg sjølv, og mi eiga utvikling. Uavhengig av sjanger, stil eller uttrykk er det spesielt eit spørsmål som har fascinert meg: Kva er det som gjer at vi likar den same låta? Kvifor er det slik at nokre av låtane eg skriv treff så mange fleire enn andre låtar eg lagar, og er det nokon kvalitetar ved musikk som skil seg ut som spesielt gjeldande for kor vidt det blir likt eller ikkje? Eg har ikkje alltid hatt som mål å lage hitlåtar, så interessa har dermed ikkje vore å forstå korleis eg lager den største hiten, men heller å opparbeide meg ei form for kunnskap om låtskriving som tillét meg å skrive *tydeleg*. Slik at ved hjelp av denne kunnskapen klarer å bruke riktige verktøy for å formidle det eg sjølv ønskjer. Popmusikk har alltid vore min hovudarena og eg har som mange andre unge songarar og gitaristar starta med rocken, men via pop-rock har eg den seinare tida enda i eit landskap nærare ein singer/songwriter-tradisjon. Dette er mitt utgangspunkt for denne oppgåva, og eg vil difor fokusere på musikk med ulike uttrykk, men som har til felles å høyre til under den store paraplysjangeren populærmusikk.

Personleg opplev eg at det å vere låtskrivar i stor grad handlar om å vere ein lyttar, for heile tida å vere på utkikk etter ny inspirasjon, nye idear og ny kunnskap. Då eg skulle bestemme meg for kva eg ville skrive om hadde eg difor eit behov for å seie noko om oss som lyttarar. For kan ein eigentleg seie noko fornuftig om låtskriving utan å ta lyttaren med i betraktning, for er ikkje musikk ein interaksjon mellom musikken og lyttaren? Som låtskrivar har ein potensielt mange kompetansefelt, ofte opparbeida gjennom erfaringar over tid. Ein har laga mange nok låtar til å ha ei viss oversikt over kva akkordar ein synes fungerer godt saman, eller eit bevisst forhold til kva uttrykk dei ulike akkord-funksjonane skapar. Ein har kanskje også opparbeida seg ein kunnskap om kva som er sett på som typiske oppbyggingar og former. Mange har gjerne eit bevisst forhold til registerbruk og variasjon i kompleksitet når det gjeld rytme og melodi, og kanskje har ein også opparbeida seg ein typisk tekst-skrivestil. Likevel er det fortsatt svært mange uklare aspekt, både ved den kreative prosessen og ved vår subjektive lytteoppleving. Det gjer låtskriving så enormt komplekst og mangefasettert felt, og i og med at kommunikasjon mellom musikk og lyttar ofte står som det viktigaste målet for mange låtskrivarar, er dette svært relevant. Motivasjonane for å lage musikk kan vere mange og måten ein relaterer seg til ei målgruppe på kan vere ulik. Om ein ønskjer at musikken skal treffe nokon fleire enn seg sjølv, vil det vere viktig å forstå nokre av eigenskapane ved

musikk som gjev den kommunikasjonsevne. Mitt mål er ikkje å finne svar på kva som gjer musikk populært, men heller sjå låtskriving i ein relasjon til lyttaren si oppleving. Difor er føremålet med denne oppgåva å seie noko om kvifor vi likar den same låta. Då eg trur det, innanfor kulturar, eksisterer nokre fellesnemnarar for måten vi opplev musikk på og kva vi lar oss engasjere av. Eg ønskjer med det å sjå om det finnes grunnlag for å trekke fram nokre musikalske element som spesielt utslagsgivande i slike funn. For å kunne svare på dette er eg avhengig av å løfte lyttaren si oppleving frå det individuelt subjektive og opp til ei felles subjektiv oppleving. Det vert referert til som intersubjektivitet, og det dreier seg heilt kort om fellesnemnarar i ulike subjektive lytteopplevingar.

I løpet av oppgåva vil eg drøfte ulike funn på intersubjektive musikkopplevingar. Desse funna vil basere seg på data samla inn frå eiga forskning, i form av kvalitative undersøkingar på musikkopplevingar. Undersøkinga baserer seg på informantar si oppleving av fire konkrete låtar, og er gjennomført av 46-52 informantar. I tillegg til dette ønskjer eg å sjå låtskriving frå den andre sida, gjennom intervju av to profilerte låtskrivarar. Prosessen med å skape musikk kan nok for ein del låtskrivarar i stor grad vere prega av intuisjon, medan andre reflekterer rundt prosessen i større grad. Likevel er mi oppfatning at å sjå låtskrivarar sine prosessar i samanheng med mottakar vil kunne løfte fram interessante aspekt ved måten vi opplev musikk på. Gjennom oppgåva ønskjer eg også å vie litt tid til det kreative aspektet i låtskrivinga, for å reflektere litt rundt nokre av dei kreative prosessane som finn stad i låtskriving. Dette opplev eg som veldig relevant for å kunne forstå samanhengar mellom kreative idear og intersubjektive opplevingar. Ein siste innfallsvinkel for å forstå vår måte å oppleve musikk på vil vere gjennom å kartleggje sider av omgrepet autentisitet. Vår søkje etter det ekte og sanne i musikk speler i mange høver ei avgjerande rolle for resultatet av kva vi opplever som godt og engasjerande. Med dette som utgangspunkt er mitt aller største ønskje og mål for denne oppgåva at den kan klargjere nokre aspekt ved låtskriving på ein slik måte at ein som låtskrivar ikkje opplev å famle i blinde.

1.1 Prosjektpresentasjon og problemstilling

Mi problemstilling lyder som følger:

Finnast det intersubjektive opplevingar av kva som engasjerer i musikk?

Eg har også valt å definere nokre delmål som skal fungere som ei rettesnor gjennom oppgåva:

I. Prøve å avdekke særskilt gjeldande, musikalske element, i periodar med mykje engasjement. Gjennom analyse av data frå informantar vil eg kartlegge stadar i musikken som blir opplevd engasjerande eller lite engasjerande av ein stor del av informantane. Her vil eg peike på sentrale musikalske element som ser ut til å vere utslagsgivande for den intersubjektive opplevinga. Dette er mitt viktigaste utgangspunkt for oppgåva og vil vere eit gjennomgåande fokus i teksten. I kapittel 4 vil desse funna bli presentert.

II. Sjå på forholdet mellom mål og metode blant låtskrivarar.

I kapittel 5 ønskjer eg å reflektere kring nokre av Nergaard og Bernhoft sine perspektiv på låtskriving og om deira identitet som låtskrivar. Her er eg spesielt interessert i å sjå på forholdet mellom motivasjon, metode og produkt, fordi eg opplev desse relasjonane som undervurderte i møte med låtskriving. Kva har motivasjonen å seie for deira musikalske uttrykk, og kan motivasjon og val av metode i låtskriving ha noko å seie for kva som blir vekta som engasjerande i den subjektive opplevinga?

III. Peike på kva kreativitetsteori kan fortelje om låtskrivarprosessen.

Kreativitet har alltid, og vil alltid spele ei svært sentral rolle i låtskriving, då låtskriving jo handlar om å skape noko nytt. Innan kreativitetsteori er det vanleg å snakke om ulike fasar av den kreative prosessen. Eg ønskjer å gjere kort greie for desse prosessane og legge særskilt vekt på ein bestemt stadium i prosessen som eg tenker spelar ei spesielt viktig rolle for låtskrivarar og for måten vi opplev låtskrivarar sin kreativitet på.

IV. Kartlegge relasjonar mellom musikalske verkemiddel og autentisitet.

Autentisitet er eit sentralt aspekt ved mykje populærmusikk og spelar i mange høver ei viktig rolle for måten vi forstår og lyttar til musikk på. Eg ønskjer eg å gjere greie for og drøfte omgrepets innhald. Eg vil også reflektere kring autentisitet si rolle i lytteopplevinga, i lys av mi undersøking.

1.2 Fagleg orientering

Denne oppgåva rører ved mange store og omfattande spørsmål omhandlande vår perseptuelle oppfatning, kreative prosessar og vår musikalske identitet i ein global og kulturell kontekst. Dei overordna felt her er musikkpsykologi, musikk sosiologi og tradisjonell musikkvitenskap, og ut ifrå det kunne nok denne oppgåva ha teke mange ulike vegar. I eit forsøk på å kartlegge

intersubjektive musikkopplevingar har det vore viktig for meg å kunne seie noko om psykologien bak ei oppleving, og mi undersøking har sitt utspring frå forskning på musikk og emosjonar. Samtidig ser eg eit behov for å forstå sosiale forhold som ei sentral del av den psykologiske responsen. Ei subjektiv oppleving blir dermed eit samspel mellom den informasjonen vi har og møter, og hjernens mekanismar som seier noko om måten vi møter informasjonen på. Det har difor vore viktig for meg å belyse nokre aspekt på tvers av musikkpsykologi og musikk sosiologi, og anerkjenne at desse disiplinane står i ein tett relasjon til kvarandre. I og med at eg undersøker informantars eigne opplevingar av musikk har det også vore avgjerande for meg å gjere musikalsk analyse av dei låtane eg presenterer. Her har mi oppgåve rot i tradisjonell musikkvitskap. Til saman er det krysninga av desse tre fagfelte som har vore viktig i mitt arbeid. Eg har frå starten av prosessen teke eit klart val om å nytte meg av ein tilfallsvinkel som gir fleirsidig innsikt, då eg tenkjer dette som den beste måten å svare på problemstillinga i oppgåva.

1.3 Avgrensing

Som allereie nemnd, kunne denne oppgåva teke mange retningar og lett inneheldt for mange aspekt. Ein viktig del av mi avgrensing har dermed vore å rette meg mot mine delmål, for heile tida å relatere dei ulike sidene av oppgåva til kvarandre. Desse rettesnorene vil dermed ligge til grunne som argumentasjon for det selektive utvalet av informasjon eg har valt å ta stilling til, både for den overordna strukturen og innanfor kvart enkelt fagfelt eller omgrep diskutert i oppgåva. Ei anna viktig avgrensing for oppgåva ligg i mi undersøking kring intersubjektivitet. I mitt forsøk på å kartlegge intersubjektive musikkopplevingar valte eg ut fire musikkdømer, som blei grunnlaget for mine funn i denne undersøkinga. Desse fire låtane har med andre ord blitt eit slags rammeverk for mitt fokusområde. Det finnes eit enormt spekter av musikalske uttrykk innanfor populærmusikken og eg har aldri hatt til hensikt å prøve å dekke alle. Val av låtar har derfor satt nokre klare rammer for kva eg kan forvente å finne, og kva som blir ekskludert. Samtidig har eg vore oppteken av å undersøke låtar med kvalitetar av ulik art, for å dekke noko av den breidda som finnes.

1.3.1 Val av målgruppe

For å kunne velje eit optimalt analysemateriale var eg avhengig av å sjå dette i forhold til kven eg ønskja å gjennomføre undersøkinga på. Undersøkinga var tiltenkt ungdom/ unge vaksne med ulik musikalsk bakgrunn og kompetanse. Eg var interessert i å gjennomføre

undersøkinga på ei gruppe som innehalddt meir enn berre musikkstudentar, då personar med mykje musikalsk kompetanse ofte lyttar annleis til musikk enn andre. Eg ønskja at oppgåva mi skulle kunne seie noko om lytting både blant skulerte og ikkje skulerte lyttarar. Samtidig ville eg gjerne intervjuje informantar med stor *interesse* for musikk, då det truleg ville gjere noko med informantens haldning til oppgåva. Eg enda med å gjennomføre undersøkinga på 46-50 informantar, med det til felles at alle song i same kor. Denne gruppa informantar ønskjer eg å beskrive vidare i kapittel 3.

1.3.2 Kriterium for val av låtar

I utveljinga av analysemateriale var det avgjerande å setje nokre kriterium for å kome fram til eit utval låtar godt egna for mi undersøking. Eg sette 4 – 6 låtar som eit utgangspunkt for storleiken av det eg ville undersøke, og gjennomførte undersøking på fem ulike låtar, men enda til slutt med å ta i bruk fire. Grunnen til at eg ikkje ønskja færre enn fire var at eg ville analysere låtar med ulike kvalitetar i seg, for å unngå at svara eg fekk blei alt for spesifikke, og uinteressante i ein større kontekst. Grunnen til at eg enda på fire og ikkje fem var at eg ikkje ville at breidda skulle føre til at eg ikkje fekk gått i detalj og dermed ende opp med generelle, men lite interessante svar på mi problemstilling. Eg ønskja at mi oppgåva skulle omhandle populærmusikk. På bakgrunn av mi interesse for låtskriving ønskja eg også at dei låtane eg undersøkte skulle vere skriva og framført av same artist, og lukka dermed ute låtar skriva av band eller låtar skriva til artistar av andre låtskrivarar. Eit val gjort på bakgrunn av at eg ønskja å sjå på relasjonar mellom låtskrivarar og lytteoppleving, og ved at låtskrivaren sjølv er den som formidlar låta til publikum vil låtskrivaren sine eigne intensjonar truleg vere godt ivaretekne. For meg blei dette ein vid definisjon av singer/songwriting, då eg ønskja at artisten sin låtskrivarprofil skulle vere tydeleg, samtidig som eg hadde behov for ikkje å ekskludere musikalske element som ikkje har stått like sentralt i denne tradisjonen¹ som i andre. Dette blei viktig som forankring og felles plattform for dei ulike låtane, og gjorde det mogleg for meg å undersøke eit variert musikalsk uttrykk som på same tid hadde mange felles kjenneteikn.

Eit anna kriterium var at eg ønskja å bruke ny musikk, tidlegast datert 2005. Dette valet gjorde eg hovudsakleg av to grunnar. For det første ønskja eg å gjennomføre undersøkinga på personar i ung vaksen alder, og ville difor bruke musikk som i høgst grad var berekna på den

¹ Joni Mitchel, James Taylor og Al Jarreau er dømer på sentrale artistar i singer/songwriting-tradisjonen frå 70-talet.

aktuelle målgruppa, med eit tidsaktuelt *sound*. For det andre ønskja eg at denne oppgåva skulle vere så framtidsretta som mogleg med vekt på eit dagsaktuelt uttrykk. Eit alternativ ville vere å velje låtar som vi i dag reknar som tidlause, for på den måten fokusere på kvifor dei blir rekna som det. Dette ville sikkert også fungert, men samtidig blitt ei litt anna oppgåve, då desse låtane truleg ville hatt eit anna preg, og andre musikalske verkemiddel. Ved å velje ny musikk vil eg difor hevde at ein har betre føresetnadar for å forstå dagens låtskriving. Eit anna poeng eg syntes var viktig å ta med var at ved å bruke forholdsvis nye låtar ville sjansen vere større for at ein del av informantane aldri hadde høyrte dei før, og dermed gje rom til eit ekstra aspekt ved undersøkinga.

Eg ønskja først og fremst å ta utgangspunkt i engelskspråkleg musikk, men var også interessert i å inkludere ei norskspråkleg låt, for å kunne sjå på språklege aspekt ved musikken. Kva har det å seie for opplevinga at songteksten er på lyttarens fyrstespråk? Av mange gode, norske låtar valte eg til slutt ei låt skrive av Odd Nordstoga, på bakgrunn av songens mange openbare kvalitetar knytt til dynamikk, sound og harmonikk, for å nemne nokre. Dei fire låtane eg valte til mitt prosjekt var 'Hello' (2015) av Adele, 'Streetlights' (2008) av Bernhoft, 'Dagane' (2006) av Odd Nordstoga og 'Running with the Wolves' (2015) av Aurora. Bakgrunn for kvart val kjem eg nærare inn på i analysen av kvar enkelt låt, i kapittel 4.

1.3.3 Avgrensing i analyse

Eit anna viktig arbeid i å avgrense oppgåva låg ved mitt fokus i analyseringa av data frå informantane som deltok i undersøkinga. Ein slik prosess er ein subjektiv utveljingsprosess og ein må heile tida ha i mente at oppgåva sitt endelege resultat nok kunne blitt eit anna om ein hadde valt å fokusere på andre områder og valt ut anna data. Eg ønskja i utgangspunktet å knyte denne undersøkinga kring lytteopplevingar opp mot låtskriving, noko som på sin måte har vore med på å definere kva eg har valt å leggje vekt på. Eg har også hatt fokus på å beskrive dei periodane i musikken der eg meiner å finne teikn til intersubjektivitet, framfor å ta for meg alle delar av låta like grundig.

1.3.4 Avgrensingar i munnlege intervju av låtskrivarar

Heilt frå starten av prosessen med denne oppgåva bestemte eg meg for at eg ønskja å gjere intervju av både lyttarar og låtskrivarar. Ein annan viktig del av avgrensinga i oppgåva låg difor i måten eg gjennomførte og nytta desse intervjuar. Eg bestemte meg for å intervjuer få

låtskrivarar for heller å gje kvar litt ekstra plass. Mi hovudvekt har heile vegen låge på å finne intersubjektive opplevingar blant lyttarar, og intervjuar av låtskrivarane har vore meint meir som refleksjonar kring temaet frå ei anna side. Som låtskrivar har ein eit unikt høve til å sette agendaen for lyttarens lytteoppleving. Ein låtskrivar vil aldri kunne kontrollere eller førespegle lyttarens oppleving, men vil likevel kunne sette nokre rammer for kva lyttaren får servert. Om ein ser dette med utgangspunkt i eit syn på at intersubjektive opplevingar eksisterer, vil ein også kunne anta at desse rammene som blir satt, i mange høver vil opplevast likt av fleire. Det var difor interessant for meg å intervjuar låtskrivarar som ville seie noko om deira eigne måtar å tenkje låtskriving på, for så å sjå samanhengar mellom deira eiga rolle som lyttarar og deira motivasjonar og metodar i møte med låtskriving. Eg ønskja også at det skulle vere høgt profilerte og aktive låtskrivarar innan populærmusikkfeltet. Valet av intervjuarpersonar har openbart sett sitt preg på oppgåva og på kva eg har vektlagt. Det er også svært mange deler av desse intervjuar eg opplev som interessante, men som likevel har måtte vike, på grunn av den avgrensa plassen denne oppgåva tillét. Både Silje Nergaard og Jarle Bernhoft har bidrege til å gje denne oppgåva fine aspektar som eg ikkje ville vore utan. I kapittel 3 vil eg vidare utdjupe mine grunnar for valet av nettopp desse to, og samtidig greie ut for mine metodiske val undervegs i prosessen.

2 Teoretiske perspektiv

I dette kapitlet vil eg gjere greie for ein del sentrale omgrep i oppgåva mi. Aller først har eg via ein del plass til tre omgrep som står særskilt sentralt i oppgåva. Desse omgrepa er *kreativitet*, *autentisitet* og *intersubjektivitet*. Vidare vil eg fortsette å gjere greie for ein del andre omgrep som også har stor relevans i oppgåva, og då først og fremst i samanheng med undersøkinga av intersubjektive lytteopplevingar.

2.1 Kreativitet

Ein vanleg definisjon på kreativitet er at det må vere noko som både er originalt, men som også har nytteverdi. I kunstnarisk samanheng er nytteverdien rekna ut ifrå estetiske premiss (Kaufmann, sitert i Rønning 2013:8). «All who study creativity agree that for something to be creative, it is not enough for it to be novel: it must have value, or be appropriate to the cognitive demands of the situation» (Weisenberg 1992:4).

Det har alltid vore delte meiningar om kva målgruppe som egna seg best å undersøke og delinga har handla om kva slags grad av kreativitet ein ønskjer å forske på. Tradisjonelt har det vore vanleg å dele inn i to målgrupper (Kaufman og Sternberg 2007:57). Den eine målgruppa er menneskjer som har hevda seg som kreative individ på ekstraordinært vis og blir ofte kalla høg-kreative, eller *Big-C* (loc. cit.). Ein vanleg definisjon av ein slik person er ein som opprettheld, utviklar eller skaper eit nytt domene² (Csikszentmihalyi 1996:28). Denne framgangsmetoden blir av enkelte forskarar kritisert for å vere for snever og lukke ute det faktum at kreativitet eksisterer i mange former (Kaufman og Beghetto 2009). Den andre innfallsvinkelen til forskning på kreativitet blir dermed å forske på det som ofte blir kalla *lower-level creativity* (Feldman og Benjamin 2006), eller *everyday creativity* (Kaufman og Sternberg 2007:57). I seinare tid har det vore ein klar tendens til at overvekta av forskning har dreia seg om høg-kreative individ (Feldman og Benjamin 2006). Sjølv om denne todelinga er den vanlegaste, finst det også andre variantar³. Kaufman og Beghetto (2009) har i nyare tid førespegla ei firegrads inndeling, som konsekvens av at den todelte inndelinga blir for lite nyansert. Dei deler grad av kreative bidrag i *mini-c*, *little c*, *Pro-c* og *Big-C*. Denne inndelinga fjernar i noko grad baksidene ved den dualistiske inndelinga. Problemet har vore at profesjonelle aktørar blir plassert saman med kreative amatørar, så lenge dei ikkje er med

² For vidare lesing om felt, domene og person; sjå Csikszentmihalyi 1996; McIntyre 2006; Sternberg 2003; Burnard 2012.

³ Sjøå Csikszentmihalyi 1996; Boden 2004 for andre gruppeinndelingar av kreative individ.

på å endre domenet dei opererer innanfor. «The Big-C/little-c not only shortchanges burgeoning creators; it also fails to truly acknowledge a solid, professional creative contribution» (Kaufman og Beghetto 2009:5). Samtidig er det heller ikkje heilt uproblematisk med ei slik firedelt inndeling. Til dømes kan ein enkelt argumentere for at både Bernhoft og Nergaard i utgangspunktet plasserer seg ein stad mellom *Pro-c* og *Big-c*. Sjølv om ingen av dei har endra musikkhistoria på eit globalt plan har dei begge vore sentrale i utviklinga av dei musikalske stilane og uttrykka dei står i bresjen for, i Norge. Dei har også eit stort publikum i og utanfor Norge, og fått mykje internasjonal merksemd for deira kreative arbeid.

2.1.1 Kunnskap om domene

Mykje forskning peiker på at kreativitet aldri kan stå åleine, utan ein kontekst. Dette betyr at ein ikkje kan vere kreativ utan å ha noko å vere kreativ med (Sternberg 2003:121) og nivået på det kreative produktet heng difor svært tett saman med individets kunnskapar og/eller tekniske ferdigheiter i det konkrete domenet (Feldman & Benjamin 2006:330). Om ein tenker at kreativitet er avhengig av å fungere i eit domene, blir det dermed også naturleg å tenke at ein person som er kreativ innanfor eit fagfelt ikkje nødvendigvis er kreativ innanfor eit anna (loc. cit.). Samtidig er det mange ting som tyder på at kreative prosessar er like, uavhengig av kva domene det blir operert i (Kaufmann 2006). Dette betyr ikkje at kreativitet ikkje kan utviklast, men at kompetanse om domenet vil ha heilt avgjerande innverknadar på resultatet (Kaufmann 2006). Det er altså ikkje grad av IQ som spelar inn på dei kreative evnene, men heller grad av kunnskap om eit eller fleire spesifikke emnar. Samtidig har ein tradisjonelt hatt eit syn på komponistar og låtskrivarar som opphøgde geni (Burnard 2012:8) og i følge McIntyre kan ein fortsatt sjå tydelege teikn til dette (McIntyre 2006:40-41), der både artistane sjølv, støtteapparatet rundt og journalistar i stor grad bidreg til å halde denne myta i live: «There is such a deeply held belief in them that it is difficult for many in the industry to see critically past these ideas and ask ‘Are they true?’» (McIntyre 2006:40).

2.1.2 Kreative prosessar

Tradisjonelt er det vanleg å dele den kreative prosessen i ulike delar. Det er derimot litt usemje om den beste måten å gjere inndelinga på⁴. Eg vil ta for meg modellen som i følge Csikszentmihalyi (1996) er den tradisjonelle tolkinga som også inkluderer slutfasen, som eg opplever å vere sentral i den kreative prosessen. Dei fem ulike stega er *førebuing*, *inkubasjon*,

⁴ Sjå Sawyer 2003; Ward et al. 1999:96-97 for andre modellar enn den presentert her.

innsikt, evaluering og ferdigstilling. Førebuingstida er ei tid for å utvikle nye teknikkar og idear, samle inspirasjon og oppdage nye referansar, om ein tek utgangspunkt i prosessane til ein låtskrivar. Inkubasjon er perioden frå ein tek pause frå eit uløyst problem og til ein, ofte plutselig, får ei ny innsikt (Kaufmann 2006). Vidare følgjer den nye innsikta som gjer at ein ofte ser problemet frå ei anna side, som igjen resulterer i eit nytt svar på problemet. Den fjerde fasen handlar om å evaluere den nylege innsikta, for å finne ut kor vidt det har noko føre seg å gå vidare med ideen eller ikkje (ibid.). Den femte fasen er der ideen eller produktet blir ferdigstilt. Dette er omtrent i alle høve den mest omfattande og tidkrevjande fasen. Her ligg ein undervurdert nøkkel til kreativ suksess, nemleg gjennomføringsevne (Csikszentmihalyi 1996). Eit viktig poeng, for å forstå denne modellen i ein praktisk samanheng, er at desse fem fasane til ei kvar eksisterer i ein kreativ fase. Ein vil ha mange stadium med førebuing, fleire inkubasjonsperiodar, ein kan ha motteke fleire innsikter undervegs med stadige evalueringar, og ferdigstillinga av ei låt eller eit prosjekt vil veldig ofte førekome stykkevis.

2.1.3 Inkubasjon og ny innsikt

Smith (1995) hevda at inkubasjonsprosessen trer i kraft når problemet er så vanskeleg at ein for ei stund gir opp å løyse det, men samtidig innehar dei eigenskapane og kunnskapen som må til for å kunne løyse det (Smith 1995:44). Csikszentmihalyi understreker også viktigheita av å inneha den kunnskapen som må til for i det heile teke å ha føresetnad for å kunne løyse problemet: «A new solution to quantum electrodynamics doesn't occur to a person unfamiliar with this branch of physics, no matter how long he or she sleeps» (Csikszentmihalyi 1996:102). Eit særtrekk ved kreativ problemløysing er at ein arbeider med innsiktsproblem (Kaufmann 2006:41), som er problem som ikkje løyser seg ved å gå frå a til å, men som i staden krev at ein stiller spørsmålet på ein ny måte.

Det kan ofte vere vanskeleg å relatere seg til ord som 'spørsmål' og 'svar' i estetiske domene. Her blir det i staden snakk om å definere eigne mål for uttrykk og så prøve å finne dei 'svara' som opplevast riktig i forhold til målsetting. Til dømes kan ein ofte stå fast på eit punkt i låta, for så plutselig å få ein ny idé som dreg låta i ei ny retning. Perioden frå ein er i ferd med å gje opp og til ein får denne nye innsikta er inkubasjonstida. Ei sentral utfordring ved løysing av innsiktsproblem er at vi ofte har ein svært høg terskel for å forlate det allereie etablerte romet i søken etter ei løysing på eit problem. «Denne tilbøyeligheten er spesielt sterk når vi

har en følelse av at vi er like ved å nå løsningen. Men kanskje ligger løsningen, eller en bedre løsning, i et annet 'problemrom'» (Kaufmann 2006:41). Dette er det som blir kalla fiksering, og i løpet av ein kreativ prosess vil det ofte oppstå slike fikseringar undervegs. Litt av utfordringa som låtskrivar blir dermed å overgå slike 'logiske' val som leier ein vekk frå det ønska svaret.

Den første teorien om inkubasjon ser for seg at det oppstår fikseringar undervegs i prosessen som gjer at ein blir ståande fast. I det hjernen får kvile frå problemet minimerast desse fikseringane og nye svaralternativ, som har blitt pressa ned av logiske fikseringar, trer fram (Kaufmann 2006:52). Den andre teorien bygger på det som blir kalla semantisk nettverk, og tek utgangspunkt i at i det kunnskapen vår blir større blir også assosiasjonane som er knytt til fagfeltet fleire. Ved langvarig kunnskapsauking vil nettverket kunne auke seg stort nok til å krysse inn på andre felt og semantiske nettverk som tidlegare ikkje hadde nokon openbar relasjon. Ei slik kopling på tvers av assosiative forbindingar blir gjerne kalla for bisosiasjon (Kaufmann 2006:48) og oppstår fordi hjernen aktivt, men underbevisst arbeider med problemet, medan ein på eit bevisst plan utfører andre typar, enkle arbeidsoppgåver. Då vil assosiasjonar frå problemet plutsleg kunne samsvare med assosiasjonar knytt til den beviste aktiviteten. (Smith 1995). Til trass for at den første teorien har den beste empiriske forankringa er det ingenting endå som gjer det lite truleg at spreingsaktivering også kan vere ein sentral del av inkubasjonsprosessen (Kaufmann 2006).

2.1.4 Inkubasjon som opphav til kreativitet som mytisk fenomen

Med utgangspunkt i låtskrivaren vil eg hevde at inkubasjon i stor grad er med på å definere den kreative personen i ein kulturell kontekst. «Ideene kommer faktisk veldig ofte i dusjen. Jeg hører på radio på badet, og når hodet kombinerer det med andre lyder og impulser, oppstår helt nye låter med full instrumentering» (Simone Larsen, sitert i Rønning 2013:201). Når ein hører slike ting er det ikkje lenger rart at låtskrivarar blir beundra og opphøgd. Tenk å kunne lage ein song ferdig, frå a til å, medan ein dusjar! Dette blir med ein gong eit tosidig problem. For det første er det nok ein tendens at slike utspel har det med å gløyme å nemne alt etterarbeidet. Punkt 1, 4 og 5 i modellen er ikkje alltid like interessant å fortelje om og inkubasjon og innsikt for dermed all æra. Det krev heilt klart mykje talent, kunnskap og kreativitet for og kunne oppleve noko slikt. Om ein snakkar om slike hendingar, der songar blir skriva på ti minutt eller at ein vaknar på natta og høyrer ein song i hovudet, er det lett å

gløyme kva slags kvalitetar som utløyser desse mekanismane. Det er truleg sjeldan snakk om ei plutselig innsikt i noko ein aldri har vore innblanda i før, som eit heilagt bodskap eller liknande. Truleg er det i staden snakk om tileigna kunnskapar som i bevisst tilstand blir forhindra frå å kome fram i lyset, på grunn av eit naturleg behov for å sette ting i kjende system. Idear som går på tvers av det kjende blir lett avfeia som ulogiske før dei kjem nær vår bevisstgjerung. Eg trur at om vi klarer å sjå på inkubasjon som noko naturleg som til ei kvar tid tek utgangspunkt i det kvar enkelt har i seg, vil vi kanskje også kunne sjå på kreative individ på same vis: som kreative individ, med høg kompetanse og store semantiske nettverk som i inkubasjonsperiodar arbeider underbevisst.

2.2 Autentisitet

At ei låt eller ein artist blir opplevd som ekte og truverdig er i enkelte sjangrar ein heilt avgjerande faktor for at det skal bli godt motteke av feltet (Dolan 2010:458-462)⁵. Ein del av problematikken med omgrepet er at det ofte har blitt sett på som ein kvalitet som enkelte låtar eller artistar innehar (Askerøi 2012:11), der ein i større grad burde tenkje på autentisitet som eit verkemiddel, utspelt gjennom musikalsk tekst i ein bestemt kontekst (Scott 2009). I følgje Connell og Gibson er den opphavlege definisjonen av autentisitet relatert til museumsgjenstandar, i forsøk på å verifisere historiske funn. Autentisitet betyr i denne samanhengen at noko har vitskaplege bevis for å stamme frå den hevda funnstaden og i sanning vere det det aktuelle objektet hevdar å vere. Dette er ein definisjon som er tilpassa eit spesifikt bruksområde, og det blir svært problematisk å skulle bruke denne typen definisjon av det same omgrepet i heilt andre kontekstar, som til dømes i musikkssamheng (Connell og Gibson 2003:27-28). Populærmusikkvitskap har i stor grad måtte kjempe mot Adorno og hans tanke om populærkulturen som ein dårleg kopi av den 'ekte' musikken, der det å forstå autentisitet i riktig kontekst har vore ein avgjerande faktor for også å forstå populærmusikken i sitt eige lys (Dolan 2010:459). «There is, therefore, no particular moment at which any culture somehow becomes inauthentic, in its corporation of external elements, since society was and is always in flux» (Connell og Gibson 2003:27). Med utgangspunkt i Connell og Gibson kan ein altså tenkje at utvikling og endring er ein heilt sentral del av eit samfunn, og ein kultur blir verken meir eller mindre autentisk av å følgje med i utviklinga. Ein er difor avhengig av å sjå autentisitet i relasjon til konteksten omgrepet står i: «What is authentic is socially structured in various ways» (ibid.:28). Mi forståing av omgrepet er dermed at

⁵ Sjå Moore 2002:214-218; Connell og Gibson 2003:29-43 for fleire dømer på autentisitet som avgjerande for suksess og mottaking.

autentisitet ikkje er ein kvalitet i eller ved musikken, men ein opplevd kvalitet ved kommunikasjonen mellom artisten og lyttaren gjennom låta. Det avhenger dermed ikkje berre av musikken, men også av mottakar: «Whether a performance is authentic, then, depends on who ‘we’ are» (Moore 2002:210). Frith (1986) peikte tidleg på forholdet mellom autentisitet og teknologisk utvikling og viste til fleire dømer på musikalske uttrykk som har gått frå å bli rekna som ikkje-autentiske til autentiske (Frith 1986:265), og underbygger igjen Connell og Gibson sitt syn på kultur som autentisk og i stadig utvikling. Dette aspektet ønskjer eg å drøfte vidare i kapittel 4, i lys av intersubjektive opplevingar.

2.2.1 Tre typar autentisitet

Noko av utfordringa med omgrepet og er at det dekker så mykje på ein gong, og meint å omfatte ulike musikalske uttrykk, med ulike verdier til grunnlag for opplevinga (Askerøi 2012:7-8). Moore foreslår difor ei tredeling for å skilje mellom måtar vi opplever noko autentisk på (jf. Moore 2002). Hans definerer kategoriane som 1. og 2. og 3. person autentisitet, der 1. person, enkelt forklart, dreier seg om måten lyttaren opplever å forstå artisten på. Lyttaren treng ikkje nødvendigvis kjenne seg igjen i situasjonen sjølv, men klarer likevel å sette seg i artisten sin posisjon og “forstå” kva ho/han føler. Lyttaren vil på denne måten også kunne oppleve at det som blir formidla er ektefølt, frå artisten si side (Moore 2002:211-214). Andre person autentisitet handlar om at lyttaren opplev å bli forstått av utøveren. Der første kategori altså handlar om at lyttaren forstår utøveren er det her snakk om eit meta-forhold der lyttaren forstår/opplev at utøveren forstår lyttaren, «that the music is ‘telling it like it is’ for them» (Moore 2002:220). Den tredje kategoriseringa, 3. person autentisitet, handlar om kor vidt musikken, bandet eller artisten er tru til den tradisjonen den er ein del av (Moore 2002:218). Det er mengder av dømer gjennom populærmusikkhistoria på artistar som på ulike vis har måtte kjempe med dette.⁶ Som Moore påpeiker er det problematisk og feilaktig å gjere det kommersielle til det motsette av autentisk: «since all mass-mediated music is subject to commercial imperatives» (Moore 2002:218). Desse tre typar autentisitet dannar til saman eit komplekst bilete, og eg kjem til å drøfte dette nærare i samanheng med informantane sitt forhold til autentisitet i musikken som er brukt i undersøkinga.

⁶ Sjå Frith 1986 for dømer på artistar som har møtt motgang på bakgrunn av utvikling, og Dolan 2010 for perspektiv på indie-artistar som har takka nei til store plateselskap for å bevare eit image basert på autentisitet.

2.3 Intersubjektivitet

Intersubjektivitet er eit omfattande omgrep, brukt i svært mange ulike samanhengar og med ulik hensikt (Gillespie og Cornish 2009:19), og eg ønskjer difor å klargjere dette omgrepet og min eiga tilnærming, då dette står som eit svært sentral omgrep i mi oppgåve. Den grunnleggjande tanken ved omgrepet er å definere mengder av moglege forhold i og mellom menneskjer sine meiningar. Med utgangspunkt i eit syn på interaksjon som fundament for våre sosiale strukturar blir intersubjektivitet eit avgjerande konsept for måten vi forstår sosial åtferd, for ikkje seie oss sjølve, på (loc. cit). Min oppgåvetittel: «*Kvifor likar vi den same låta?*» er direkte knytt til dette, og tek utgangspunkt i at vår subjektive oppleving i noko grad har rot i dei same ideane og ideala. Intersubjektivitet kan både forståast som fellestrekk i våre tanke sett, men også som måten vi relaterer oss til kvarandre på (Pedone 1995:207; Marková 2003)⁷. I følge Gillespie og Cornish eksisterer det minst seks etablerte retningar omgrepet blir brukt i og definert ut ifrå, der den første handlar om semje eller tilnærma opplevingar blant to eller fleire individ. Dette er det som også blir kalla «*direct perspective*» (Gillespie og Cornish 2009: 23). Den andre handlar om ei felles forståing av at det eksisterer semje mellom partane, og blir omtalt som «*meta perspective*» (loc. cit.). Den tredje retninga tek utgangspunkt i våre intensjonar, kjensler og holdningar til andre, medan ei anna retning har vore å sjå intersubjektivitet som implisitt og ofte automatiserte tilnærmingar til andre. Det femte utgangspunktet botnar i situasjonsbestemt interaksjon og dialog (*meta meta perspective*), medan den siste termen har blitt brukt i forskning på språk og kultur, for å studere intersubjektive meiningar, med utgangspunkt i kunnskap som i stor grad er teke for gitt (Gillespie og Cornish 2009:19). Gillespie og Cornish argumenterer for at alle desse definisjonane er ulike fasettar av det komplekse omgrepet og er på den måten verken meir eller mindre viktig enn dei andre (loc cit.). Mi oppgåve har sitt utgangspunkt i den første definisjonen, i samsvar med Tranøy sin definisjon, henta frå Store Norske Leksikon: «Intersubjektiv, det som er felles for to eller flere subjekter (tilskuere, observatører, forskere) eller som de er enige om» (Tranøy 2015). Gillespie og Cornish beskriv det slik: «Most simplistically, intersubjectivity has been used to refer to agreement in the sense of having a shared definition of an object» (Gillespie og Cornish 2009:19). Markova (2003) poengterer at intersubjektivitet ikkje må bli sett på som ein reduksjon av meiningar, men heller som eit bevisst eller underbevisst forhold til sine eigne meiningar i relasjon til andre. «If intersubjectivity is bound to communication, it presents a very one-sided kind of

⁷ Sjå Gillespie og Cornish 2009 for perspektiv på *meta perspective* og *meta meta perspective*.

communication, one that always aims at a happy unification with the Other. Yet subjectivity is more than that» (Marková, 2003: 255). Ho uttrykk med andre ord faren for å undertrykke det subjektive, ved å framheve likskap framfor mangfald. Dette er relevant for meg i og med at det rører direkte ved mi oppgåve, og mine mål for oppgåva. Som nemnd i problemstillinga vil eg sjå om det finnes intersubjektive opplevingar av kva som opplevast engasjerande i musikken eg har valt ut. Dette gjer at eg heilt konkret leiter etter fellesnemnarar og likskap. I løpet av oppgåva vil det samtidig kome for ein dag at våre opplevingar er alt anna enn identiske. Sjølv om eg hevdar å finne likskapstrekk, felles opplevingar og felles estetisk grunnsyn er det også lag på lag med dømer av subjektive tolkingar og opplevingar som ikkje slår rot i massen, i tillegg til fleire dømer på delte grupperingar. Eg vel difor å knyte mi endelege tilnærming til intersubjektivitet tett opp til Gillespie og Cornish sin eigen definisjon:

Accordingly, we adopt an inclusive definition. We conceptualize intersubjectivity as the variety of relations between perspectives. Those perspectives can belong to individuals, groups, or traditions and discourses, and they can manifest as both implicit (or taken for granted) and explicit (or reflected upon). (Gillespie og Cornish 2009:19-20).

Intersubjektivitet blir altså eit omgrep som skildrar våre felles tilnærmingar til eit fenomen, eller i dette tilfellet ei oppleving. Det nyttast med intensjon om å sjå samsvar, for å forstå kva vi lyttar etter og kva i musikken som fangar vårt engasjement. Det ligg underforstått i omgrepet intersubjektiv at dette er eit sosiologisk fenomen som oppstår i samfunn, kulturar eller grupper der det allereie eksisterer noko felles.

Når det kjem til det metodiske har det intersubjektive tradisjonelt sett ofte måtte vike for forskning på enkeltindivid og på grupper eller samfunn, kvar for seg, i staden for å sjå det i samanheng med intersubjektivitet (Gillespie og Cornish 2009:21-22). Psykologisk og sosiologisk forskning har i tillegg stått på kvar si side og på mange måtar halde den metodologiske prosessen tilbake, ved å unngå samarbeid (Ibid.:21-22). Trass dette har det blitt etablert fleire metodar med fokus retta på ulike aspekt ved omgrepet. I følgje Gillespie og Cornish kan ein definere fire hovudmetodar slik: «comparative self-report, observing behaviour, analyzing talk and ethnographic engagement» (Gillespie og Cornish 2009:22). Mi tilnærming ligg klart nærast den komparative sjølvrapporteringa, til tross for at den tradisjonelt sett har hatt ein litt annan funksjon enn eg sjølv representerer. Metoden blei i utgangspunktet utvikla for å beskrive måtar vi menneskjer er kapable til å ta del i andre sitt perspektiv, ved å setje oss inn i ein annan sin situasjon. Eg er i staden interessert i å sjå etter

felles opplevingar av musikk, og dette gjer at mi tilnærming til komparativ sjølvrapportering har sitt utgangspunkt i *direct perspective*, då samanlikninga mellom dei ulike informantane skjer utanfor deira kontroll. Om eg hadde teke utgangspunkt i eit metaperspektiv ville oppgåva fort dreia seg om kor vidt den eine informanten klarte å gjette kva den andre hadde svart. Med utgangspunkt i meta-metaperspektiv hadde oppgåva i staden dreia seg om kor vidt informant 1 ville klare å spå kva informant 2 ville seie at informant 1 hadde svart (Ibid.:22-26). Dette er alle interessante perspektiv, men i denne samanhengen litt bortanfor mitt eige poeng. Mi mål var altså å sjå om det eksisterte like opplevingar blant informantane, og eg var difor avhengig av at informantane ikkje måtte gje sitt svar, reflektert av andre. Dette forholdet vil eg drøfte vidare i kapittel 3.

2.4 Andre sentrale omgrep

2.4.1 Emosjonar

Slik feltet er i dag er det framleis inga eining om kva emosjonar er (Scherer 2005:697-699; Sloboda og Juslin 2010:74), sjølv om det etterkvart har kome mange viktige innsyn i forsøk på å klargjere omgrepet. At emosjonar omfattar meir enn berre subjektive kjensler er noko dei aller fleste forskarar på emosjonar etterkvart vil seie seg einige i: «in addition to subjective feeling, they also contain action tendencies, physiological arousal, cognitive appraisals, and expressive motor behaviour» (Zetner og Eerola 2010:188). Ifølgje Sloboda og Juslin (2010) kan emosjonar definerast som relativt kortvarige, intense og hurtig skiftande responsar i møte med potensielle viktige opplevingar (utfordringar, moglegheiter). Dette møtet inneheld gjerne ulike komponentar (som dei nemnd ovanfor) som er meir eller mindre samkøyrd (Ibid.:74). Emosjonar blir dermed ein slags respons på alle former for møter og interaksjon i kvardagen. Desse møta treng sjølv sagt heller ikkje vere mellom person og person, men som i dette høvet, mellom musikk og person.

I følgje Isabelle Peretz er det etter kvart mange forskarar som hevdar at musikk kan formidle glede, sorg og frykt (Peretz 2010:101). Her er det eit sentralt poeng at mange forskarar også vil hevde at ein i dei fleste høver ikkje faktisk opplever desse emosjonane, men at musikken formidlar emosjonane på ein slik måte at lyttaren oppfattar det (Sloboda og Juslin 2010: 83). Med andre ord: at songen er trist treng ikkje alltid å bety at lyttaren blir lei seg, men heller at det relaterer til kjensler som lyttaren forstår som triste. Vidare peiker Peretz på det faktum at om ein slik kvalitet ved musikk faktisk eksisterer burde den også kunne sporast i og på tvers

av ulike grupper: «If musical communication of basic emotions is biologically prepared, similar emotional intentions should be recognized across music cultures» (Peretz 2010:101). Det er gjort nokre få seriøse forsøk på å kartlegge dette ved å sjå kor vidt vaksne personar frå ulike kulturar klarer å identifisere dei fundamentale emosjonane i ein annan kultur sin musikk. Det er fortsatt for lite forskning til å seie noko endeleg, men den forskinga som er gjort viser at ein slik type identifikasjon er reell (Ibid.:101). Mi oppgåve er på si side ikkje avgrensa til dei mest distinktive emosjonane, men nærare den musikalske opplevinga av musikken. Dette gjer tilbakemeldingane svært mykje meir nyansert, og det er difor ikkje lengre reelt å sjå for seg at denne forskinga reflekterer universelle kvalitetar, men nærare (og som tidlegare nemnd) subjektive opplevingar prega av sin kulturelle kontekst. Det er likevel interessant å ta med seg tanken om at det eksisterer felles opplevingar av grunnleggjande emosjonar i musikk, på tvers av alle kulturar. Slike universelle opplevinga treng samtidig ikkje vere det same som objektive sanningar, men heller intersubjektive opplevingar med djupe røter i menneskeleg kultur og kommunikasjon (Peretz 2010:102).

2.4.2 Låtskriving

Ordet låtskriving stammar opphavleg frå det meir tradisjonelt bundne ordet *komponere*. Der ein som oftast knyt komposisjon til klassisk musikk eller opp mot større instrumentale verk innan jazz og pop, er låtskriving tettare bunde opp mot songskrivning. Det stereotypiske biletet er gjerne ein artist som skriv tekst til ein melodi, medan ho eller han spelar enkle akkordar til, på enten piano eller gitar. Dette synet har blitt kraftig utfordra dei siste tiåra, og ein får stadig nye uttrykk og skrivemetodar som gjer skiljelinjene mellom komponist og låtskrivar mindre og mindre klare. Låtskrivaren høyrer tradisjonelt sett heime i populærmusikktradisjonen, og det er difor naturleg å bruke denne formuleringa i diskusjonar som omhandlar populærmusikk. Songskrivar er eit synonym til låtskrivar, men har språkleg sett ein tettare relasjon til det engelske opphavsordet *songwriter*. Difor kunne det ha vore naturleg for meg å ta i bruk dette ordet, då det tydeleg ekskluderer instrumentalmusikk, noko ikkje låtskrivar gjer. På den andre sida var det viktig for meg å bruke det omgrepet som opplevast mest relevant i samanhengen. I og med at låtskriving og låtskrivar er dei orda som heilt klart blir brukt mest, både i media, på folkemunne og blant musikarar sjølv, er det naturleg for meg å bruke det i resten av oppgåva. Ei typisk forståing av ei låt er at den har sitt fundament i fire grunnleggjande element: rytmikk, melodikk⁸, harmonikk⁹ og lyrikk (Burns 1987:3). I tillegg

⁸ For perspektiv på forhold mellom melodiske linjer og forventingar: sjå Huron og Margulis 2010:578-579

til desse fire grunnpilarane er det fleire sentrale element ved ei låt. Til fleire nye former for musikk som blir til, og til fleire nye metodar for å lage musikk som blir teken i bruk, vil tanken om desse fire elementa som regjerande i ei låt bli meir og meir utfordra. Eit omgrep som i seinare tid har fått ei svært sentral rolle i måten vi opplev musikk på er *sound*. Dette er eit heilt avgjerande omgrep om ein talar om lytting til musikk, og eg ønskjer difor kort å gjere greie for nokre sider ved dette omgrepet.

2.4.3 Sound

I følgje Danielsen er sound «en generaliserende beskrivelse av den klanglige helheten i en låt, en plate eller et band» (Danielsen 2002:148) og blir dermed eit samla resultat av instrumentering, arrangement og produksjon. Sounden er ei samling av alle musikalske element som oppstår i eit konkret augeblikk, men som også relaterer seg til både fortid og framtid, som eit heilskapleg uttrykk. Sound er ikkje noko som utviklar seg over tid, men gjev seg straks til kjenne og er ofte den som fangar lyttaren frå første stund. Interesse for ei bevisst utforming av sound berre aukar og aukar, og har blitt noko av det aller viktigaste i populærmusikken (ibid.:147-148). Sound si sentrale rolle i populærmusikk har ein sjølvstamt samanheng med den rolla studioet spelar inn på låtskrivinga. Studioet har for lengst gått vekk frå å vere ein stad der ein dokumenterer live-innspelningar, og er heller i veldig mange høver hovudarenaen for den kreative utviklinga av ein idé (ibid.:148). I kor stor grad studioet fungerer som arena for sjølv låtskrivinga varierer veldig, men at studioet spelar ei avgjerande rolle i utforming av sound er omtrent alltid gjeldande.

2.4.4 Groove

Det er svært vanskeleg å skulle beskrive alle aspekt ved groove i ein enkel definisjon, og ifølgje Zeiner-Henriksen eksisterer det ingen allment akseptert definisjon, til trass for omgrepet si sentrale rolle i forskning på populærmusikk (Zeiner Henriksen 2010a:153). Trass dette er det mange felles forståingar av kva groove er, og det er vanleg å tenke groove som eit samlande omgrep for den rytmiske heilskapen i eit sound, som beskriv samspelet mellom ulike rytmiske element. Eit viktig poeng er at dette samspelet inkluderer både «non-sounding reference structures» (Danielsen 2010a:4) og «sounding rhythmic events» (loc. cit). Dette vil seie at dei lydlege elementa og dei ikkje-lydlege strukturelle referansepunkta alltid vil vere relatert til kvarandre og ein kan ikkje tenkje groove som avskilt frå dei underliggande

⁹ For perspektiv på forhold mellom harmoniske strukturar og forventingar: sjå Bharucha og Krumhansl 1983

referansepunkta (ibid.:4). «In a groove, the rhythm triggers an underlying basic beat that is fundamental to the experiences of playing, dancing and listening. This beat does not need to be actually articulated in the sounding music» (Danielsen 2010b:20). Slike underliggende referansar er heilt avgjerande for å forstå grooven, og om desse ikkje-lydlege strukturane ikkje blir oppfatta vil lyttaren kunne høyre ei heilt anna rytme enn den som i utgangspunktet er tenkt, eller i verste fall miste opplevinga av rytmisk struktur (Danielsen 2010b:19-20). Sjølv om groove ikkje er bunde til å gjelde bestemte instrument speler trommer og bass ofte ei særskilt rolle som lydleg fundament (Zeiner Henriksen 2010a:153). Eit anna viktig særtrekk ved groove er behovet for repetisjon. «A figure is not a groove unless it is *designed to be repeated*» (Hughes, sitert i Zeiner-Henriksen 2010a:153). Gjenkjenning er eit heilt avgjerande aspekt og seier dermed noko om groove som ei strukturert form for rytmikk. «Solitary rhythmic events might affect the groove but do not contribute to any recognizable structure for it» (loc. cit.).

Danielsen problematiserer, i si analyse av D'Angelo si låt 'Left and Right' (2000), kva som er det rytmiske haldepunktet i vår oppleving av grooven og presenterer tre ulike måtar å forstå grooven på (Danielsen 2010b). Her argumenterer ho for at vår oppleving av den underliggende pulsen i ein groove ikkje alltid treng å vere bunden til ein metrisk *time*, men kan i staden operere med ulike distansar mellom kvart haldepunkt. «However, while the clock metaphor in many cases still proves successful in understanding the structuring of rhythm, there is no reason for assuming that the virtual structures at play in rhythm always have the form of ticking clocks» (Danielsen 2010b:34). Zeiner-Henriksen legg vekt kroppens avgjerande rolle i møte med groove (Zeiner-Henriksen 2010a:156), eit syn som fint kan sjåast i samanheng med Danielsens. Danielsen argumenterer også for behovet for å nærme seg rytmikk på eit mikronivå, forbi det mestrisk eksakte, for og verkeleg kunne forstå kvifor noko groover (Danielsen 2010a:8). Zeiner-Henriksen argumenterer på si side for at også det metrisk eksakte kan opplevast som groovy, og peiker på behovet for å forstå groove som ein relasjonen mellom sound og rytmikk, der dei lydlege kvalitetane ved kvart rytmisk element speler ei heilt avgjerande rolle for måten vi opplev grooven på.

«Understanding the inner dynamic of sounds, including their embedded impulses for movement, as well as the way these are combined are thus necessary to explain how the quantized rhythmic events of electronic dance music tracks groove: how they create energy and generate movement» (Zeiner-Henriksen 2010b:139).

Sjølv om Danielsen i hovudsak fokuserer på groove med mikrotiming, mikrorytmikk og metrisk avvik (Danielsen 2010b), er det å anerkjenne viktigheita av å sjå sound som avgjerande for oppleving av rytmikk og groove, eit syn ho fullt ut deler (Danielsen 2010b). Der det i soul, funk og R&B er vanleg med lite distinkte lydar i det mørke registeret, for å skape eit større rom for fleksibilitet (Danielsen 2010b), er det i elektronisk house og dance avgjerande med distinkte lydar, for å tydeleggjere dei ulike rytmiske elementa (Zeiner-Henriksen 2010b).

2.4.5 Hook

Hook står som eit svært sentralt fenomen i populærmusikken, sjølv om røtene til omgrepet er mykje eldre enn som så.¹⁰ Hook har likevel fått ei særskild betydning i populærmusikken, og blitt eit naudsynt element i så og seie all listepop. Likevel er det fortsatt utfordrande å seie mykje sikkert om kva som gjer at noko opplevast som eit hook. Dette botnar, for det første, i at vi ofte kan ha ulike opplevingar av kva som huker tak i oss, og for det andre at det då i mange høver blir vanskeleg å svare godt på kvifor det gjer det (Traut 2005:57). Danielsen skriv at det uanalyserbare ved musikk som slåande i estetisk forstand «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 2002:142). I følgje Danielsen vil hook i den tradisjonelle 'slageren' gjerne vere knytt til aspekt som ein ofte også finn igjen i klassisk komposisjon, nemleg melodikk, harmonikk og form (Danielsen 2002:143). «En god pop-låt har tradisjonelt først og fremst en *god melodi*, men gjerne også en *overraskende akkordvending* eller et særpreget '*avvik*' i *formskjemaet*, eksempelvis en ekstra fiks takt i overgangen mellom vers og refreng» (loc. cit.). Samtidig er det ikkje slik at eit hook alltid treng å vere eit 'catchy' refreng, men kan også utspele seg i eit riff, ei tekstlinje, særprega formidling eller ein distinkt sound (loc. cit.). Danielsen stiller spørsmål ved kor vidt sound, i kombinasjon med groove, «til en viss grad overtatt for tradisjonelle melodiose hooks» (Danielsen 2002:144), og ser dette i samanheng med at musikkteknologi i aukande grad gjev høver for å forme lyd i ein estetisk samanheng.

¹⁰ Melodiske og harmoniske hook kan lett sporast tilbake til eldre vestleg kunstmusikk og spelar ei særdeles viktig rolle i kjende verker frå Wienerklassisisme. Symfoni nr. 94 av Haydn er også eit døme der verkets form blir eit hook.

2.4.6 Forventning

Forventning har nesten alltid hatt ei spesiell rolle i forskning på musikk og emosjonar, og spørsmålet om kvifor musikk skaper så sterke emosjonar i oss blir av ein del forskarar linka tett opp mot dette (Huron og Margulis 2010:575-576). Eigenskapen til å danne forventningar er anteken å vere eit produkt av evolusjon, fordi forventning automatisk gjev oss tid til å førebu oss på det som kjem (ibid.:576-577). Ved å førestille oss ulike scenario er vi betre rusta til å møte ein situasjon eller ei oppleving, I musikk ligg dermed hjernen stadig eit steg framfor i lytting, fordi det vi har høyrte i fortid og det vi høyrer i notid blir lagt som grunnlag for å ane det som kjem vidare. At musikk aldri kan eksistere utanom tid er difor eit sentralt poeng for å forstå den viktige rolla forventning har i vår lytteoppleving (ibid.:576).

Når ein snakkar om musikk i tid har ein vanlegvis drøfta dette med fokus på fortid, der musikalsk handling blir reagert på rett i etterkant av opplevinga. Her har minne spelt ei viktig rolle. Minne har tidlegare blitt sett på som eit lagringssystem, likt eit bibliotek. I nyare tid har dette synet i staden endra seg, og mange forskarar trur no at den opphavlege funksjonen til minne må handle om framtid, meir enn fortid. «From a biological perspective, memory would be useless unless it helped future behaviours to be more adaptive (Huron, i Huron og Margulis 2010:579). Minne blir dermed ein sentral del av forventninga, då det er det som avgjer kva den enkelte vil forvente. «Notice that if expectations arise from commonly occurring sound patterns, then the main factor influencing expectation is the listener's sonic environment. Because listeners have different listening backgrounds, predictability must be listener specific» (Huron og Margulis 2010:578). Likevel vil ein kunne argumentere for at lyttarar frå relativt like samfunn, med relativ lik eksponering av spesifikke akustiske og sosiale miljø, vil ha ganske like forventningar til musikk. Dette setter på same tid nokre klare rammer for intersubjektive forventningar, og lyttarar vil truleg ha både delte og individuelle forventningar undervegs i ei lytteoppleving: «Since musicians cannot afford to tailor musical works for a specific individual listener, only the culturally shared forms of predictability are available in the musician's psychological tool kit» (loc. cit.). Om ein ser på minne i eit prospektivt perspektiv kan ein samtidig sjå på ulike typar minne som ulike typar forventning (Huron og Margulis 2010:580). Bharucha foreslo, i 1994, to ulike kunnskapar som pregar lyttinga på kvar sin måte. Det første er kunnskapen om korleis musikk på eit generelt plan utspeler seg (*schematic expectations*), medan det andre er kunnskap om korleis ei konkret låt utspeler seg (*veridical expectations*). Han argumenterte med dette for at eit møte med eit

overraskande element i musikken vil fortsette å overraske i ein overordna samanheng, samtidig som at kunnskapen om låta fører til at forventningane knytt til den spesifikke låta ikkje lengre eksisterer (loc. cit). Denne inndelinga forklarar altså kvifor grupper av menneskjer kan oppleve forventning knytt til same musikalsk hending, sjølv om nokon har høyrte låta før, og andre ikkje har det. Dette er eit forhold spesielt interessante å ta med seg vidare i oppgåva.

3 Metode

3.1 Kvalitativ og kvantitativ metode

I følge Thagaard kan ein enkel distinksjon mellom kvalitativ og kvantitativ metode vere at kvalitative metodar «søker å gå i dybden, og vektlegger betydning, mens kvantitative metoder vektlegger utbredelse og antall» (Thagaard 2009:17). Skjervheim, fortalt på nytt av Thagaard, teiknar den kvantitative forskaren som ein tilskodar, og informantane som objekt. «Distansen mellom forsker og informant kan knyttes til at det ikke er noen direkte kontakt mellom partene. Men vi kan ikke derfor se bort fra betydningen av forskerens påvirkning» (Thagaard 2009:19). Dette er to viktige forhold å ta høgde for om ein prøver å definere desse to metodane kvar for seg. Likevel er det ikkje noko eintydig forskning på korleis ein skal forstå desse omgrepa og forholdet mellom dei.

Sigmund Grønmo gav i 1996 ut artikkelen *Forholdet mellom kvalitative og kvantitative tilnærminger i samfunnsforskningen* (Grønmo 1996) som har fått ein svært sentral plass i norsk utdanning og er fortsatt ein del av pensum ved SV-fakultetet ved Universitetet i Oslo sitt innføringskurs i kvalitativ metode (Iversen 2011:175). Argumenta har seinare kome med i boka *Samfunnsvitenskapelige metoder* (Grønmo 2004) og referert til i fleire andre bøker (Iversen 2011:175). Anders B. Iversen gav i 2011 ut ein artikkel i Sosiologisk tidsskrift der han argumenterte mot Grønmo på ein del sentrale punkt. Eg vil kort gjere greie for desse to ulike syna på forholdet mellom kvalitativ og kvantitativ metode, for så å plassere meg sjølv og min metode i dette.

Noko av Iversen sin kritikk er at han skeptisk til Grønmo sitt premiss om at omgrepsparet kvalitativ/kvantitativ: «i første rekke refererer til en egenskap ved de *dataene* som samles inn og analyseres» (Grønmo 1996: 73, sitert i Iversen 2011:176). Data deler han i fire kategoriar: «1. intervall/ forholdstallsnivå, 2. ordinal-/nominalnivå, 3. data uttrykt med andre mengdertermer enn tall, og 4 tekst» (Iversen 2011:176). Dei tre første kategoriane reknar han for å vere kvantitative, medan den fjerde er kvalitativ. Det andre premiss til Grønmo er at distinksjonen mellom kvalitativ og kvantitativ forskning ikkje er ein rein dikotomi, men heller ytterpunkt på ein skala. Dette medfører at ein tek utgangspunkt i at kvalitative forskingsopplegg også kan ha innslag av kvantitative element. «Omvendt vil kvantitative analyser også berøre kvalitative forhold i større eller mindre grad» (Grønmo 1996:74).

Ein vanleg måte å dele metodane sin praksis på er å skilje i talet informantar. «Følgelig kan kvantitative studier omfatte store utvalg, mens kvalitative studier kan gi mye informasjon om få enheter» (Thagaard 2009:17). Grønmo meiner på si side at dette ikkje spelar noko rolle for kor vidt det er kvantitativt eller ikkje, men at det her er datatype som avgjer metodens karakter. «At antallet enheter som studeres er lite, kan i seg selv ikke være avgjørende for hvorvidt dataene om disse enhetene skal defineres som kvalitative eller kvantitative» (Grønmo 2012:88). Iversen presiserer at dette ikkje kan prege den metodiske definisjonen (Iversen 2011:88), men kritiserer likevel Grønmo for å gjere talet på informantar i kvantitativ forskning irrelevant. «En undersøkelse hvor tre ungdommer blir spurt om antall seksualpartnere, vil da bli å regne som kvantitativ fordi dataene som samles inn, er på forholdstallsnivå. Dette er lite fruktbart og i strid med etablert konvensjon» (Iversen 2012:92). Iversen argumenterer på si side for å definere kvantitativ metode ut ifrå sitt formål om statistisk generalisering (Iversen 2011:179), for på den måten å gjere eit klart skilje mellom dei to metodane, utan moglegheit for nokon mellomting. Om ein tenkjer som Iversen, at berre aggregerte¹¹ data kan vere kvantitative vil det også medføre at ein må sjå på forholdet mellom kvantitativ og kvalitativ metode som rein dikotomi (Iversen 2011:180; Iversen 2012:92). Grønmo kritiserer denne tanken og meiner på si side at det i staden er snakk om eit kontinuum skilje, der metoden kan vere prega av både kvantitativ og kvalitativ metode.

Når jeg mener at data kan være mer eller mindre kvantitative, refererer jeg til forskjellene mellom ulike målenivåer og legger vekt på at vi kan ha data på ulike målenivåer om hver enkelt enhet i en undersøkelse, uansett om dette er aggregerte data eller ikke. For hver enkelt enhet kan vi altså ha rent kvalitative data eller data som er mer eller mindre kvantitative. (Grønmo 2012:89).

Grønmo hevdar altså, i motsetnad til Iversen, at ei samanslåing av kvalitativ og kvantitativ metode i nokre høver vil kunne styrke validiteten. «Høyt samsvar mellom data om samme fenomen oppnådd ved hjelp av ulike metoder tyder på at disse metodene har tilfredsstillende ekstern validitet» (Grønmo, sitert i Iversen 2011:180). Iversen hevdar på si side at kvantitative data gjev grunnlag for statistiske generaliseringar, medan kvalitativ metode aldri vil kunne gjere det. «Siden de to datatypene dermed gir svar på ulike typer forskningsspørsmål, er det vanskelig å se hvordan en meningsfullt kan snakke om samsvar mellom dem» (Iversen 2011:180). Med dette meiner han likevel ikkje at ein kombinasjon av

¹¹ Aggregering handlar i denne samanheng om å kombinere eller slå saman data om enkeltindivid, grupper eller periodar til større grupper eller lengre tidsperiodar.

metode er negativ. Tvert om, «siden det å bruke to metoder ikke innebærer at disse smelter sammen til en mellomting» (ibid:178), men at dei må streve etter å svare på ulike spørsmål. «Først når en har klart for seg særegenhetene de byr på, kan de gi fullt utbytte i kombinasjon» (ibid.:183). Andre sentrale, praktiske forhold som følger med ein tanke om at kvantitativ har ein statistisk generaliserande karakter (eit utgangspunkt dei fleste deler, til trass for usemja om den faktiske rolla) er at metoden er prega av «sterk strukturering» (Thagaard 2009:18).

3.1.1 Eiga tilnærming

I og med at min metode er delt i to er det nyttig å sjå desse i forhold til kvarandre. Min metode for intervju av låtskrivarar er ei svært vanleg form for kvalitativ metode, med ingen eller få innslag av kvantitativ tilnærming. Mi undersøking av intersubjektive musikkopplevingar er på den andre sida nærare kvantitativ metode, men har likevel nokre sentrale, kvalitative sider ved seg som gjer den litt meir problematisk å definere. Mi undersøking blei utført på 46-52 informantar. Dette er eit høgt tal for kvalitativ metode å vere. Sidan alle informantane svarte på dei same spørsmåla gav det meg høve til å ha ein sterk struktur i analysen av data. Samtidig var hovudoppgåva å beskrive subjektive opplevingar av musikk. Oppgåva dreier seg dermed rundt informanten si eiga livsverd, framfor handlingsmønster eller liknande kvantifiserbar data. Det hovudsaklege formålet med undersøkinga var å finne fellestrekk ved informantane sine subjektive opplevingar. Dermed var eg ute etter forholdstal, som er Iversens definisjon på kvantitativ metode. Likevel er heile analysen prega av fortolkingar av subjektive opplevingar. Desse er ikkje alltid like lett å setje i bås utan sjølv å tolke data på ein subjektiv måte. Ut ifrå dette vil eg hevde at denne metoden har sitt opphav i kvalitativ metode, med innspel av kvantitativ metode. Eg støtter meg dermed til Grønmo sitt standpunkt om at det ikkje eksisterer som eit dikotomi, men som kontinuum, der min metode har rot i kategori 4, med innslag frå andre kategoriar.

3.1.2 Ulik innfallsvinkel

I og med at mi oppgåve omhandlar å forstå musikk frå to sider var det naturleg for meg å angripe problemstillinga frå både lyttaren si side, og frå låtskrivaren si side. Eg bestemte meg tidleg for at eg ønskja å gjennomføre kvalitative intervju av låtskrivarar. Dette håpte eg ville gje meg nokre interessante refleksjonar kring låtskrivar si eiga oppleving av det å lage musikk. I tillegg ønskja eg å utarbeide eit forsøk som gjorde det mogleg å sjå på samanhengen mellom ulike musikalske verkemiddel eller musikalske element, og intersubjektive musikkopplevingar. Ved å samanlikne den musikalske opplevinga hos fleire

informantar på same tid, vil det kunne oppstå korrelasjon blant ein del av informantane, som indikerer at noko i musikken opplevast tilnærma likt. Dette kan ideelt sett kunne seie noko om kor vidt, og på kva måte vi verdset det same i musikken. Eg ønskjer først å fokusere på metode for undersøking av intersubjektive musikkopplevingar ved å vise til ein del tidlegare arbeid på metodar for forskning på musikk og emosjonar, og samtidig setje mine egne val i forhold til dette. Eg vil byrje med å ta for meg ein svært sentral metode innan forskning på musikk og emosjonar, ein viktig metode også for mitt eige prosjekt.

3.2 Sjølvrapportering

I og med at ein del av mitt prosjekt bygde på ei interesse for å finne intersubjektive opplevingar blant informantar blei det naturleg for meg å velje sjølvrapportering som metode. Sjølvrapportering, med musikk som utgangspunkt, dreier seg om den subjektive tilbakemeldinga informanten gjev i møte med musikk (Zentner & Eerola 2010:188). Sjølvrapportering blir av mange rekna for å vere den vanlegaste og enklaste metoden for forskning på emosjonar (Sloboda og Juslin 2001:74). Det er ifølgje Scherer og Zentner, den einaste metoden som gjev reell innsikt i vår subjektive og emosjonelle oppleving (Scherer og Zentner 2001: 379). På den andre sidan er det også ein metode som ber med seg ein del utfordringar det er viktig å ta stilling til (Zentner og Eerola 2010:210). I arbeidet med å utarbeide ein eigen metode for prosjektet var det viktig å ta stilling til slike utfordringar, for så å velje den vinklinga som truleg ville egne seg best for oppgåva, totalt sett.

3.2.1 Utfordringar med sjølvrapportering

Det er vanleg å peike på fire overordna utfordringar ved sjølvrapportering som metode: *Demand characteristics, self - presentation biases, limited awareness of one's emotions og verbalization of emotion perception or experience* (Zentner og Eerola 2010:210).

Demand characteristics er hint som kan avsløre forskarens hypotesar i forkant av undersøkinga, og dermed påverke informantens svar, ved at informanten prøver å imponere, hjelpe eller motvise desse hypotesane, noko som vil ha klar negativ innverknad på validiteten av prosjektet (loc. cit.). Med tanke på dette var det viktig for meg å tenkje gjennom kva eg fortalte mine informantar i forkant av undersøkinga. Eg måtte kunne seie nok om forsøket til at alle forstod oppgåva, og så lite at ingen skjønnte kva slags resultat eg var ute etter. Fordelen her var at eg i utgangspunktet var mest interessert i å sjå om det eksisterte fellesnemningar i

svara informantane gav, slik at så lenge eg presiserte at det ikkje var ei samarbeidsoppgåve, og la til rette for at kvar enkelt kunne respondere individuelt, ville det ikkje vere mogleg for nokon å svare riktig. Samtidig hadde eg jo sjølv tankar om kva som ville kome til å skape intersubjektive opplevingar og det var sjølv sagt avgjerande for meg å halde dette for meg sjølv. Zetner og Eerola foreslår bruken av dekkhistorie som ein måte å skjule den eigentlege hensikta med prosjektet på (loc. cit.). Eg følte ikkje behovet for ei dekkhistorie, men valte bevisst å utelate ein del informasjon om mitt prosjekt, som blant anna interessa for intersubjektive opplevingar, men i staden gje nokre dømer på kva eg rekna med kunne opplevast engasjerande.

Self – presentation biases handlar om utfordringar ved å få informanten til å dele informasjon som han/ho sjølv frykter kan setje vedkomande i eit dårleg lys ovanfor intervjuaren. Dette gjeld nok i størst grad i intervju omhandla personlege og sosiale forhold, men kan definitivt også vere gjeldande i møte med musikk. Det eksisterer brei semje om at musikk og identitet er tett knytt til kvarandre (jf. Ruud 1997; Frith 2011) og å dele musikalske opplevingar kan for mange vere synonymt med å dele noko av seg sjølv. I og med at eg kjende informantane frå før, og dei kjende meg, var dette ekstra viktig å ta høgde for. Eg valte å gjennomføre mi undersøking anonymt, då eg ikkje opplevde at eg mista noko viktig ved å gjere det slik. Det var ikkje viktig for meg å sjå kven som hadde svart kva, men heller kor mange som svarte det same. Eg valte å registrere kjønn, alder og yrke/utdanning, for å ha høve til å gjere ta for meg ulike forhold, men ingen anre personlege opplysningar. På denne måten fekk informantane høve til å uttrykkje seg fritt, utan å kjenne seg blotta på nokon måte.

Limited awareness of one's emotions blir av Zetner og Eerola (2010:210) rekna som eit potensielt problem i forskning på emosjonar og musikk. Mange forskarar hevdar at sjølvrapportering må kombinerast av andre undersøkingar som til dømes åtferd, psykologisk eller kognitiv måling. Denne tanken byggjer på samsvaret mellom ulike komponentar som avgjerande for ein fyldig representasjon av emosjonen i sin heilskap. «However, if one is primarily interested in the study of *feeling*, which is by definition the *subjectively experienced component of an emotion*, that is, the consciously accessible part of the emotion, the problem does not arise» (loc. cit.). I og med at eg var interessert i musikkopplevingar, altså ei subjektivt opplevd verkelegheit, såg eg ikkje noko behov for å gjere undersøkingar som ikkje hadde sjølvrapportering som utgangspunkt.

Difficulties in the verbalizations er i følge Zetner og Eerola den største utfordringa ved verbal rapportering (ibid.:211-212). Verbal rapportering av kjensler kan aldri spegle heile den indre opplevinga eller kjensla, men i hovudsak gje hint om, eller tilnærmingar til delar av opplevinga. Ifølgje Zetner og Eerola er desse restriksjonane udiskutable, men trengs samtidig å bli sett i perspektiv. For det første må ein skilje mellom verbal rapport og sjølvrapportering: «participants can make similarity judgements of music without using any verbal label» (Zetner og Eerola 2010:211). Dei foreslår vidare ein modell der ein tek i bruk både verbale og non-verbale metodar for tilbakemelding, for på den måten kryssvalidere data (loc. cit.). Om ein tek utgangspunkt i verbal rapportering finnes det mange variantar av dette. Éin modell kan vere å velje ut det ordet du synes passar best i samanhengen, blant fleire alternativ (ibid.:211). Ein annan metode blir kalla for fri fenomenologisk rapport og tek utgangspunkt i at det ikkje finnes rammer for kva ord ein brukar for å skildre ei kjensle, og for informantar med eit rikt språk kan dette vere frigjerande (ibid.:189). Samtidig vil denne metoden kunne by på utfordringar for dei informantane som synes skildring er problematisk. Det frie valet av ordlyd kan også gje meg som forskar vanskar med å samanlikne dei ulike svara. Derfor blir det avgjerande å tolke svara med omhug, og prøve å sjå svara i samheng med den kontinuerlege responsen. For det andre vil resultatet kunne variere ut ifrå informanten sine evner til å beskrive si oppleving, ved hjelp av ord, musikalsk interesse/kompetanse og evne til introspektiv refleksjon. Her risikerer ein å få uinteressante og lite handbare data, men også høve til å mota svært interessant og godt beskrive informasjon/ refleksjon. For det tredje er det også viktig å sjå på alternativa til sjølvrapportering, for å ta stilling til om det er noko som vil eigne seg betre. Fordi emosjonell respons til musikk sjeldan er prega av handling vil den subjektive opplevinga (*subjective experiential dimension*) ofte vere den einaste aktiverte dimensjonen. Difor vil ein metode som inneber systematisk sjølvrapportering vere ein fruktbar måte å kartlegge emosjonar knytt til musikk (Zetner og Eerola 2010:212). Til slutt, er det avgjerande å forstå at oppleving av musikk strekk seg forbi det som kan beskrivast med ord: «Thus, attempts to understand musical experiences by the means of language are doomed to failure» (ibid.:213). Sjølv om musikkopplevingar verken kan bli erstatta eller fullstendig beskrive av ord kan ein fortsatt beskrive, forstå og forklare stadig nye sider av slike opplevingar ved hjelp av ulike metodar, inkludert verbale tilbakemeldingar (loc. cit.).

3.2.2 Kontinuerleg respons og retrospektive tilbakemeldingar

Kontinuerleg respons gjev innsikt i korleis eit musikkstykke framkallar kjensler over tid: frå eit tidspunkt til eit anna. Ved at musikk og respons er synkronisert kan ein også lettare peike

på likskapar mellom lyttarane sine individuelle, subjektive opplevingar (Huron & Margulis, 2010: 576). Schubert refererer til omgrepet *duration neglect* som viser til at menneskje lar seg influere av den siste hendinga, og gløymer dermed intensiteten i tidlegare hendingar. Dei siste hendingane skuggar over dei første, og endrar vår oppleving av intensitet (Schubert 2010: 243). Kontinuerleg respons vil med andre ord vere den sikraste metoden, om ein ønskjer spesifikke data om grada av intensitet i ei oppleving. På den andre sida vil retrospektive tilbakemeldingar ha som fordel at dei gjev rom for meir komplekse og utfyllande svar. Det er grenser for kor mykje tilbakemeldingar ein kan gje i det eksakte augeblikket, utan at det går ut over den økologiske validiteten¹² som lyttesituasjonen innehar (loc. cit.).

3.3 Utforming av eigen metode

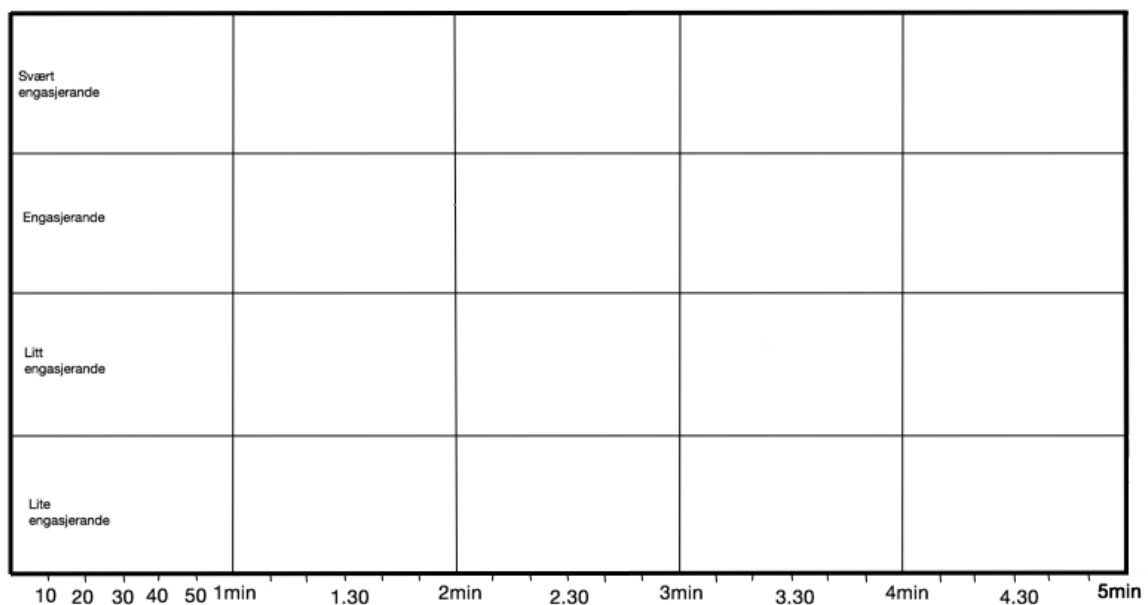
3.3.1 Utforming av skjema

I tråd med Zetner og Eerola (2010:211) si oppmoding om å ta i bruk fleire metodar samtidig for å oppnå kryssvalidering, valte eg å ta i bruk både kontinuerleg respons og retrospektive tilbakemeldingar. Eg opplevde sjølv at prosjektet ville ha stor nytte av ei slik tosidig vinkling, for å gi informantane rom til å kommentere sin kontinuerlege respons i etterkant av kvar lytteseanse. Difor valte eg å lage eit tosidig skjema. Eg vil byrkje med å skildre framsida av skjemaet, som omfattar kontinuerleg respons, for så å ta for meg baksida av skjemaet, som omhandlar retrospektive tilbakemeldingar.

Kontinuerleg respons var meint for å plassere dei intersubjektive opplevingane nøyaktig i eit tidsperspektiv. Ei annan viktig grunn til den kontinuerlege responsen var den tidlegare nemnde faren for *duration neglect* (Schubert 2010: 243). Gjennom kontinuerleg tilbakemelding unngår ein at den siste hendinga får farge responsen på ei tidlegare opplevd hending (ibid.:243), samtidig som at detaljar lettare kjem med. Den største utfordringa var likevel å finne ein metode som gav nok interessant data, men som på same tid ikkje blei for komplisert å gjennomføre, slik at det gjekk utover den økologiske validiteten (Clarke og Cooke 2004:220). Ei anna bakside ved å inneha for mange variablar på same tid er at den kontinuerlege responsen risikerer å bli noko unøyaktig. Det er heilt avgjerande for ein vellykka prosess at musikk og respons er synkronisert på ein slik måte at det gjev grunnlag for riktig tolking av den faktiske opplevinga (Schubert 2010:223). Det var difor viktig for

¹² Økologisk validitet handlar i denne samanheng om kor vidt lyttesituasjonen i undersøkinga kan relaterast til ein normal lyttesituasjon (Clarke og Cooke, 2004:220)

meg å utarbeide ein modell som gjorde det mogleg for lyttaren å gje tidsnøyaktige tilbakemeldingar. Eg utforma eit skjema lik ein graf med tid langs X-aksen og grad av engasjement langs Y-aksen. Langs X-aksen markerte eg kvart tiande sekund. Dette førte til ein feilmargin på ca. 2-5 sekund, noko eg opplevde som ei litt utfordrande då eg skulle tolke data. Likevel er dette ei ganske nøyaktig måling, sett i samanheng med kva slags musikalske element som gjer seg særskilt markante i dei spesifikke områda, og vil kunne seie mykje interessant om eventuelle fellestrekk blant lyttarane sine opplevingar. Y-aksen var delt inn i fire kategoriar: *Lite engasjerande*, *litt engasjerande*, *engasjerande* og *svært engasjerande*.



Figur 1: Skjema for kontinuerleg respons (grafisk framstilling av musikkopplevingar). Originalt i A4-format.

Watson et al. (1988) beskriv sitt arbeid med å utvikle PANAS (*Positive and Negative Affect Schedule*), ein modell for å forske på opplevingar knytt til ulike situasjonar. Her tek dei i bruk kategoriske ord for å beskrive grader av oppleving: *very slightly*, *a little*, *moderately*, *quite a bit* og *extremely* (Watson et al. 1988.:1070). I mi undersøking har eg berre brukt fire kategoriar og ein kan seie at kategoriane litt engasjerande og engasjerande er meint å dekke det same som *a little*, *moderately* og *quite a bit*. Eg valte å la vere å bruke akkurat desse uttrykka fordi informantane ikkje trengte å definere seg innanfor desse kategoriane, men heller markere oppgangar og nedgangar som dei ville såg eg ikkje behovet for å gjere inndelinga for detaljert. Frykta mi var at til fleire kategoriar eg brukte, til større sjanse ville det vere for at ikkje alle tolka desse likt. Likevel tok eg med meg ideen om å bruke kategoriar som seier noko om mengdeforholdet, fordi eg såg på det som ein måte for å kunne avgrense meg til å bruke berre eit definerande omgrep. «I studier hvor spørreskjema anvendes, er det

ikke mulig å unngå at svarene informantene gir, er preget av måten spørsmålene stilles på, og hvilke svarkategorier informantene må forholde seg til» (Thagaard 2009:19). Med dette i mente bestemte eg meg for å prøve å finne eit omgrep utan for mange eksisterande premissar for sjanger og type uttrykk. Eit uttrykk eg til ei viss grad kunne definere for deltakarane sjølv. Eg valte å bruke ordet engasjement i håp om at det skulle romme ein del kvalitetar som andre omgrep manglar.

3.3.2 Engasjement

Engasjement er eit fleirtydig ord, med assosiasjonar til mange ulike felt. Om ein tek utgangspunkt i at noko er engasjerande er interessevekkande eit godt synonym for å forklare innhaldet. Å skape eit engasjement i nokon brukast oftast i samanheng med inspirasjon, motivasjon, spesifikt knytt til arbeid og læring, medan å bli engasjert ofte knytast opp til inkludering og interaksjon. Felles for engasjerande og å skape eit engasjement i nokon er at det i dei aller fleste høver er positivt ladd. Å ha eit engasjement for noko blir gjerne referert til på same måte, medan eit engasjement også kan bety verv eller rolle og treng ikkje nødvendigvis vere positivt ladd. Når ein snakkar om at musikk tenner eit engasjement i lyttaren refererer ein konkret til korleis vi lar oss påverke av musikk. At musikk er engasjerande er vel i utgangspunktet ganske openbart om ein ser på musikken si rolle i samfunn over heile verda. Musikk fungerer på så mange ulike måtar, både som samlande, splittande og både i sorg og glede, med ein terapeutisk funksjon (jf. Ruud 1997). I både grupper og i private samanhengar engasjerer musikk oss på ein heilt særeigen måte. Samtidig er ikkje engasjement i musikk eit mykje omdiskutert tema. Ein snakkar gjerne om at musikk engasjerer, men ikkje kva det er ved musikken som engasjerer. Det er her eg har mitt utgangspunkt, og nettopp det at det ikkje er brukt i veldig stor grad gjorde omgrepet meir interessant for meg å bruke. Ord som interessant, fengande, kul, fin, vakker, mektig, ekte osv., var ord med alt for snevert utgangspunkt og ville truleg utelate fleire viktige musikalske trekk ved den aktuelle musikken. Engasjement derimot, har ei heilt anna breidde i seg og dekker, slik eg ser det, flest uttrykk på ein gong. Mitt standpunkt er at både ei ballade og ei hurtig låt, låtar med mange eller få instrument og både lystige og meir melankolske uttrykk kan opplevast engasjerande. Ei utfordring er at ordet engasjement mogleg kan forvekslast med dynamikk eller volum. Eg såg for meg at nokre lett kunne tolke dette som eit forsøk på å finne dei mest kraftfulle eller fengande delane eller elementa ved musikken, og difor presiserte eg dette på førehand av undersøkinga. Ved å seie at eg var ute etter å finne dei områda i musikken som opplevast engasjerande på ein eller anna måte, og at dette både

kunne omfatte rolege og kraftfulle uttrykk. Eg bad dei også om å notere i grafen, om dei klarte å setje ord på kva det var som skapte dette engasjementet, eller eventuelt mangel på engasjement. I ettertid av undersøkinga ser eg på dette som vellukka, då resultata som kom båe involverte høgt engasjement kring sterke og vare uttrykk, klanger, dynamikk, tekst, melodi, arrangement og sound, for å nemne nokre element.

3.3.3 Retrospektive tilbakemeldingar

I utarbeidinga av skjemaet berekna på retrospektive tilbakemeldingar bestemte eg meg for at eg ville la informantane skrive ein fri fenomenologisk rapport, i staden for å gi avgrensa svaralternativ. Dette gjev informanten fritt spelrom og sett få stengsler for korleis informanten får uttrykke seg. Utfordringa er, som tidlegare nemnd, at ein slik metode vil innhente tilbakemeldingar av svært varierende art (Zetner og Eerola 2010:211-212). Om informanten verken har særleg til vokabular, introspektiv kapasitet eller noko spesiell interesse for musikk vil resultatet truleg bli uinteressant og lite relevant, men om det motsette er tilfelle vil resultatet kunne bli høgst verdifullt. I og med at min metode for kontinuerleg respons handla om å beskrive si eiga oppleving ville det vore lita hensikt i å avgrense kommentarane til adjektiv eller retoriske ja/nei spørsmål eg hadde laga på førehand. I tillegg tok eg utgangspunkt i at mi gruppe, uavhengig av musikalsk kompetanse, hadde over gjennomsnittet stor interesse for musikk på grunn av sin bakgrunn i kor. Dette antok eg ville ha eit positivt utfall på måten dei reflekterte over spørsmåla på. For at ein fri fenomenologisk rapport skal fungere optimalt må ein også ta stilling til nokre utfordringar ved utforminga av spørsmål, som til dømes å unngå retoriske spørsmål som udiskutabelt går utover undersøkinga sin validitet. Ei anna fare er spørsmål som blir så banale at dei hindrar informanten i å svare komplekst. Det motsette er heller ikkje optimalt, då det gjerne kan føre til at informantane tolkar spørsmålet ulikt (Clarke & Cook 2004:220). Skjemaet blei utforma på ein slik måte at første del plasserte deltakarane i ulike kategoriar som alder, kjønn, yrke/utdanning, og kor vidt informanten hadde høyrte låta før eller ikkje. Her var dei fire alternativa som følgjer: 1. Har høyrte mykje på denne, 2. Har høyrte litt på denne, 3. Har høyrte den nokre gonger, 4. Aldri høyrte den før. Dette hjelpte meg blant anna med å oppdage likskapar og variasjonar i måten dei som hadde høyrte låta mange gonger og dei som aldri hadde høyrte den teikna si eiga subjektive oppleving. Den neste delen var den retrospektive delen av tilbakemeldinga. Første spørsmålet var svært opent og meint å fungere som ei slags kryssvalidering av den kontinuerlege responsen. Om den grafiske framstillinga tilsa at

informanten opplevde eit sterkt engasjement ville det vere naturleg å forvente at låta også blei beskrive med positive uttrykk. I dei høver der eg opplevde ein manglande korrelasjon valte eg å sjå dette mest mogleg heilskapleg og definere svaret ut ifrå eit minste felles multiplum. Sjølv om dette hendte var det ei sjeldan hending og aldri med store utfall. Dei to neste spørsmåla bad informanten om å beskrive kva i musikken som gjorde dei ulike utslaga som vedkomande hadde teikna inn i grafen, og var avgjerande for å kunne peike på kva slags musikalske kvalitetar som gjorde seg gjeldande i opplevinga. Det nest siste spørsmålet gjaldt det tekstlege innhaldet i songen. Her blei både songtekst og tekstualitet¹³ rekna med av fleire informantar. Det siste spørsmålet var direkte knytt til autentisitet. Under har eg lagt ved skjemaet for dei retrospektive tilbakemeldingane.

<p>Spørsmål</p> <p>Alder: _____ Kjønn: _____ Yrke/Utdanning: _____</p> <ul style="list-style-type: none">• Kryss av eit av desse alternativa: <p>Har høyrte mykje på denne ___ Har høyrte litt på denne ___</p> <p>Har høyrte den nokre gonger ___ Aldri høyrte den før ___</p> <ul style="list-style-type: none">• Kva synes du om låta?• Kan du peike på kva element i låta du opplever som utslagsgivande dei stadane du har markert som engasjerande eller veldig engasjerande?• Kan du peike på kva som gjer at låta opplevast mindre engasjerande nokre stadar?• Kva opplev du at songen handlar om, og korleis relaterer du deg sjølv til det?• Opplever du denne songen som autentisk (ekte/ektefølt) ?
--

Figur 2: Skjema for retrospektive tilbakemeldingar (fri fenomenologisk rapport av musikkopplevingar). Original i A4-format.

3.3.4 Praktisk gjennomføring

Undersøkinga vart gjennomført i to omgangar. Éin i april 2015, og éin i desember 2015. Den blei gjennomført på same gruppe begge gongane, så mange av deltakarane var med begge gonger, men med noko utskifting. Undersøkinga blei utført på ei gruppe informantar som alle har til felles at dei syng i eit kor ved namn Kor Major, med tilhald i Majorstua kirke i Oslo. Informantane var i aldersspenn mellom 19-35 år, med overvekt av kvinner. Det var mellom

¹³ Tekstualitet er det totale uttrykket av ei låt, der musikk, songtekst og evt. bakgrunnskunnskap går saman om å danne ei samla oppleving av låta.

46 og 50 deltakande informantar ved alle fire låtane, og undersøkingane blei gjennomført i samla gruppe, i Majorstua kirke. Ein av utfordringane ved å gjennomføre undersøkinga på ei så stor gruppe var å få det til å likne ein normal lyttesituasjon, for å gje undersøkinga økologisk validitet. Musikken blei spelt frå høgtalarar, noko som førte til at lyden kan ha blitt oppfatta ulikt omkring i rommet, og det at deltakarane sat i same rom kan også ha spelt ei rolle i måten informantane oppfatta oppgåva på. På den andre sidan er det også klare utfordringar ved å gjennomføre slike undersøkingar på ein og ein informant, som til dømes variasjonar i gjennomføringa, noko som ville hatt stor innverknad på den økologiske validiteten. Om ein tenkjer seg at forholda var like ved kvart høve vil andre faktorar som at undersøkinga blei gjennomført på ulike tidspunkt på dagen, eller ulike tider av året (då ein slik metode ville teke mykje lengre tid) kunne spele inn på resultatet. Kanskje viktigast av alt, ville det å undersøke ein og ein informant vere svært mykje meir omfattande å gjennomføre. Min litt unike tilgang til ei slik gruppe informantar gjorde at eg såg på fordelane ved å ha eit stort tal informantar som større enn utfordringane med å gjennomføre det i samla gruppe.

3.3.5 Deltakarane

I og med at alle informantane hørte til det same koret eksisterte det automatisk ein fellesnemnar hos alle som deltok i undersøkinga, som truleg sette sitt preg på resultatet. På same tid ligg det ei forventning i omgrepet intersubjektiv, at ein undersøker bestemte målgrupper. Om ingen av informantane hadde hatt noko til felles ville det heller ikkje spegla samfunnet på ein god måte, og skilnadane var på si side større enn ein i mange andre høver kunne risikert. Aldersgruppa dekker det eg vil definere som unge vaksne, og seier noko om kva samfunn informantane har og fortsatt er ein del av.

3.4 Enkeltintervju av låtskrivarar

I følge Thagaard (2009) er føremålet med eit kvalitativt intervju å innhente inngåande informasjon om intervjupersonens eiga oppleving av sin eigen livssituasjon eller perspektiv på tema aktuelle for intervjuet. «Intervjuer gir et særlig godt grunnlag for å få innsikt i informanters erfaringer, tanker og følelser» (Thagaard 2009:87). Eit aspekt eg allereie har nemnd er at det kvalitative utvalet ikkje bør vere så stort at det ikkje lar seg gjere med djuptgåande analyser (Thagaard 2009:60), og i og med at dei munnlege intervjuar av låtskrivarar kom i tillegg til undersøkinga av intersubjektive musikkopplevingar, landa eg på

at to informantar ville vere eit passeleg utval som gjorde det mogleg å legge fram detaljerte refleksjonar utan at dette tok for stor plass i oppgåva.

Det eksisterer ulike perspektiv på kva intervjudata seier noko om (Thaagard 2009:87). Det eine perspektivet representerer eit positivistisk ståstad som framhev at intervjusituasjonen representerer den 'ytre verda', i den forstand at informantar si beskriving representerer opplysningar som speglar tidlegare erfaringar. Forskaren blir sett på som ein 'nøytral' mottakar av informantar sine erfaringar (loc. cit.). Det andre perspektivet representerer ein konstruktivistisk ståstad. Ifølgje denne retninga er det ikkje primært erfaringar i den ytre verda som kjem til uttrykk i intervjusituasjonen. Fokus rettast mot betydinga av sosial interaksjon mellom forskar og informant og korleis begge partar i fellesskap utviklar kunnskap og forståinga i intervjusituasjonen. Thaagard stiller seg sjølv i midten av desse to ytterpunkta ved å erkjenne betydinga av korleis den sosiale interaksjonen mellom forskar og informant pregar dei kunnskapar og den forståinga som kjem til uttrykk i intervjusituasjonen. Intervjuet sin gjennomgang reflekterer den situasjonen som konstruerast av forskar og informant i fellesskap. På den andre sidan framhev ho også betydinga av at kulturelle og sosiale omgivingar pregar korleis informanten gjev uttrykk for kunnskapar, erfaringar og synspunkt i intervjusituasjonen (Thaagard 2009:87-88). Dette er også mitt utgangspunkt, og for meg var det viktig å legge til rette for at informanten fekk dele dei sjølv ønska utan sterke føringar frå meg. Eg ønskja ikkje at informanten skulle svare ut ifrå kva ho eller han tenkte at eg ville høyre, og prøvde derfor å formulere meg på måtar som gav rom for mange svar. Samtidig var eg bevisst på at svara alltid vil fargast av kven som er avsendar og kven som er mottakar.

3.4.1 Metode

I forkant av intervjuet var det viktig for meg at grunnlaget for intervjuet var så godt som mogleg. Eg var difor avhengig av å gjere godt forarbeid i forkant av kvart intervju. I følgje Kvale og Brinkmann (2009) er det heilt avgjerande for det endelege resultatet at ein har klart for seg kva ein er på jakt etter før ein gjennomfører intervjuet: «Hvis man skal finne eller vise andre veier til målet, må man vite hva målet er» (ibid.:121). Eit av mine hovudmål for oppgåve har jo vore å setje låtskrivaren si rolle i relasjon til lyttaren si oppleving. Eg var difor interessert i å spørje om mål og metode for låtskriving. Samtidig var eg også interessert i å sjå korleis låtskrivarane sjølv relaterte seg til autentisitet og til rolla som kreativ og skapande

3.4.2 Innhaldet i intervjuet

Eg var oppteken av at eg ikkje skulle prøve å finne nokre allmenne sanningar, men heller prøve å forstå intervjuobjektets livsverd og ho/han sitt eige forhold til den (Kvale og Brinkmann 2009:43-45). Dette er ein fenomenologisk måte å forstå sosiale fenomen ut ifrå intervjuobjektets eigne perspektiv «ut fra den forståelse at den virkelige verden er den mennesker oppfatter» (ibid.:45). Mitt motiv for desse intervjuar låg altså i å forstå intervjupersonens identitet som låtskrivar ut ifrå intervjupersonens eige perspektiv. Dette blir av Kvale og Brinkmann rekna som sjølve essensen ved kvalitative forskarintervju (ibid.:43).

3.4.3 Val av intervjupersonar

Som nemnd innleiingsvis, ønska eg å intervju ei lite tal låtskrivarar for dei eg intervjuar kunne få litt plass kvar i oppgåva. Eg bestemte meg etter kvart for at eg berre ønska to personar, då mitt hovudfokus låg på å presentere funn frå undersøkinga. Det blei difor viktig for meg å finne to låtskrivarar med litt ulik profil, som ville tilføre oppgåva ulike syn på låtskriving. I Noreg er det ei stor vekst av låtskrivarar og eg kunne sånn sett velje mange som ville fylle mine krav som profilert songar- og låtskrivar. Samtidig var det likevel enkelte låtskrivarar som for meg verka å vere meir interessante enn andre, og våren 2015 tok eg kontakt med Silje Nergaard. Ho synes for meg å vere spesielt interessant på grunn av sitt særeigne musikalske uttrykk, med både jazz og pop som forankring, der ho på mange måtar har funne sitt eige musikalske rom. Vi avtalte og møtast, og intervjuet blei gjennomført 8. Mai. Dette var eit svært fint møte som inspirerte meg veldig, og det prega nok også ein del av vala eg tok vidare i prosessen. Før det neste intervjuet var eg oppteken av å finne ein låtskrivar eg trudde ville reflektere kring låtskriving på andre og nye måtar. Dei kvalitative intervjuar av låtskrivarane var ikkje meint for å generalisere, men heller opne opp for nye aspekt og tankar kring prosessen. Eg valte dermed ut nokre aktuelle kandidatar og ønska å spørje. Blant desse var Bernhoft, og han takka raskt ja til intervju. Intervjuet fann stad i Oslo, februar 2016, og blei eit svært interessant møte. I etterkant av intervjuet bestemte eg meg for halde meg til desse to låtskrivarane, sjølv om eg hadde tilbod frå fleire. I og med at undersøkinga heile vegen har vore mitt hovudfokus var det klare grenser for kor mykje innhald frå intervjuar eg kunne presentere. Eg såg det dermed slik at det var betre med to grundige intervju enn fleire overflatiske.

3.4.4 Førebuing av intervju med elitepersonar

Mykje av hensikta mi med å intervjuje to profilerte låtskrivarar var å sjå korleis deira lange fartstid som songar, muskar og låtskrivar prega deira tilnærming til emnet. Eg ønskja at deira bidrag til oppgåva skulle spegle dei som personar og det var difor viktig for meg at desse intervjupersonane ikkje var anonyme. Noko av det mest spennande med intervjuja var å sjå på forholdet mellom intervjupersonane sine eigne refleksjonar og dei musikalske produkta vi som lyttarar kjenner til og/eller har tilgang på. I og med at mi utveljing var så selektiv var det også viktig for meg at desse personane hadde ein særskilt relevans for oppgåva. Eg hadde difor eit behov for å vite nok om kvar enkelt på førehand av intervjuet til at eg kunne spørje relevante spørsmål og forstå konteksten til det dei fortalde om. Kvale og Brinkmann (2009) skriv om intervju med elitepersonar at det er spesielt viktig at intervjuaren har gjort eit godt forarbeid, har god kunnskap om temaet og må meistre fagspråket. Det er også viktig å vere fortruleg med forhistoria til intervjupersonen. «En intervjuer som demonstrerer at han eller hun er godt inne i intervjutemaet, vil få respekt og være i stand til å oppnå en viss grad av symmetri i intervjurelasjonen» (Kvale og Brinkmann 2009:159). Dette var noko eg tok med meg i forkant av intervjuja og som eg opplevde som viktig for framgangen i intervjuet.

3.4.5 Ulike problemstillingar ved transkripsjon

Det finnes ikkje eit riktig svar på kva som er ein korrekt transkripsjon fordi det heller ikkje finnes noko sann og fullstendig objektiv oversetning frå munnleg til skriftleg form. Det viktige blir dermed heller å finne den riktige modellen for å fortolke det aktuelle intervjuet (Kvale og Brinkmann 2009:194). Slik eg ser det, vil ikkje mi oppgåve ha noko behov for lingvistisk analyse eller psykologiske fortolking. I staden var mi viktigaste oppgåve å klare å formidle intervjupersonen sitt uttrykk og budskap. «Ved å overføre samtalen til en litterær stil blir det mulig å formidle meningen med intervjupersonenes historier til leserne» (Kvale og Brinkmann 2009:195). Sitata som har kome med i oppgåveteksten har difor blitt reinskrive og oversett til eit skriftleg format, og i nokre høver også forkorta. Reinskrivinga er gjort med tanke på å få ein fin flyt i teksten, der innhaldet ikkje blir skugga av munnlege formuleringar. Dette har eg gjort så varsamt eg kunne, med eit klart mål om å få fram det eg opplever som det essensielle innhaldet i det som blir sagt. Eg har i så stor grad som mogleg teke vare på intervjupersonen si eiga uttrykksform, slik at det til ei kvar tid skal skildre dei som person. For meg har det vore viktig og heile tida ha i bakhovudet at om nokon av dei ønskjer å lese

dette skal dei kunne lese seg sjølv i det. Dette har vore viktig for å ha ein bevisst relasjon til teksten, og er også eit argument for nettopp å gjere slike forkortingar og gjere om på struktur, for i størst mogleg grad framstille det slik eg oppfattar at intervjupersonane har tenkt eller har ønska å bli forstått.

Det er også klare utfordringar ved dette, fordi det til sist er opp til den som transkriberer å bestemme korleis innhaldet skal leggjast fram. På den andre sida er det jo det som skjer i alle høver der eit sitat blir teke ut av ein samanheng og sett inn i ein ny. Det vil alltid vere farga av den som tolkar, både av den som brukar det og den som les det i den nye samanhengen. Likefullt blir dette ekstra viktig i det kvalitative intervjuet, då ein har liten kultur for å undersøke den reelle validiteten av eit intervju. Det blir dermed ei viktig etisk oppgåve og alltid søke seg til intervjupersonen sitt verdsbilete, framfor sitt eige (Kvale og Brinkmann 2009), eit fokus eg har hatt med meg heile vegen.

3.5 Oppsummering

Mine metodar har dermed sitt opphav i kvalitativ forskning, der undersøkinga kring intersubjektive musikkopplevingar har klare innspel frå kvantitativ metode. Metoden brukt i undersøkinga har sitt utgangspunkt frå forskning på musikk og emosjonar, og tek i bruk både kontinuerleg respons og retrospektive tilbakemeldingar. Heile vegen har det vore viktig for meg å ta utgangspunkt i etablerte metodar, for så å tilpasse det til mitt eige formål. Dei munnlege intervjuar har som formål å forstå låtskrivaren si eiga livsverd og få ta del i låtskrivaren sine eigne tankar og perspektiv kring temaet. Samla sett har eg fokusert på å

4 Intersubjektive musikkopplevingar

I løpet av dette kapittelet vil eg prøve å gje ei grundig framstilling av mine funn knytt til intersubjektive musikkopplevingar. Eg vil først gå gjennom ei og ei låt, der eg peiker på spesielle punkter som ser ut til å ha relevans for mange av informantane, med forsøk på å forklare moglege orsakar til desse utfalla. Gjennomgangen av data vil først og fremst ta utgangspunkt i den kontinuerlege responsen, med innspel frå dei retrospektive tilbakemeldingane, for betre å belyse den grafiske framstillinga. Datamengda eg har jobba med er svært stor og kompleks og eg ville aldri hatt moglegheit for å legge fram alle aspekt. Som nemnd i kapittel 3 har eg måtte ta nokre val undervegs som har vore avgjerande for resultatet, i håp om at desse vala vil gje ei optimal framstilling. Eg har valt å dele inn låta periodevis som: vers, refreng, bru osv. Dette har gjeve meg høve til å synleggjere endringar på ein god måte og gjennomføre ein ryddig struktur gjennom heile analysen. Utfordringa med ei slik inndeling er at ein står i fare for å miste nokre av dei meir heilskaplege perspektiva. Dette vil eg prøve å dekke gjennom kommentarar undervegs. For kvar periode har eg laga ein tabell som illustrerer fellestrekk blant informantane sine opplevingar av engasjement. Med tanke på avgrensing har eg valt å vektlegge kvar periode ulikt ut i frå kvar eg opplev å finne interessante funn. I løpet av kapittelet vil eg også leggje fram mi eiga analyse av kvar låt, meint for å gje ei tydeleg oversikt, med heilt enkle analyser av delane i låta. Modellen eg har teke i bruk for denne analysen er basert på Askerøi (2013: 61-63) si analytiske framstilling av 'Sexx Laws', i forsøk på å finne *sonic markers* (ibid.). Gjennom kapittelet vil eg operere med forholdstal i form av både tal og prosent. Prosentrekninga er ikkje meint å vere ei supernøyaktig framstilling, men heller meint for å sette tala inn i ein samanheng, slik at tala for større relevans. Eg har derfor ikkje rekna med desimaltal, noko som i enkelte høver fører til ein feilmargin på 1%.

4.1 'Hello' av Adele

'Hello' var den første singelen på Adele sitt siste album, *25* (2015), og har fått enorme mengder omtalar og lyttingar. Låta blei skriven av Adele sjølv, i samarbeid med produsent Greg Kurstin, og blei nummer ein i omtrent alle land den blei lista i. 'Hello' blei òg første låt nokon sinne til å selje over ein million digitale kopiar på ei veke. Musikkvideoen som kom ei lita stund etter singelen blei tidenes første til å oppnå over 27.7 millionar visningar i løpet av

24 timar og 100 millionar visningar i løpet av 88 dagar. Låta blei også teke svært godt imot av musikkjournalistar verda over, og i *The Telegraph* blei låta omtala på følgjande vis: «A beautiful song of loss and regret, it takes a grip on the kind of memory every listener holds somewhere in their heart and merges it with Adele's own drama» (McCormick 2015). Eg syntes det var veldig interessant å bruke 'Hello' på grunn av sin openbare salssuksess og sine kvalitetar som popballade, med Adele sin unike stemme i sentrum av låta.

4.1.1 ANALYSE AV HELLO - ADELE

FORM	LYRIKK/ TEMA	HARMONI	INSTRUMENTERING OG SOUND
INTRO 0.00-0.06	To akkordar per takt (tidleg 3. slag). Dette går gjennom heile låta	Fm – Ab Eb – Db	Piano i mørkt register
1. VERS DEL 1 00.06-00.30	Hello, it's me. I was wondering if after all these years you'd like to meet To go over everything. They say that time's supposed to heal yah, but I ain't done much healing.	Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db	Piano fortsett på same måte. Vokal i mørkt/mellomregister med avrunda og subtil klang. Klangen er likevel svært effektiv i måten den fyller lydbilete på. Den skaper mykje botn og blendar godt med pianoet.
1. VERS DEL 2 00.30-00.55	Hello, can you hear me? I'm in California dreaming about who we used to be When we were younger and free I've forgotten how it felt before the world fell at our feet	Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db	«Hello» markert med ein spissare klang som fader ut, tilbake til den avrunda typen.
1. PRE-REFR. 00.55-01.07	There's such a difference between us. And a million miles.	Fm – Eb Cm – Db Fm – Eb – Db - - (Db på 4. slag og dermed ei heil takt utan akkordrørsle).	Synth i to oktavar, tersar akkordrekka. Mjuka, men lys i toppen, noko som skapar ei forventning til det som kjem, med ein svell inn i refrenget.
1. REFR DEL 1 01.07-01.31	Hello from the other side I must have called a thousand times To tell you I'm sorry for everything that I've done But when I call you never seem to be home	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb	Basstromme saman med synth og komprimert piano. Det minimalistiske kompet gjev god plass til vokalen som får briljere i lyst register med eit kraftfull og skarp tone.
1. REFR DEL 2 01.31-01.55	Hello from the outside At least I can say that I've tried To tell you I'm sorry for breaking your heart But it don't matter. It clearly doesn't tear you apart anymore.	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb	Variasjon i enden av dei to første frasane.

MELLOMSPEL 01.55-02.01	Likt som intro	Fm – Ab Eb – Db	Tilbake til intro
2. VERS 02.01-02.25	Hello, how are you? It's so typical of me to talk about myself. I'm sorry. I hope that you're well Did you ever make it out of that town where nothing ever happened?	Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db Fm – Ab Eb – Db	Svak shaker, avrunda skarptromme- og basstrommelyd. Strykarar som følgjer akkordane saman med piano. Synth spelar grunntonen på første akkorden i runde 1, 3 og 4. Vokalen opplevast lik som i første vers.
2. PRE-REFR 02.25-02.37	And it's no secret that the both of us are running out of time.	Fm – Eb Cm – Db Fm – Eb – Db - - (Same rytmikk som første pre-refr).	Trommer forsvinn. Tynnare lydbilete, før ei overstemme blir lagt til, i tillegg til synthen som kjem inn som ein endå kraftigare svell enn førre gong.
2. REFR DEL 1 02.37-03.02	So hello from the other side (other side) I must have called a thousand times (thousand times) To tell you I'm sorry for everything that I've done But when I call you never seem to be home	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb	Cymbalsvell inn i refrenget. Skarptromma får større plass enn før. Cymbalar er med på å løfte energinivået i kvar runde. Enkle korsvar, og understemme. Stryk og synth er igjen med og fargar lydbilete. Piano har fortsatt den ledande komp-rolla.
2. REFR DEL 2 03.02-03.26	Hello from the outside (outside) At least I can say that I've tried (I've tried) To tell you I'm sorry for breaking your heart But it don't matter. It clearly doesn't tear you apart, any-	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb	<i>Fill</i> på skarptromme i overgangen. Litt tydlegare underdelingar i shaker/hi-hat. Litt opnare skarptromme, pluss ein ekstra <i>clash</i> , saman med skarp, kvart 8. slag. Elles likt som del 1.
BRU 03.26-03.51	-more. Ooh, Anymore, Ooh Anymore, Ooh Anymore, anymore	Fm – Db Eb – Ab Fm – Db Eb – Ab Fm – Db Eb – Ab Fm – Db Eb	Endå større og meir frå trommeseksjon. Oktavert kor: Ha, ha, ha, ha. Ho, ho, ho, ho Adele syng lett og leikent i lyst register. Skarptrommar opnar heilt opp i overgangen til nytt refreng.
3. REFR DEL 1 03.51-03.14	Hello from the other side (other side) I must have called a thousand times (thousand times) To tell you I'm sorry for everything that I've done But when I call you never seem to be home	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb	Vokalen løftar seg nok eit hakk i intensitet og klangfargen blir endå litt skarpare. Noko som liknar på kyrkjeklokker og andre store synthar som tek masse plass. Alle element er med og arbeider veldig godt saman, utan mange individuelle stemmer og idear.
3. REFR DEL 2 04.14-04.39	Hello from the outside (outside) At least I can say that I've tried (I've tried) To tell you I'm sorry for breaking your heart But it don't matter. It clearly	Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db Ab – Eb Fm – Db	Refrenget fortsett med den same (om ikkje endå meir) intensiteten.

	doesn't tear you apart anymore	Ab – Eb	
OUTRO 04.39-04.55	Likt som intro	Fm – Ab Eb – Db Fm	All klang frå vokal og synth heng over, medan pianoet får avslutte åleine. Synth blir også med på siste avsluttande tonika, som langsam tonar ut.

4.1.2 Analyse av data frå informantar

Av dei 52 informantane som leverte eit svar var det 39 kvinner (75%) og 13 menn (25%). Det var til saman 21% som sa dei hadde høyrte mykje på låta, 25% som hadde høyrte den litt, 35 % som hadde høyrte den nokre gonger og 19% som aldri hadde høyrte den før. Dette var prosentvis nokså likt fordelt mellom kvinner og menn. Den ganske høge prosenten av personar som hadde høyrte den nokre gonger før kan nok skuldast at denne undersøkinga blei gjennomført berre litt i overkant av ein og ein halv månad etter at låta kom ut som singel. I og med at den straks blei ein radio-hit er det truleg at mange har høyrte den nokre gonger via slike type kanalar, men ikkje endå ha rekt å lytte til den veldig mange gonger.

Blant alle 52 var det 21 informantar som teikna grafen på ein måte som tilsa at dei opplevde låta som svært engasjerande, medan 20 informantar opplevde den engasjerande. Desse to gruppene saman svarar til 78% av alle informantane. Av dei resterande var det 9 som opplevde den som litt engasjerande og 2 som opplevde den som lite engasjerande. I den vidare analysen har eg valt å ta vekk dei som opplevde låta som lite engasjerande. Dette har eg gjort for å rette søket etter intersubjektive opplevingar mot dei som i utgangspunktet er einige om at låta har noko engasjerande i seg. Eit anna alternativ kunne vore og samtidig ekskludere gruppa som registrerte låta som litt engasjerande. Dette har eg likevel ikkje gjort då eg opplevde å finne høg korrelasjon mellom denne og dei to andre gruppene. Sjølv om denne tredje gruppa ikkje har opplevd den same grada av engasjement har det i mange høver vist seg å vere ein relaterbar respons ved dei same stadane. Den fjerde gruppa teiknar, i motsetning til dei andre, eit flatt eller ikkje eksisterande engasjement og er sånn sett uinteressant i denne samanheng. Dermed tek eg altså utgangspunkt i at 50 informantar svarar til 100 % når eg no skal leggje fram mine funn, grunna i både den kontinuerlege responsen og dei retrospektive tilbakemeldingane.

4.1.3 Systematisk gjennomgang

INTRO (0.00-0.06)

Tal	%	Beskriving av engasjement
19	38	Oppgang gjennom heile perioden
24	48	Rett fram gjennom heile perioden
4	8	Nedgang gjennom heile perioden
3	6	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Av alle 50 er det 36 informantar som starter grafen på eit forholdsvis lågt nivå, samanlikna med resten av deira grafiske framstilling. I og med at det totalt er 43 informantar som teiknar grafen rett fram eller oppover er det tydeleg at dei aller første sekunda ikkje opplevast som veldig bergtakande og at dei fleste er avventande til det som skal kome. Samtidig kan ein også tenke at dei 19 informantane som teiknar oppgang i løpet av desse seks sekunda berre valte eit lågt startpunkt til å byrje med. Aukinga byrjar dermed så snart låta blir engasjerande.

1. VERS DEL 1 (00.06-00.30)

Tal	%	Beskriving av engasjement
10	20	Oppgang gjennom heile perioden
20	40	Rett fram gjennom heile perioden
5	10	Nedgang gjennom heile perioden
6	12	Rett fram til løft (00.20 - 00.25), og deretter rett fram eller svakt opp
7	14	Oppgang eller rett fram til 00.20/.25 og deretter reduksjon ut perioden
2	4	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

I perioden 00.20 – 00.25 er det 13 informantar som opplev ei endring i engasjement, enten positivt eller negativt. Her er det vanskeleg å seie noko sikkert om årsaken, då berre ein informant eksplisitt skriv årsaken tid endring. For denne eine informanten er det tekstlinja ”they say that time´s supposed to heal yah”, som saman med ein litt skarpere vokalklang er dei einaste nye elementa. Det er derfor plausibelt å tenke at intertekstualitet¹⁴ kan vere årsaken til endring av engasjement for fleire enn berre denne eine informanten. Dette kan også forklare todelinga blant informantane, då slik intertekstualitet nok ofte kan opplevast som enten interesseskapande eller påteke.

¹⁴ Populærmusikken er full av slike referansar til omverden, både i form av musikk og lyrikk, og krevjar dermed konkrete kunnskapar hos lyttaren for å bli oppfatta (Danielsen 2002:145-146).

1. VERS DEL 2 (00.30-00.55)

Tal	%	Beskriving av engasjement
7	14	Oppgang gjennom heile perioden
14	28	Rett fram gjennom heile perioden
9	18	Nedgang gjennom heile perioden
6	12	Oppgang eller rett fram til 00.36/.40, og deretter nedgang ut perioden
6	12	Nedgang eller rett fram til 00.36/.40, og deretter oppgang ut perioden
5	10	Rett fram eller nedgang til 00.46/.50, og deretter oppgang ut perioden
3	6	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

I andre del av verset skjer noko av det same som i første. Setninga "I'm in California dreaming" kjem i tidsromet 00.36/38, og er for nokre av informantane den eksplisitte årsaken til endringa i engasjement. Om ein samanliknar med første del av verset er det omtrent likt tal av informantar som reagerer ved desse nemnde områda.

1. PRE-REFRENG (00.55-01.07)

Tal	%	Beskriving av engasjement
22	44	Startpunkt for ein oppgang som varer gjennom heile perioden
8	16	Startpunkt for oppgang til 01.00, og deretter rett fram/ nedgang ut perioden
6	12	Rett fram til 01.00, etterfølgt av oppgang ut perioden
11	22	Fortsett på ein allereie byrja oppgang som varer gjennom heile perioden
2	4	Rett fram gjennom heile perioden
1	2	Nedgang gjennom heile perioden

Om ein legg saman alle som markerer 00.55 som starten på ein oppgang i engasjement er dette snakk om så mange som 30 informantar, tilsvarande 60% av dei medrekna informantane. Eit anna aspekt er at berre ein informant opplev nedgang i denne perioden, og berre to som opplev engasjementet uendra gjennom pre-refrenget. Det blir med andre ord tydeleg at det skjer noko interessant ved dette konkrete punktet. Ei forklaring på dette synthen som kjem inn i lydbilete, og fyller eit rom i det lyse registeret som ikkje har blitt fylt før. Ei anna forklaring kan Adele si stemme som aukar intensiteten eit kneppe inn i denne delen, med ny melodilinje. Ein tredje faktor kan vere det nye akkordmønsteret som bygger under den nye melodien. I og med at så mange informantar opplev at stinginga varer gjennom heile pre-refrenget er det grunnar til å tru at dette kan henge også kan henge saman med forventning.

Oppbygginga gjennom pre-refrenget bygger på kjende mønster, og ut i frå Bharucha sin teori er det naturleg å tenke at mange av informantane kan gjette seg til den formmessige

strukturen Også blant dei som ikkje har høyrte tidlegare. (Huron og Margulis 2010:580).

1. REFRENG DEL 1 (01.07-01.31)

Tal	%	Beskriving av engasjement
22	44	Oppgang fram til 01.12/.15, og deretter rett fram/nedgang ut perioden
8	16	Oppgang fram til 01.20/.22, og deretter rett fram/nedgang ut perioden
4	8	Oppgang frå 01.12 som varer gjennom heile perioden
13	26	Oppgang gjennom heile perioden
1	2	Rett fram gjennom heile perioden
2	4	Startpunkt for nedgang som varer gjennom heile perioden

For mange av informantane som bygde opp forventningar i løpet av pre-refrenget blir starten av refrenget staden der forventninga blir tilfredsgjort, og for 22 informantar ser denne opplevinga ut til å stabilisere seg eller stagnere ved 01.12. Etter dette kan ein sjå ein gradvis nedgang gjennom heile refrenget, og samla sett ser det ut til at overgangen inn i refreng er det mest engasjerande.

1. REFRENG DEL 2 (01.31-01.55)

Tal	%	Beskriving av engasjement
11	22	Oppgang gjennom heile perioden
13	26	Rett fram gjennom heile periode
5	10	Nedgang gjennom heile perioden
5	10	Oppgang frå 01.35 - 01.40/.43, og deretter nedgang eller rett fram
1	2	Rett fram til 01.40/.43, og deretter nedgang resten av perioden
7	14	Rett fram til 01.40/.43, og deretter oppgang resten av perioden
3	6	Nedgang til 01.40/.43, og så rett fram eller oppgang resten av perioden
5	10	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Som tabellen viser er det spesielt mange variantar her, og små grupper som har veldig mykje til felles. Om ein ser det overordna kan ein likevel sjå at det er 16 informantar som markerer 01.40/.43 som eit konkret punkt for endring i opplevinga. 10 av desse opplev det som ei positiv endring, medan 6 opplev det som ei negativ endring. For å forklare dette tek eg utgangspunkt i at refrenget som eit stort hook også kan delast inn i to melodiske hook, der det første er to vender med same melodi ("Hello from the outside. At least I can say that I've tried"). Det andre hooket presenterer ein ny melodi som også blir repetert to gonger, der siste repetisjon har ein liten hale. Det aktuelle tidsromet (01.40/.43) er punktet der det andre hooket byrjar, og det kan tenkast at dette er noko av grunnen til denne endringa i

engasjement, gjeldande for begge grupper. Mi forklaring på at dette oppstår i andre del av refrenget, og ikkje i første er at markeringa for positiv auking først og fremst er gjort av informantar som aldri har høyrte låta før. Første del av refrenget er derfor også første gong dei høyrer det, medan andre del gjev lyttaren høve til å sjå føre seg hooket før det faktisk kjem. Lyttaren blir dermed hekta med på ein heilt annan måte den andre gangen. Elles må det leggest til at av dei 13 informantane som teiknar engasjementet uendra gjennom andre del av refrenget er det 11 informantar som opplev dette engasjementet å vere svært høgt samanlikna med resten av informantens grafiske framstilling. For nokre er det det høgaste teikna punktet på heile songen.

MELLOMSPEL (01.55-02.01)

Tal	%	Beskriving av engasjement
5	10	Oppgang gjennom heile perioden
6	12	Rett fram gjennom heile perioden
29	58	Startpunkt for nedgang i løpet av perioden
10	20	Fortsettinga av ein nedgang som har byrja før perioden

I motsetnad til det høge engasjementet i dei førre periodane er 39 informantar som teiknar nedgang frå start av mellomspelet. Sjølv om eg i denne oppgåva fokuserer på stadar prega av mykje engasjement er det også viktig å poengtere behovet for variasjon. På eit vis kan ein tenke at det er mellomspelet si oppgåve å vere mindre engasjerande enn refrenget, men utan at lyttaren mistar interessa fullstendig.

2. VERS (02.01-02.25)

Tal	%	Beskriving av engasjement
9	18	Nedgang til 02.12.15, og deretter rett fram eller oppover
2	4	Rett fram til 02.15, og så oppgang ut perioden
10	20	Oppgang gjennom heile perioden
15	30	Rett fram gjennom heile periode
10	20	Nedgang gjennom heile perioden
4	8	Manglande korrelasjon i eit intersubjektiv perspektiv

Ut ifrå tabellen kan ein sjå at engasjementet blir verande nede for mange av informantane.

Det er 12 informantar som markerer eit aukande engasjement frå 02.12/.15 (1 som teiknar oppgang heile perioden markerer også dette punktet). Dette er området der verset går inn i si andre vending, og "I hope" blir markert av klangfull synth. Perkusjon og stryk kjem også så vidt lengre fram i miksen herfrå og ut perioden.

2. PRE-REFRENG (02.25-02.37)

Tal	%	Beskriving av engasjement
17	34	Oppgang gjennom heile perioden
6	12	Rett fram gjennom heile periode
3	6	Nedgang gjennom heile perioden
21	42	Rett fram eller nedgang til 02.30/.35 og deretter oppgang ut perioden
2	4	Oppgang eller rett fram til 02.30, og deretter nedgang ut perioden
1	2	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Tabellen viser her at det er langt frå like mange informantar som opplev ei gradvis stiging gjennom pre-refrenget denne gongen, samanlikna med første pre-refreng. Samtidig viser den ei massiv oppslutning kring dei siste sekunda i perioden. Ved 02.31 forsvinn alle underlaga og piano blir igjen det einaste instrumentet, saman med Adele sin vokal og ei overstemme. Ved 02.33 startar ein *synth swell*, og saman med cymbal blir det skapt eit veldig løft inn i refreng.

2. REFRENG DEL 1 (02.37-03.02)

Tal	%	Beskriving av engasjement
14	28	Oppgang til 02.45, og deretter rett fram eller redusert auking
4	8	Oppgang eller rett fram til 02.45, etterfølgt av nedgang ut perioden
21	42	Oppgang gjennom heile perioden
2	4	Rett fram gjennom heile periode
1	2	Nedgang gjennom heile perioden
8	16	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Av dei 4 som teiknar ein nedgang frå 02.45 er det 3 som teiknar oppgang fram til dette punktet, medan ein teiknar rett fram. Totalt sett er det då 42 informantar (84%) som teiknar eit aukande engasjement i perioden 02.37 – 02.45, medan 36% opplev eit redusert engasjement frå dette punktet. Vidare er det 9 informantar blant dei som opplev engasjement gjennom heile som teiknar eit aukande engasjement frå 02.40, og ut ifrå retrospektive tilbakemeldingar ser kor ut til å vere årsaken til denne oppsvingen. Blant informantane er det totalt 8 som også markerer 02.50 som starten på ein vidare oppgang. Dette er startpunkt for det andre melodiske hooket som også blei markert ved førre refreng, og mine aningar er at dette heng saman. Ut ifrå den store oppslutninga kring refrenget er det naturleg å tenke at mange av informantane opplever liknande element som dette hooket som positive, utan at dei har skrive det eksplisitt. Både volumauking, dei nye elementa (til dømes kor), tydelegare groove, vokalenergi og effekten av at informanten har eit fersk minne av refrenget, er alle

moglege årsakar for ei slik oppleving.

2. REFRENG DEL 2 (03.02-03.26)

Tal	%	Beskriving av engasjement
7	14	Oppgang til 03.07/.10, og deretter rett fram eller nedgang ut perioden
3	6	Rett fram, med ein oppgang (03.07 - 03.12), og så rett fram igjen
3	6	Oppgang til 03.12/.15, og deretter rett fram eller nedgang
3	6	Rett fram eller nedgang til 03.12/.15, etterfølgt av oppgang ut perioden
5	10	Rett fram eller oppgang til 03.18/.20, etterfølgt av nedgang
9	18	Oppgang gjennom heile perioden
12	24	Rett fram gjennom heile perioden
7	14	Nedgang gjennom heile perioden
1	2	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Her er det mange variantar, men i utgangspunktet mykje likskapstrekk ved førre refreng.

På grunn av plassavgrensingar vel eg ikkje å kommentere alle delane i like mykje, for så kunne kommentere meir på eit seinare tidspunkt i låta.

BRU (03.26 – 03.51)

Tal	%	Beskriving av engasjement
10	20	Oppgang til 03.30/.33, og deretter rett fram eller nedgang ut perioden
4	8	Rett fram til 03.30/.33, og deretter nedgang
8	16	Nedgang til 03.30/.33, og deretter rett fram eller oppgang ut perioden
1	2	Rett fram til 03.33, og deretter oppgang
5	10	Oppgang til 03.40/.43, og deretter rett fram eller nedgang
6	12	Rett fram eller nedgang til 03.43, og så redusert nedgang eller oppgang
3	6	Oppgang gjennom heile perioden
7	14	Rett fram gjennom heile periode
2	4	Nedgang gjennom heile perioden
4	8	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Tabellen over ber preg av ei informantgruppe med mange ulike opplevingar, og talet på informantar med lik oppleving frå A – Å er lågt. Som tidlegare er det likevel interessant å sjå på nokre overordna fellesnemnarar. Det er 23 informantar som markerer ei endring ved 03.30/.33, der 14 opplev det som starten på ein nedgang, medan 9 opplev det som starten på ein oppgang. Frå start av perioden er det koristar som syng 'Ha-ha-ha-ha' og 'Ho-ho-ho-ho' (Adele korar sjølv). Frå 03.29 byrjar Adele med virtuos song og leikar enkelt i eit lyst register. Dette føregår gjennom heile perioden. Min teori er at dei 9 informantane som opplev ein oppgang frå dette punktet teiknar det slik på grunn av Adele sin song. Dei 14

informantane som teiknar nedgang kan enten reagere seint på endringa frå førre del, eller så opplevast den virtuose vokalen som 'for mykje' og ender opp med å få eit nærmast parodisk uttrykk.

3. REFRENG DEL 1 (03.51 – 04.14)

Tal	%	Beskriving av engasjement
19	28	Oppgang til 04.00/.05, etterfølgd redusert auke eller nedgang
5	10	Nedgang (03.51 - 04.00), så oppgang (04.00 - 04.07/.10), så rett fram/ ned
2	4	Oppgang gjennom heile perioden
11	22	Rett fram gjennom heile periode
3	6	Nedgang gjennom heile perioden
9	18	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Av dei 11 som som teiknar engasjementet rett fram er det 9 informantar som registrerer engasjementet på eit svært høgt nivå, sett i samanheng med resten av informantens grafiske framstilling. Elles kan ein sjå mange likskapstrekk med dei tidlegare refrenga. Eit forhold det er verd å legge merke til er den auka gruppa av informantar som opplev engasjementet som uendra. Det er betydeleg mange færre som opplev ein oppgang gjennom heile refrenget denne gongen. Ein av kommentarane som går igjen for mange av informantane er: «For mye repetisjon» (informant 2015).

3. REFRENG DEL 2 (04.14 – 04.39)

Tal	%	Beskriving av engasjement
1	2	Oppgang gjennom heile perioden
16	32	Rett fram gjennom heile periode
13	26	Nedgang gjennom heile perioden
6	12	Nedgang til 04.28/.32, etterfølgd av oppgang
3	6	Oppgang til 04.28/.32, etterfølgd av nedgang ut perioden
3	6	Rett fram til 04.28/.32, etterfølgd av nedgang ut perioden
8	16	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Det er 12 informantar som opplev ei endring ved 04.28/32, der 6 teiknar ein nedgang, medan 6 teiknar ein oppgang. For dei som teiknar nedgang er det naturleg å tenke at det handlar om det same som nemnd i første del av refrenget, nemleg repetisjon. Informanten har høyrte det før og forstår at det nærmar seg slutten på låta. For dei 6 informantane som teiknar oppgang har det truleg ein samanheng med det andre melodiske hooket som akkurat har starta. Dette varer då ut låta.

OUTRO (04.39 – 04.55)

Tal	%	Beskriving av engasjement
4	8	Oppgang gjennom heile perioden, til låta er slutt
14	28	Rett fram gjennom heile perioden, til låta er slutt
32	64	Nedgang gjennom heile perioden, til låta er slutt

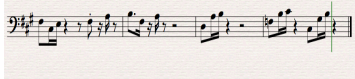
Her kjem det tydeleg fram at engasjementet gradvis går nedover, heilt til songen er slutt. Slik sett engasjementet for mange på same måte som det begynte. Om ein ser låta som heilskap er det tydeleg at refrenga og forventningane i førevegen er det mest engasjerande. For mange blir det litt einsformig mot slutten og engasjementet fell gradvis. Tekstleg ser det ut til å vere fleire hook og intertekstuelle referansar som opplevast engasjerande, og eller er melodien og Adele sin vokalprestasjon og formidling faktorar som fører til eit samla høgt engasjement.

4.2 Streetlights av Bernhoft

'Streetlights' kom ut som ein del av Bernhoft sitt første soloalbum, *Ceramic City Chronicles* i 2008 og er i følge ulike strømmetenestar ein av dei to mest selte og spelte låtane frå albumet. Albumet blei av mange i pressen nemnd å vere ein av «'høstens viktigste utgivelser'» (Gjersøe 2008), og blei ein tydeleg start på Bernhoft si soul-karriere. Låta skil seg på mange måtar frå 'Hello'. I Bernhoft sitt høve er det mange sterke røter til amerikansk soul og R&B, og eg syntes dette gjorde låta spennande. Mitt ønskje var jo, som nemnd innleiingsvis, å undersøke populærmusikk av ulik karakter, med det til felles at dei var framført av låtskrivaren sjølv. 'Streetlights' opnar for nye aspekt ved vår musikkoppleving og gjev oppgåva eit breiare perspektiv på kva det vil seie å skrive musikk som engasjerer lyttaren. I etterkant av undersøkinga gjennomførte eg intervju av Bernhoft og eg ønskjer derfor å tilføye nokre av hans perspektiv undervegs i gjennomgangen av undersøkinga.

4.2.1 ANALYSE AV STREETLIGHTS - BERNHOFT

FORM	LYRIKK/ TEMA	HARMONI	INSTRUMENTERING OG SOUND
INTRO 0.00-0.12	Vokal: Wow, wow, wow Riff (med variasjonar):	F [#] m H ⁷ D ^{maj7} C ^{#7}	Vokal, Bass, gitar med wahwah og trommer, rhodes og bratsj/fiolin med triller, som smyg seg inn i siste takt.

			Skarp samansett av skarptromme, tamburin og claps der tamburing og claps ligg litt bak skarptromma. Dette er ein groove som i stor grad må forståast i lys av mikrorytmikk, med klare referansar til 'Left and Right' av D'Angelo, med trommesett som lokomotiv og resten tungt bakpå.
1. REFRENG 00.12-00.31	The treacherous streetlights call for the blinders glaring the dark sides of the rule of supply and demand I'll never be street wise but signs of the times I know will reveal themselves in beastly shapes	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m A6 Dmaj7 - C#7	Lik besetning som intro. 4.slag i siste takt inneheld to 8-delar med knipsing. Cello/ stryk med her, på enkle innspel. Vokalen blir sunge i to oktavar, utanom siste linje.
1. VERS 00.31-00.53	Shoved inside a container when fifteen shipped on board a boat bound for Seville recycled by the members of the crew she ends up on the streets of downtown Oslo	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m H7 Dmaj7 C#7	Fortsetter med samme instrumentering + orgel som kjem inn på korte støt, eller smyg seg inn med aukane volum, før det kuttar av. Tamburinen er vekke, og claps er bytta ut med knips (fleirtal)
1. PRE-REFR 00.53-01.11	And defiant and proud she stands her ground at night (somebody will give in) and I don't know how she feels but I know it ain't right	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m A6 Dmaj7 - C#7	Kor på overstemme + korsvar. (veldig bakpå vokalfrasering) Cello/ stryk som spelar med overdreven glissando, bakpå i time. Hi-hat blir sterkare her. Avsluttar med markerte 8-delar på 3. og 4. slag i siste takt.
2. REFRENG 01.11-01.31	The treacherous streetlights call for the blinders glaring the dark sides of the rule of supply and demand I'll never be street wise but signs of the times I know will reveal themselves in beastly shapes	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m A6 Dmaj7 - C#7	Likt som første refreng, med tamburin og handclaps. I tillegg er også hi-hat'en bytta ut med <i>ride</i> . Vokal i oktav + 2.stemme på første og femte linje.
2. VERS 01.31-01.53	Swinging hips and smiles from ivory teeth there is a darker story underneath (and you say) "she sure enough makes this part of town look good now" is it professional face that appeals the most to you?	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m H7 Dmaj7 C#7	Her går det tilbake til 1. vers i både instrumentering og dynamikk, men med ein del fleire fyll-linjer frå ulike instrument. Strykarar er med i større grad. 3-stemt kor på <i>story underneath</i> + korsvar på <i>and you say</i> .
2. PRE-REFR 01.53-02.12	And now swallow hard, play the game, get through the night (get on, get on, get on) and I don't know how she feels but I know it ain't right	F#m H7 Dmaj7 C#7 F#m A6 Dmaj7 - C#7	Høgare volum, større sound og dynamikk enn forrige pre-refreng. 3-stemt kor + korsvar. Stryk med tydeleg felles rørsle oppover i register.

3. REFRENG 02.12-02.31	The treacherous streetlights call for the blinders glaring the dark sides of the rule of supply and demand I'll never be street wise but signs of the times I know will reveal themselves in beastly shapes	F [#] m H ⁷ D ^{maj7} C ^{#7} F [#] m A ⁶ D ^{maj7} - C ^{#7}	Strykarar staccato på alle 4-delar i takta (grunntone).
SOLO 02.31-02.50		F [#] m H ⁷ D ^{maj7} C ^{#7} F [#] m H ⁷ D ^{maj7} - C ^{#7}	Orgelsolo. Kompet fortsett som i refrenget. Kor som på intro (wow, wow, wow).
4. REFRENG 02.50-03.09	The treacherous streetlights call for the blinders glaring the dark sides of the rule of supply and demand I'll never be street wise but signs of the times I know will reveal themselves in beastly shapes	F [#] m H ⁷ D ^{maj7} C ^{#7} F [#] m A ⁶ D ^{maj7} - C ^{#7}	Både strykarar og orgelsolo fortsetter inn i siste refreng og låta når eit slags siste klimaks. Ride-zymbalen forsvinn i siste takt og skaper eit dynamisk fall inn i outro.
OUTRO 03.09-03.32		F [#] m H ⁷ D ^{maj7} C ^{#7} F [#] m A ⁶ D ^{maj7} - F [#] m7/C [#] - G [#] m7 ^(b5) F [#] m ^{6/9}	Mange av instrumenta forblir, men dynamikken er fortsatt senka. Trommene bidreg tydeleg til dette. Outroen er veldig leiken i uttrykket.

4.2.2 Analyse av data frå informantar

Av dei 48 informantane som leverte svar var det 27 kvinner (77%) og 11 menn (23%). 17% hadde høyrte låta mykje frå før, medan 19% hadde høyrte den litt. 29% hadde høyrte den nokre gonger, og 35% hadde aldri høyrte den før. Av alle 48 informantane var det 3 som opplevde den som veldig engasjerande, 25 som opplevde den engasjerande, 18 som opplevde den litt engasjerande og 2 som opplevde den lite engasjerande. Om ein samanliknar gruppa som teiknar den veldig engasjerande med den same gruppa i 'Hello' ser ein enorm skilnad i talet informantar. På den andre sida er gruppa som opplev låta lite engasjerande like stor i begge høver. Dette er forhold eg ønskjer å drøfte i løpet av gjennomgangen. Som tidlegare, vil eg frå no av ekskludere dei to informantane som opplevde låta lite engasjerande, og reknar derfor 46 informantar som 100%.

4.2.3 Systematisk gjennomgang

INTRO (00.00 – 00.12)

Tal	%	Beskriving av engasjement
20	43	Oppgang gjennom heile perioden
15	33	Rett fram gjennom heile perioden
11	24	Nedgang gjennom heile perioden

Veldig mange av dei som opplev beskriv ein nedgang eller eit uendra engasjement gjennom heile perioden har eit forholdsvis høgt engasjement som utgangspunkt, sett i samanheng med resten av informantens grafiske framstilling. At dei ikkje skjer ei endring i engasjementet i løpet av introen treng ikkje bety at introen er lite engasjerande. For dei som teiknar gradvis nedgang kan det tenkast at nokon opplevde det aller første anslaget spesielt engasjerande, eller at informanten starter grafen på eit forventa utgangspunkt, før songen har byrja.

Eit musikalsk element som går igjen som engasjerande gjennom heile låta for mange av informantane er grooven: «Låta har en jevn grove som gjør det vanskelig å sitte stille» (informant 2015). Eg ønskjer derfor å vie litt tid til å sjå på kva som truleg gjer grooven engasjerande. Først vil eg presentere eit utdrag frå intervju med Bernhoft, der han snakkar om skapinga av 'Streetlights':

Bernhoft: Jeg tror tanken var... Det var 'Left and Right' av D'Angelo. Det er jo den [syng temaet til 'Left and Right', medan han trommer med hendene], og det tenkte jeg at jeg hadde lyst til å gjøre. [...] Det er en litt sånn snurrig groove, men det var egentlig sånn den var tenkt da. Jeg husker vi brukte masse tid på å få bassen til å være på plass. 'Voodoo' var sykt sånn ledestjerne og det er det fortsatt for min del. Hvordan det hele er satt sammen. Jeg synes det satt en helt ny standard for hvordan sette sammen de rytmiske elementene da. At det virker som at trommesettet liksom er lokomotivet og så kommer det alltid en sånn jævlig mjuk flaggstang som liksom henger etter.

Her kan ein sjå at Bernhoft sjølv brukte D'Angelo som inspirasjonskjelde for korleis han ville bygge opp grooven. Som henvist til tidlegare i oppgåva har Danielsen (2010b) gjort ei analyse av 'Left and Right' og hennar prinsipp om fleksibel puls går godt også overeins med grooven i 'Streetlights'. «Når det svinger så er det jo fravær av metrisk time da. Akkurat den riktige mengden avvik» (Bernhoft 2016). Her ser ein tydeleg Bernhoft sine eigne tankar kring groove. Sjølv om ein kan argumentere mot at groove nødvendigvis må vere frávær av metrisk time (Zeiner-Henriksen 2010b:139). kan ein samtidig argumentere for at dette i stor grad er gjeldande i liknande uttrykk av det Bernhoft sjølv representerer.

1. REFRENG (00.12 – 00.31)

Tal	%	Beskriving av engasjement
9	20	Oppgang gjennom heile perioden
12	26	Oppgang til 00.20/.25, for så flate ut
14	30	Rett fram gjennom heile perioden
8	17	Nedgang gjennom heile periode
3	7	Nedgang 00.12 - 00.20/.25, etterfølgd av oppgang

Av dei 14 informantane som opplev eit uendra engasjement gjennom refrenget har 13 av dei registrert dette som uendra på eit forholdsvis høgt nivå. Av dei som opplev oppgang gjennom heile perioden er det 3 informantar som markerer 00.20/.25 som ekstra engasjerande. Dette betyr at 18 informantar (39%) opplev ei endring ved dette punktet. Det er to forhold eg tenkjer er verd å merke seg ved dette punktet. For det første er det tekststrofa: "I'll never be streetwise", som i tillegg til å vere eit tekstleg hook også rimar på hovudlinja: 'the treacherous streetlights'. For det andre kjem stryk inn unisont på ein stor septim, og skli opp til grunntonen. Dette har ei veldig forløysande effekt og opnar også opp for ei større instrumentering enn det først ligg ann til. Ei anna side ved dette er at tomromet som oppstår etter at strykarane forsvinn er effektivt, og for nokon kan det kanskje opplevast som at lufta går litt ut av refrenget på dette tidspunktet.

1. VERS (00.31 – 0.53)

Tal	%	Beskriving av engasjement
3	7	Oppgang gjennom heile perioden
7	15	Rett fram gjennom heile perioden
10	22	Nedgang gjennom heile perioden
16	35	Nedgang til 00.40/.45, og deretter oppgang ut perioden
5	11	Rett fram til 00.40/.45, og deretter oppgang ut perioden
2	4	Nedgang til 00.40/.45, og deretter utflating ut perioden
1	2	Oppgang til 00.40/.45, og deretter nedgang ut perioden
2	4	Rett fram til 00.40/.45, og deretter nedgang ut perioden

Det er altså 36 informantar som opplev endring kring 00.40/.45. 3 informantar opplev denne endringa i negativ forstand, medan 33 opplev det som ei auke i engasjement. For meg er dette faktisk ganske vanskeleg å forklare, og viser godt ei svakheitene ved ein slik metode. Grafane viser samsvar, men mangel på kommentarar frå informantane gjer det utfordrande å seie noko sikkert. Likevel har eg ein teori om at dette (som så mykje anna i musikk) igjen handlar om forventningar. I tidsromet 00.40-00.42 kjem det eit orgelsvell som saman med bass og trommer skaper ein bølgeforma bevegelse, eller ei dragning framover. Denne dragninga gjer meg som lyttar nysgjerrig og forventningsfull til det som skal kome. Den

gradvise stinginga blir dermed ei slags førebuing til neste del. Det kan for meg sjå ut til at det i dette høvet ikkje er startpunktet for stinginga som er det mest avgjerande, men heller neste markerte punkt. Det punktet er for veldig mange av informantane det komande pre-refrenget.

1. PRE-REFRENG (00.53 – 01.11)

Tal	%	Beskriving av engasjement
16	35	Oppgang heile perioden, med løft/markering av 01.00/.02
7	15	Oppgang frå 01.00/.02, og ut perioden
5	11	Oppgang til 01.00/.02, og deretter nedgang eller reduksjon i oppgang
12	26	Oppgang heile perioden, utan markering av spesielle punkter
5	11	Rett fram gjennom heile perioden
1	2	Nedgang gjennom heile perioden

Det er med ein gong eit høgt engasjement kring pre-refrenget, og for mange av informantane som teiknar størst oppgang er koringa ein viktig faktor for oppgangen. 28 informantar opplev ei endring i engasjement ved 00.58/01.02, der 22 markerer dette som ei positiv endring. Dette tidsromet er der pre-refrenget går inn i si andre runde, og strykarar spelar igjen unisone linjer som nærmast sleper seg framover, saman med orgelsvell og Bernhoft som syng ”Somebody will give in” i ein ’frekk’ falsett. Sjølv om stinginga startar ved dette punktet går engasjementet oppover herfrå og for mange verkar pre-refrenget å engasjere veldig.

2. REFRENG (01.11 – 01.31)

Tal	%	Beskriving av engasjement
8	17	Bratt oppgang 01.08/12 - 01.15/.17, og deretter redusert auke
14	30	Oppgang til 01.20/.25, og deretter rett fram eller nedgang
4	9	Nedgang til 01.20/.25, og deretter rett fram eller oppgang
9	20	Oppgang gjennom heile perioden
3	7	Rett fram gjennom heile perioden
8	17	Nedgang gjennom heile perioden

8 opplev endring ved inngangen til refreng, og stabiliserer raskt eit nivå for engasjement som gradvis aukar svakt utover i refrenget. Om ein samanliknar 1. og 2. refreng ser ein at 01.20/.25 markerer den same perioden som blei drøfta i 1. refreng. Denne gongen er andelen informantar som opplev dette som ein nedgang litt større, medan gruppa som opplev skiftet positiv har blitt ein del mindre.

2. VERS (01.31 – 01.53)

Tal	%	Beskriving av engasjement
18	39	Auka engasjement frå 01.40/45 og ut perioden
6	13	Redusert engasjement frå 01.40/.45 og ut perioden
8	17	Oppgang gjennom heile perioden
5	11	Rett fram gjennom heile perioden
9	20	Nedgang gjennom heile perioden

Av alle dei medrekna informantane er det heile 52% som opplev ei endring i engasjementet kring perioden 01.40/.45. Av dei 18 som opplev dette punktet som utslagsgivande for ei auke i engasjement er det 12 informantar som kjem frå ein nedgang, for så å snu oppover. 5 informantar teiknar nedgang fram til dette punktet, for så å jamne ut. 1 informant teiknar perioden fram til punktet rett fram, for så å teikne ein oppgang i engasjement. Av dei dei 6 informantane som opplev ein reduksjon i engasjement kring dette punktet kjem 3 av dei frå ein oppgang, medan 3 kjem frå eit uendra eller nedgåande engasjement, som då fell ytterlegare frå dette punktet. Igjen er det i overgangen frå første til andre runde av verset som ser ut til å vere utslagsgivande. Denne gongen er perioden i tillegg litt meir pakka av intrykk, som stryk, orgel og mest av alt kor og vokal.

2. PRE-REFRENG (01.53 – 02.12)

Tal	%	Beskriving av engasjement
15	33	Rett fram eller nedgang til 02.00/.03, og deretter oppgang
9	20	Oppgang fram til 02.00/.03, og deretter rett fram eller nedgang
18	39	Oppgang gjennom heile perioden
3	7	Rett fram gjennom heile perioden
1	2	Nedgang gjennom heile perioden

Medan det er 26 informantar som opplev ei stiging i perioden 01.53 – 02.00/.03 er det 31 som opplev stiging i perioden 02.00/.03 – 02.12, noko som tilseier at engasjementet aukar utover i pre-refrenget, totalt sett. 23 informantar opplev ei endring i det låta går inn i andre runde av pre-refrenget. Heile pre-refrenget ber preg av å ha blitt løfta dynamisk, med eit større sound og med unison figur i stryk som gjev eit ekstra løft inn i refrenget.

3. REFRENG (02.12 – 02.31)

Tal	%	Beskriving av engasjement
17	37	Oppgang gjennom heile perioden
14	30	Rett fram gjennom heile perioden

11	24	Nedgang gjennom heile perioden
4	9	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Det er totalt 10 av informantane som, i tillegg til å teiknar grafen i stil med tabellen, har markert ei endring i perioden 02.28 – 20.31, der 8 av desse teiknar det som eit bratt løft oppover, medan to teiknar det som nedgang. Dette er fire sekund før soloen byrjar og der er naturleg å tenke at denne oppgangen har med oppbygginga til solo å gjere, i det orgelet lagar lydar som førebur lyttaren på det som skal kome.

SOLO (02.31 – 02.50)

Tal	%	Beskriving av engasjement
11	24	Oppgang gjennom heile perioden
10	22	Rett fram gjennom heile perioden (forholdsviss høgt for alle)
10	22	Nedgang gjennom heile perioden
7	15	Nedgang eller rett fram til 02.45, og deretter oppgang ut perioden
2	4	Nedgang til 02.45, og deretter rett fram ut perioden
3	7	Oppgang til 02.45, og deretter nedgang ut perioden
3	7	Utan interessante fellestrekk

Det er totalt 21 informantar som opplev soloen som engasjerande (enten aukande eller jamt høgt), medan 10 opplev nedgang gjennom heile. Om ein legg til dei som opplev nedgang eller lågt engasjement rett fram til 02.45 blir talet i staden 19 informantar, og det eksisterer tydeleg ei usemje her. Mange av informantane har kommentert denne delen både i den kontinuerlege responsen, og i den retrospektive tilbakemeldinga. Dei som teiknar høgt engasjement synest soloen er veldig stilig og eit smakfullt avbrekk frå resten av låta. Dei som teiknar engasjementet lågt i denne perioden argumenterer for at engasjementet forsvinn i det vokalen ikkje lenger er til stades.

4. REFRENG (02.50 – 03.09)

Tal	%	Beskriving av engasjement
12	26	Teiknar perioden som ei pyramide, med 03.00 som høgaste punkt
2	4	Rett fram til 03.00, etterfølgt av nedgang ut perioden
3	7	Spegelvend av pyramideform, med 03.00 som lågaste punkt
7	15	Oppgang gjennom heile perioden
12	26	Rett fram gjennom heile perioden
9	20	Nedgang gjennom heile perioden

Av dei 7 som opplev ei auking av engasjement gjennom heile refrenget er det 1 ein av informantane som markerer 03.00 som interessant punkt. Om ein tek med dette i reknestykket er det 18 informantar som markerer 03.00 som eit punkt som spelar inn på opplevinga. For dei 14 som opplev ein nedgang frå 03.00 er det naturleg å tenke at dette igjen har med forminndelinga å gjere. Den andre runda av refrenget byrjar ved 03.01, og mange informantar uttrykk gjennom skriftlege kommentarar eller retrospektiv tilbakemelding at slutten blei mindre engasjerande fordi informanten byrja å gå lei dei like delane. Grunnen til at så mange har teikna oppgang fram til 03.00 trur eg handlar om eit høgt energinivå som lett smittar over på lyttaren. Med sololinjer frå orgel plassert inn i mellom vokallinjene blir lydbilete fylt opp, og den gode grooven som ligg under heile vegen kjem verkeleg til sin rett mot slutten.

OUTRO (03.09 – 03.32)

Tal	%	Beskriving av engasjement
4	9	Oppgang gjennom heile perioden
12	26	Rett fram gjennom heile perioden
30	65	Nedgang gjennom heile perioden



Det er ei tydeleg overvekt av informantar som opplev denne perioden som mindre engasjerande, og for mange ser dette ut til å vere grunna i at ein er lei repetisjon. For andre kan dette vere ein naturleg måte å slutte låta på, då den heilt tydeleg rundar av utan store overraskingar. Om ein ser heile låta under eitt kjem det klart fram at 'Streetlights' resulterer i eit jamnare engasjement enn ein finn i dei andre låtane. Det er prega av eit relativt likt sound heile vegen, med ei akkordrekke som går gjennom heile songen, med nokre få variasjonar. Grooven blir dermed det leiande elementet, og ut ifrå dei tilbakemeldingar frå informantane er det heilt det som held engasjementet gåande. Repetisjonen blir likevel, for mange, litt for langdryg, og engasjementet går gradvis nedover mot slutten av låta.

4.3 Dagane av Odd Nordstoga

Då eg skulle velje ut låtane eg ønskja å undersøkje var det viktig for meg at dette var låtar som allereie hadde ein status, enten i form av stor popularitet eller fleire gode omtalar. Dagane, som kom som ein del av albumet *Heim te mor* i oktober 2006, er ei interessant låt i denne samanhengen fordi den i utgangspunktet ikkje har fått mykje gratishjelp i form av PR og singelpromotering. Likevel har den blitt ståande igjen som ein av dei kjæraste songane til

Odd Nordstoga. Om ein tek utgangspunkt i Wimp eller Spotify kan ein sjå at, med unntak av dei to singlarne, (Heim te mor og Frøken Frantzen) har Dagane over tre gonger så mange avspelingar som alle dei andre låtane på albumet: *Heim te mor*. Både andre artistar, kritikarar og Nordstoga sjølv har teikna Dagane som ein av Nordstoga sine sterkaste låtar. (Horvei 2011). «Nordstoga fortel at når han spelar konsert, tek det ikkje meir enn fire tonar på gitaren før publikum kjenner att 'Dagane'. Dei har funne fram til den og trykt den til sitt bryst, heilt utan hjelp frå plateselskapets promoteringsmaskin» (Horvei 2011).

4.3.1 ANALYSE AV DAGANE – ODD NORDSTOGA

FORM	LYRIKK/ TEMA	HARMONI	INSTRUMENTERING OG SOUND
INTRO 00.00 – 00.12	Kassegitar (forenkla):  Vokaltema: 	C [#] m ... C [#] m/G [#] A H A C [#] m/G [#] A H A F [#] m G [#] m A	Steel-gitar spelar C [#] m skala i sekvenserte prim/ters-intervall, for så å fungere som teppe/klangfyll vidare. Så spelar kassegitar først to repetisjonar av første noterte takt, for så heile systemet, med repetisjon. Samtidig som gitar byrjar på systemet kjem vokal inn med eit hovudtema. Perkusjon kjem inn samtidig som kassegitaren, første takta berre med basstromme (alle firedelar) og så resten av perkusjonen frå takta etter. 16-dels underdelingar med variasjonar. Ein el-gitar kjem inn frå F [#] m, med eit lite tema.
1. VERS 00.39 – 00.59	Ein gong kom kjærteikn heilt av seg sjølv Og kvar dag den var av sølv For du gylte kvar ein augneblink med hugen fri, Og blenda var eg med på reisa di	E A – H A – H A – H E A – H 2/4: A 4/4: H	Kassegitar, perk og vokal
2. VERS 00.59 – 01.23	Dagar som sand ut av hendene renn Om du tvilar, ja, så kjenn Den eine som den andre ut i vinden fær. Og tida som me he den reiser der Ja, tida som me he den reiser der	E A – H A – H A – H E A – H A – H B E	Bass, shaker, steel-gitar kassegitar, perk og vokal.
MELLOMSPEL 01.23 – 01.47	Ooh..	C [#] m F [#] m H A C [#] m F [#] m H A A H ¹¹	Likt som intro, men med fleire gitarar, bass og meir perk (shaker/hi-hat). Alt rytmisk sentrerer seg rundt ein 8-dels triolfigur, starta frå 2. 16-del. Denne assymetriske inndelinga gjev meg ei kjensle av å sveve/ flyte/ gli

			framover.
3. VERS 01.47 – 02.12	Lov meg å vera hjå meg all din dag Ja det lova me i lag Så gav eg deg ein ring, ja det var lettvint gjort Så luska au den dagen stille bort Så luska au den dagen stille bort	E A – H A – H A – H E A – H A – H A – H E	Gitarlinje på 4-delar, saman med walkingbass. Skarpslag på kvart fjerde slag i takta Mykje som skjer på 16-delsnivå, i bakgrunnen. Trekkspel blir med gitar på siste linja
1. REFRENG 02.12 – 02.33	Så langt, så langt Så langt som vinden greier og jage bylgjene blå Så langt, så langt Så langt som vinden greier og jage bylgjene blå	C [#] m F [#] m H A C [#] m F [#] m H A	Tilbake til mindre 'masete' groove. Berre perk igjen, saman med tamburin på 4.slak annakvar takt. Liknar veldig på mellomspelet, men med anna tekst. Koring på langt (ordet blir ordentleg dratt ut).
POST-REFR. 02.33 – 02.47	Der skal eg fylgje deg, min venn Der skal me finne dei igjen	F [#] m C [#] m A – B E E	Perk forsvinn. Berre bass, kassegitar og steelgitar igjen, saman med vokal. Massiv oppbygging frå E-dur.
BRU 02.47 – 03.17	Og ute lyskar styggen og skiljer deg frå meg Og visste me, så hadde me nok kome oss i veg Og eg har bári deg på armen gjennom skog og over fjell Og du har halde meg i handa gjennom juv og mørke gjel Og eg har strekt meg etter deg og du har strekt deg etter meg	C C C B7 Dm Dm6 Dm7 C [#] m G [#] m F [#] m ⁶ B7 B7	Harmonisk skifte. Meir av alt. Banjo og strykarar som nytt element. Stryketema som stig oppover og oppover, og deler seg etterkvart inn i fleirstemt oppbygging. Heile brua opplevast som ein einaste lang crescendo, der alle element arbeider saman mot same klimaks. Stryk og steelgitar skli oppover i register og ender på ein e3 i refrenget.
2. REFRENG 03.17 – 03.38	Så langt, så langt Så langt som sole greier å fylgje bylgjene blå Så langt, så langt Så langt som sole greier å fylgje bylgjene blå	C [#] m F [#] m H A C [#] m F [#] m H A	Forventningane blir innfridde i løpet av dei to første taktene av refrenget. Deretter går det gradvis ned i intensitet.
MELLOMSPEL 03.38 – 04.00	Ooh..	C [#] m F [#] m H A C [#] m F [#] m H A	Likt som tidlegare mellomspelet. Mange gitarar med ulike figurar. Steelgitar doblar vokalen.
POST-REFR. 04.00 – 04.23	Der sko eg fylgje deg, min venn Der sko me finne dei igjen	F [#] m C [#] m ^{2/4} A ^{4/4} H – Hsus4 H – H ¹³ E	Trommene held det gåande heilt fram til siste akkord. Nest siste takt blir ei avrunding og endeleg nedtoning før siste akkord blir sett an og tonar ut.

4.3.2 Gjennomgang av data frå informantane

Av dei 49 informantane som leverte eit svar var det 37 kvinner og 12 menn. Dette utgjer ein prosent på 76% kvinner og 24% menn. 29% sa dei hadde høyrte mykje på låta, medan ingen hadde høyrte den litt. 14 % hadde høyrte den nokre gonger og heile 57 % hadde aldri høyrte den før. Dette var prosentvis nokså likt fordelt mellom kvinner og menn. Av dei 49 informantane var det 17 som opplevde låta som svært engasjerande, medan 23 informantar opplevde den

engasjerande. Desse to gruppene saman svarar til 82%. Av dei resterande var det 8 informantar som opplevde den som litt engasjerande og 1 informant som opplevde den som lite engasjerande.

Av dei som opplev låta som svært engasjerande er det, ikkje overraskande, ei overvekt av dei som har høyrte den mykje frå tidlegare. Kanskje meir overraskande er det at heile 17 informantar av dei som aldri har høyrte låta før opplevde den som engasjerande. Om ein legg til dei fire som opplever den svært engasjerande kjem ein til at 75 % av dei som aldri har høyrte den før går inn under desse to kategoriane. At så mange, både av dei som aldri har høyrte den før og av dei som har høyrte den mange gonger, opplev låta som engasjerande opplev eg som svært interessant med tanke på det intersubjektive. For meg blir det tydeleg at det eksisterer kvalitetar ved musikken som både grip lyttaren frå første stund, men som samtidig kan opplevast positivt gang på gang. Som tidlegare vil eg i gjennomgangen luke ut informanten som ikkje har opplevd noko særleg engasjement i løpet av lyttinga. Ut ifrå dette kjem eg altså til å ta utgangspunkt i at 48 informantar er lik 100 %.

4.3.3 Systematisk gjennomgang

INTRO (00.00 – 00.12/ 00.12 – 00.39)

Tal	%	Beskriving av engasjement
3	6	Oppgang til 00.12/.15, rett fram til 00.33, og oppgang ut perioden
5	10	Oppgang til 00.12/.15, og deretter rett fram eller nedgang ut perioden
9	19	Oppgang til 00.22, og deretter rett fram eller nedgang ut perioden
4	8	Oppgang til 00.33, og deretter reduksjon eller nedgang ut perioden
2	4	Oppgang til 00.33, og deretter auka oppgang ut perioden
9	19	Oppgang gjennom heile perioden
6	13	Rett fram gjennom heile perioden
5	10	Nedgang til 00.33, og deretter rett fram eller oppgang ut perioden
5	10	Manglande korrelasjon frå eit intersubjektivt perspektiv

Som vist i mi eiga analyse av *Dagane*, har introen fleire deler. Dei tolv første sekunda kan kanskje reknast som ei slags førebuing til den 'ordentlege' introen (00.12 – 00.33), der vokalmelodien blir det leiande motivet. Den tredje delen av introen reknar eg frå 00.33 – 00.39, då vokalen forsvinn og gitarar spelar ein slags hale til temaet og førebur verset.

Som tabellen viser er det få informantar som har nok til felles til at dei kan plasserast i same kategori. Blant desse svara finnes det likevel ei gruppe på heile 24 informantar som markerer

eit løft i den korte perioden 00.12 – 00.15. Ut ifrå retrospektive tilbakemeldingar ser melodilinja i introen ut til å vere låta sitt sterkaste hook, og mange opplever både melodien, vokalklangen, harmonikken og soundet som svært engasjerande. Ut ifrå retrospektive tilbakemeldingar kan det, ironisk nok, sjå ut til at dei som registrerer nedgang i denne perioden reagerer på akkurat dei same endringane, berre med eit negativt utfall.

1. VERS DEL 1 (00.39 – 00.59)

Tal	%	Beskriving av engasjement
21	44	Oppgang gjennom heile perioden
15	31	Rett fram gjennom heile perioden
5	10	Nedgang gjennom heile perioden
7	15	Rett fram til 00.53/.55, og deretter oppgang ut perioden

Verset viser eit middels høgt engasjement, med få plutselige endringar. I forsøk på å forstå kva som spelar inn på opplevinga til dei 7 informantane som markerer ei auke frå 00.53/.55 er det interessant å sjå på det harmoniske aspektet. Akkordar, i form av harmonisk etablerte funksjonar i ein overordna kontekst har ulik musikalsk stabilitet. Desse ulike opplevingane av stabilitet har dermed også eigne musikalske forventningar knytt opp til seg: «Perceptually, a chord change in music can be viewed as an exchange of one mental state for another» (Jansen og Povel 2004:31). Funksjonane I, V og IV blir av mange omtala som «the harmonic core» (Bharucha og Krumhansl 1983:69), der akkordrekka I, IV, V blir rekna for å vere den mest stabile varianten (Jansen og Povel 2004:33). Det aktuelle punktet (00.53/.55) markerer her starten på endinga av første verset, med teksten ”og blenda var eg med på reisa di”.

Akkordrekka her følgjer den mest stabile varianten med I, IV, V. Det mest stabile valet vidare ville då vere å gå tilbake til I. Dette skjer ikkje, og i staden blir sekvensen IV, V repetert og siste takt utdradd med to ekstra slag. Med bakgrunn i Jansen og Povel kan det tenkast at denne repetisjonen endrar lyttarens mentale oppleving (ibid.:31), med ei kjensle av ei tilfredsstillande forlenging av det musikalske forløpet.

2. VERS (00.59 – 01.23)

Tal	%	Beskriving av engasjement
9	19	Nedgang eller rett fram til 01.15/.18, så oppgang ut perioden
4	8	Oppgang eller rett fram til 01.15/.18, og deretter nedgang ut perioden
11	23	Oppgang gjennom heile perioden

10	21	Rett fram gjennom heile perioden
7	15	Nedgang gjennom heile perioden
7	15	Manglande korrelasjon frå eit intersubjektivt perspektiv

I andre vers kan ein sjå eit døme liknande på det i førre vers, der 13 informantar opplev ei endring ved det tilsvarande punktet. Denne gongen er det riktig nok 4 informantar som opplev dette som ein nedgang. Og kanskje er det ei forventning om at verset er i ferd med å ende som utløyser dette.

MELLOMSPEL (01.23 – 01.47)

Tal	%	Beskriving av engasjement
13	27	Oppgang eller rett fram til 01.30/.33, så redusert auking eller nedgang
9	19	Nedgang eller rett fram til 01.30/.33, og deretter oppgang ut perioden
1	2	Nedgang til 01.33, og deretter rett fram ut perioden
11	23	Oppgang gjennom heile perioden
7	15	Rett fram gjennom heile perioden
7	15	Nedgang gjennom heile perioden

Det er 23 informantar som teiknar endring ved 01.30/33. Slik eg ser det har dette med repetisjonen av det melodiske hooket å gjere. Når same frase blir repetert kan det sjå ut til at ein del informantar opplever det mindre engasjerande, medan andre set pris på denne repetisjonen.

3. VERS (01.47 – 02.12)

Tal	%	Beskriving av engasjement
14	29	Oppgang eller rett fram til 02.00 og så redusert oppgang eller nedgang
5	10	Nedgang eller rett fram til 02.05/.08, og deretter oppgang
6	13	Oppgang gjennom heile perioden
4	8	Rett fram gjennom heile perioden
9	19	Nedgang gjennom heile perioden
10	21	Manglande korrelasjon frå eit intersubjektivt perspektiv

Slik tabellen viser er det mange informantar som ikkje blir rekna med her på grunn av manglande korrelasjon. Samtidig er det fortsatt 14 informantar som opplev ein nedgang frå 02.00. Endå ein gong er dette punktet tilsvarande med det markerte punktet i dei førre versa, og antyder tydeleg at verset nærmar seg slutten. Eit anna forhold her er at soundet gradvis har inkludert instrument og element frå både amerikansk og norsk folkemusikk, som banjo og trekkspel. Mange av informantane har grunngeve ei auking gjennom denne delen med den

lydlege endringa. «Den er spesielt fin i oppbyggingen mot nye vers/ bro og når det legges til nye instrumenter» (informant 2015).

1. REFRENG (02.12 – 02.33)

Tal	%	Beskriving av engasjement
10	21	Oppgang gjennom heile perioden
15	31	Rett fram gjennom heile perioden
13	28	Nedgang gjennom heile perioden
7	15	Oppgang eller rett fram til 02.18/.20, for så reduksjon eller nedgang
3	6	Nedgang til 02.18/.20, og deretter rett fram eller oppgang

Dette er på mange måtar eit litt utradisjonelt refreng, der energinivået går kraftig ned. Ein informant har beskrive det som eit: «dystert og kjedelig refreng» (informant 2015), medan ein annan teiknar oppgang og grunnar det med slik: «Synes det er finest når det er litt nede» (informant 2015).

POST-REFRENG (02.33 – 02.47)

Tal	%	Beskriving av engasjement
19	40	Oppgang gjennom heile perioden
8	17	Rett fram gjennom heile perioden
12	25	Nedgang gjennom heile perioden
6	13	Oppgang til 02.40, og deretter rett fram eller nedgang ut perioden
3	6	Nedgang eller rett fram til 02.40, og deretter oppgang ut perioden

Post-refrenget tek det allereie lågmælte soundet endå lengre ned ved at både kor og trommer/perkusjon forsvinn heilt og dei verande instrumenta spelar svært lite, forutan om kassegitaren. Denne delen opplevast av mange som meir engasjerande enn den førre delen, og noko av grunnen er truleg den plutslege pausen frå det rytmiske underlaget, som for fleire skaper ei heilt spesiell form for ro i låta. I det trommene kjem inn igjen og den massive oppbygginga til brua byrjar, er det totalt 8 informantar som teiknar eit auka engasjement, grunna i den dynamiske endringa.

BRU (02.47 – 03.17)

Tal	%	Beskriving av engasjement
24	50	Oppgang gjennom heile perioden
3	6	Rett fram gjennom heile perioden
3	6	Nedgang gjennom heile perioden

9	19	Rett fram eller nedgang til 03.00/.03 og så oppgang ut perioden
7	15	Oppgang til 03.00, og så rett fram eller nedgang ut perioden
2	4	Nedgang til 03.00 og så rett fram ut perioden

Brua er delen med desidert størst samsvar mellom informantane, og delen som flest kommenterer i den retrospektive tilbakemeldinga. Det er 65% som opplev ein oppgang fram til 03.00, og 69% som opplev at brua slutter på topp, med eit kraftig løft inn i siste refreng. Slik eg ser det er noko av nøkkelen til denne oppslutninga at det her er fleire element som blir dratt fram som engasjerande, og at desse elementa i veldig stor grad arbeider saman mot eit felles mål. Element er tenkje er relevante er harmonikk, melodi, sound og dynamikk, som alle bidreg til å bygge opp forventningar til det som kjem vidare. Som eg har vist i mi eiga analyse står det harmoniske landskapet i strek kontrast til det som har vore tidlegare i låta. I følge Bharucha og Krumhansl vil harmoniske endringar som går utanfor det diatoniske akkordmaterialet i den bestemte tonearten opplevast mindre stabile (Bharucha og Krumhansl 1983:70-71). Eit anna prinsipp er at ein akkord utanfor tonearten vil opplevast meir naturleg i samanhengen om den er etterfølgt av ein akkord som høyrer til tonearten, enn motsett veg. Dette blir kalla *contextual asymmetry* (ibid.:72), og er veldig relevant i denne samanhengen. Om ein ser på akkordrekka i brua startar den med eit harmonisk skifte frå E-dur (tonika) til C-dur (ikkje tilhøyrande tonearten), for så å bli etterfølgt av H7, som på si side er den sterkaste kjerneakkorden i E-dur. Vidare skjer det på nytt noko uventa då neste akkord ikkje er E-dur (det mest forventa alternativet), men i staden Dm (dorisk-skala), som på si side ikkje har noko med E-dur å gjere, men heller som 2.trinnsakkord i C-dur. Dette er med andre ord ei rekke uventa vendingar, men som likevel har nokre relasjonar. Slik eg ser det spelar også det melodiske ei viktig rolle i å binde det harmoniske saman, slik at det til ei kvar tid opplevast heilskapleg. Ved hjelp av den doriske skalaen til D-moll fungerer den store seksten som eit bindeledd i det det oppstår eit nytt overraskande skifte. G[#]-moll, som ikkje har nokon felles akkordtone med verken D-moll eller C-dur blir likevel eit smakfullt val, takka vere dette bindeleddet. Vidare her ifrå kan ein sjå at Bharucha og Krumhansl sitt tredje prinsipp (*Intrakey Asymmetry*) blir gjeldande. Dette handlar, litt om det same som kontekstuell asymmetri, berre at det her gjeld akkordar innanfor same toneart. Om den andre akkorden blir opplevd som nærare slekta enn den første akkorden vil akkordrekka opplevast meir stabil. G[#]-moll fungerer som 3.trinnsakkord i E-dur, og går vidare til F[#]-moll (2.trinnsakkord), som igjen fører til H7 (5.trinn/ dominant), som til slutt endar i ein 'skuffande kadens'. Ei

sluttvending som i praksis opplevast som alt anna enn skuffande, for 69% av informantane: «Fin bro som byr på overraskelser» (informant 2015).

I tillegg til det harmoniske og melodiske spelar også instrumentering og sound ei openbar rolle i den dynamiske oppbygginga. Som eg har beskrive i mi eiga analyse er alle instrument i fellesskap med på eit gradvis løft som når sitt absolutte klimaks med strykarar og slidegitar som sklir fritt og endelaust oppover i register til det ender i ein C[#]-moll med mollters på toppen (dobbel oktivering av vokalmelodi). Totalen er at svært mange informantar sit igjen med ei sterk oppleving. Både dei som har høyrte den mange gonger, og dei som aldri har høyrte den før: «Bygger seg opp mot 'noe' - forventning om noe bra, som innfris» (informant 2015).

2. REFRENG (03.17 – 03.38)

Tal	%	Beskriving av engasjement
3	6	Oppgang gjennom heile perioden
16	33	Rett fram gjennom heile perioden
14	29	Nedgang gjennom heile perioden
13	27	Oppgang eller rett fram til 03.25/.30, og reduksjon eller nedgang
2	4	Nedgang til 03.25, og deretter oppgang ut perioden

Om ein reknar med dei informantane som teiknar engasjementet uendra er det 32 informantar som teiknar eit høgt engasjement fram til 03.25/.30. Her frå går engasjementet gradvis nedover for mange av informantane.

MELLOMSPEL (03.38 – 04.00)

Tal	%	Beskriving av engasjement
6	13	Oppgang gjennom heile perioden
16	33	Rett fram gjennom heile perioden
18	38	Nedgang gjennom heile perioden
4	8	Nedgang til 03.40/45, og deretter rett fram eller oppgang ut perioden
4	8	Manglande korrelasjon frå eit intersubjektivt perspektiv

For mange av informantane blir siste mellomspel ei vidareføring av ein gradvis nedgang, eller fortsettinga på eit høgt, men uendra engasjement.

POST-REFRENG (04.00 – 04.23)

Tal	%	Beskriving av engasjement
5	10	Oppgang gjennom heile perioden


16	33	Rett fram gjennom heile perioden
22	46	Nedgang gjennom heile perioden
5	10	Manglande korrelasjon frå eit intersubjektivt perspektiv

Nedgangen fortsett vidare inn i post-refrenget, og heilt til låta sin slutt. Dette handlar kanskje litt om at ein har høyrte alt før, og opplev låta som snart slutt. Likevel trur eg først og fremst at dette handlar om at for mange var engasjementet heilt spesielt høgt ut av brua og inn i siste refrenget. Det blir då naturleg at engasjementet går ned på eit tidspunkt, som ein reaksjon på det ein nettopp har opplevd. I løpet av låta har eg funne grunn til å sjå på både harmonikk, melodi, sound, hook og dynamikk som utslagsgivande for dei intersubjektive opplevingane. Dette seier noko om kor mange sider ved musikken som kan opplevast som engasjerande.

4.4 Running with the wolves – AURORA

Running with the wolves kom som tittelsporet på Aurora sin første EP med same namn, våren 2015, og er den av dei fire låtane som har fått klart mest avspelingar. I Aftenposten sin omtale av *Running with the wolves* seier Robert H. Gjerstad følgjande: «Det er lett å forstå hvorfor “konkurrent” Katy Perry ikke har tvitret om denne, for å si det slik. Én av årets beste låter, uansett sjangerklasse» (Gjestad 2015). Dette, i samanheng med at Katy Perry roste Aurora og låta hennar *Runaway* som også er å finne på same EP. Andre aviser har beskrive låta som eit møtepunkt mellom ein potensiell hit og det musikalsk utfordrande, som gjer Aurora så eigen. «Alle kan like Aurora, hun er uimotståelig» (Larsen 2015).

4.4.1 ANALYSE AV RUNNING WITH THE WOLVES

FORM	LYRIKK/ TEMA	HARMONI	INSTRUMENTERING OG SOUND
1. VERS DEL 1 00.00 – 00.24	Riff:  Go row the boat to safer grounds But don't you know we're stronger now My heart still beats and my skin still feels My lungs still breathe, my mind still fears	Dm F Am C Dm F Am C	Basstromme på kvar 4-del bassgitar og el-gitar spelar same motiv. Piano legg ein akkord pr. takt (tjukk lyd, mørkt register) Vokal i mellomregister, avslappa og pent, med ein viss mystikk.

1. VERS DEL 2 00.24 – 00.35	But we're running out of time (time) (Aah) Oh, the echoes in my mind cry	Dm F Am C	Tre pust pr takt. (synkoperte 8-delar), saman med ein slags hi-hat. Koring på første linja + korsvar + <i>cry</i> Effektar + travlare pianospeling bidreg til eit løft i overgangen.
1. PRE-REFR 00.35 – 00.46	There's blood on your lies The sky's open wide There is nowhere for you to hide The hunter's moon is shining	Bb Gm Dm F	Basstromme forsvinn Understemme på to første linjene Overstemme på siste linja Støyfilter + gradvis skarpere EQ skaper eit vidare løft inn i refreng Vokalen løfter seg til eit lysare register, med ein større stemmeklang.
1. REFRENG 00.46 – 00.58	I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the	Bb Gm Dm F	Fullt trommesett + veldig skarp synth Synthbass i svært mørkt register. Vokalen løftar seg vidare oppover i eit kraftfullt register. Running with the wolves kan minne litt om ulveuling.
2. VERS DEL 1 00.58 – 01.22	Trick or treat, what would it be? I walk alone, I'm everything My ears can hear and my mouth can speak My spirit talks, I know my soul believes	Dm F Am C Dm F Am C	Likt som 1. vers, berre at hi-hat er med frå start og at pianoet har ein distortion ved seg, som fargar bakgrunnen.
2. VERS DEL 2 01.22 – 01.34	But we're running out of time Oh, the echoes in my mind cry	Dm F Am C	Likt som forrige del 2 av verset, berre med distortion, som på del 1
2. PRE-REFR 01.34 – 01.45	There's blood on your lies The sky's open wide There is nowhere for you to hide The hunter's moon is shining	Bb Gm Dm F	Lydbilete går frå rundt til skarp, som ved forrige pre-refreng, med basstromma er med heile vegen denne gangen.
2. REFRENG 01.45 – 02.09	I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves	Bb Gm Dm F Bb Gm Dm F	Likt som første refreng, berre dobbelt. Koring andre halvdel
BRU 02.09 – 02.21	It can cause betrayal, it hurts I can't be dreaming The night deceives us, A million voices inside my dreams My heart is left so incomplete	Dm Dm Dm Dm F	Stor trommelyd, bass og fleire synthar, med fleire korstemmer, utan nokon veldig tydeleg lead. Intervalla mellom korstemma er utradisjonelle og distinkte. Brua opplevast i stor grad som ein kakafonisk build-up til eit klimaks.
MELLOMSPEL 02.21 – 02.44	Ååh, Ååh I'm running with the.. I'm running with the wolves I'm running with the.. I'm running with the.. I'm running with the..	Bb Gm Dm F Bb Gm Dm	Låta blir teke heilt ned igjen, til berre gitarspel (likt gitarspel som på pre-refreng) og perk som liknar ein hi-hat figur. Gitarlinja blir dubla av synthar, og soundet går frå rundt og lukka til skarpt og opent.

	I'm running with the wolves	F	Vokalen utviklar seg gradvis og bygger seg oppover saman med kompet. Støyfilter og cymbalar blir med i overgangen.
3. REFRENG 02.44 – 03.13 (03.07 + <i>klang-fading</i>)	I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the wolves tonight I'm running with the wolves I'm running with the	Bb Gm Dm F Bb Gm Dm F stille	Refrenget er som tidlegare, men denne gangen med endå fleire lag med vokal. I tillegg til lead-vokalen som syng refrenget som tidlegare har Aurora ein virtuos vokal på 'toppen' av mixen, som er med på å løfte låta endå høgare opp. Denne stemma løfter seg gradvis oppover og havnar til slutt på grunntonen (d). Låta sluttar brått, og er på den måten eit overraskande element.

4.4.2 Gjennomgang av data frå informantane

Av dei 46 informantane som leverte eit svar var det 36 kvinner (78%) og 10 menn (22%). Det var til saman 11% som sa dei hadde høyrte mykje på låta, og 26% som hadde høyrte den litt. 22% som hadde høyrte den nokre gonger og 39% som aldri hadde høyrte den før. Av dei 46 informantane var det 18 opplevde låta som svært engasjerande, medan 16 informantar opplevde den engasjerande. Desse to gruppene saman svarar til 74%. Av dei resterande var det 11 informantar som opplevde den som litt engasjerande og 1 informant som opplevde den som lite engasjerande. Som tidlegare, vil eg sjå vekk ifrå den eine som opplevde låta som lite engasjerande, og dermed operere med svara til 45 av informantane.

4.4.3 Systematisk gjennomgang

1. VERS DEL 1 (00.00 – 00.24)

Tal	%	Beskriving av engasjement
8	18	Nedgang eller rett fram til 00.18/.20, etterfølgd av oppgang
4	9	Oppgang eller rett fram til 00.18/.20, etterfølgd av nedgang
4	9	Nedgang eller rett fram til 00.10/.12, etterfølgd av oppgang
2	4	Oppgang eller rett fram til 00.10/.12, etterfølgd av nedgang
14	31	Oppgang gjennom heile perioden
12	27	Rett fram gjennom heile perioden
1	2	Nedgang gjennom heile perioden

Om ein ser på alle informantane under eitt, uavhengig av om dei teiknar oppgang, rett fram eller nedgang, er det mange som opplev at låta engasjerer mykje helt frå start. 20 informantar

teiknar engasjementet svært høgt, sett i samanheng med resten av den grafiske framstillinga informantane har gjeve. Totalt er det 5 informantar som byrjar grafen i kategorien svært engasjerande, medan 24 byrjar i kategorien engasjerande. Til samanlikning er det 14 informantar som byrjar grafen i kategorien litt engasjerande, og 2 informantar som opplev starten som lite engasjerande. «God driv, kul rytme. Spannande intro» (informant 2015). «Denne låta er annerledes, på grunn av rytmen som er i begynnelsen, og harmoniene» (undersøking 2015). Ved å samanlikne den kontinuerlege responsen med dei retrospektive tilbakemeldinga ser det ut til at rytmikken er ein viktig orsak til høge engasjementet. Samspelet mellom den statiske stortromma på kvar 4-del, saman med Aurora sin vokal som konsekvent syng 8-delar, og gitar-/bassriffet som markerer 16-dels synkoper er nok det som gjer denne grooven så interessant. Både basstromma og vokalen er med på å halde fast på den rytmiske strukturen, samtidig som riffet kan 'leike' seg utanom dei tunge slaga. Aurora sin unike stemmeklang blir også nemnd som utslagsgivande for mange av informantane.

1. VERS DEL 2 (00.24 – 00.35)

Tal	%	Beskriving av engasjement
34	76	Oppgang gjennom heile perioden
7	15	Rett fram gjennom heile perioden
4	9	Nedgang gjennom heile perioden

Som tabellen viser, er det svært mange som opplev eit aukande engasjement gjennom denne perioden. Det er ingen som spesifikt forklarar kvifor dei opplev dette meir engasjerande. Fleire av informantane kommenterer også at dei ikkje klarer å forklare det i enkeltelement, men at det er kjensla av at alt 'fungerer' og jobbar saman som gjer at det opplevast så bra. «På denne låta er også de rolige delene relativt engasjerende» (informant 2015).

1. PRE-REFR (00.35 – 00.46)

Tal	%	Beskriving av engasjement
34	76	Oppgang gjennom heile perioden
2	4	Rett fram gjennom heile perioden
5	11	Nedgang gjennom heile perioden
4	9	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Heile 76% opplev ein oppgang gjennom pre-refrenget, og for dei fleste er svaret at pre-refrenget hadde ei veldig god oppbygging. Det er mange element i endring frå vers til pre-refreng, som blant anna instrumentering, harmonikk, melodi og energi i synginga. Trommene

går ut, og den rytmiske underdelinga endrar seg, med gitarar som spelar ein ny figur gjennom heile perioden. I tillegg kjem det inn eit støyfilter mot slutten av pre-refrenget, som i stor grad er med på å løfte forventningane kring neste del. Dette støyfilteret er også med på å gjere den lydlege overgangen frå pre-refreng til refreng litt mildare.

1. REFRENG (00.46 – 00.58)

Tal	%	Beskriving av engasjement
33	73	Stabilt engasjerande gjennom heile perioden
9	20	Nedgang gjennom heile perioden
3	7	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Som i pre-refrenget er det også svært stort engasjement knytt til refrenget, og dei fleste informantane opplev dette som engasjerande. Blant dei som opplev eit høgt engasjement ser det ut til at soundet spelar ei viktig rolle. Den skarpe synthen i øvre register, saman med den grove bassen i botn blir nemnd som stilige av mange informantar. Vokalen, og refrenget i sin heilskap som både eit tekstleg og melodisk hook er også engasjerande for mange. Samtidig er både den skarpe lyden frå synth og det repeterande, tekstlege hooket element som blir nemnd som øydeleggjande for dei som opplev refrenget mindre engasjerande enn pre-refrenget.

2. VERS DEL 1 (00.58 – 01.22)

Tal	%	Beskriving av engasjement
2	4	Oppgang gjennom heile perioden
9	20	Rett fram gjennom heile perioden
9	20	Nedgang gjennom heile perioden
7	16	Oppgang eller rett fram til 01.08/.10, og deretter nedgang ut perioden
5	11	Nedgang til 01.08/.10, så rett fram eller oppgang ut perioden
4	9	Oppgang til 01.03, så nedgang til 01.10, så rett fram
3	7	Oppgang til 01.03, og deretter nedgang eller rett fram ut perioden
6	13	Nedgang til 01.03, og deretter rett fram eller oppgang ut perioden

Det er 13 informantar som markerer ei endring i engasjement ved 01.03. Det synes for meg naturleg å tenke at dette eigentleg handlar mest om det tidlegare engasjementet frå refrenget. 7 informantar har teiknar oppgang gjennom refrenget og fortsett den oppgangen så vidt inn i verset, før dei opplev at engasjementet stabiliserer seg eller fell nedover igjen. Overgangen mellom refreng og vers er svart rask, og det går ikkje mange sekunda frå energinivået er heilt på topp, til at det er teke veldig ned i verset. Dei seks informantane som teiknar oppgang frå

01.03 har alle teikna nedgang gjennom refrenget. Eit signal om at desse informantane opplever eit større engasjement knytt til verset. Dette viser jo på si side at engasjement er eit omgrep som kan dekke mange musikalske uttrykk: «Jeg synes versene er det beste. Synes vokalen er fin og at melodien er fin» (informant 2015). Frå 01.08/.10 går første del av verset inn i si andre runde, og korstemmer blir ein del av soundet. Aurora korar sjølv og hennar litt spesielle særpreg kjem godt til uttrykk her, i form av distinkte intervall og særeigen klang.

2. VERS DEL 2 (01.22 – 01.34)

Tal	%	Beskriving av engasjement
13	29	Oppgang gjennom heile perioden
16	35	Rett fram gjennom heile perioden
7	16	Nedgang gjennom heile perioden
7	16	Nedgang eller rett fram til 01.28/.30, og så oppgang ut perioden
2	4	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Underlaget av synth, klang og gitareffektar aukar ein tanke, ved 01.28./30, og eg slik eg ser det truleg årsaken til at 7 informantar opplev ei auking frå dette punktet.

2. PRE-REFRENG (01.34 – 01.45)

Tal	%	Beskriving av engasjement
26	58	Oppgang gjennom heile perioden
6	13	Rett fram gjennom heile perioden
6	13	Nedgang gjennom heile perioden
7	16	Oppgang eller rett fram til 01.40, og så nedgang eller utjamning

Sjølv om mykje i tabellen liknar på tabellen frå førre pre-refreng kan ein sjå at oppgangen ikkje er like gjennomgåande denne gangen. For dei 7 som teiknar nedgang eller rett fram frå 01.40 trur eg dette handlar om at informantane no veit kva det skal forvente av refrenget. Oppgangen blir dermed ikkje fullt like effektiv, fordi forventningane ikkje blei innfridd ved førre refreng.

2. REFRENG (01.45 – 02.09)

Tal	%	Beskriving av engasjement
23	51	Oppgang gjennom heile perioden
7	16	Oppgang / rett fram til 01.58, etterfølgt av nedgang eller reduksjon
8	18	Nedgang gjennom heile perioden
7	16	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Samanlikna med førre refreng er oppslutninga noko minka. I tillegg er det 7 informantar som teiknar eit høgt engasjement i første del av refrenget, for så å teikne nedgang i det refrenget blir repetert.

BRU (02.09 – 02.21)

Tal	%	Beskriving av engasjement
19	42	Oppgang gjennom heile perioden
11	25	Rett fram gjennom heile perioden
15	33	Nedgang gjennom heile perioden

Det er interessant å sjå litt nærare på brua i denne låta, då den raskt skil seg frå resten av låta, på fleire hold. Ut ifrå undersøkinga er det tydeleg å sjå at denne delen utløyer to ulike intersubjektive opplevingar. 15 informantar (33%) teiknar sitt engasjement som aukande gjennom brua, medan 19 av informantane (42%) teiknar sitt engasjement som fallande i same periode. 11 informantar (25%) dokumenterer inga tydeleg endring. Det er med andre ord ei tydeleg splitting i opplevinga av denne delen. Dette tenkjer eg eigentleg ikkje er så rart, i og med at denne delen har så mange lag ved seg. For nokon vil grooven og driven vere svært engasjerande, medan det blir for mykje for andre. For nokon vil vokalharmoniane vere noko uventa, nytt og spennande, medan det for andre opplevast som for langt vekk frå typisk harmonisering, og for nokon blir dette meir som «bråkete støy» (informant 2015). Gruppa som ikkje registrerer noko endring kan enten forklarast med at dei ikkje klarer å ta inn alle inntrykka på ein gong på ein slik måte at dei ikkje rekk å respondere, eller det kan vere fordi ein opplever nokon av elementa positive, medan andre opplevast negativt og nøytraliserer på den måten opplevinga.

MELLOMSPEL (02.21 – 02.44)

Tal	%	Beskriving av engasjement
21	47	Oppgang gjennom heile perioden
6	13	Rett fram gjennom heile perioden
2	4	Rett fram til 02.30, etterfølg av oppgang ut perioden
16	36	Nedgang gjennom heile perioden

Av dei 19 som rapporterte ein nedgang gjennom brua er det 10 som markerer at opplevinga snur ved inngangen til mellomspilet (02.21 – 02.25), medan 7 opplev ein vidare nedgang. Av dei 15 som opplev eit aukande engasjement gjennom brua er det 11 informantar som opplev eit løft akkurat i overgangen frå bru til mellomspel, for så å falle litt, medan berre 3

teiknar nedgang i sjølve overgangen. Den siste opplever verken aukeing eller nedgang i engasjement. Av informantane som teikna brua rett fram er det 9 som teiknar eit tydeleg fall, for så å stige gjennom mellomspelet, medan 1 teiknar oppgang og 4 fortsett rett fram.

Om ein ser dette samla sett er det altså 22 informantar som opplev eit auka engasjement i overgangen, noko som svarar til 46,7 % av dei 45 informantane. I tillegg er det også stor oppslutning rundt slutten av mellomspelet og oppbygginga mot siste refreng. Dette er eit veldig spennande punkt i om ein ser det i samheng med forventningar. Ut ifrå *schematic expectations* vil lyttaren truleg forvente eit nytt løft inn i ein ny del, då både spelestil og sound tilseier at låta byggjer seg opp. I staden for blir låta teke heilt ned, og trommer går ut. Som lyttar kan ein kanskje oppleve det nærmast som at ein spring utfor ein kant, og at underlaget plutselig forsvinn under seg. For 22 informantar ser denne plutselige overraskinga ut til bli opplevd som svært engasjerande, medan 19 informantar opplev denne overgangen som negativ for opplevinga, då den ikkje levde opp til dei forventningane som truleg hadde bygd seg opp. Etter dette tydelege skifte følgjer det ein ny oppgang til siste refreng, og av alle er det 23 informantar som opplev ein oppgang mellom 02.30/.33 og 02.44.

3. REFRENG (02.44 – 03.13 [03.07 + etterklang])

Tal	%	Beskriving av engasjement
8	18	Oppgang til 02.52, etterfølgdande av ein reduksjon/ nedgang ut låta
6	13	Oppgang eller rett fram til 03.00, og deretter nedgang ut låta
10	22	Oppgang til 03.00, og deretter rett fram eller redusert oppgang ut låta
2	4	Oppgang heile perioden, til låta er slutt
9	20	Rett fram til låta er slutt
6	13	Nedgang gjennom heile perioden, til låta er slutt
4	9	Manglande korrelasjon i eit intersubjektivt perspektiv

Dette refrenget er det med det klart høgaste målte engasjementet av dei tre, sjølv om stiginga ikkje har like stor oppslutning som tidlegare skuldast dette i stor grad at delane i forkant også opplevast svært engasjerande for mange. Ein av tinga som skil dette refrenget frå dei tidlegare er Aurora sin virtuose vokalbruk, der ho leikar seg lett over refrengvokalen. «Liker veldig godt stemmebruk på bro/mellomspill og siste refreng» (informant 2015). Lyden er endå meir massiv enn tidlegare og her blir det ikkje spart på noko. Det er også interessant å ta med at heile 75,6 % av informantane avsluttar grafen med eit stigande eller jamt høgt engasjement, utan nokon nedgang på slutten. Ein av informantane poengterer

tilbakemeldinga: «Liker at låta starter/ slutter med en gang» (informant 2015), og er heller ikkje åleine om slike uttalar. Dette blir nemnd av fleire som positivt for opplevinga, ved at ein blir sittande igjen med eit ønske om meir, og kan kanskje også ha noko å seie for måten ein beskriv låta i ei retrospektiv tilbakemelding, rett etter ein slik lyttesituasjon.

Om ein ser låta i sin heilskap vil eg hevde at denne låta skil seg litt ut i måten den brukar dynamikken på. Dei tre andre låtane har også klare endringar i dynamikk, med både veldig svakt og nært, til sterkt og mektig. Likevel skil 'Running with the wolves' seg ut ved at desse skifta skjer mykje hyppigare, og med overgang frå bru til mellomspel som eit godt døme på ein brå overgang frå sterkt til svakt. Noko av grunnen til desse hyppige skifta kan vere at delane i låta er korte og med heilt tydelege dynamiske funksjonar som får prege låta i form av sound og oppbygging. Her kan ein kanskje snakke om dynamiske endringar som musikalske hook, og i alle fall som avgjerande for dei forventingane som blir skapt.

4.5 Retrospektive tilbakemeldingar kring autentisitet

4.5.1 Autentisk sound

Noko av det som ser ut til å vere mest avgjerande for kor vidt informantane opplev låta som autentiske eller ikkje er *soundet*. To av informantane som lytta til 'Dagane' svarte følgjande på om dei opplevde låta autentisk: «Ja – singer/ songwriter- sound» «Litt ekte til tider, men ber preg av å vere spelt inn i studio». To av informantane som lytta til 'Streetlights' svarte følgjande på det same spørsmålet: «Nei, for elektronisk i soundet» og «Nei, kunstig». For å byrje med sitata henta frå retrospektive tilbakemeldingar av 'Dagane' kan ein raskt sjå dette i samanheng med singer/songwriter-tradisjonens særleg tette tilknytning til omgrepet.¹⁵ Odd Nordstoga står fram autentisk fordi han høyrer ut som ein singer/songwriter. Denne tanken har røter tilbake til visetradisjonen, der bodskapet i låta blei løfta fram som det viktigaste, og soundet blei dermed tilpassa slik at vokal og tekst skulle kunne kome tydeleg fram. Ironisk nok har soundet i seg sjølv blitt 'ekte', og slik sett også definerande for kva som ikkje er det.

Det andre sitatet kan også sjåast i lys av sitata frå retrospektive tilbakemeldingar av 'Streetlights'. Her handlar dei alle om at lyden har blitt 'tukla' med, ved hjelp av teknologi,

¹⁵ For perspektiv på autentisitet som toneangivande i singer/songwriting: Moore 2002; Dolan 2010; Askerøi 2012.

og er slik sett ikkje lenger opphåveleg. I Frith sin artikkel *Art versus technology* (1986) beskriv han fleire dømer på artistar og stilar som først har blitt stempla som ikkje-autentisk, for deretter nærmast å bli definisjonen på autentisk (Frith 1986:263-266). Tanken om teknologi og studio som uekte har, i følge Frith, sitt utspring frå ein gammaldags modell for kommunikasjon som tek utgangspunkt i at til meir teknologi som eksisterer mellom utøvar (A) og lyttar (B), til større sjanse er det for at formidlinga blir falsk og uekte (ibid.:266-267). Dette er gamaldags, men samtidig svært inngrodd. Om ein tenkjer autentisitet som ein kommunikasjon mellom utøvar og lyttar kan ein lett argumentere for at ein slik studiosituasjon gjev utøvaren betre tid til å spisse produksjonen på den måten som utøvaren meiner kommuniserer best.

Eit anna interessant forhold er at informantane frå 'Streetlights' stemplar låta som ikkje-autentisk på bakgrunn av kriterium som vanlegvis høyrer til i andre sjangrar. At låta har el-gitar har sjeldan vore eit problem i soulmusikken, og det blir tydeleg at ein her i grunnen ikkje snakkar om sjangertruskar, men om den konkrete lyttarens personlege referansar. Eit slikt utgangspunkt er i grunn ikkje så rart som det kanskje kan verke. Om ein ikkje har lytta mykje til slik type musikk tidlegare er det naturleg å plassere det ein lyttar til i ein boks ein har tilgang til, eller eit uttrykk ein har kjennskap til. Dette blir likevel problematisk når ein snakkar om ei låt eller eit uttrykk som autentisk, fordi ein veldig lett avskriv alt framand som ikkje-autentisk.

4.5.2 Autentisk songtekst og formidling

Vidare har eg valt ut nokre sitat frå den retrospektive tilbakemeldinga som seier noko om lyttarane sitt forhold til songteksten og formidlinga som autentisk.

1. person autentisitet:

Ein informant svarte, etter å ha lytta til 'Streetlights', følgjande på spørsmålet om autentisitet: «Ja, trur han har skrive denne ut ifrå egne erfaringar». Ein annan informant skreiv følgjande, etter å ha lytta til 'Running with the wolves tonight': «Jeg er stor fan av Aurora og synes hun er utrolig dyktig, så jeg føler at det hun skriver/ synger er veldig ekte». Slik eg ser det beskriv desse sitata sentrale forhold ved 1. person autentisitet på kvar sin måte. Den første informanten har ei meining om at Bernhoft truleg har opplevd dette sjølv. Låta blir dermed autentisk, då det ikkje er noko han diktar opp, men har kjend på kroppen. Samtidig finnes det

mange dømer på låtskrivarar som skriv ut ifrå andre sine opplevingar, som likevel ender opp med å bli opplevd som autentisk av mange¹⁶. Slik eg ser det handlar det først og fremst om å klare å forstå situasjonen ein beskriv på ein slik måte at den kommuniserer til andre enn deg sjølv. Det neste sitatet seier noko om lyttarens relasjon til artisten. Fordi informanten er fan og likar musikken tenkjer vedkomande automatisk på låta som autentisk. Dette er nok eit kjenneteikn hos mange. Låta gjev informanten lite reint tekstmessig, men låta opplevast bra og ein får eit positivt forhold til artisten, som igjen fører til at uttrykket verkar å vere autentisk.

2. person autentisitet

Etter å ha lytta til 'Dagane' skriv ein av informantane følgjande: «Synes den beskriver mange relasjoner og følelser jeg kjenner meg igjen i» Ein annan informant forklarar at 'Hello' opplevast autentisk fordi den er: «Lett å relatere seg til». Dette er begge typiske dømer på 2. person autentisitet, der lyttaren opplev at artisten forstår korleis den har det. Desse to låtane står nok tekstmessig i ei særstilling, då dei på kvart sitt vis framstår som tydelege tekstar som skildrar universelle tema som kjærleik og sagn. Ein annan informant peiker på Adele si rolle som formidlar: «Adele har en helt egen formidlingsevne». Denne evna til formidling er nok i stor grad med på å forme opplevinga av autentisitet, då det i all hovudsak handlar kommunikasjon.

4.5.3 Respons på autentisitet blant informantar

Hello

Av alle 52 informantane som lytta til 'Hello' opplevde 35 låta som autentisk. 8 opplevde den som delvis autentisk, 5 svarte blankt og 4 informantar opplevde den ikkje autentisk.

Streetlights

Av alle 48 informantane som lytta til 'Streetlights' opplevde 18 låta som autentisk. 5 opplevde den som delvis autentisk, 18 svarte blankt og 7 informantar opplevde den ikkje autentisk.

Dagane

Av alle 49 informantane som lytta til 'Dagane' opplevde 40 den som autentisk, 3 opplevde

¹⁶ Beate Lech skreiv plata *Cricklewood Broadway* ut ifrå éin roman (Ekern 2013:87-88).

den delvis autentisk og 5 informantar svarte blankt eller at dei ikkje var sikre. Ingen informantar opplevde den som ikkje autentisk.

Running with the Wolves

Av alle 46 informantane som lytta til 'Running with the wolves' opplevde 25 låta å vere autentisk, 6 opplevde den delvis autentisk. 11 svarte blankt og 4 informantar opplevde den ikkje autentisk.

Ut ifrå oversikta kan ein tydeleg sjå stor skilnad mellom 'Streetlights' og dei tre andre låtane. 'Streetlights' er på mange måtar ei annleis låt, med andre musikalske element i framgrunnen, og med andre musikalske ideal. Der dei tre andre låtane spelar på store kjensler og mykje dynamikk er 'Streetlights' groovebasert, repetativ og soulorientert. Dette er eigenskapar ved låta som gjer den svært interessant å undersøke. Samtidig kan det hende at den, i spørsmål om autentisitet blir litt malplassert. Som tidlegare nemnd har singer/songwriter-tradisjonen sterke band til omgrepet. Ein tradisjon dei tre andre låtane står nærmare, og dette ser ut til å ha prega resultatet. Av dei fire låtane var 'Streetlights' den første som blei undersøkt og svara har derfor ikkje blitt farga av dei andre låtane. Likevel, kan ein kanskje seie at i ei låt som 'Streetlights' blir spørsmålet om autentisitet i ei viss grad irrelevant, då det i mykje større grad handlar om ein kroppsleg relasjon til musikken, enn ein menneskeleg relasjon: «Relaterer meg mest kroppsleg gjennom bevegelse til sangen» (informant 2015). Slik eg ser på autentisitet vil ein slik kroppsleg relasjon også vere ein del av omgrepet, og eg ansåg derfor dette som relevant. Som vist på forrige side, ser det likevel ut til at Streetlights ikkje blei målt ut ifrå eigne kvalitetar, men heller plassert i ei boks den ikkje høyrte heime i.

4.6 Tekstleg fokus

Mitt utgangspunkt for å inkludere nokre spørsmål om lyttaren si oppleving av innhald og sin relasjon til songteksten var at eg var interessert i å sjå på kva relevanse tekst såg ut til å ha for informantane. Eg valte derfor å inkludere ei norskspråkleg låt, for å kunne samanlikne lyttarane sitt forhold til tekst på ulike språk. Spørsmålet eg stilte til informantane laud som følger: *Kva opplev du at songen handlar om, og korleis relaterer du deg sjølv til det?*

I analyseringa av data fann eg kor mange informantar som opplevde at dei visste kva songen handla om. I utsilinga var eg eg veldig lite kritisk til informantane si eiga tolking, og så lenge dei hadde svart noko anna enn songtittelen godtok eg alle tolkingar. Likevel var det ved alle

låtane ei stor gruppe informantar som enten svarte blankt eller at dei ikkje hadde fått med seg innhaldet i låta. I 'Running with the wolves' hadde 65% av informantane som ikkje fått med seg innhaldet. I 'Streetlights' var det så mange som 85% som ikkje hadde fått med seg innhaldet, medan det i 'Hello' var 54%. I 'Dagane' var det 60% som ikkje hadde fått med seg innhaldet i songen. Dette gav straks nokre klare signal om den manglande relevansen teksten har som meiningsinnhald for svært mange. Om eg i staden berre fokuserte på informantane som hadde høyrte låtane mykje frå før blei resultatene som følgjande: 1/5 opplevde å forstå noko av teksten til 'Running with the wolves'. 1/6 opplevde å forstå noko av teksten til 'Streetlights'. 7/11 opplevde å forstå noko av teksten til 'Hello', og 9/14 opplevde å forstå noko av teksten til 'Dagane'. Sjølv blant dei som hevda å ha høyrte låta mykje var opplevinga av tekstleg forståing svært låg. For 'Hello' og 'Dagane' var oppslutninga dermed litt større blant dei som hadde høyrte den mykje frå før, medan dette ikkje gjorde noko særleg skilnad i dei to andre låtane. Larsen hevdar at: «Årsaken til at mange ikke er i stand til å gjøre rede for innholdet i en poptekst, kan også være at selve språket er av en slik art at man knapt legger merke til det». (Larsen 2002:158).

Dagane, som representant for det norskspråklege fekk omtrent heilt likt resultat som 'Hello'. Med utgangspunkt i data frå undersøkinga kan det sjå ut til at mange oppfattar Nordstoga si tekstskrivning, saman med Vinjedialekta som komplisert. Spesielt gjeld dette dei som aldri har høyrte låta før. Skilnaden på ein oversiktleg tekst (som 'Hello') på andrespråket og ein meir komplisert tekst på førstespråket ser dermed ut til å vere liten. Likevel er det eit heilt anna engasjement kring Nordstoga sin tekst enn hos dei andre låtane. Dette botnar i at dei som opplev å forstå teksten ser ut til å gje dette stor verdi. Samtidig som det semantiske innhaldet i teksten ikkje verkar å vere avgjerande for så mange er det liten tvil om at teksten som fonetikk er avgjerande for mange av informantane. Intertekstualitet, tekstlege hook, klanglege kvalitetar ved enkeltord og setningar, og rim er alle element som pregar lytteopplevingane for fleire. Dette er samtidig element som aldri kan skiljast ut åleine, men som er avhengig av å stå i sinn melodiske, rytmiske og klanglege kontekst for å gje meining. Konklusjonen må kanskje bli at tekst spelar ei viktig rolle som interesseskapar, og for dei som opplev å forstå det semantiske innhaldet kan songteksten vere nøkkelen til ei forsterka musikkoppleving.

I løpet av dette kapitlet har eg gjort greie for informantane si musikkoppleving, ved hjelp av data frå både kontinuerleg respons og retrospektive tilbakemeldingar. Det totale bilete er at

det er mange forhold i musikken som opplevast engasjerande, og at informantane i stor grad har ulike måtar å oppleve desse forholda på. Samtidig kjem det også tydeleg fram at informantane i mange høver har fellestrekk ved opplevingane, og at ein i ganske mange samanhengar kan peike på trulege årsakar for eit aukande eller nedgåande engasjement. Musikalske element som har blitt peika på i denne perioden er: *sound, hook, dynamikk, rytmikk og groove, melodikk, harmonikk* og form. I tillegg til desse har eit overordna forhold vist seg å vere informantens forventningar kring den musikalske framgangen.

5 Låtskriving frå låtskrivaren sitt eige perspektiv

I arbeid med mi masteroppgåve intervjuja eg låtskrivarane Silje Nergaard og Jarle Bernhoft, kvar for seg, for å høyre nokre av deira refleksjonar kring det å vere låtskrivar. Eg var interessert i å forstå begge som låtskrivarar og som lyttarar, då eg tenker at desse to rollene heng svært tett saman. Med det som utgangspunkt ville eg høyre om desse to låtskrivarane hadde klare mål og motivasjonar, etablerte metodar for låtskrivinga, og korleis alt dette stod i forhold til deira eigne lyttevaner. Eg vil først presentere begge låtskrivarane kort, og deretter presentere nokre utdrag frå intervju.

5.1 Silje Nergaard

Silje Nergaard starta si karriere allereie som 16-åring med 'Tell Me Where You're Going' i 1990, som fekk førsteplass på fleire Japanske radiokanalar og gjorde Nergaard internasjonalt kjend. I løpet av den over 25 år lange karrieren har ho hatt ulike samarbeid med mange profilerte artistar og gjort seg merka i både i USA, Asia og og Europa, og gjeve ut 13 album. Ho blei kåra til årets spellemann under Spellemannprisen 2003 og fekk Gammleng-prisen i klassen 'jazz' i 2005. Med så mykje erfaring i feltet, både som låtskrivar og artist, og med si unike stemme i eit eit skjærepunkt mellom jazz og pop såg eg på Silje Nergaard som ein interessant låtskrivar å intervjuje til denne oppgåva.

5.2 Jarle Bernhoft

Jarle Bernhoft har lenge vore aktiv i norsk i det norske miljøet, blant anna som vokalist i band som Span og Green Granadas. Det var likevel først i 2008 at han gjorde seg merka som soloartist då han gav ut sitt første soloalbum *Ceramic City Chronicles* (2008), og har seinare gjeve ut to soloalbum til. Desse tre albuma var ikkje berre starten på hans solokarriere, men også eit tydeleg sjangerhopp. Frå å først og fremst vere forbunden med ulike rockeband blei overgangen til soul/r&b ein overraskande, men etterkvart svært velkomen endring. I 2011 blei han kåra til årets spellemann og beste mannlige artist under Spellemannprisen 2011. Han har etterkvart også markert seg i utlandet, og først og fremst i USA, og har blitt ei tydeleg

norsk stemme både innlands og utlands. Hans særeigne uttrykk og hans kreative vesen var noko av det som gjorde Bernhoft så interessant som intervjukandidat. Eg har, som i Nergaard sitt tilfelle, dessverre måtte utelate svært mykje interessante perspektiv og fine refleksjonar, med tanke på oppgåva sin storleik og sitt hovudfokus. Samtidig gjev dei utdraga eg har valt å presentere ei god innsikt i intervjupersonane sin låtskrivaridentitet og deira måte å relatere seg til låtskriving på.

5.3 Lytting og låtskriving – ulike innfallsvinklar

5.3.1 Bernhoft som lyttar og låtskrivar

Nesten heilt frå starten av intervjuet med Bernhoft kom det klart fram at han har eit særskilt fokus på musikalske detaljar, både som lyttar og som låtskrivar. Vidare kjem eit lite utdrag frå intervjuet, der Bernhoft sjølv forklarar dette fokuset og kva det gjer med hans måte å skrive musikk på.

Åh, fy faen det her er så fint! [Høyrer *Strawberry Letter 23* (1969) av Shuggie Otis, spelt over anlegget i kafeen vi sit på] Hørt det her? Shuggie Otis.

- *Nei.*

Helt nydelig låt. Blir finta når jeg hører den.

- *Kva likar du med den då?*

Denne låta her?

- *Ja?*

Nei, det er et nesten sånn naivistisk motiv som er sånn, du har sikkert hørt det i mange låter: [syng temaet]. Og så kommer liksom denne slutten her som er bare.. Det føles nesten som at det går fra en barnesang til en fuckings Bach-fuge! Det er utrolig fint altså. Jeg digger det da, jeg digger den plutselige overraskelsen. Ehm.. Nå husker jeg ikke hva den låta heter, men det er en Røyksopp-låt som har Robyn med seg [Bernhoft nynner refrengmelodien på *Do it again*]. Jeg husker ikke teksten heller, men der har du en sånn greie hvor det plutselig kommer en akkord som ikke.. Det er ikke det at den ikke passer inn, for den passer helt nydelig inn, men den er ikke forventa da, den ikke sånn *Run of the mill* – fire korder som bare gjentar seg. Den er liksom en litt annerledes greie som jeg.. De uventa tingene i en veldig dansbar straight, repetitiv greie – det får jeg fot av. Når det plutselig kommer noe uventa, og det synes jeg slutten på denne låta her har [tilbake til å snakke om *Strawberry Letter 23*]. Den får en sånn trestemt gitar [syng det rytmiske motivet]. Sånn figur som kommer ut av ingenting. Nå forventer jeg jo at den kommer, men hver gang den kommer så blir jeg sånn: Wow!! Hååhåh! Og det er litt sånn da. Alle låter som har en liten finte synes jeg er veldig, veldig kult. Og det kan være forskjellige, finter da. Forskjellige.. jeg tror jeg er glad i finter rett og slett. Både i fotball og musikk.

Har du hørt den låta som heter *Thank you for talking to me Africa* [1971] som er siste låta på *There's a Riot going on* av *Sly & The Family Stone*? Der er det et sånt bassriff [syng opp-takta til bassriffet], og det lugger og det tar og slenger en vegg imellom, og det kommer med jevne mellomrom i låta da. Men det er rart, fordi første gang jeg hørte det så var det sånn: "Oij oij, det var.. hmm hva er det han gjør der?" Og nå er det sånn at resten av låta har blitt en parrantes i forhold til den ene detaljen. Men jeg er velig sånn detaljfokusert da. Jeg kan spole tilbake til sånne enkeltelementer som jeg synes er helt sinnsykt stilige. Nick Kursol har annen låt som er en av de første låtene jeg digga over hode, hvor det har en sånn *midlate* som modulerer seg inn, nesten sånn snirkler seg inn.. Jeg skjønner ikke hvordan han skal klare å komme seg ut igjen da, men så klarer han jo det, og det skjer jo hver gang selvfølgelig, hehe, når man hører den låta, men resten av låta blir bare en ubetydelig detalj i forhold til den lille detaljen som plutselig blir hovedgreia mi.

- Men klarer du å like heile låta då, eller?

Jojo, jeg digger den låta, men jeg veit også hvorfor jeg digger den. Det kan være veldig små detaljer, men jeg er jo opptatt av helhet også, sant? Men jeg er også opptatt av hvordan de detaljene skaper den helheten. For uten den detaljen, så blir ikke låta så bra, sant? Og det prøver jeg på når jeg lager låter selv. Da prøver jeg å legge inn en liten finte. Jeg husker første.. Jeg ble veldig opptatt av tekst da, før jeg begynte å lage soloplatene mine. Jeg var for så vidt opptatt av tekst før det også, men ikke på samme måten. Så jeg husker jeg tenkte at hvis jeg hadde en setning i hver låt da, som jeg var skikkelig dritfornøyd med, så var jeg fornøyd. Så det var liksom et sånt startpunkt da. Etter hvert så har jo ambisjonsnivået økt selvfølgelig, men jeg tenker jo også det.. Det er jo viktig for å avmystifisere hele låtskrivingsgreiene da. Ha en jækla snadder ting inn i der som du er skikkelig fornøyd med, og resten kan jo være bare korder og en melodi og en rytmegreie liksom.

Dette utdraget synes eg svært interessant fordi det beskriv Bernhoft som både lyttar og låtskrivar på ein svært tydeleg måte. Det seier på same tid noko om kor tett desse to rollene er knytt opp mot kvarandre. Du kan vere lyttar utan å vere låtskrivar, men aldri låtskrivar utan også å vere ein lyttar. Slik eg ser det er Bernhoft her eit godt døme på relasjonen mellom type musikk og lyttefokus. Om Bernhoft er oppteken av detaljar fordi han har høyrt så mykje på musikk som er prega av slike utspring, eller om han høyrer på slik musikk fordi han først var oppteken av detaljar er vanskeleg å seie, og heller ikkje særleg relevant. Det som er relevant er å sjå at dette står i samsvar, som igjen verkar inn på måten Bernhoft skriv musikk på. At nokon høyrer på mange ulike stilar, eller skriv musikk i ein annan stil enn ein hovudsakleg lyttar til sjølv treng ikkje å vere ein motsetnad til denne påstanden, men er heller med på å forme eit personleg uttrykk. Eg vil også framheve slutten av dette utdraget der Bernhoft seier at dette fokuset på detaljar kan vere med å *avmystifisere* låtskriving som fenomen. Han peiker på at det ikkje treng å vere så vanskeleg, så lenge ein har noko som ein enten kan bygge resten rundt, eller som kan fungere som ei finte eller ei overrasking. Dette kjem også til

uttrykk i Bernhoft sine egne måtar å skrive låtar på, slik som beskrive i det følgjande utdraget:

- Eg lurer litt på korleis du går fram når du skriv låtar sjølv?

Det er litt forskjellig, men jeg har veldig mye utbytte av bevegelse da. At hvis jeg beveger meg så kommer det som regel noe greier. Hvis jeg står med en gitar da. Det er en veldig vanlig situasjon for meg, at jeg finner på et eller annet der. Så kan jeg kanskje få noen grunnstrukturer, men det er først når jeg legger fra meg instrumenter og frigjør meg liksom, og det gjør jeg veldig ofte med å gå. Først da kommer de forløsende ideene, overganger og sånne ting. Men for all del, det og bare sitte og leke seg med instrumenter kan også være en fin greie å holde på med.

- Men går du slike turar i etterkant av at du har spelt og prøvd, men ikkje fått det til?

Ja, forkant, etterkant. Store deler av første skiva blei gjort gående. Altså selve grunnideene. Da hadde jeg veldig behov for å frigjøre meg fra gitaren som et hovedinstrument. Man kommer fra rockeband og har behov for å gjøre noe annet, så da var det en veldig fin greie for meg. For eksempel en låt som *So many faces* for eksempel, den husker jeg, den var rundt Sognsvann. Så hadde jeg plutselig en sånn: (Syng riffet til låta), og så sang jeg det inn på en diktafon. Brukte mye diktafon på den tida. *Streetlights* ble laga, selve rytmiske elementet ble laga i piggen på en seilbåt. Så der var det ikke jeg som bevegde meg, men det var liksom fine bevegelser.

- Det høyles i alle fall ut til at du i desse to låtane har begynt med riffet, framfor vokalmelodi og sånt?

Ja, egentlig. Den rytmiske signaturen er der veldig.

Ut ifrå dette er det tydeleg at det rytmiske i stor grad er det som får legge grunnlaget for låtskrivinga til Bernhoft. Med grooven som grunnmur og som utgangspunkt for resten av elementa i musikken. På dette punktet ser ein stor skilnad mellom dei to låtskrivarane, intervjuet i denne oppgåva. Bernhoft og Nergaard er på mange måtar svært ulike artistar og låtskrivarar, med utgangspunkt i veldig ulike stilartar. Dette kjem også til uttrykk i kva dei sjølv lyttar etter, og kva metodar som blir brukt i låtskrivinga. Vidare her kjem eit utdrag frå intervjuet med Nergaard, då eg spurte ho om kva ho lyttar til og korleis ho går fram i møte med låtskriving.

5.3.2 Nergaard som lyttar og låtskrivar

Jeg er veldig ute etter at det blir, altså at det er en formidler da i den andre enden. At den som synger synger for å... fordi det er noe å formidle. Det syns jeg at jeg lett kan høre, om jeg kjenner at det treffer meg. At det er noen som har noe på hjerte da [...] Alle har jo forskjellige opplevelser, men sant.. Singer/songwriters, de som synger og skriver tekster, de som jeg har hørt mest på. Altså Joni Mitchell, James Taylor - de store for meg da. Det er jo de som er historiefortellerne.

Når Nergaard lyttar til musikk er det altså med sterk fokus på kommunikasjon. Kva som blir formidla og korleis det blir formidla er avgjerande for utfallet av opplevinga. Sjølv om ho nemner både Joni Mitchell og James Taylor som sentrale inspirasjonskjelder presiserer ho også i denne samanhengen at sjanger ikkje er avgjerande for kor vidt ho likar det eller ikkje, så lenge vedkomande har noko på hjartet. Innhald og eit samsvar mellom musikalske element, tekst og formidling ser dermed ut til å danne eit slags grunnlag for hennar måte å lytte på. Om ein ser dette i samheng med måten ho sjølv lagar musikk ser ein, i likskap med Bernhoft, eit stort samsvar mellom kva ho lyttar til i andre sin musikk og kva ho lyttar til i sin eigen.

- Korleis går du fram når du skal lage ei låt?

Da går jeg bort til pianoet og så har jeg en opptaker, og så setter jeg den på og spiller litt. Så sitter jeg å lager små fraser. Det kan bare være sånn et halvt minutt hver frase eller av og til varer det sånn tre minutter. Da sitter jeg bare å lager forskjellige ting, eller bare spiller og tar det opp. Så må jeg gi det avstand og tid og så går jeg gjerne en tur, for jeg bruke gjerne bevegelse. Så går jeg å hører på det og da vil jeg kjenne helt rent intuitivt på kroppen om det er en frase der da. Som har en sterk eller unik verden i seg. Som er original. Som setter i gang noe som kanskje er et refreng eller kanskje bare starten på et vers. Noe som gir en assosiasjon til en verden jeg kan gå inn i. Og hvis jeg da finner det, for det må jeg ha, hvis jeg ikke har det så har jeg ikke noe personlighet å bygge rundt. Noe personlig. Det må være noe unikt der da. Hvis jeg har det, da kan jeg begynne å komponere og da må jeg begynne å tenke på hvordan det her skal plasseres og.. Jeg må fortsatt skape, men jeg må også bruke andre deler av meg selv for å putte det inn i. La oss si det er en litt sånn innfløkt lang frase, så må den settes i sammenheng med noe som hviler den litt ut.

Ut i frå dette ser ein dømer på to heilt ulike innfallsvinklar. Der Bernhoft bygger låta rundt ein rytmisk figur eller eit riff, er Nergaard avhengig av melodiske fraser som kan binde låta saman. Denne ulike tilnærminga viser at låtskriving kan bli angripe på ulike måtar, men det viser også kor avgjerande val av metode og fokus er for låta sitt resultat. Måten vi lyttar på varierer ut ifrå kva vi lyttar etter, og kva vi lyttar etter pregar igjen måten låtskrivaren sjølv tenker musikk på, der måten ein tenker musikk på til slutt pregar måten ein skapar musikk.

5.3.3 Rørsle som effektiv inkubasjonstid

Eit interessant fellestrekk ved begge låtskrivarane er deira behov for bevegelse. Begge to nemner dette som eit heilt avgjerande steg i den kreative prosessen. Bernhoft brukar bevegelse både i forkant og etterkant av økter med idéskapning, medan Nergaard i stort grad

bruker det som ei forlenging av idéskapinga. Mitt standpunkt er at begge desse forholda til bevegelse er tett knytt til inkubasjon som stadium i den kreative prosessen. I Nergaard sitt tilfelle handlar det for ho om, ukritisk, å spele ut mange idear som ikkje endå har nokon samanheng. Så lar ho dette ligge ei stund og går så inn i det ein teoretisk ville kalle inkubasjonstida, sjølv om ho i praksis også kan vere i andre fasar på same tid. Etter ei stund tek ho fram igjen det opptaket som ho tidlegare har gjort, men i staden for å sitte stille og lytte intenst går ho ut, slik at ho på same tid som ho lyttar også tek inn andre impulsar frå omverda. Dette er godt i samsvar med tanken om semantiske nettverk, forklart i kapittel 2, der impulsar frå ulike felt blir kopla saman, slik at det ho sansar auditivt på eit får gjenklang i det ho tek inn frå andre sansar. Dette kan også sjåast i samanheng med den første teorien om inkubasjon. Sjølv om Nergaard ikkje aktivt kjem opp med ideen på det aktuelle tidspunktet er det likevel først då at frasen blir satt i ein samanheng som gjev meining for henne, og sett og vis kan ein seie at svaret har vore der heile tida, men at det er først ved dette stadium at det blir synleg. Bernhoft opplever det på litt den same måten, ved at bevegelse, eller avkopling frå det aktive og kvardagslege, med tilgang til nye impulsar (*Streetlights* som konkret døme på dette) er med på å samle uorganiserte tankar og idear til ein strukturert idé.

5.4 Motivasjon

Det er vanleg å dele motivasjon inn i indre og ytre motivasjon. Ytre motivasjon vil til dømes vere økonomisk vinning, medan den indre motivasjonen ligg i sjølv arbeidsutføringa, med røter i grunnleggjande behov som kompetanseoppleving og sjølvstyring (Kaufmann 2006:89). Begge motivasjonane kan fungere som sterke og viktige pådrivarar, men indre motivasjon blir samtidig sett på som heilt avgjerande for å klare å gjennomføre vanskelege oppgåver og løyse kreative problem (Csikszentmihalyi 1996; Kaufmann 2006). Denne indre motivasjonen heng også tett saman med omgrepet *flow* (Csikszentmihalyi 1996). Dette er ei beskriving av det som skjer når personen sjølv opplever kontinuerleg framsteg, når ein sjølv ikkje blir hindra av ein destruktiv kritisk sans, men til ei kvar tid finn ei ny løysing på problemet, der det oppstår utfordringar. Ein kan gjerne tenkje seg at ein slik *flow* kan oppstå rett etter ei ny innsikt, som til dømes då Bernhoft laga den rytmiske strukturen til *Sing Hello*, eller då starten av *Streetlights* blei til på ein segltur. Eller når Nergaard sit framfor pianoet og spelar fritt og ukritisk, med fokus på henne sjølv.

5.4.1 Inspirasjon

Flow kan nok på mange måtar samanliknast litt med det å bli inspirert. Ein får ein veldig motivasjon, ei drivkraft eller ein tydeleg idé på kva som må til for å nå målet, med lite i vegen som hindrar. Vidare vil eg presentere eit utdrag frå intervju med Bernhoft der han beskriv ein slik situasjon prega av *flow*, der han plutseleg visste kva han var ute etter.

Man skal ikke se bort i fra den der: ”Nå trenger vi noe”. Da jeg begynte i band så var det sånn: ”Nå trenger vi å skrive noen låter her for vi skal spille. Kom igjen, kom opp med noe!” Og sånn var det også med den låta som heter ’On Individuality’. Vi hadde egentlig skiva klar [Ceramic City Chronicles] og så hørte vi på den og så er det ett eller annet senterpunkt som mangler da. Fordi det er for mye kjas og mas. Vi trenger noe, ett eller annet som er veldig rolig. Så drog jeg tilbake på rommet mitt og så hadde jeg en *Rhodes* der, og så bare begynte jeg å spille noe og så: Fin akkord, fin akkord, fin akkord. Satte det sammen og så skreiv jeg noe. Melodi og tekst, og den kom egentlig veldig fort. Og det er egentlig når man skjønner hva man trenger så bare går man for det.

Plutseleg går skriveprosessen i ei kjempefart fordi Bernhoft i dette tilfellet får det så tydeleg for seg kva han manglar og kva som skal til for å fylle dette behovet. Samtidig er det viktig å presisere at ei slik oppleving truleg ikkje er kvardagskost for dei fleste låtskrivarar. Det er lett å sjå for seg at ein låtskrivaren alltid er full av nye idear, med nye innsikter rundt kvart eit hjørne, og dette tenkjer eg kan vere noko av grobotnen til illusjonar om låtskrivaren som geni, slik McIntyre (2006:40) beskriv det. Ifølge Bernhoft sjølv kan det gå lange stunder mellom kvar gong han kjenner seg kreativ. «Jeg kan ofte tenke at jeg ikke er kreativ nok. Og det er et sånt spøkelse, ’indre demoner’, som jeg stadig kommer tilbake til» (Bernhoft 2016). For Nergaard har det å vente på inspirasjon blitt noko ho sjølv har teke eit oppgjær med. For ho har låtskriving blitt eit arbeid som ho må gjere, uavhengig av om ho kjenner seg inspirert eller ikkje. Dette er nok ei tilnærming som mange låtskrivarar har (Ekern 2013) og eg opplev det som eit viktig poeng for å forstå låtskrivaren som kreativt individ.

Jeg har i alle fall komnt fram til at jeg ikke kan sitte å vente på inspirasjon. For det var noe jeg gjorde før. Satt på Café og følte oss veldig kunstneriske. Drakk Cappuccino og sånt, og tenkte at her kommer inspirasjonen. Og den kommer heller ikke midt på natta.. Du våkner opp og: ’Wow, fikk den idéen’. Det er altså ikke sånt som skjer med meg. Jeg har bare komnt fram til at dette er mitt arbeid da. Og da er det rett og slett et valg jeg tar, at jeg skal komponere. [...] Men jeg tror ikke på det med å vente på inspirasjon. Jeg hadde en opplevelse i England, da jeg bodde der, For da hadde jeg laget den *Tell me where you’re going* som ble en hit, og så bodde jeg der, og så forventet de at jeg skulle lage en til.
- En ny hit?

Nergaard: Ja..., og jeg satt og jobbet og jeg synes det var så kjedelig. Både uinteressant og ikke gøy

fordi det presset var så tydelig, men jeg satt der. Og så var det et program på TV-en, med Elton John, om hans prosesser med Bernie Taupin, som er hans tekstforfatter. Hvordan de to jobbet sammen. Og de har skrevet fantastiske sanger. *Your Song* og... ja, helt fantastisk. Og da bla jeg så inspirert og jeg satt og bare kosa meg og tenkte: 'Wow!' Så gikk jeg rett inn og så spilte jeg masse inn på tape – to timer. Og jeg synes det var så gøy, jeg var kjempeinspirert og.. helt konge, hehe. Og så, det som er interessant er at når jeg hørte gjennom det så.. Det jeg gjorde den kvelden var jo helt *nothing* liksom. Jeg var bare beruset over å være beruset, men det jeg hadde sittet å strevd med fram til det, der var det små juveler. Det lærte jeg veldig mye av.

5.4.2 Silje Nergaard om motivasjon som låtskriver

Eg vil vidare presentere Nergaard og Bernhoft sine egne refleksjonar kring motivasjon og mål for låtskriving, for å peike på det eg opplev som ein viktig relasjon mellom motivasjon og val av metode.

-Kva er hovudmotivasjonen din for å skrive låtar?

Jeg vil formidle noe som er helt sant, som andre skal kunne ta til seg og kjenne at beriker livet, og at det treffer noe som er sant i lytteren. [...] Så jeg er alltid på utkikk etter fraser og tekstlinjer som sier noe om det som er helt sant, for man vil jo gjerne formidle sanne følelser og ting som folk kjenner igjen [...] Det er mye av nøkkelen at hvis det er ekte, hvis det kommer fra et ekte sted vil det også nå noen veldig ekte inn da.

Om ein samanliknar dette utdraget med tidlegare sitat frå Nergaard, ser ein eit stort samsvar mellom motivasjonen og måten ho lagar musikk på. Ho er oppteken av formidling og av å skape noko som gir gjenklang i henne sjølv, i tru på at dette også vil kunne gi gjenklang i andre menneskjer. Denne motivasjonen får prege heile prosessen, og verkar å vere sjølve utgangspunktet for alle musikalske val ho gjer.

Den fineste sangen jeg skrev den vraka jeg på den plata her [Chain of Days 2015], med tungt hjerte. Og det handlet om at den aldri, tekstmessig.. og da hadde jeg strevd med to tekstforfattere.. at den aldri ble så optimal som jeg synes at melodien er [...] Produsenten var helt sånn der: "Du kan ikke ta bort den!" – Jo, den fortjener noe annet, en annen gang.

Ut frå dette sitatet får eg ei oppleving av Nergaard som svært kvalitetsbevisst og målretta. Ho kunne valt å gje ut det som i følgje både ho og dei rundt ho hadde blitt den finaste låta på plata. Likevel lar ho vere, fordi ho så ho har så sterk tru på at songen kan bli til noko endå større ved ei seinare anledning. Dette blir for meg eit klart døme på at hennar hovudmotivasjon verkeleg får prege heile prosessen frå start til slutt.

5.4.3 Jarle Bernhoft om motivasjon for låtskriving

- Har du éin overordna motivasjon for det du gjer som låtskrivar?

Ja, det er mange da. Får prøve å tredele det, det er bra med tre, hehe. For det første så følte jeg at jeg hadde en stemme som ikke nødvendigvis var der fra før. Det er også viktig å tenke på. Om ikke nødvendigvis som sånn samfunnsdebattant, så i hvert fall i et musikalsk landskap så jeg at det var veldig mange som hadde et sterkt forhold til den type musikk. Og så tenkte jeg på hvem det var som dreiv med den type musikk i Norge da, og på den tiden hadde ikke Nora Nord fått det til liksom. Hun hadde gitt ut tre fire skiver og ikke.. Det hadde ikke blitt noe dreis. Og det var noen andre spe forsøk. Jeg husker Sofian kom med noen veldig fine ting som virka veldig lovende, men så går det bare ikke rundt. Og det er sikkert mange flere eksempler som jeg ikke kommer på her og nå, men det virka som at det var noe som kunne gjøres med den soul-musikken da. Jeg opplevde at hvis jeg gikk ut på byen for eksempel og det var, det var dansefest liksom, og de greiene med *Curtis Mayfield* og *Slyan & Family Stone*.. *Demiters* liksom. Hvis det kom på så gikk folk helt *apeshit* liksom. Inkludert meg selv da, for jeg hadde et veldig sterkt forhold til det, så jeg tenkte at: Fanken er det jeg..? Dette tror jeg faen meg jeg kan gjøre. Og så sleit jeg lenge med å få det til egentlig. Første låta var vel egentlig *Fly Away*, og da jeg hørte at det her går jo an, så åpna det seg et veldig, veldig fint rom. Så det må jeg si. Det var jo kanskje den første motivasjonen. At jeg ville skrive noe i en stil eller en sjanger eller en retning da. Jeg er ikke så glad i ordet sjanger egentlig, men skrive noe i en retning som jeg følte at det var et stort publikum for, men ingen artister som egentlig hadde gjort det noe særlig.

Så er det jo en annen motivasjon også. Det er at: Jeg hadde jo slutta i dette rockebandet mitt, og så hadde jeg spilt mye for andre folk og jeg koste meg, jeg trives egentlig veldig med det, å være bakmann liksom. Men samtidig er jeg jo en selvopptatt ung man, sant. Så det å fronte noe var vel, det var et behov jeg hadde. Jeg hadde veldig behov for å liksom spille noe som jeg hadde laget, en gang i mellom. Og den motivasjonen er der fortsatt. Jeg er, jeg merker jeg blir litt sånn *grumpy* hvis det har gått lang tid uten å spille for folk.

Jo, så var det en tredje ting. Virker kanskje rart å snakke om det i 2016 egentlig, men jeg syntes albumformatet dalte litt. Og jeg syntes folk virka mindre opptatt av album enn de var bare fem år før jeg begynte å skrive musikk til mine soloting. Og det jeg tenkte på var at: det er jo ikke så rart egentlig, for de albumene som lages er jo bare en samling enkeltlåter. Det folk vil ha er jo hits. Men jeg tenkte på det på en annen måte da. Jeg tenkte på at et album helst skal være.. det trenger ikke være et konseptalbum, men det må være et verk som har en rød tråd mellom sine enkeltelementer, som har en sammenheng da. Det er jo ikke vits i å stille opp på et intervju og snakke om hvor man har produsert disse låtene og hvem og hvem produsent og sånn. Det synes jeg fortsatt er veldig uinteressant. Men hvis du har en tanke bak det du har laga, så kan du fortelle en historie om det også, og det var viktig for meg, som låtskriver da, å sette det inn i en litt større sammenheng. Så kan man diskutere hvor vellykka det har vært, men det har hvert fall vært en, en ambisjon der da, om å lage album.

Igjen kan ein sjå ein stor skilnad i tankesettet mellom Bernhoft og Nergaard. Det må likevel nemnast at sjølv om desse svara representerer ulike tankesett, er det mange forhold ved begge intervjuja som tilseier at dei også deler fleire av desse motivasjonane. Det er liten tvil om at Bernhoft er oppteken av formidling, og at Nergaard har behov for å uttrykke og stå i front av noko sjølvskapt. Det er heller ingen tvil om at Nergaard har vore oppteken av å finne si eiga stemme i eit musikalsk landskap, då dette er eit klart kjenneteikn for begge låtskrivarane. Likevel er svara dei gir på dette spørsmålet om motivasjon svært ulikt. Bernhoft deler motivasjonen sin inn i tre delar som kan forenklast til å dreie seg om å finne si eiga stemme, uttrykke seg, og eit ønskje om å presentere eit heilskapleg uttrykk. Desse motivasjonane har i stor grad lagt grunnlaget for kven han ønskjer å vere som artist og som låtskrivar, og speglar også hans val av metode. For det første valte han bevist å gå inn i ein sjanger han hadde mykje kjennskap og sterkt forhold til, men som han sjølv ikkje hadde operert i tidlegare. Hans måte å skrive låtar på blei difor prega av denne underliggande motivasjonen og, i følgje han sjølv, tok dei ei tid før han fann fram til dit han ville vere. Slik eg ser det blei denne motivasjonen dermed ei klar mållinje å strekke seg etter. Den andre motivasjonen handlar i stor grad om eit personleg behov for å stå i front og få presentere noko eige. Dette er vel først og fremst ein motivasjon til å ikkje gi opp dei måla ein har satt seg, meir enn at det seier noko om sjølv uttrykket. Den siste motivasjonen, som i alle fall fram til i dag har fått prege Bernhoft si solokarriere, er hans ønske om å presentere eit heilskapleg uttrykk. Dette kjem til uttrykk på fleire måtar, men eit godt døme er *Ceramic City Chronicles*, der alle låtane på sett og vis handlar om Oslo by, og Bernhoft sitt eige forhold til den (Nilsen 2008; Gjersøe 2008). Denne tekstlege ramma blir dermed ein raud tråd gjennom heile albumet, og openbart satt sitt preg på måten Bernhoft har gått fram med tekstskrivninga

5.5 Oppsummering

For meg blir det klart at både overordna motivasjon og metodiske tilnærmingar er viktige nøklar til å forstå kva som gjer låta slik den er. Kva hadde vel Silje Nergaard vore utan hennar unike evne til å skrive gripande melodiar, i eit velklingande samsvar med tekster fylt av kjensler og budskap som ho stadig formidlar på sterkt og tydeleg vis? Og kva hadde vel Bernhoft vore utan hans groove-baserte sound, med ein enorm detaljrikdom og eit heilskapleg uttrykk? Eg opplev dette som viktige funn når det kjem til å forstå låtskrivaren sitt særpreg, og eg tenkjer også at underliggande motivasjon og val av metode er

undervurderte punkter i låtskrivarfaget. Samtidig ser eg også ei svært tydeleg kopling mellom mål og metode på den eine sida, og låtskrivaren sine egne lyttevanar på den andre sida. Ein måte å sjå dette på er å tenke seg at låtskrivar og lyttar i mange høver opplev at musikken kommuniserer det same, med mange små nyansar, og at vellukka låtskrivarar evnar å ta med seg desse lytteopplevingane inn i sitt eige arbeid, for på den måten å kunne kommunisere nokre av dei same kjenslene som ein sjølv opplever i møte med musikken.

6 Oppsummering og avslutning

I denne oppgåva har eg jobba ut ifrå følgjande problemstilling:

Finnast det intersubjektive opplevingar av kva som engasjerer i musikk?

Avslutningsvis vil eg summere opp funna under kvart delmål.

I. Prøve å avdekke særskilt gjeldande, musikalske element, i periodar med mykje engasjement.

I kapittel 4 har eg vist til konkrete stadar i musikken eg har undersøkt, der det skjer endringar i engasjement for mange av informantane. Ut i frå denne gjennomgangen hevdar eg å ha belegg for å seie at det eksisterer intersubjektive opplevingar av musikk. Desse felles opplevingane kan variere i omfang og vere nyanserte, men samtidig ha sentrale fellestrekk. At 69% av informantane i 'Dagane' opplev ein oppgang i engasjement i overgang frå bru til 2.refreng er eit av fleire dømer på dette.

Ved omtrent alle punkter og periodar med intersubjektiv relevans har det også eksistert komplett motsette opplevingar. Det kan sjå ut til at mange informantar responderer på dei same elementa, men med ulik oppleving av kva desse forholda gjer med opplevinga. Den tredelte opplevinga av brua i 'Running with the wolves' eller den todelte opplevinga av orgelsoloen i 'Streetlights' eller dømer på dette.

Vidare har eg drøfta ulike funn av intersubjektive lytteopplevingar, i lys av omgrep gjennomgått i kapittel 2. Her har det peikt seg ut nokre musikalske element som som vist seg å vere spesielt interessante i mi undersøking. Desse er *melodi*, *groove*, *hook* og *sound*, i tillegg til forventningar – skapt av melodiske, tekstlege, rytmiske, harmoniske, dynamiske eller formmessige endringar. Balansen mellom forventningar som blir innfridde og plutslege overraskingar ser ut til å vere det mest engasjerande. Eg vil med dette altså hevde at det finnes intersubjektive opplevingar av *kva* som engasjerer i musikk. Forventningar kring dynamikk og oppbygging og har vist seg å vere spesielt gjeldande i dei periodane med størst oppslutting. Den formmessige strukturen på låta har også peika seg ut som svært toneangivande for kva type opplevingar som blir kommunisert.

Ut i frå dei låge tala av informantar som har teke hensyn til det semantiske innhaldet i teksten vil eg hevde at songtekstens viktigaste funksjon, i eit intersubjektivt perspektiv, er å fungere som interessedskapande. I eit individuelt perspektiv kan teksten likevel opplevast som det aller viktigaste ved heile låta. Både 'Dagane' og 'Hello' er dømer på songtekstar der enkelte informantar opplev innhaldet i songteksten som ein sentral årsak til det høge engasjementet.

II. Sjå på forholdet mellom mål og metode blant låtskrivarar.

I kapittel 5 har eg sett på Nergaard og Bernhoft sine eigne refleksjonar kring deira rolle som både lyttar og låtskrivar. Det er tydeleg å sjå tette band mellom deira måte å lytte til musikk på og deira måte å lage musikk på. Eg vil óg hevde at motivasjon, overordna mål og eit bevisst val av metode i møte med låtskriving er undervurderte aspekt som eg sjølv i alle fall vil fokusere meir på framover.

III. Peike på kva kreativitetsteori kan fortelje om låtskrivarprosessen.

Kreativitet spelar ei viktig rolle i skaping av musikk, og slik eg ser det kan kreative prosessar seie noko om korleis vi bør legge til rette for kreativt arbeid. Både Nergaard og Bernhoft har openbare domenespesifikke kunnskapar som låtskrivar og bruker si opparbeida erfaring og kunnskap til å løyse kreative oppgåver. Begge låtskrivarane ser ut til å nytte godt av rørsle i naturlege omgivnader. Slik eg forstår det fungerer desse turane ofte effektivt i inkubasjonsperioden, der nye innsikter kjem medan dei beveger seg.

IV. Kartlegge relasjonar mellom musikalske verkemiddel og autentisitet.

Eit siste funn er at autentisitet spelar ei sentral rolle i måten vi definerer og kategoriserer musikk på, der gamle idear om kva som er autentisk fortsatt eksisterer. Både sound, songtekst og formidling ser ut til å vere utslagsgivande for kor vidt noko blir rekna som autentisk eller ikkje. Samtidig har til dømes 'Streetlights' vist at viktigheita av at låta blir opplevd som autentisk ikkje alltid er like avgjerande for at låta blir godt likt. Fleire forhold tyder på at ein del av informantane stilte nokre krav til denne låta som kanskje eigentleg ikkje var heilt relevante for låta. Dette er eit interessant aspekt og seier noko om at vi alltid vil tolke nye uttrykk i relasjon til det gamle, fram til vi kjenner det nye godt nok til å definere det som noko eige.

Gjennom heile oppgåva har eg prøvd å dekke eit breitt spekter av ulike forhold som til saman skapar kompleksiteten ved vår lytteoppleving, som igjen sett nokre heilt klare premiss for

låtskriving. Låtskriving står kanskje i ei særstilling på den måten at det dekker så mange forhold på same tid, og det har vore umogleg for meg å dekke alle. Mange av dei aspekta eg har teke med i denne oppgåva har også eit stort potensiale for vidare forskning. Den tradisjonelle tanken om låtskriving som tekst, melodi, akkordar og form blir tydeleg utfordra om ein ser dette i forhold til funna i oppgåva. Element som sound og groove får i mange høver ei mist like viktig rolle i opplevinga. Mi endelege slutning er at det i all hovudsak til ei kvar tid handlar om to ting: forventningar og kommunikasjon. Dei grunnleggjande musikalske elementa blir dermed avgjerande kommunikasjonsverktøy for å kunne skape forventningar og meiningsinnhald i musikken.

Litteraturliste

- Askerøi, Eirik 2012. *Reading pop production*. Kristiansand: Universitetet i Agder
- Bharucha, Jamshed og Carol L. Krumhansl 1983. «The representation of harmonic structure in music: Hierarchies of stability as a function of context», i *Cognition*, vol.13, nr. 1, s.63-102
- Boden, Margaret A. 2004. *The creative mind: myths and mechanisms*, London og New York: Routledge.
- Burnard, Pamela 2012. *Musical creativities – in practice*. Oxford: University Press.
- Clarke, Eric og Nicholas Cook 2004. *Empirical Musicology*. Oxford: University press.
- Connel, John og Chris Gibson 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1996. *Creativity: flow and the psychology of discover and invention*. New York: Harper Collins Publisher.
- Danielsen, Anne 2002. «Estetiske perspektiver på populærmusikk», i Jostein Gripsrud (red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Danielsen, Anne 2010a. «Introduction: Rhythm in the Age of Digital Reproduction», i Anne Danielsen (red.) *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Danielsen A. 2010b. «Here, There, and Everywhere. Three Accounts of Pulse in D'Angelo's 'Left and Right'», i Anne Danielsen (red.) *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Dolan, Emily I. 2010. «This little ukulele tells the truth: indie pop and kitsch authenticity», *Popular Music*, vol 29, nr 3, s. 457-469. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ekern, Ingunn 2013. *Låtskriving: Fire sanger-sangskrivere om låtskrivingsprosessen*. Oslo: Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Feldman, David H., Ann C. Benjamin 2006. «Creativity and education: an American retrospective» i *Cambridge Journal of Education*, vol. 36, nr. 3, s. 319-336.

- Frith, Simon. 1986. «Art versus Technology: The Strange Case of Popular Music», i *Media, Culture & Society*, vol 8, nr 3, s. 263–279. Warwick University.
- Frith, Simon 2011. «Music and Identity», i Stuart Hall & Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications Ltd.
- Gillespie, Alex og Flora Cornish 2009. «Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis» i *Journal for the Theory of Social Behavior*, vol 40, nr 1, s. 19-46.
- Gjestad, Robert H. 2015. «Talentet bobler hos Aurora Aksnes»,
<http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Talentet-bobler-hos-Aurora-Aksnes-8002449.html>
 (Lesedato: 22.03.2016)
- Gjersøe, Jørn 2008. «Soulprinsen Jarle Bernhoft»,
<http://www.nrk.no/kultur/mannen-bak-soulprinsen-bernhof-1.6201134> (Lesedato 10.02.16)
- Grønmo, Sigurd 1996. «Forholdet mellom kvalitative og kvantitative tilnærminger i samfunnsforskningen», i Holter, H. og Kalleberg, R. (red.) *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grønmo, S. 2004. *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Grønmo, Sigurd 2012. «Kvalitative og kvantitative metoder: Begreper og distinksjoner», i *Sosiologisk tidsskrift*, nr. 1, s. 85 – 91.
- Horvei, Maria 2011. «Ein gøymd nasjonalskatt»,
<http://arkiv.nrk.no/lydverket/ein-gøymd-nasjonalskatt> (Lesedato: 05.05.2015)
- Huron, D. og Margulis, E. (2010). "Musical expectancy and thrills" i P. Juslin og J. Sloboda (red.), *Handbook of music and emotion*, Oxford: Oxford University press: 575-604.
- Iversen, Anders Bjørndahl 2011. «Kvalitative og kvantitative metoder – et kontinuum?», i *Sosiologisk tidsskrift*, nr. 2, s. 175 – 183.
- Iversen, Anders Bjørndahl 2012. «Svar til Grønmo», i *Sosiologisk tidsskrift*, nr. 1, s. 92 – 93.
- Jansen, Erik og Dirk-Jan Povel 2004. «The Processing of Chords in Tonal Melodic Sequences», i *Journal of New Music Research*, vol. 33, nr. 1, s. 31–48
- Kaufmann, Geir 2006. *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kaufman, James C., Robert J. Sternberg 2007. «Creativity», i *Change*, vol 39, nr. 4, s. 55-58.

- Larsen, Alisa 2015. «Den ultimate debut»,
<http://www.bt.no/kultur/musikk/anmeldelser/Den-ultimate-debut-3353634.html> (Lesedato 22.03.16)
- Larsen, Leif Johan 2010. «Populærmusikkens tekster», i Jostein Gripsrud (red.),
Populærmusikken i kulturpolitikken. Oslo: Norsk kulturråd.
- McCormick, Neil 2015. «Adele, "Hello", review».
<http://www.telegraph.co.uk/music/artists/Adele-Hello-review/> (Lesedato 22.03.2016).
- McIntyre, Phillip 2006. «Paul McCartney and the creation of 'Yesterday': the systems model
in operation» i *Popular Music*, vol 25, nr. 2, s. 201-219.
- Moore, Allan 2002. *Authenticity as authentication*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Nilsen, Morten S. 2008. «Jarle Bernhoft 'Ceramik City Chronicles'»,
<http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/jarle-bernhoft-ceramik-city-chronicles/a/525590/> (Lesedato 10.02.16)
- Pedone, Nicola 1995. «Intersubjectivity, time and social relationship in Alfred Schutz's
philosophy of music» i *Axiomathes*, vol 6, nr 2, s.197-210.
- Peretz, Isabelle 2010. «Towards a neurobiology of musical emotions», i *Handbook of music
and emotion*, P. Juslin og J. Sloboda (red.), Oxford: Oxford University press:
99 – 126.
- Ruud, E. (1997) *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Rønning, Anne K. 2013. *Finn din kreativitet*. Oslo: Cappellen Damm.
- Sawyer, R. Keith 2003. «Emergence in creativity and development» i R. Keith Sawyer, Vera
John- Steiner, Seana Moran, Robert J. Sternberg, David H. Feldman, Jeanne
Nakamura, Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity and development*. Oxford:
OxfordUniversity Press.
- Scherer, Klaus R. og Zentner, M. 2001. «Emotional effects of music: Production rules»,
i P. Juslin og J. Sloboda (red.), *Music and emotion: theory and research*. Oxford:
Oxford University Press.
- Scherer, Klaus R. 2005. «What are emotions? And how can they be measured?», i *Social
Science Information*, vol 44, nr. 4, s. 695 – 729.
- Scott, D. B. 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Aldershot:
Ashgate.

- Schubert, E. (2010). «Continuous self-report methods», i P. Juslin og J. Sloboda (red.), *Handbook of music and emotion*. Oxford: Oxford university press.
- Sloboda, J. og Juslin, P. 2001. «Psychological perspectives on music and emotion», i P. Juslin og J. Sloboda (red.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. og P. Juslin 2010. «At the interface between the inner and outer world», i P. Juslin og J. Sloboda (red.), *Handbook of music and emotion*. Oxford: Oxford University press.
- Smith, Steven M. 1995. «Creative Cognition: Demystifying Creativity», i Carolyn N Hedley, Patricia Antonacci, Mitchell Rabinowitz (red.), *Thinking and literacy: the mind at work*. Hillsdale, N.J: L. Erlbaum.
- Sternberg, Robert J. 2003. «The Development of Creativity as a Decision-Making Process», i R. Keith Sawyer, Vera John-Steiner, Seana Moran, Robert J. Sternberg, David H. Feldman, Jeanne Nakamura, Mihaly Csikszentmihalyi (red.), *Creativity and Development*. New York: Oxford University Press.
- Thagaard, Tove 2009. Systematikk og innlevelse: en innføring av kvalitativ metode 3.utgave. Bergen: Fagbokforlaget.
- Tranøy, Knut Erik 2015. «Store norske leksikon – intersubjektiv», <https://snl.no/intersubjektiv> (Lesedato: 08.03.2015)
- Weisenberg, Robert W, 1992. *Creativity – beyond the myth of genius*. New York: W. H. Freeman and Company.
- Ward, Thomas B., Steven M. Smith, Ronald A. Finke 1999. «Creative Cognition», i Robert J. Sternberg (red.), *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Watson, David; Lee. A Clark og Auke Tellegen 1988. «Development and Validation of Brief Measures of Positive and Negative Affect: The PANAS Scales», i *Journal of Personality and Social Psychology*, vol 54, nr 6, s. 1063-1070.
- Zeiner-Henriksen, Hans T. 2010 «Moved by the Groove: Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music», i Anne Danielsen (red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Zeiner-Henriksen, H. T. 2010. *The "PoumTchak" Pattern: Correspondences Between*

Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music, Oslo: Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Zentner, M. og Eerola, T. 2010b. «Self-report measures and models», i P. Juslin og J. Sloboda (red.) *Handbook of music and emotion*, Oxford: Oxford University Press.

Diskografi

Adele – Hello (2015) 25. XL Recordings Limited.

Aurora – Running with the wolves (2015) *Running with the wolves*, Petroleum Records.

Beady Belle (2012): *Cricklewood Broadway*. Album. Jazzland Recordings

Bernhoft, Jarle – Streetlights (2008) *Ceramic City Chronicles*, Universal Music A/S

D'Angelo - Left and Right (2000) *Voodoo*, Virgin Records America, Inc.

Nergaard, Silje – *Chain of Days* (2015) Album.

Nordstoga, Odd – Dagane (2006) *Heim te mor*, Universal Music A/S

Otis, Shuggie – Strawberry Letter 23 (1969) *Freedom Flight*, Sony BMG Music Entertainment.

Sly & The Family Stone – Thank You for Talkin' to Me, Africa (1971) *There's a Riot Goin' On*. Sony BMG Music Entertainment.

Munnlege kjelder

Silje Nergaard, låtskrivar, intervju 15.05.15

Jarle Bernhoft, låtskrivar, intervju 22.02.16

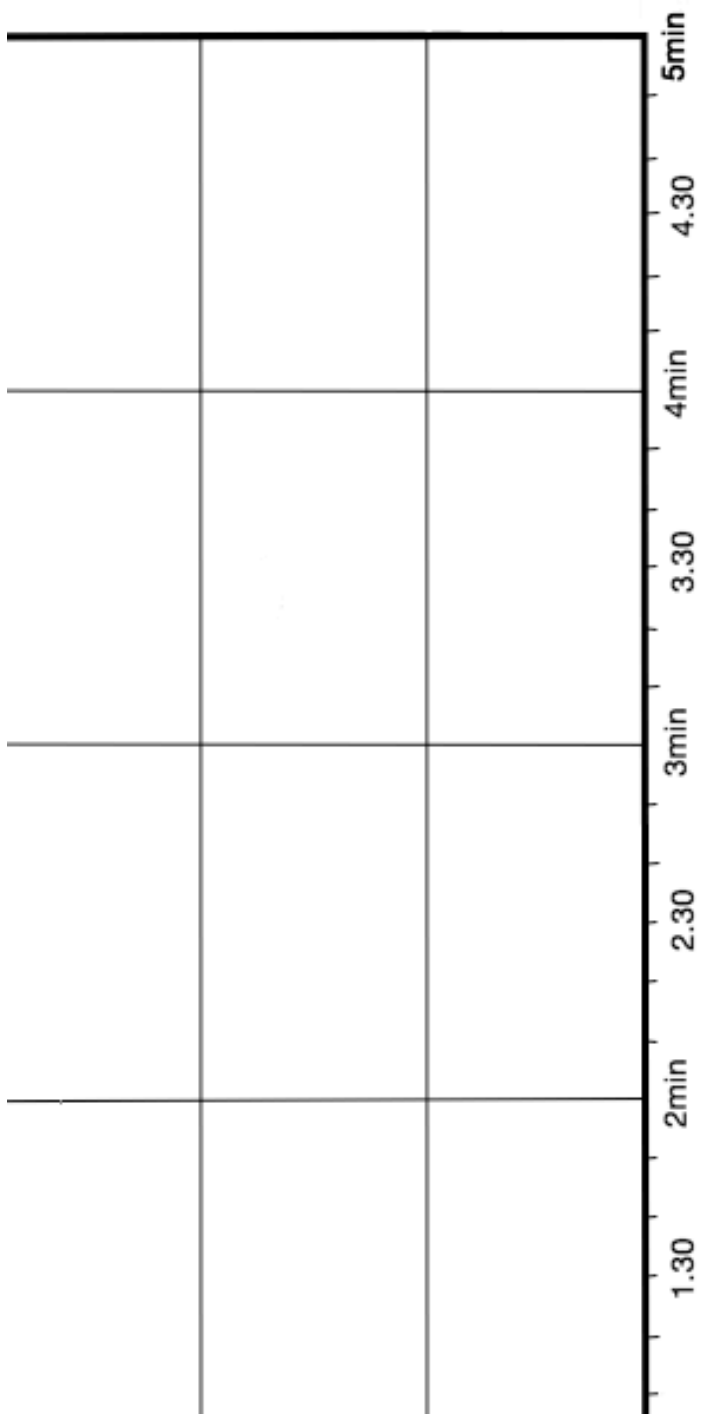
Vedlegg / Appendiks

Vedlegg 1: Skjema brukt i samanheng med kontinuerleg respons

Vedlegg 2: Skjema brukt i samanheng med retrospektive tilbakemeldingar

Vedlegg 3: Resultat av meldeplikttest: ikkje meldepliktig.

Vedlegg 4: Meldeskjema for intervju av Silje Nergaard og Jarle Bernhoft



Kjennskap til den frå før? (kryss av på eit av alternativa)

Har høyrte mykje på denne

Har høyrte litt på denne

Har høyrte den nokre gonger

Aldri høyrte den før

mes du om låta?

i peike på kva element i låta du opplever som utslagsgivande dei stadane du har

t som engasjerande eller veldig engasjerande?

i peike på kva som gjer at låta opplevast mindre engasjerande nokre stadar, om det er tilfelle?

oplev du at songen handlar om, og korleis relaterer du deg sjølv til det?

er du denne songen som autentisk (ekte/ ektefølt) ?



RESULTAT AV MELDEPLIKTTTEST: IKKE MELDEPLIKTIG

Du har oppgitt at hverken direkte eller indirekte personopplysninger skal registreres i forbindelse med prosjektet.

Når det ikke registreres personopplysninger, omfattes ikke prosjektet av meldeplikt, og du trenger ikke sende inn meldeskjema til oss.

Vi gjør oppmerksom på at dette er en veiledning basert på hvilke svar du selv har gitt i meldeplikttesten og ikke en formell vurdering.

Til info: For at prosjektet ikke skal være meldepliktig, forutsetter vi at alle opplysninger som registreres elektronisk i forbindelse med prosjektet er anonyme.

Med anonyme opplysninger forstås opplysninger som ikke på noe vis kan identifisere enkeltpersoner i et datamateriale, hverken:

- direkte via personentydige kjennetegn (som navn, personnummer, epostadresse el.)
- indirekte via kombinasjon av bakgrunnsvariabler (som bosted/institusjon, kjønn, alder osv.)
- via kode og koblingsnøkkel som viser til personopplysninger (f.eks. en navneliste)
- eller via gjenkjennelige ansikter e.l. på bilde eller videoopptak.

Vi forutsetter videre at navn/samtykkeerklæringer ikke knyttes til sensitive opplysninger.

Med vennlig hilsen,

NSD Personvern

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrrer.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@svt.uit.no



MELDESKJEMA

Meldeskjema (versjon 1.4) for forsknings- og studentprosjekt som medfører meldeplikt eller konsesjonsplikt (jf. personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter).

1. Intro		
Samles det inn direkte personidentifiserende opplysninger?	Ja • Nei ○	En person vil være direkte identifiserbar via navn, personnummer, eller andre personentydige kjennetegn. Les mer om hva personopplysninger .
Hvis ja, hvilke?	<input checked="" type="checkbox"/> Navn <input type="checkbox"/> 11-sifret fødselsnummer <input type="checkbox"/> Adresse <input type="checkbox"/> E-post <input type="checkbox"/> Telefonnummer <input type="checkbox"/> Annet	NB! Selv om opplysningene skal anonymiseres i oppgave/rapport, må det krysses av dersom det skal innhentes/registreres personidentifiserende opplysninger i forbindelse med prosjektet.
Annet, spesifiser hvilke		
Skal direkte personidentifiserende opplysninger kobles til datamaterialet (koblingsnøkkel)?	Ja • Nei ○	Merk at meldeplikten utløses selv om du ikke får tilgang til koblingsnøkkel, slik fremgangsmåten ofte er når man benytter en databehandler
Samles det inn bakgrunnsopplysninger som kan identifisere enkeltpersoner (indirekte personidentifiserende opplysninger)?	Ja • Nei ○	En person vil være indirekte identifiserbar dersom det er mulig å identifisere vedkommende gjennom bakgrunnsopplysninger som for eksempel bostedskommune eller arbeidsplass/skole kombinert med opplysninger som alder, kjønn, yrke, diagnose, etc.
Hvis ja, hvilke	Intervjua Silje Nergaard og Jarle Bernhoft om deira låtskriving	NB! For at stemme skal regnes som personidentifiserende, må denne bli registrert i kombinasjon med andre opplysninger, slik at personer kan gjenkjennes.
Skal det registreres personopplysninger (direkte/indirekte/via IP-/epost adresse, etc) ved hjelp av nettbaserte spørreskjema?	Ja ○ Nei •	Les mer om nettbaserte spørreskjema .
Blir det registrert personopplysninger på digitale bilde- eller videoopptak?	Ja ○ Nei •	Bilde/videoopptak av ansikter vil regnes som personidentifiserende.
Søkes det vurdering fra REK om hvorvidt prosjektet er omfattet av helseforskningsloven?	Ja ○ Nei •	NB! Dersom REK (Regional Komité for medisinsk og helsefaglig forskningsetikk) har vurdert prosjektet som helseforskning, er det ikke nødvendig å sende inn meldeskjema til personvernombudet (NB! Gjelder ikke prosjekter som skal benytte data fra pseudonyme helseregistre). Dersom tilbakemelding fra REK ikke foreligger, anbefaler vi at du avventer videre utfylling til svar fra REK foreligger.
2. Prosjektittel		
Prosjektittel	Kvifor likar vi den same låta? Låtskriving frå både lyttar og låtskrivar sitt perspektiv	Oppgi prosjektets tittel. NB! Dette kan ikke være «Masteroppgave» eller liknende, navnet må beskrive prosjektets innhold.
3. Behandlingsansvarlig institusjon		
Institusjon	Universitetet i Oslo	Velg den institusjonen du er tilknyttet. Alle nivå må oppgis. Ved studentprosjekt er det studentens tilknytning som er avgjørende. Dersom institusjonen ikke finnes på listen, har den ikke avtale med NSD som personvernombud. Vennligst ta kontakt med institusjonen.
Avdeling/Fakultet	Det humanistiske fakultet	
Institutt	Institutt for musikkvitenskap	
4. Daglig ansvarlig (forsker, veileder, stipendiat)		