

Til deg som venter på et svar

*En undersøkelse om hva som kjennetegner
fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige
låtskrivere*

Ane Marte Øksne



Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høsten 2021

Til deg som venter på et svar

En undersøkelse om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere.

Copyright Ane Marte Øksne

2021

Til deg som venter på et svar. En undersøkelse om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere.

Ane Marte Øksne

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne masteroppgaven ser jeg nærmere på hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos norske kvinnelige låtskrivere. Gjennom kvalitative forskningsintervjuer med fire norske kvinnelige låtskrivere har jeg fått innsikt i hvordan disse skriver musikk. I denne studien undersøker jeg hvordan faktorene sjanger, alder og erfaring påvirker hvilke fremgangsmåter som brukes, i hvilken grad kjønn er knyttet til identiteten som låtskriver, hvordan det er å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag, hvordan låtskriverne beskriver prosessen fra en idé til en ferdig låt og om det finnes likheter eller mønstre i låtskrivernes fremgangsmåter.

Forord

Å skrive denne masteroppgaven har vært en lærerik, spennende og utfordrende reise. Det er mange jeg ikke kunne vært foruten i denne prosessen, og dem vil jeg gjerne rette en stor takk til.

Først og fremst vil jeg takke min hovedveileder Stan Hawkins. Din faglige tyngde har vært til stor inspirasjon. Takk for nyttige innspill, konstruktive tilbakemeldinger, god humor, empati og generelt for helt strålende veiledning. Det samme gjelder for min biveileder Eirik Askerøi. Takk for at dere har hatt tro på prosjektet. Jeg kunne ikke fått bedre veiledere enn dere!

Tusen takk til de fire informantene mine Marthe Wang, Mari Sandvær Kreken, Ariadne Loinsworth Jenssen og Maria Mena. Jeg er både stolt over og takknemlig for at jeg fikk lov til å intervju dere om deres låtskriving. Dere har alle bidratt med interessante, reflekterte og viktige svar. Jeg har lært veldig mye av dere og er sikker på at andre vil gjøre det samme.

Julie Falkevik fortjener en stor takk for å ha stilt opp på prøveintervju. Dette hjalp meg med å utforme den endelige intervjuguiden til informantene. Takk for at du er en så god venn.

Jeg vil også takke foreldrene mine for deres gode støtte underveis. Takk til mor for at du alltid tror på meg og for at du sier fra at «nå må det være godt nok». Takk til far for at du er så interessert i det jeg holder på med, for at jeg alltid kan diskutere ting med deg og ikke minst for korrekturlesing av oppgaven. Få, om noen, er bedre i rettskriving enn deg.

Tusen takk til kollega og venn Karen Marie Hokholt Sagafos for at du også har lest korrektur.

Til slutt vil jeg takke øvrig familie, venner og kolleger for at dere har heiet på meg, oppmuntret meg, engasjert dere i oppgaven og spurt hvordan det går. Tusen takk også til mine medstudenter Ingrid Skovdahl og Sverre Stenløkk. Jeg tror ikke jeg hadde greid dette uten dere.

Oslo, 28. november 2021

Ane Marte Øksne

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	2
1.1	Bakgrunn for masteroppgaven	2
1.2	Problemstilling	3
1.3	Avgrensning	4
1.4	Teori	6
1.4.1	Hva er populærmusikk?	7
1.4.2	Populærmusikkstudier og populærmusikkvitenskap	14
1.4.3	Begreper	17
1.4.4	Kvinner i musikkbransjen	26
1.4.5	Kjennetegn på låtskriving i singer-songwriter-tradisjonen	35
1.4.6	Produksjonsprosessen	40
1.5	Metode	42
1.5.1	Metodologisk ståsted	42
1.5.2	Valg av informanter	43
1.5.3	Intervjuguide og intervjuer	44
1.5.4	Opptak, transkripsjon og analyse	45
1.5.5	Metodologiske refleksjoner	46
1.6	Oppgavens struktur	47
2	Informanter	48
2.1	Informant 1: Marthe Wang	48
2.2	Informant 2: Mari Sandvær Kreken	48
2.3	Informant 3: Ariadne Loinsworth Jenssen	49
2.4	Informant 4: Maria Mena	49
3	Presentasjon av funn	50
3.1	Kategori 1: Faktorer som påvirker	50
3.1.1	Egen sjanger	51
3.1.2	Har sjanger noe å si for hvordan man skriver musikk?	52
3.1.3	Sjangerregler	53
3.1.4	Har alder eller erfaring noe å si for hvordan man skriver musikk?	57
3.2	Kategori 2: Kjønn knyttet til identiteten som låtskriver	59
3.2.1	I hvilken grad er kjønn knyttet til identiteten som låtskriver?	59
3.2.2	Hvordan er det å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag?	60
3.3	Kategori 3: Prosessen fra en idé til en ferdig låt	64
3.3.1	Låtideer	64
3.3.2	Låtskrivingsprosessen	65
3.3.3	Faste verktøy, metoder og fremgangsmåter	73
3.3.4	Før eller underveis i produksjonsprosessen	75
3.4	Kategori 4: Likheter og forskjeller i låtskriving	79
3.4.1	Likhetstrekk i låtskriving	79
3.4.2	Å lære om låtskriving av andre	81
3.5	Tips til låtskriving	82
4	Drøfting og oppsummering	86
4.1	Sjanger, alder og erfaring	86
4.2	Låtskrivingsprosesser og kjønn	89
4.3	Verktøy, metoder og fremgangsmåter	91

4.4	Låtskriving kan læres	93
4.5	Konklusjon.....	94
	Litteraturliste	97
	Vedlegg.....	104

1 Introduksjon

1.1 Bakgrunn for masteroppgaven

De første låtene jeg skrev, tror jeg inneholdt en hel del «I love you», «baby» og «I miss you so». De var sannsynligvis inspirert av musikken jeg hørte på (og noe begrenset av et engelsk ordforråd i utvikling). På dette tidspunktet var jeg 14-15 år. Jeg holdt på å lære meg å spille gitar og hadde nå en måte å få utløp for all musikken på som bodde inne i meg.

Sang og musikk har vært en grunnleggende del av livet mitt så lenge jeg kan huske. Gjennom oppveksten sang vi mye hjemme, og jeg kommer fra det jeg vil kalle et musikalsk hjem. Sang og musikk var også en naturlig del av skolehverdagen både i undervisning og med diverse forestillinger. Jeg var med i skolekoret og sang i tillegg solo på ulike tilstelninger, ofte akkompagnert av faren min på gitar. Å uttrykke seg gjennom sang var altså noe jeg tidlig fikk erfaring med.

Da jeg ble tenåring, sang jeg veldig mye både når jeg hørte på musikk og ellers. Sanggleden var rett og slett på topp. For det første var det noe jeg opplevde at jeg mestret og likte å gjøre, og for det andre var det som om det var mer og mer musikk inne i meg som måtte ut på et eller annet vis. Det jeg sang, var ofte musikk jeg hadde et nært forhold til og som jeg «hadde på hjernen». Jeg kan for eksempel huske at jeg sang hele «I'll be missing you» med Diddy, Faith Evans og 112 inkludert rap og koring ved frokostbordet en morgen. Denne sangen var en stor hit på dette tidspunktet, og jeg elsket den. Det å formidle et budskap gjennom en sangtekst var noe jeg likte, og slik var det også med denne sangen.

Vi vokser alle opp i ulike musikkulturer. Denne er formet av aspekter som klasse, sted, familie, venner, etnisitet og nasjonalitet (Frith 2001, 104-106). For min egen del er musikken vi hørte på hjemme, kanskje det som har hatt størst betydning. Videre var radio generelt, og ungdomskanalen P3 spesielt, en viktig kilde til å oppdage ny musikk. Hvis det var noe jeg likte spesielt godt, hadde jeg egne opptakskassetter stående i kassettspilleren slik at jeg kunne ta opp og høre sangene på nytt. Jeg lærte også om musikk gjennom venner og ungdomsbladet Topp.

Jeg har mange minner knyttet til mannlige band og artister fra min egen musikalske oppvekst. Blant annet fikk jeg som åtteåring være med og se Bob Dylan spille på Kalvøyafestivalen i 1991. Å lytte til Eric Clapton og Dire Straits kan fortsatt frembringe den helt spesielle følelsen av å være på bilferie om sommeren. Da storebroren min begynte å høre på Guns N' Roses og Metallica, skulle selvfølgelig jeg også det. Likevel er det de kvinnelige artistene og låtskriverne som har vært viktigst. Mine egne kassetter og CD-er var for eksempel kun av kvinnelige artister. Jeg sang veldig mye til disse, og på den måten ble de en avgjørende del av min sangutvikling og min musikkultur. Artister jeg må nevne her, er blant annet Maj Britt Andersen, Marie Fredriksson i Roxette, Mariah Carey, Whitney Houston, Céline Dion, Alanis Morissette, Joan Osborne og Lauryn Hill. Senere ble også artister som Unni Wilhelmsen, Eva Cassidy, Ane Brun, Tori Amos og ikke minst Joni Mitchell viktige.

Helt siden jeg begynte å skrive låter som 14-15-åring, har jeg vært fascinert av fenomenet låtskriving. Når jeg hører på musikk, lurer jeg ofte på hva som har gjort at låten har blitt som den har blitt og hvilken vei låtskriveren har gått for å komme frem til et ferdig resultat. Hvilke metoder eller verktøy benytter låtskrivere seg av? Når og hvordan tas valg underveis? Når sier låtskriveren seg fornøyd? Er det forskjell på å skrive fra et mannlige perspektiv og et kvinnelig perspektiv? Når jeg har skrevet selv, har jeg til tider opplevd det som vanskelig å få en ferdig låt ut av en idé jeg har. Jeg har erfart å stå fast og kjent at jeg skulle ønske det fantes verktøy som kunne hjelpe meg videre (A.M. Øksne, eget eksamensarbeid, 18. november 2019 og 18. mai 2020). Dette har blitt utgangspunktet for temaet i min masteroppgave: Låtskriving.

1.2 Problemstilling

I denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på hvordan norske kvinnelige låtskrivere skriver musikk. Oppgavens problemstilling er som følger:

- *Hva kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere?*

For å svare på problemstillingen har jeg intervjuet fire informanter som alle er norske kvinnelige låtskrivere. I Norge undervises det i dag i komposisjon eller ulike former for låtskriving både ved høyere utdanningsinstitusjoner, på folkehøgskoler, ved kulturskoler og i

privatundervisning.¹ Flere låtskrivere uttrykker at de har et bevisst forhold til egen skriveprosess og underviser andre i det i tillegg til å lage musikk selv. Jeg tror det ville være nyttig for flere å finne ut mer om fremgangsmåter for låtskriving, enten man skriver selv eller jobber med å undervise i musikk. En konkretisering av ulike teknikker, metoder og verktøy som låtskrivere bruker, vil kunne hjelpe flere til å lage egen musikk. I tillegg til det rent vitenskapelige tenker jeg derfor at oppgaven også kan ha en samfunnsmessig verdi. Jeg er ikke ute etter å finne noen fasit med denne problemstillingen, men gjennom intervjuer med fire kvinnelige låtskrivere ønsker jeg å se nærmere på noen aspekter ved fenomenet låtskriving for å bidra til en konkretisering av disse.

1.3 Avgrensning

Fagfeltet jeg knytter masteroppgaven til, er populærmusikkstudier. Relevant teori vil derfor i stor grad hentes herfra. Min interesse for hvordan musikk lages sørger for et musikkvitenskapelig fokus. I teoridelen av masteroppgaven presenterer jeg relevante fagbegreper og belyser temaet på ulike måter. I populærmusikkstudier er det populærmusikken som står i sentrum. Alle de fire informantene jeg har intervjuet, kan sjangermessig knyttes til populærmusikk. Videre er det innenfor populærmusikk at det er vanlig å bruke betegnelsen *låtskriving*. Fagfeltet populærmusikkstudier er derfor et naturlig utgangspunkt. Populærmusikkstudier har vært preget av en bred tverrfaglig orientering (Ruud 2016, 22-23). Dette innbefatter teori og metoder fra blant annet musikk sosiologi, musikk antropologi, musikk pedagogikk, musikk analyse og kjønnsstudier.

I utgangspunktet ønsket jeg å fokusere på den delen av låtskrivingsprosessen som foregår før låtskriveren går i studio eller begynner å spille inn musikken. Etter hvert har jeg forstått at det kan være utfordrende å skille mellom disse prosessene i populærmusikk. Låtskriving foregår ofte samtidig med produksjonen (Tobias 2013). I tillegg til faktorer som sjanger, alder og erfaring, vil jeg derfor se på hvordan og når musikken skapes både før og underveis i produksjonsprosessen.

¹ Eksempler på dette er Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, Norges Musikkhøgskole, Institutt for rytmisk musikk ved Universitetet i Agder, NLA Høgskolen, Rønningen folkehøgskole, Musikkfolkehøgskolen Viken og AKKS.

Denne oppgaven er først og fremst en studie om fremgangsmåter for låtskriving. En god del av innholdet kunne handlet om mannlige så vel som kvinnelige låtskrivere. Mange av de fremgangsmåtene som informantene beskriver, har for eksempel et kjønnsnøytralt preg. De gjelder med andre ord sannsynligvis like mye for menn som for kvinner. Hovedfokuset for denne oppgaven har imidlertid ikke vært interseksjonalitet, som kjønn og etnisitet. Likevel handler oppgaven uunngåelig om kjønn fordi den handler om kvinner. Kjønnaspektet vil derfor bli belyst underveis både i teoridelen og drøftingsdelen. Etter mitt syn vil undersøkelsen jeg gjør, kunne bidra med nye perspektiver på et svært aktuelt tema.

Opgaven er en studie av kvinnelige låtskrivere fra en kvinnes perspektiv. Utgangspunktet for dette er at jeg selv er en kvinnelig låtskriver. Jeg har intervjuet låtskrivere som både lager og fremfører musikken sin. Jeg har valgt å intervju låtskrivere jeg ikke kjenner på forhånd. Dette kommer jeg nærmere inn på i metoddelen. For å kunne gjennomføre oppgaven har det vært naturlig å ta utgangspunkt i en norsk sosial kontekst. Jeg har valgt å intervju kun fire låtskrivere slik at jeg kan gå mer i dybden når det gjelder intervjumaterialet.

Jeg har i utgangspunktet ikke sett på hvilke fremgangsmåter som forekommer når låtskrivere skriver sammen med andre². Selv om dette også kunne vært relevant, og selv om mange låtskrivere skriver musikk både på egen hånd og sammen med andre, har jeg forsøkt å sette søkelys på det som skjer når låtskrivere skaper uten andre involverte. Det er likevel viktig å understreke at en av mine informanter skriver mye sammen med en annen. Dette perspektivet vil derfor bli belyst, men i mindre grad.

Sjangermessig sorterer mine informanter hovedsakelig i to låtskriverkategorier:

1. Singer-songwritere: Låtskrivere som i stor grad skriver låter med et instrument for hånden, gjerne et piano eller en kassegitar i låtskriverprosessen.
2. Produsent/låtskrivere: Låtskrivere som i stor grad benytter seg av produksjonsverktøy (laptop, hjemmestudio etc.) i låtskriverprosessen.

² Dette har blitt gjort og gjøres fortsatt for eksempel gjennom kollektiv låtskriving i låtskriverduo eller i band, som topliner i samarbeid med en produsent eller som en del av et låtskriverteam for artister og plateselskaper.

Ulikheten i disse kategoriene har gitt meg mulighet til å se på hvordan sjanger påvirker fremgangsmåter for låtskriving uten at det blir for mange sjangere å forholde seg til.

Jeg vil ikke se på hvordan låtskrivernes musikk oppleves av lyttere eller hva som eventuelt gjør at musikken oppleves som god eller dårlig. Mitt fokus er snarere rettet mot hva som skjer underveis i skapelsesprosessen.

Utgangspunktet for oppgaven er både en nysgjerrighet for og egen erfaring med temaet låtskriving. Når man skal forstå et fenomen, er det naturlig å ta utgangspunkt i seg selv. Mine tolkninger vil derfor styres av at jeg selv skriver musikk. Jeg har likevel ikke en selvetnografisk tilnærming til oppgaven i sin helhet, for det er hos andre låtskrivere jeg finner svar på spørsmålene jeg stiller. Dette er en måte å avgrense oppgaven på.³

Låtskriving er ikke det fenomenet det er skrevet mest om innenfor musikkvitenskap. Mitt håp er at dette prosjektet kan være et tilskudd som bidrar til å redusere denne mangelen.

1.4 Teori

I denne delen vil jeg presentere temaer og fagbegreper jeg anser som relevante og interessante for problemstillingen min. Jeg har valgt å begynne med å utdype hva populærmusikk og populærmusikkstudier er ettersom populærmusikkstudier er det fagfeltet jeg knytter masteroppgaven min til. Videre vil jeg si noe om fagbegrepene sang, singer-songwriter-begrepet, sjanger og sound. Etter dette vil jeg komme inn på teori som omhandler kvinner i musikkbransjen, låtskriving og produksjon. Som nevnt over, er ikke låtskriving det fenomenet det er skrevet mest om innenfor musikkvitenskap. Dette har gjort det utfordrende å skrive en teoridel med tanke på hva som skal være med og ikke. Mitt utvalg av teori er først og fremst gjort med tanke på relevansen for oppgaven. Jeg kommer tilbake til innholdet i denne delen i kapittel 4.

³ Momenter fra avgrensingsdelen er også benyttet i eget eksamensarbeid 18. mai 2020.

1.4.1 Hva er populærmusikk?

I boken *Studying Popular Music* starter Richard Middleton første kapittel med følgende kommentar til spørsmålet over:

So riddled with complexities has this question proved to be that one is tempted to follow the example of the legendary definition of folk song – ‘all songs are folk songs; I never heard horses sing ’em’ – and suggest that all music is popular music: popular with someone. (Middleton 1990, 3)

Middleton sier videre at å definere all musikk som populærmusikk, ville være å tømme begrepet for de fleste betydningene det bærer med seg. Likevel berøres de mangfoldige kildene til disse betydningene: Hva jeg syns er populært kan være motsatt av hva du syns. Og av dette følger at alle slike betydninger er sosialt og historisk fundert: De er preget av spesifikk bruk og kontekst og er aldri objektive (Middleton 1990, 3). Når det gjelder spørsmålet om hva populærmusikk er, hvor langt har vi kommet i løpet av de tre tiårene etter at Middletons bok ble utgitt?

I introduksjonen til *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (2009) kommenterer Derek B. Scott det å skulle definere det populære. Ifølge Scott var dette et slags første hinder, spesielt på grunn av de negative konnotasjonene begrepet hadde tilegnet seg da teori var dominert av massekulturmodellen (Scott 2009, 5). Scott refererer videre til hvordan Middleton (1990) drøfter begrepet. Middleton skriver at begrepet «populær» i seg selv er mangfoldig. Det har å gjøre med «folket», men ofte da i betydningen «den store masse» eller «alminnelige mennesker». Å beskrive noe som «populært», kan da antyde at det er noe mindreverdige. Påvirket av demokratiske ideologier kan man snu om på bruken, og «populær» kan da bli et legitimerende begrep. På 1800-tallet og 1900-tallet ble betydningene «foretrukket» og etter hvert «godt likt» rådende. Den opprinnelige klasseorienterte bruken ble imidlertid med videre, og den ble en av de vanlige betydningene på 1900-tallet. I musikk utviklet bruken av begrepet seg på omtrent samme måte (Middleton 1990, 3). Første gang det ble knyttet til en bestemt type musikk, var i en publisert tittel av William Chapple i 1855 (Shuker 2013, 5). På 1800-tallet kunne «populære sanger» for eksempel gjerne ses på som «bondesanger» eller «tradisjonelle sanger». På 1900-tallet eksisterte ulike betydninger side om side og ble flettet sammen på ulike måter (Middleton 1990, 3-4). Frans Birrer (1985, 104 referert i Richard Middleton 1990, 4) oppsummerte hovedkategoriene her som *normative definisjoner* (populærmusikk er noe mindreverdige), *negative definisjoner* (populærmusikk er

musikk som ikke er noe annet (som regel folkemusikk eller kunstmusikk)), *sosiologiske definisjoner* (populærmusikk er assosiert med en bestemt sosial gruppe) og *teknologisk-økonomiske definisjoner* (populærmusikk er formidlet av massemedia og/eller i et massemarked). Ifølge Middleton er alle kategoriene knyttet til interesse, og ingen av dem er tilstrekkelige (Middleton 1990, 5). Uansett tilnærming deles musikkfeltet opp på en spesifikk måte, mellom god og dårlig, elite og masse, høy og lav og så videre (6). Middletons poeng er at uansett hvilke begreper som brukes, må man ikke se på innholdet som absolutt: «‘Popular music’ (or whatever) can only be properly viewed within the context of the *whole musical field*, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always *in movement*» (Middleton 1990, 7). Scott forholder seg på denne måten til kategorien *negative definisjoner*: «For me, ‘popular music’ is useful for designating a *third type* of music production, distinct from rural traditions and classical traditions» (Scott 2009, 5). I den angloamerikanske betydningen av begrepet som utviklet seg på 1800-tallet, indikerte det en kategori av kommersiell underholdningsmusikk (Scott 2009, 5).

I likhet med Middleton, men fra et sosiologisk perspektiv, belyser også Simon Frith noen av problemene med å gi en realdefinisjon av popmusikk: «Pop music is a slippery concept, perhaps because it is so familiar, so easily used» (Frith 2001, 94). Frith sier også at pop kan differensieres fra klassisk musikk eller kunstmusikk på den ene siden og folkemusikk på den andre siden. Det er musikk som er tilgjengelig for alle og som er produsert kommersielt for profit. Her inkluderer «popmusikk» alle moderne populære former – rock, country, reggae, rap og så videre. Frith mener at en slik definisjon imidlertid byr på noen utfordringer. Musikkindustrien har for eksempel selv hevdet at det finnes sosiologiske forskjeller mellom rock og pop, blant annet når det gjelder målgruppe. Musikere, artister og fans tilknyttet både rock og andre sjangere, vil gjerne distansere seg fra eller ser negativt på pop. Da blir pop en restkategori – det er det som er igjen når man fjerner alle andre former for populærmusikk. Fra dette perspektivet defineres pop like mye av hva det ikke er som av hva det er (Frith 2001, 94-95).

Det er altså ikke uten videre enkelt å slå fast hva populærmusikk er. Begrepet er mangefasettert, er aldri noe absolutt eller endelig og påvirkes av omstendighetene. Vi kan også si at populærmusikk er et ladet begrep. Som Stan Hawkins påpeker: «... lineages of styles and genres transport with them sets of assumptions. This is rife in writings on popular

music where descriptions and discussions promote and legitimise certain trends discriminately» (Hawkins 2002, 2). Dette kan man for eksempel se i musikkjournalistikk. Som andre overordnede kategorier er pop som et begrep i seg selv anvendt løst for å referere til det omfattende området av musikk som har gjennomgått industrialisering og kommersialisering. Keil og Feld (1994, 261) hevder at stilistiske identifikasjonsprosesser er knyttet til et omfang av omstridte historiske og kulturelle posisjoner basert på komplekse og ofte motsigende debatter rundt spørsmålet om hva pop er. Robert Burnett (1996) insisterer på at ved å nå fans gjennom dens utvalg blir popmusikk selvdefinerende – den er identifiserbar gjennom dens distribusjon, konsum og innhold. Dette alene er likevel ikke nok til å skille kommersiell pop fra andre musikkjangere. Hawkins sier: «The fact is that pop music is about shifting levels of styles, texts, genres and responses, and how these engender feelings» (Hawkins 2002, 3). Hawkins påpeker at siden det å identifisere musikalsk stil kan posisjoneres veldig ulikt fra et individ til et annet, vil det alltid være begrensninger knyttet til definisjonene våre. Uansett posisjon er musikalske stiler ideologisk fundert i estetiske preferanser, og det er dette som avgjør vår smak (Hawkins 2002, 2-3).

I boken *Understanding Popular Music Culture* (2013) illustrerer Roy Shuker hvordan populærmusikk er en del av en bredere kultur, blant annet ved å få stor plass i ulike medier. Det er åpenbart at musikken globalt sett har blitt allestedsnærværende på daglig basis (DeNora 2000, Kassabian 2013, Ruud 2005). Vi hører bakgrunnsmusikk på handlesentre, på offentlig transport, i ulike TV-programmer, i film, på radio og live på konserter og lignende. Populærmusikk kan ha stor betydning for sosial identitet, og økonomisk sett er musikkindustrien en ledende kulturell industri (Shuker 2013, 1-3). Shuker understreker også at «populær» er et omstridt begrep. Normalt sett indikerer begrepet «populær» at noe – en person, et produkt, en praksis eller et syn – er likt eller anerkjent av et stort publikum eller av allmenheten generelt. Populariteten vises gjennom salgstall og lignende. Denne typen definisjon skaper imidlertid til en viss grad en form for tingliggjøring og reduserer teksten til objekter som kan kjøpes og selges. Popularitet er likevel sentralt for populærkulturen siden dens produkter og formgivere oppnår generell sosial aksept og anerkjennelse (Shuker 2013, 3-4).

Shuker samler ulike forsøk på definisjoner av populærmusikk i tre kategorier (2013, 5):

- *Definisjoner som legger vekt på «populær»*

- *Definisjoner som legger vekt på den kommersielle siden av populærmusikk og som omfavner sjangere som oppfattes som kommersielt orienterte*
- *Definisjoner som legger vekt på identifikasjon ved generelle musikalske og ikke-musikalske karakteristikk*

En utfordring ved den første kategorien er at kriteriene for hva som teller som populært, kan diskuteres. Klassisk musikk brukes av mange nok til å bli sett på som populær, mens noen former for populærmusikk er forholdsvis eksklusive, som norsk black metal. Når det gjelder kategori to, er det slik at en oppfatning mange deler, er at kommersialisering er nøkkelen til å forstå populærmusikk. Argumentet er at dette kan kvantifiseres gjennom salg, spillelister, spilletid på radio og så videre. Men med en slik definisjon blir noen sjangere definert som populærmusikk, mens andre ekskluderes. Popularitet varierer dessuten fra land til land og region til region. Shuker sier at bare en generell definisjon kan gis av et paraplybegrep som populærmusikk. En rent musikalsk definisjon strekker heller ikke til siden et sentralt trekk ved populærmusikk er sosioøkonomisk: Musikken produseres for en masse og i stor grad for ungdom. Samtidig er populærmusikk et økonomisk produkt av ideologisk betydning for forbrukerne. I sentrum for de fleste formene for populærmusikk finnes en grunnleggende spenning mellom det kreative og det kommersielle aspektet. Det er en feilaktig tilnærming å knytte en for presis definisjon til noe som er et skiftende kulturelt fenomen (Shuker 2013, 5-6). Jeg kommer tilbake til dette senere i delen om sjanger-begrepet.

Det Shuker sier, synes jeg viser at det fortsatt ikke uten videre lar seg gjøre å definere begrepet populærmusikk på en enkel måte. Jeg vil likevel forsøke å si noe mer om hva som kan kjennetegne populærmusikk.

Pop har ikke et spesifikt eller subkulturelt felles marked, men er laget for å appellere til alle. Pop kommer ikke fra et bestemt sted eller er begrenset til en bestemt smak. Et delvis unntak fra regelen her er tenåringspop som appellerer til et spesifikt segment i markedet – unge jenter. Det er likevel ikke riktig å konkludere med at pop er en feminin form eller hovedsakelig har en kvinnelig appell. Mye av popmusikken har appellert og appellerer til lyttere i alle aldre (Frith 2001, 95). Etter andre verdenskrig fikk man for første gang et eget ungdomsmarked (Middleton 1990, 15). Det har helt siden da vært en vanlig oppfatning at populærmusikk er de unges kultur (Scott 2009, 6). David Hesmondhalgh (2005, 38) har

argumentert for å gå vekk fra denne sammenkoblingen: «'the close relationship between the study of youth and that of popular music was the result of particular historical circumstances, and the privileging of youth in studies of music is an obstacle to the developed understanding of music and society'».

Frith hevder at ideologisk sett er pop ikke drevet av noen vesentlig ambisjon bortsett fra profitt og kommersiell belønning. Han mener at dens historie er en historie om standardisert produksjon og at den i all hovedsak er konservativ. Frith sier at pop handler om å gi folk hva de allerede vet at de vil ha heller enn å utfordre teknologiske begrensninger og estetiske regler. Det er altså uvanlig å gjøre noe nytt, og pop preges av kontinuitet når det gjelder musikalske verdier (Frith 2001, 96). Hawkins skriver om populærmusikkens forhold til ideologi i *Settling the Pop Score* (2002). I løpet av siste halvdel av 1900-tallet måtte endringer i verdensmarkedene vike for storskala produksjonsmåter som påvirket musikkindustrien i stor grad. Resultatet av alt dette var at popmusikk både kom til å bekrefte, motstå og undergrave rådende verdier innenfor det dominerende angloamerikanske markedets kontekst (Hawkins 2002, 3). I tiden etter andre verdenskrig var opprør og modernitet to sammenkoblede konsepter i utformingen av en ideologi som raskt legitimerte enkelte musikalske trender. På slutten av 1970-tallet var for eksempel afroamerikanske stiler som funk, soul og disko mer etterspurt enn progressiv rock (Hawkins 2002, 3-4). Hawkins kommer videre med et viktig poeng:

..for music to signify anything, for it to assume its own set of meanings, it needs to be rooted in an organised system which exposes the traits of the author's and reader's identity through the text's purposive function. Central to this idea is the assumption that organised sounds are predicated upon their own currency within defined social contexts. (Hawkins 2002, 8)

Med utgangspunkt i Frith (1996) ser det ut til at denne påstanden til sist koker ned til spørsmålet om individets egen smak, holdninger og ideologiske predisposisjoner. Videre sier Hawkins også: «Considering the behaviour patterns and attitudes that emanate from our lived experience of musical genres forms a useful starting point for working out ideologies in pop music» (2002, 15). Han sier også at vanlige argumenter om populærmusikk ofte er basert på en rekke dikotomier støttet av ideologiske premisser: Det klassiske versus det populære eller den intellektuelle eliten versus arbeideren. «Through deceptively liberal and hegemonic ideologies of late modernism, the criteria relative to qualitative value judgements have

protected high art from the invasion of pop and schlock art» (Hawkins 1994 referert i Hawkins 2002, 27).

Når det gjelder produksjon, er pop musikk «levert» ovenfra av for eksempel plateselskaper, radioverter og konsertpromotører. Pop er ikke en type gjør-det-selv-musikk, men er profesjonelt produsert - derav viktigheten av låtskrivere og produsenter på den ene siden og sangstjerner på den andre (Frith 2001, 96). Dette har imidlertid endret seg noe med den økte bruken av hjemmestudio de siste tjue årene (Wolfe 2020).

Populærmusikken har gjennom historien blitt kritisert og debattert fra innsiden på samme måte som annen historieskriving (Shuker 2013, 6). Middleton nevner tre «øyeblikk» han mener er spesielt viktige i populærmusikkens historie; «the moment of the ‘bourgeois revolution’», «the moment of mass culture» og «the moment of pop culture». Disse øyeblikkene førte til en radikal situasjonell endring. Klassestrid innenfor kulturelle felt, utbredelse av markedssystemet og utvikling av nye musikalske kategorier på 1800-tallet førte til endringer i hvordan musikk ble produsert og formidlet. Etter hvert ble monopol-kapitalistiske strukturer utviklet, kultur internasjonalisert og et amerikansk hegemoni vokste frem. Etter andre verdenskrig oppstod rock ‘n’ roll, verdensmarkedet utviklet seg videre og den globale økonomien ble dominert av multinasjonale foretak (Middleton 1990, 12-16).

Teknologisk utvikling har vært svært viktig for populærmusikken (Warner 2003, Katz 2010, Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, Burns og Lacasse 2018, Askerøi 2020). Hawkins understreker dette i *Settling the Pop Score*: «In pop’s short history, there can be little doubt that recording technology has had the greatest impact on both the production and consumption of its music» (2002, 28). Innenfor klassisk musikk, tradisjonsmusikk og jazz har innspillingsmediet hovedsakelig hatt en dokumentarisk funksjon hvor hovedmålet har vært å fange en gitt live fremføring. Populærmusikk derimot har i realiteten blitt bestemt av teknologisk mediering (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016). Innspillingen er populærmusikkens primære medium (Gracyk 1996). Paul Théberge sier at «Any discussion of the role of technology in popular music should begin with a simple premise: without electronic technology, popular music in the twenty-first century is unthinkable» (2001, 3).

Et eksempel på en teknologisk oppfinnelse av betydning er grammmofonen. Nå kunne lyd tas opp og reproduseres (Milner 2009, 4-6). Et annet eksempel er utviklingen av den elektroniske

mikrofonen på 1920-30-tallet. Teknisk sett kunne stemmen nå forsterkes, og man kunne bruke stemmen på andre måter enn tidligere (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, 7, Frith 2001, 97-98 og Askerøi 2020). Radioen og TV-en har vært sentrale for spredning og utvikling av innspilt populærmusikk (Toynbee 2000 og Taylor 2002). Innen slutten av 1930-tallet betydde pop vokale heller enn instrumentale plater, og sangeren dominerte scenen. Denne prosessen var også en effekt av nettopp radio og TV. På mange måter kan vi si at TV-versjonen av pop i USA og Storbritannia på midten av 1950-tallet ga oss en modell for popfremføring og stjernestatus som vi fortsatt kjenner i dag (Frith 2001, 97-98). Et annet viktig eksempel er restruktureringen av musikkproduksjon på 1980- og 1990-tallet. Perioden kjennetegnes blant annet av enorme endringer i markedsføring og forbruksmønstre. Utviklingen av MIDI og digital elektronikk innledet en ny generasjon av instrumenter og programvare som var viktige for å utvide stiler og konsepter i produksjon (Hawkins 2002, 4). Lanseringen av TV-kanalen MTV på starten av 1980-tallet førte til endring i hvordan man opplevde popmusikk. Tidligere hørte lytterne musikken på radio, og deretter så de artisten når de kjøpte plata, så et liveshow på TV eller gikk på konsert. Med MTV ble det mulig å se artisten samtidig som man hørte musikken. Dette førte til forventninger om hvordan popstjernene skulle se ut. Mer enn noen annen kulturell kraft gjorde MTV skjønnhet og seksualitet til en primærfaktor i en musikers karriere (Lieb 2013, xv). Videre har utviklingen av DAWs (digital audio workstations) sammen med utviklingen av Internett hatt konsekvenser for hvor, hvordan, når og av hvem musikk lages i tillegg til hvordan den distribueres og anskaffes. Som følge av dette har kontrollen og makten knyttet til profesjonelle og deres klassiske studiostrukturer blitt desentralisert. Denne utviklingen har også hatt innvirkning på hvordan musikken høres ut. CD- og MP3-formatet og nettbaserte musikalske arenaer som Myspace og YouTube er noen av mange viktige momenter i den «digitale revolusjonen» (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, 1, 9 og 12). Mp3.com, Napster, Amazon og Apples iTunes har revolusjonert måten musikk distribueres, selges, lagres og brukes på (Lieb 2013, 32). I 2021 er YouTube fortsatt toneangivende. Det samme er lydistribusjonsplattformer som SoundCloud, strømmetjenester som Spotify og Apple Music og sosiale nettverk som TikTok.

Ifølge Blokus og Molde (2004) er underholdningsmusikk enkel, lettfattelig, endrer seg med moter og trender og skal ikke utfordre lytteren. Underholdning er kanskje ikke alltid så komplisert, men kan likevel være verdifull. Underholdning har blant annet hatt et sterkt samfunnspsykologisk aspekt. Populærmusikken vil kanskje oppfattes som nærmere

underholdningsmusikk enn kunstmusikk rent umiddelbart. «Populærmusikk blir i mange sammenhenger oppfattet som «lett musikk», med begrensede kunstneriske kvaliteter av varig verdi» (Blokhuis og Molde 2004, 20). Dette var kanskje tilfelle før, men er ikke riktig i dag. Slik populærmusikkens historie har tatt form, finner vi absolutt begge dimensjoner representert (Blokhuis og Molde 2004, 19-20).

Pop behandles som regel ikke så positivt av samtiden (Brackett 2016, Hawkins 2002, Frith 1986). Likevel har den på mange måter preget oss og livene våre. Pop kan defineres som musikken vi lytter til uten å mene det; sangene vi kan, uten å vite hvordan vi kan dem. Vi vokser alle opp med ulike musikkulturer, sanger og stiler. Dette blir vår musikalske kunnskap som vi tar for gitt. Gjennom hele sin historie har kommersielt produsert musikk vært en uunngåelig del av dette. Musikken vi kjenner, er åpenbart formet av klasse, sted, familie, venner, etnisitet og nasjonalitet. Pop definert på denne måten gir oss et slags kart over et samfunn i endring og over våre egne liv og skaper en emosjonell ramme for minnene våre (Frith 2001, 104-106). For den vanlige lytteren har ikke en sangs opprinnelse så mye å si. Det som teller, er hvor sangene ender eller hva de blir til. Pop beskriver sanger som vi kan fremføre i tillegg til å lytte til. Vi gjør dette kollektivt, som på skolen, fotballkampen eller i bryllup, men også individuelt, til barn og ikke minst til oss selv. I tillegg til å være tilgjengelig er pop altså sangbar og fremføringsvennlig for alle (Frith 2001, 106). Uansett er ikke pop noe strømlinjeformet fenomen. Med en gang en poplåt slippes, kan hva som helst skje med den. Hvis uventede ting skjer med sanger, kan sanger også ha en uventet effekt på oss. Om pop ikke endrer livene våre, så endrer den i hvert fall hva vi føler om dem – mer enn noen annen musikkform (Frith 2001, 107).

1.4.2 Populærmusikkstudier og populærmusikkvitenskap

Populærmusikkstudier er en deldisiplin innenfor musikkvitenskap. I sentrum står studiet av populærmusikk. På 1970- og 1980-tallet startet en radikal kulturell vending i musikkvitenskapen. Fram til da hadde tyngdepunktet i musikkvitenskap ligget i verksentrert analyse og i musikkhistoriske framstillinger (Ruud 2016, 23). I boken *The Cultural Study of Music* (2003) nevner Middleton fire kilder til det de anser som en kulturell vending i musikkforskningen. Denne vendingen omtales som «cultural studies»-tradisjonen. Den ene kilden er musikkantropologisk forskning. Den andre finner vi innenfor kultursosiologiske studier og teoretiseringer rundt musikk og musikkliv. Den tredje er det som kalles «new

musicology» og «critical musicology». Den fjerde er populærmusikkforskningen (Ruud 2016, 23-24).

Det var tre ulike generasjoner av forskere som bidro til at populærmusikkstudier ble et etablert forskningsfelt. Allerede på 1960- og 1970-tallet gjorde musikkvitere som Charles Hamm og Wilfred Mellers et banebrytende arbeid (Hawkins 2002, 5). Disse kan knyttes til den første generasjonen. I 1981 ble tidsskriftet *Popular Music* etablert (Hansen, Askerøi og Jarman 2021, 2). Samtidig dannet en gruppe musikkforskere i samarbeid med litteraturvitere, journalister, medie- og samfunnsforskere foreningen *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM). Viktige navn her var Philip Tagg, Simon Frith, David Laing, Franco Fabbri og Richard Middleton. Disse ønsket å bryte med den dominansen den klassiske musikken hadde fått i musikkforskningen (Ruud 2016, 22-23). Det var først med denne andre generasjonen av musikkvitere at det ble mulig for musikkvitenskap å begi seg inn på feltet populærmusikkstudier (Hawkins 2002, 5). Med regionale og internasjonale samlinger og tverrfaglige nettverk satte de populærmusikk på dagsordenen på denne musikkens egne premisser. Den brede tverrfaglige orienteringen åpnet for å studere musikken i samspill med tekst, video og dans. Innslaget av musikk sosiologi og semiotikk ga rom for studier av sammenhenger mellom musikk, sosial klasse og etnisitet, utforming av kjønnsroller og musikalsk identitet (Ruud 2016, 22-23). IASPMs tverrfaglige natur viste seg senere å være av stor betydning for utviklingen av feltet populærmusikkvitenskap (Hawkins 2002, 5). Populærmusikkforskningen etablerte sine røtter i den britiske «cultural studies»-tradisjonen, kjent som Birminghamskolen. Her er Dick Hebdige et sentralt navn. Siden da har denne forskningen hatt sterk vekst. Andre viktige populærmusikkforskere som bør nevnes, er Sara Cohen, Robert Walser, Nicola Dibben, Keith Negus, Allan F. Moore, David Brackett, Stan Hawkins og Anne Danielsen. Disse tilhører den tredje generasjonen. Forskerne representerer ulike metodiske og teoretiske retninger (Ruud 2016, 24). På 1990-tallet skjedde en stor framvekst og konsolidering av populærmusikkforskning som akademisk disiplin. Populærmusikk ble også etablert som fagfelt i mange utdanningsinstitusjoner (Blokhus og Molde 2004, 27). I 2021 er populærmusikkstudier som deldisiplin i musikkvitenskap blitt dominerende, noe blant annet Sheila Whiteley påpeker: «(..) as a young discipline, it is vital and sentient as evidenced by the number of students enrolling on popular music courses, by its increasing literature, and its world-wide presence as an area of investigation on the Internet» (Whiteley 2013, xiii).

Innenfor populærmusikkstudier har man etter hvert fått ulike forskningsfelt. Et av dem er populærmusikkvitenskap. Dette feltet oppstod på 1990-tallet, initiert av Stan Hawkins og Derek B. Scott. Blant annet begynte de å gi ut tidsskriftet *Popular Musicology* på Salford universitet i 1994. Begge var misfornøyd med mangelen på musikkvitenskapelig engasjement i populærmusikk, til tross for det viktige arbeidet som ble gjort innenfor det sosiologiske feltet av populærmusikkstudier (Scott 2009, 1). Scott forklarer hvordan populærmusikkvitenskap skiller seg fra populærmusikkstudier: «It is distinct from ‘popular music studies’ in that its primary concern is with criticism and analysis of the music itself, although it does not ignore social and cultural context» (Scott 2009, 2). Tidspunktet for utviklingen passet godt fordi interessen for kritisk musikkvitenskap var voksende. Kritisk musikkvitenskap og populærmusikkvitenskap har mye til felles. Ved å utfordre konseptene om høy og lav kunst hever for eksempel kritisk musikkvitenskap populærmusikkforskningens status. Musikkvitene innenfor kritisk musikkvitenskap og populærmusikkvitenskap benytter seg av mange ulike teoretiske modeller, alt fra antropologi til feminisme. Man kan derfor si at populærmusikkvitenskap er et tverrfaglig felt både når det gjelder teori og hva som studeres (Scott 2009, 1-2). De musikalske uttrykkene mange ville ha karakterisert som ren underholdning, representerer for forskere innenfor populær-musikkvitenskap åsteder for kulturell og sosial tilhørighet, rom for å konstruere og forhandle identiteter og muligheter for kritisk å vurdere hvordan populærkulturen former livene våre i hverdagen (Hansen, Askerøi og Jarman 2021, Whiteley 2013, Ruud 2005 og DeNora 2000).

Innenfor populærmusikkvitenskap har interessen i stor grad vært rettet mot musikkindustrien (Scott 2009, 2). Et annet viktig område er de musikalske og estetiske dimensjonene av kjønnspolitikk. I forrige tiår ekspanderte feltet i flere retninger. Dette involverte den videre kultivering av allerede sentrale verktøy som hermeneutisk tolkning og «close reading». Et annet område som må nevnes, er økokritisisme. Interessen for de mange aspektene ved innspilt lyd og produksjonspraksis har også fortsatt (Hansen, Askerøi og Jarman 2021, 4). Flere studier her ser nærmere på betydningen av en artists særskilte lyduttrykk som uttrykk for identitet. I tillegg til hvordan ulike sider av identitet møtes i estetiske uttrykk, er det i nyere forskning skrevet om hvordan fremstillingen av kjønn, rase og etnisitet er formet av soniske uttrykk. Det skrives også i økende grad om skeivhet og seksualitet i populærmusikk. Ulike problemstillinger knyttet til audiovisualitet har også fått økt oppmerksomhet (5). Nye tilnærminger innenfor populærmusikkvitenskap må utvikles kontinuerlig for at feltet skal tilpasse seg utviklingen av medier, teknologi og trender.

1.4.3 Begreper

Sang

Alle informantene jeg har intervjuet, har stemmen som sitt hovedinstrument. Det er derfor naturlig å si noe om hva sang er. Stemmen er et instrument som alle har og bruker hver dag. I motsetning til andre instrumenter kan man ikke se hva som skjer når man synger. Dette har gjennom årene skapt grobunn for mange myter om hvordan lyden blir skapt. Heldigvis har forskningen skaffet oss ny kunnskap slik at man i dag vet mer om kroppens anatomi og fysiologi og hvordan stemmebåndene fungerer (Sadolin 2006, 4-5).

Stemmebåndene sitter inne i strupehodet. Det er her lyden blir dannet. Selve stemmebåndene er to ligamenter som sitter over luftrøret. Utenpå stemmebåndene sitter en bevegelig slimhinne. Når man puster inn og ut uten lyd, åpner stemmebåndene seg og luften passerer forbi dem. Man kan også samle stemmebåndene rundt luften som passerer når man puster. Dette skaper svingninger i stemmebåndenes slimhinner, og dermed skapes lyd. Lyd er svingninger. Jo raskere disse svingningene er, jo høyere er tonen. Tonehøyde defineres derfor ved et antall svingninger per sekund, også kalt hertz (Hz). Inne i strupehodet er stemmebåndene festet til skjoldbrusken foran og til hver sin pyramidebrusk bak. Det er muskler og pyramidebrusk som styrer stemmebåndene (Sadolin 2006, 40-41). I hjernebarken finner vi talesenteret. Det er dette som styrer den muskulaturen i strupehodet som regulerer bevegelsene som skaper ord og toner sammen med leppene, ganen og tungen, og ikke bare lyden (Holck 2020). Alt dette er felles for hvordan den kvinnelige og den mannlige stemmen fungerer. Når vi snakker om kjønn, er likevel nettopp stemmen noe av det som i stor grad skiller kvinner og menn fra hverandre.

Det er ikke uten videre enkelt å skulle si hva kjønn er. På engelsk skiller man mellom «sex» og «gender» for å skille mellom det man på norsk refererer til som biologisk kjønn og sosialt kjønn (Moi 1998, 41-42). Det har vært vanlig å forstå sosialt kjønn som noe som representerer holdninger, følelser og atferd som en gitt kultur assosierer med en persons biologiske kjønn (American Psychological Association 2012). Dette bedømmes så ut fra forenligheten med slike kulturelle forventninger. Judith Butler har argumentert for en performativitetsteori i forbindelse med produksjonen av kjønnsidentitet. Her hevder hun at denne identiteten er produsert gjennom «en stilisert repetisjon av handlinger» som er performative heller enn uttrykksfulle. Performativitet er en opptreden som repeteres igjen og

igjen slik at den virker naturlig. Det er ikke en opptreden hvor du bevisst spiller ut en rolle (Butler 1999). Når jeg skal si noe om hva sang er, tar jeg her utgangspunkt i at det finnes to biologiske kjønn. Før puberteten er stemmebåndene like lange hos gutter og jenter. I puberteten fører kjønnshormoner til at stemmebåndene vokser. Når gutters stemmebånd vokser, blir stemmen gradvis mørkere og faller ca. en oktav i tonehøyde. Etter puberteten er voksne menns stemmebånd ca. 17-24 mm. Jenters stemmebånd vokser også i puberteten, men ikke så mye som hos gutter. Etter puberteten er voksne kvinners stemmebånd ca. 12,5-17 mm. Stemmen faller kun to-tre toner. Overgangen blir derfor gradvis og ofte uten den store hørbare forskjellen. Kvinners stemmebånd er mindre og lettere og kan derfor svinge raskere og slik nå høyere toner. Stemmens klangfarge bestemmes av ansatsrørets størrelse og form (Sadolin 2006, 62-63).

Frith benevner noen av de forventningene som finnes til den kvinnelige sangstemmen i pop. Ifølge Frith følger historien om kvinnelig popsang på mange måter de samme linjene som historien om mannlig popsang, men på noen måter har likevel den kvinnelige popsangerens rolle vært annerledes. Bare når det gjelder en bredere kjønnsideologi, blir kvinnelige sangere vurdert å ha en patos eller sårbarhet som menn ikke har. På samme måte blir de tatt for blant annet å være dyktigere når det gjelder nyansene i emosjonelle uttrykk og mer selvsikre når det gjelder å vise frem følelsene sine slik at vi kan utforske dem (Frith 2001, 101).⁴

I artikkelen *Just a Song?* (2005) ser Jeanette Bicknell nærmere på hva sangere gjør når de opptre og hvilke forventninger publikum har til forholdet mellom en sanger og det hun eller han formidler (Bicknell 2005, 261). Bicknell sier at når en sanger synger en sang, formidler sangtekst, melodi og en dominerende følelsesmessig stemning. En musikalsk utøvers konkrete fysiske tilstedeværelse og offentlige personlighet er viktig for vår estetiske opplevelse av fremføringen. Disse faktorene er enda viktigere for vår estetiske opplevelse av vokal fremføring. Offentlig sang er en opptreden, men fordi den involverer en konkret fysisk kropp, vil den alltid ha en tendens til å bli hørt som et selvuttrykk. Paul Thom (1993, 14) sier at siden det å opptre er en aktivitet, er utøverens kropp en del av opptredenen mer enn bare en del av årsaken. Bicknell sier at dette gjelder i enda større grad for sangere hvor instrumentet ikke er separat fra kroppen (Bicknell 2005, 268).

⁴ Se også *The Intimate Singing Voice* (Dibben 2013) om hvordan den elektrifiserte stemmen kan utstråle intimitet og *Vocal Authority and Listener Engagement* (Burns 2010) om kvinnelig vokal autoritet.

En sangers offentlige personlighet er ansiktet, kroppen og den personlige historien hun eller han presenterer for publikum. Dette inkluderer faktorer som kjønn, rase, alder, etnisitet og særtrekk ved personligheten. Autentisitet og typiske temaer sangeren pleier å synge om, bør også nevnes. Denne informasjonen formidles gjennom sangerens ytre, klesvalg og ytringer og handlinger kjent i media eller blant fans. Den offentlige personligheten kan reflektere sangerens sanne personlighet, men den er ofte i stor grad mediert og konstruert. Hvis det er en for stor inkongruens mellom en sangers offentlige personlighet og det som formidles i en bestemt sang, vil ikke publikum bli overbevist. Bicknell knytter dette til en mangel på vellykket kommunikasjon av det som måtte være avgjørende i sangen. Det er viktig å påpeke at publikum ikke er en homogen masse. Ulikt publikum kan ha ulike forventninger og ulike forestillinger om hva autentisitet er både mellom sjangere og i dem (Bicknell 2005, 262-266 og Lieb 2013, 31).

Med utgangspunkt i det som er nevnt over – hva er det sangere gjør? Hva slags aktivitet er en offentlig fremføring av en sang? Det er ikke det samme som å holde et foredrag, å resitere dikt eller å holde en litterær høytlesning. Her er kommunikasjonen av teksten det avgjørende. Selv om sangere formidler en tekst, er ikke nødvendigvis teksten det viktigste de formidler. Å synge er heller ikke det samme som skuespill. Med utgangspunkt i hennes eller hans offentlige personlighet kan en sanger, akkurat som en skuespiller, av og til innta en rolle. Likevel er det en forskjell. Hvis en vellykket vokal fremføring er å innta en rolle på en vellykket måte, vil vi akseptere hvilken som helst sang fra hvilken som helst sanger, men det gjør vi ikke (266-267). Bicknell oppsummerer det slik: «Although we accept for the most part that actors play at being someone else, we expect singers, at some level, to be themselves, or at least to be true to the persona they have established» (2005, 267). Bicknell beskriver videre hvordan Susanne Langer (1953, 141) i sin diskusjon om musikalsk fremføring skiller mellom to former for selvutfoldelse: «..Langer distinguishes between self-expression, such that the work is a vehicle for the performer's moods, and self-expression understood as 'ardor for the impact conveyed'». Den andre formen for selv-uttrykk er utøverens faktiske følelse (Bicknell 2005, 267), hans eller hennes smittende entusiasme for innholdet. Langer hevder at denne kvaliteten naturlig hører til den menneskelige stemmen. Imidlertid er det slik at kravene til stemmen når den skal fremføre en sang, er i konflikt med dens funksjon som et instrument av biologisk respons. Langer sier at alle typer følelser reflekteres i stemmens spontane foranderlige tone. Stemmen er en «hovedvei» for selvutfoldelse og på denne måten egentlig

ikke et musikalsk instrument i det hele tatt. I all sang blandes elementer av selvtutfoldelse med elementer av fremføring, og det er vanskelig å se for seg sang som kun er det ene eller det andre. Det er nyttig å kunne gjenkjenne dette, for det forklarer hvorfor vi aksepterer noe fra en sanger eller ikke. I noen av de vokale fremføringene som treffer oss mest, overlapper stemmen som musikalsk instrument omtrent sømløst med stemmen som et instrument for selvtutfoldelse. Det blir med andre ord lett å tro på at sangen kommer «rett fra hjertet» (268).

Ifølge Frith er pop ikke å betrakte som en kunstform, men et håndverk. Han hevder at pop ikke handler om å realisere individuelle visjoner eller å få oss til å se verden på nye måter, men å tilby populære melodier og klisjeer hvor hverdagslige følelser som kjærighet, tap og sjalusi uttrykkes. For at dette skal virke og kunne appellere til oss som individuelle lyttere, må dette gjøres på en individuell nok måte. Hemmeligheten her ligger i popsangerens evne til å appellere til oss direkte, til å legge deres personlighet i sangen på en slik måte at vi kan gjøre den til vår egen sang også (Frith 2001, 96). Dette gjenspeiler Langers beskrivelse av stemmen som et instrument for selvtutfoldelse. Stemmen kan helt klart formidle følelser. Som Hawkins poengterer: «As with the fan, the analyst's active engagement with the voice grants access to a wealth of emotions» (Hawkins 2004, 188). Det kan helt klart være en utfordring for sangeren at det er slik, men i mine øyne er det også en stor fordel når musikk skal formidles til andre.

Singer-songwriter-begrepet

Som nevnt i avgrensingen, kan flere av mine informanter knyttes til låtskriverkategorien singer-songwritere. Begrepet «singer-songwriter» kan forstås på flere måter. Even Ruud forklarer det slik: «En som lager musikk, kan omtales som komponist, singer-songwriter, låtskriver eller annet, avhengig av sjanger» (2019). Tim Wise (2012 referert i K. Williams og J.A. Williams 2016, 2) definerer begrepet singer-songwriter på følgende måte:

Singer-songwriter is a term used since the 1960s to describe a category of popular musician who composes and performs his or her own songs, typically to acoustic guitar or piano accompaniment, most often as a solo act but also with backing musicians, especially in recordings.

K. Williams og J.A. Williams (2016, 2) sier videre at Wise også har rett når han påpeker at det er vanskelig å vurdere «singer-songwriter» som en stilistisk sjanger siden singer-songwritere benytter seg av et variert utvalg av stiler og tekstlige temaer. Mange artister vil

ikke bli definert som singer-songwritere selv om de passer inn i en slik bred definisjon. David Shumway (2016, 11) sier at «"singer-songwriter" is not anyone who sings his or her own songs, but a performer whose self-presentation and musical form fit a certain model». Han sier også at det er beholdt en forventning om et autentisk individuelt uttrykk (19). Blokhus og Molde beskriver fellestrekk hos singer-songwritere på 1970-tallet i fire hovedpunkter: Sangerne skrev sine egne tekster og melodier og akkompagnerte seg selv når de opptrådte – som regel var de pianister eller gitarister, tekstene hadde stor betydning, musikken var viseinspirert og de appellerte til et ganske voksent publikum (Blokhus og Molde 2004, 309-310). De skriver også at «Men singer/songwriter må ikke oppfattes som et musikalsk begrep i snever forstand, eller som en stilbetegnelse. Det er mer en betegnelse på en viktig trend i 70-åras populærmusikk» (Blokhus og Molde 2004, 310). Det finnes eksempler på både skolerte og mer uskolerte singer-songwritere (K. Williams og J.A. Williams 2016, 2)⁵. I min oppgave handler det også om låtskrivere som er både skolerte og uskolerte. To av informantene skriver i stor grad låter med et piano eller en gitar for hånden og akkompagnerer gjerne seg selv enten alene eller i band. Likevel vil jeg si at singer-songwriteren har utviklet seg videre fra Blokhus og Moldes definisjon av 1970-tallets singer-songwriter. Informantene jeg har intervjuet, benytter seg blant annet av et variert utvalg av stiler og tekstlige temaer slik Wise påpeker. De appellerer dessuten til et publikum i ulik alder. For mine informanter er det å være singer-songwriter i dag like mye en arbeidsmetode som en låtskriverkategori.

Sjanger-begrepet

Hvis jeg skal kunne sammenligne fremgangsmåter for låtskriving i ulike sjangere, er det viktig å få frem hva en sjanger faktisk er. Begrepet brukes i mange ulike sammenhenger, men her snakker vi om musikk sjangere. Begrepet kan forstås på ulike måter, og igjen vil jeg bruke en forklaring av Even Ruud:

Musikk finnes i forskjellige former, stilarter eller sjangere, som folkemusikk, klassisk musikk, populærmusikk, jazz og verdensmusikk. Innenfor hver av disse finnes en rekke former eller stilarter som alle har sitt musikalske særpreg. (...) Innenfor populærmusikken finnes også et utall musikalske former, sjangere, subkulturer eller stiler, som for eksempel blues, heavy metal, rock'n'roll, pop, pønk, black metal, New Romantics, elektronika og EDM. (Ruud 2019)

⁵ Delen om singer-songwriter-begrepet er til og med dette punktet også benyttet i eget eksamensarbeid 18. november 2019.

Det Ruud viser her, er at musikk sjangere egentlig er det vi kan kalle metasjangere, med mange ulike underkategorier. I Grove Music Online defineres sjanger slik: «A class, type or category, sanctioned by convention. (...) Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions» (Samson 2001).

Ved å referere til Bruce Horner og Thomas Swiss' bok om begreper i populærmusikk og kultur fra 1999 sier Roy Shuker at de ulike betydningene som er gitt begreper vi vanligvis finner brukt i populærmusikkstudier, hjelper til med å forme musikken og vår opplevelse av den. Betydningen og nytteverdien av begreper slik som «populær» og «masse», spesielt knyttet til «kultur» og «media», er gjenstand for diskusjon og debatt, noe jeg har forsøkt å tydeliggjøre i delen hvor jeg spør hva populærmusikk er. Likeens brukes «populærmusikk» og beslektede begreper som «rock», «rock'n'roll», og «pop» av musikere, fans og akademiske analytikere på forvirrende ulike måter. Som tidligere nevnt, påpeker Shuker at det er viktig å huske på at det er vanskelig å definere fenomener som både er en sosial praksis og et økonomisk produkt og som ikke er statiske, men som utvikler seg kontinuerlig. Presise definisjoner kan være begrensende, og de bør heller ses på som et rammeverk for utforskning og utdyping enn som faktaforklaringer som skal forsvares (Shuker 2013, 3). Derek. B. Scott belyser utfordringen med å skille mellom sjanger og stil. I populærmusikk forstås en sjanger best som en kategori, som blues, rock og country. Stil kan da benyttes for å diskutere de musikalske trekkene som karakteriserer ulike kulturelle trekk innenfor en spesifikk sjanger (for eksempel psykedelisk rock eller hardrock). Det kan dog bli vanskelig når man skal begynne å skille stil fra undersjanger. Er punk for eksempel en stil eller en undersjanger i rock? (Scott 2009, 5).

Det er ikke slik at alle er enige om hva en musikk sjanger er eller om det i det hele tatt finnes musikk sjangere. David Brackett forklarer det slik:

Categories, or genres, of popular music exist in an odd kind of limbo in public and scholarly discourse. (...) musicians and consumers often resist requests to categorize themselves, insisting that their tastes are unclassifiable. It is common to hear discussions that have invoked the idea of genre end with the declaration that musical genres do not really exist, that they are mere fabrications of the music industry. (Brackett 2016, 1-3)⁶

⁶ Delen om sjanger-begrepet er til og med dette punktet også i noen grad benyttet i eget eksamensarbeid 18. november 2019 og 18. mai 2020.

I sin doktoravhandling *Reading Pop Production* (2013) sier Eirik Askerøi at selv om vi trenger musikalske kategorier, er det viktig å være oppmerksom på at evnen til å «sette nøyaktige merkelapper» på musikk vil variere fra kontekst til kontekst, og at jo nærmere man kommer musikken, jo vanskeligere blir det å kategorisere den på en generell måte (2013, 24). Likevel frembringer sjangerkategorier et sett med generiske, stilistiske og soniske forventninger. Franco Fabbri (1999, 7) definerer musikalsk sjanger slik: «A genre is a kind of music, as it is acknowledged by a community for any reason or purpose or criteria, i.e. a set of musical events (real or possible) whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community». Ifølge Askerøi er Fabbri's definisjon av musikalsk sjanger fortsatt den mest anvendte innen populærmusikkforskning, og på mange måter tydeliggjør den begrepets ustabilitet. Definisjonen inviterer til ulike tolkninger. Musikalske sjangere er definert på musikalske premisser, men alltid i relasjon til de generiske forventningene og normene til et gitt fellesskap. Spørsmålet blir imidlertid når og i hvilken grad sjanger representerer en nyttig musikalsk kategorisering heller enn kun en ideologisk posisjon. Sjanger er ofte altfor generelt når det gjelder innspilt populærmusikk – til og med skillet mellom pop og rock blir et spørsmål om ideologi og identitet heller enn bestemte «fremføringskvaliteter». Askerøi sier at Fabbri's definisjon videre leder oss til arbeider av Frith, Toynbee og andre som argumenterer for at stil og sjanger er de primære konseptuelle bindeleddene mellom musikalsk form og sosial struktur. Frith (1996) sier blant annet at sjanger har endt opp med å bli brukt til ulike ideologiske formål – sjangere er for eksempel nyttige som verktøy i markedsføring. Moore (2007, xiii) identifiserer sjanger og stil enda bredere som «categories in which we sort what we hear». Askerøi påpeker at i denne prosessen opplever han at vi fjerner oss fra heller enn å komme nærmere selve lyden. Keith Negus (1999, 19) hevder at musikkindustrien ikke bare produserer kultur, men selv også representerer et produkt av kulturell produksjon. For ham er forholdet mellom plateindustrien og forming av kultur dialogisk. Sjangerkonseptet vil da alltid være avhengig av hvem som bruker det og hva de vil gjøre med det. Askerøi hevder at derfor er sjanger som en kategori mer nyttig som et utgangspunkt for en diskursiv analyse enn for identifiseringen av et sett med bestemte musikalske grenser. Ifølge Brackett er sjanger uansett noe man deltar i temporært: «Thus, in the study of genre, the components (be they musical, social, material, expressive, et cetera) that may characterize a genre at a given point in time may also participate in other genres at the same time, or in the past or the future» (Brackett 2016, 10). For Askerøi (2013) er sound en måte å legitimere denne deltakelsen på.

Sound

Medierende teknologi er en nødvendighet for alle former for populærmusikk. Dette har innvirkning på soundet. Teknologien som er anvendt, kan gjøres mer eller mindre hørbar (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, 5, 150-151). Et av aspektene ved populærmusikkens egenart er at låtene er bygd opp av ulike strukturelle parametere. Sound er kanskje det aller viktigste. Begrepet kan verken oversettes med «lyd» eller «klang». Klang handler om vokal- eller instrumentklang eller om elektroniske manipulasjoner i produksjonsprosessen.

Klangen er en del av soundet. Blokhus og Molde beskriver sound slik: «Sound er et vertikalt snitt gjennom den klingende helheten, et generaliserende begrep for noe som er karakteristisk for en låt, en plate, en artist, en genre eller en tidsepoke» (2004, 28). Når man hører ny musikk, trenger man ikke mange sekunder for å vurdere om man vil høre mer eller ikke. Det man da tar stilling til, er soundet, dette vertikale snittet av musikken. Sound henger dessuten nært sammen med form. Dette er fordi poplåter ofte er modulbasert med 4-, 8- eller 16-takters moduler. Modulene er også ofte basert på repetitive groover og looper som ligger i bunnen. Gradvis utvikling av lineære eller horisontale elementer over tid blir ikke så relevant i en slik struktur. Soundet og den vertikale dimensjonen blir derimot viktigere (Blokhus og Molde 2004, 28-29).

Ifølge Askerøi (2013, 26) bør soundet til en sang ikke bare ses på som summen av dens soniske hendelser, men som en annen måte å kategorisere musikk på. Théberge (1997, 195) går så langt som å hevde at sound som en musikalsk kategori konkurrerer med melodi og sangtekst:

In the age of electronic reproduction, with recordings and radio disseminating and reinforcing “sound” as an identifying mark of contemporary music-making, individual “sounds” have come to carry the same commercial and aesthetic weight as the melody or the lyric in pop songs.

Sound omfatter et helt system av musikalske, sosiale og teknologiske faktorer. Askerøi viser her til Wicke (2009, 149) som sier at: «It [sound] is not just a sound image, but also a particular concept of sound, that results from the creative handling of recording technology». Som et konsept har sound blitt knyttet både til studioer og steder (Askerøi 2013, 27).

Til tross for at medierende teknologi er en nødvendighet for alle former for populærmusikk, fortsetter paradoksalt nok enkelte musikalske kontekster som rockesjangeren å se på

teknologi som noe inautentisk og til og med som en barriere mellom lytteren og musikerne eller lydkildene. At teknologi hindrer direkte kommunikasjon er også relativt – en lytter kan for eksempel akseptere en form for teknologi, men avvise en annen. Sjangerbetegnelser som «elektronika» og «teknø» kan for eksempel antyde en større bruk av medierende teknologi enn sjangere som «country». Disse stereotypiske assosiasjonene er imidlertid i større grad et resultat av *hvordan* teknologi har blitt brukt i sjangeren enn *hvor mye* som er brukt. At teknologien er mindre hørbar, betyr ikke at den ikke er der i like stor grad (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, 5, 150-151 og Frith 1986, 266-267). Greg Milner sier at innspilt musikk begynte som et paradoks: Hvordan kan en fremstilling av musikk være så virkelig og autentisk som musikken den representerer? Enhver innspilling er et forsøk på å imøtekomme dette paradokset. Selv i sjangere hvor man avviser ideen om at man spiller inn noe virkelig, defineres innspillingen i relasjon til denne tradisjonen. Måten du løser den gåten på, representerer ditt ideal for perfekt sound (Milner 2009, 13).

Konseptet autentisitet har skapt en hel del utfordringer i populærmusikkstudier, og forskere har tilnærmet seg dem fra ulike perspektiver (Askerøi 2013, 7). Det oppleves derfor som utfordrende å skulle si noe om det. Likevel vil jeg nevne det kort fordi det har relevans for oppgaven. I dagligtale betegner begrepet «autentisk» noe som er ekte, opprinnelig, originalt eller som har egenart. Eksempler kan være et *autentisk Munch-verk* eller en *autentisk bluesmusiker*. Etymologisk kommer ordet fra det greske *authéntes* som betyr opphavsmann (Olseth 2018). Scott sier om autentisitet at «Many people feel a need to *believe* in some kind of music-making, – for example, in the sincerity of rock – and authentic music may be defined as the music that has the effect of making you believe in its truthfulness» (2009, 4).

Scotts utgangspunkt her er de teoretiske modellene og analytiske verktøyene som har blitt anvendt innenfor populær musikkvitenskap. På midten av 1980-tallet førte et poststrukturalistisk skifte til endringer i oppfattelsen av nøkkelverdier innenfor rock. Scott sier at

Authenticity, in poststructuralist semiotics, was seen to rely on a number of signs brought together to construct, represent and valorize authenticity. Instead of being perceived as emanating from an honest, sincere, inner essence, it became 'authenticity' - the scare quotes directing the focus on to an assemblage of signs governed by particular conventions (moods, emotions, and as such, *represented*). (2009, 3)

Ytterligere ble utøvere uten personlig engasjement knyttet til autentisitet anerkjent å ha innenfor deres semiotiske makt evnen til å skape en illusjon av autentisitet. Videre kan en utøver velge å avvise forestillinger om autentisitet og i stedet bevisst fremheve en konstruert personlighet (3-4).

Emma Mayhew sier at generelt er autentisitet et konsept som formidler antakelser om ting, folk og steder. Hvis noe er autentisk, antar man at det er troverdig, genuint og derfor akseptabelt. Hun mener at legitimeringen av bestemte musikalske former og roller bare kan forstås gjennom begrepet autentisitet og kriteriene det representerer (Mayhew 1999, 64). Dette kommer jeg tilbake til i neste del.

Allan F. Moore mener at autentisitet ikke er uløselig forbundet med musikken selv, men at den tilskrives en fremføring av den som lytter (2002, 210). Han foreslår tre former for autentisering basert på posisjoneringen til det lyttende subjektet: Første-, andre- og tredjepersonsautentisitet. Førstepersonsautentisitet oppstår når en avsender eller opphavsperson, som en komponist eller utøver, lykkes med å formidle inntrykket av at hans eller hennes ytring har integritet, at den representerer et forsøk på å kommunisere på en umediert måte med et publikum (214). Andrepersonsautentisitet oppstår når en fremføring lykkes med å formidle inntrykket til en lytter om at lytterens livserfaring blir validert, at musikken «sier det som det er» for dem (220). Tredjepersonsautentisitet oppstår når en utøver lykkes med å formidle inntrykket av nøyaktig å representere ideene til en annen, som en integrert del av en utøvertradisjon (218).

1.4.4 Kvinner i musikkbransjen

Kvinner har i stor grad blitt marginalisert i musikkindustrien. Dette er også tilfelle i Norge, både når det gjelder musikkbransjen og når det gjelder utdanningsfeltet (Lorentzen og Stavrum 2007, Lorentzen og Kvalbein 2008, Rockheim 2013, Mikkelsen 2019, Myrvang 2016, Holmen 2021). For å forstå dette er det nyttig å se på hvordan kreativitet er blitt vurdert. Det finnes forestillinger om kreativitet knyttet til kjønn og om den kreative artisten som mannlig (Wolfe 2020, 11-12). Battersby (1993, 5 referert i Wolfe 2020, 12) har blant annet hevdet at en moderne forståelse av kreativitet er formet etter forestillinger om en mannlig Gud som skaper universet. En del av dette kreative skillet mellom menn og kvinner har ikke bare en historie innenfor musikk (klassisk og populær), men innenfor visuell kunst

og litteratur. I vestlig kunst, i hvert fall fra middelalderen, dominerte menn områdene karakterisert som kunstformer. Innenfor både musikk og visuell kunst fikk man etter hvert et tydelig skille mellom «høye og lave» former og en kjønnsmessig ekskludering fra musikalske roller, for eksempel det å være komponist. I løpet av 1700- og 1800-tallet fikk man en konsolidering av det kreative subjektet som mannlig (Mayhew 2004, 150).

Mayhew sier videre at de historiske og ideologiske effektene av romantikken som en kunstnerisk og estetisk bevegelse er viktige for å forstå de estetiske verdiene som fortsetter å ha diskursiv legitimitet innenfor populærmusikkritikk. Om autentisitet sier Mayhew at dens definisjon som «den fulle utviklingen og uttrykket av individualitet» har betydelige røtter i romantikken og konstruerer individet som sentralt for artistisk arbeid. Dette kan man se i geniets subjektposisjon som «kroner» den kunstneriske prestasjonen. Gjennom å utnytte essensialisme fortsetter patriarkatet å nekte kvinner tilgang til kunstnerisk praksis samt ignorere og devaluere kreativitet praktisert utenfor legitime kunstneriske institusjoner (150). Den romantiske forestillingen av den geniale artisten er viktig for forståelsen av hvordan kvinnelige musikkutøvere fremstilles. Påstander om autentisitet i musikkverdenen inneholder mange romantiske fremstillinger av artisten som har blitt konstruert langsmed hierarkisk kjønnede linjer (Mayhew 1999, 66). Følgelig er konsekvensen av disse romantiske forestillingene av artisten og/eller musikalsk genialitet ofte måleenheten for kreativitet hos kvinnelige utøvere – kvinner måles opp mot «det mannlige geniet» (67).

De romantiske idealene av det mannlige intellektet har påvirket utviklingen av populærmusikkritikk og diskurser om autentisitet knyttet til rock. Hesmondhalgh (1996, 195-196) belyser dette:

Developed as a set of ideas primarily in literature and philosophy, romantic thought saw the individual artist's ability to convey emotion as the goal of artistic creativity, and art itself as a central component of human life. Applied to commercial popular music in a late twentieth-century context, it provided a powerful means for a clear division between, on one hand, rock and soul ... and, on the other, pop and various despised genres such as country (...).

Andre har bemerket foreneligheten i verdier promotert både av rock og romantikk. Robert Pattinson (1987, 188) sier det slik: «The artistic virtues of rock and Romanticism are originality, primal order, energy, honesty, and integrity». Will Greckel (1979, 177-178) har også påpekt hvordan romantikk og rock har svært like karakteristikk. Disse inkluderer for eksempel å uttrykke intense følelser, å gjøre opprør mot tradisjonelle sosiale og moralske

begrensninger, teknologiske fremskritt knyttet til instrumenter og bruk av narkotiske stoffer. Han peker også på hvordan musikere i begge perioder har fått oppmerksomhet på individuelt nivå som «stjerner». Romantikken eksemplifiserer også en hierarkisk verdi knyttet til kreativitet som har blitt overført til rock/pop-dikotomien og som har bidratt til fortsettelsen av konstruksjonen av rockediskurser. Selv om enkelte akademikere har argumentert for at det har skjedd endringer her, er realiteten den at det har vært en betydelig videreføring av konservative verdier innenfor musikkritikk som ikke bør overses (Mayhew 2004, 151). Selv om rocken har felles trekk med romantikken, er kategoriene ikke identiske. Rock er for eksempel både en kommersiell og en populær kommunikasjonsform og preges slik sett av populærmusikkens fortegn. Videre har ikke nødvendigvis rockemusikere og kritikere et bevisst forhold til likhetene. Effekten av diskursen er likevel den samme, en forakt for det «bare populære» (Mayhew 1999, 66).

Som i samfunnet generelt, fokuseres det også i populærmusikkindustrien mye på utseende og på å holde seg ung. Dette preger også karrierene til mange popstjerner (Lieb 2013, 13). Som tidligere nevnt, fikk MTV stor betydning for hvordan man opplevde populærmusikk. Når publikum kunne se artistene før de kjøpte platene, vokste også forventninger til stjernenes utseende. Kvinner hadde imidlertid allerede en historie knyttet til det å bli objektivisert i populærkultur. Selv om TV-kanalen endret betingelsene for suksess for mange ulike artister, var det derfor kvinnene som i størst grad ble berørt av de nye forventningene til hvordan en artist skulle se ut (Lieb 2013, xv-xvi).

Wendy Griswolds «kulturelle diamant» utgjør et nyttig rammeverk for å se nærmere på de sosiologiske kreftene som påvirker konstruksjonen og mottakelsen av kvinnelige popstjerner. Diamanten består av fire momenter for interaksjon: Den sosiale verden, det kulturelle objekt, skaper/avsender og mottakere. Disse fire momentene er avgjørende for å forstå enhver sosiologisk prosess da de er uløselig knyttet til hverandre og gjensidig forsterkende. Den sosiale verden innebærer alle former for sosial interaksjon og representerer alle sider av vår konstruerte sosiale realitet. Det kulturelle objektet blir i denne sammenhengen den kvinnelige popstjernen. Skaperen/avsenderen representerer de som skaper og distribuerer beskjeder og symboler som sirkulerer gjennom samfunnet. Her blir dette agenter, managere, fotografer og så videre. Mottakerne er i dette tilfellet publikum og fans (Lieb 2013, 2-3).

Popstjerner kan være merkevarer akkurat som Coca-Cola eller Apple. En popstjernemerkevare bygges for å dra nytte av inntjeningspotensialet, men også for å treffe publikum (Lieb 2013, 13). Hvis vi tar utgangspunkt i den kulturelle diamanten, er merkevarer kulturelle objekter produsert av skapere/avsendere, med input fra både den sosiale verden og publikum som til sist mottar dem. Slike merkevarer gjør det bra eller dårlig basert på hvor godt de treffer publikum. Stadig oftere betyr dette at merkevarer lykkes eller mislykkes ut fra hvor effektivt deres markedsnarrativ er. Et begrenset antall roller for kvinnelige artister fører til begrensninger i betydninger og videre overflødige narrativ (14). Som Kristin J. Lieb påpeker: «Brands take much of their strength from the stories they tell about themselves, leveraging important meanings into resonant narratives. Thus, limiting the role types of female pop stars limits the scope of many female pop star brands» (Lieb 2013, 14).

Merkevarebyggingstrenden har økt over tid. Sosialpsykolog Jonathan Schroeder (2005, 1-2) hevder at suksessrike artister selv har omfavnet trenden og ikke lenger ser på den som en motsetning til artistisk integritet eller autenticitet. Artistene kan ses på som produktansvarlige som aktivt deltar i å utvikle, drive frem og promotere seg selv som gjenkjennelige «produkter» i den konkurransepregede kulturelle sfæren. Uansett hvordan en artist ønsker å bli oppfattet vil imidlertid kulturelle koder påvirke resultatet. Disse kodene er innført av normer hos musikkindustrien, i samfunnet og hos fans, som korresponderer med skaper/avsender, den sosiale verden og mottakere i den kulturelle diamanten (Lieb 2013, 15).

Det er ikke lett å være kvinnelig popstjerne i moderne tid. Med tilgang til nyheter og Internett døgnet rundt har tempoet i kommunikasjon akselerert, noe som igjen har tvunget kjendiser til kontinuerlig å tenke strategisk for å forbli kulturelt relevante (7). Kvinnelige popstjerner har dessuten ofte relativt korte karrierer. Dette gjør dem mer utsatt for kulturelle trender enn deres mannlige kolleger. De trenger derfor å oppnå «kulturell resonans» raskt og bredt for ikke å bli glemt. Når det legges stor vekt på klær, kropp og fremstilling, må de kvinnelige popstjernene være gode på å utvikle eller tilpasse seg kulturelle trender. Det bør gjøres subtilt, men raskt. Dette har konsekvenser for merkevarebyggingen; markedet krever at de konstant gjør endringer i merkevaren for å forbli relevant. I konstruksjonen av en slik merkevare prioriteres ofte kropp og evne til suksess innenfor områder som mote og sminke over musikken (16-17). De kvinnelige popartistene må altså ofte utvide merkevaren sin til også å inngå i andre sider av underholdningssfæren (50). I mange tilfeller er det slik at dette må til for å tjene nok penger som artist (54). Musikken er også viktig, men den når ofte ikke

publikum med mindre artisten kan tilfredsstillende de andre forholdene først. Artistene skal med andre ord kunne brukes til ethvert formål innenfor det begrensede tidsrommet de har:

«Female popular music stars generally have a short window for success, and are increasingly constructed to be cross-capitalized empires who can generate vast amounts of revenue in a variety of entertainment verticals» (Lieb 2013, 16).

Artistene må altså stå for noe meningsfullt for å kunne bli sterke merkevarer som publikum lett kan identifisere og huske. Samtidig er det viktig ikke å endre merkevaren for mye. En artist bør holde fast ved et overordnet tema, men være fleksibel i tolking av det. Det er en fordel at den grunnleggende merkevareidentiteten forblir den samme (Lieb 2013, 17-19 og 25-26). De store plateselskapene ser heller bakover for å avgjøre hva som vil bli en suksess enn å se fremover og ta en sjans på noe som er genuint annerledes eller kreativt. Med denne tilnærmingen «kloner» de i bunn og grunn samme type stjerne om og om igjen (27). Man skal helst ligne på andre, men samtidig være annerledes, noe som blir krevende å få til og kan oppleves utfordrende for en kreativ person (34 og 57). Fokuset på utseende står også sterkt. Plateselskapene (skaperne/avsenderne) kunne ha signert flere artister som i mindre grad er hyperseksualisert, men i praksis prioriteres ofte innpakning over talent (7). Det finnes rigide standarder for utseende og skjønnhet for kvinnelige popstjerner som plasserer dem i noen få stereotypiske mønstre (8). Det innebærer i det hele tatt en risiko for et plateselskap å satse på en kvinnelig artist: «Overall findings suggest that female popular music stars are objectified, productized brands who are considered high-risk investments given their relatively short-term careers and the tremendous amount of money it takes to market them successfully» (Lieb 2013, 32).

Når det gjelder musikkproduksjon, har kvinner historisk sett vært underrepresentert, både som musikkprodusenter og som artist-produsenter (Wolfe 2020, 8). De siste tjue årene har dette fått større oppmerksomhet. I samme periode har også musikkproduksjon blitt etablert som et akademisk felt (2). Akademia identifiserte tidlig musikkindustrien som «drevet av menn», hvor alt fra musikere til teknikere og produsenter har blitt ansett for stort sett å være menn og hvor musikkprodusenten generelt har stor kontroll (5). I boken *Women in the Studio* utforsker Paula Wolfe dette videre.

Det har skjedd betydelige endringer i musikkindustrien de siste tjue årene. Egenproduksjon utgjør sammen med digital distribusjon og digital markedsføring tre hjørnesteiner som disse

endringene hviler på (182). Fra starten av år 2000 og fram til i dag har både praksisen med og synet på egenproduksjon av musikk gått fra å være en marginal aktivitet til å bli en standard i industrien (180). Dette er også tilfelle når det gjelder kvinnelige artister. Egenproduksjon og hjemmestudio utfordrer hierarkiet og tradisjonene. Dette har vært spesielt viktig for kvinnelige artister grunnet deres historiske og fortsatte marginalisering fra tradisjonelle innspillingsmiljøer (9). Hjemmestudioet har tillatt kvinnelige musikere å utvikle ferdigheter, kunnskap og språk man assosierer med det kommersielle platestudioet (Théberge 1997, Théberge 2012, Porcello 2004). Når den kvinnelige artist-produsenten styrkes kreativt, tillater det henne å møte utfordringene ved et nytt industrilandskap karakterisert av motsigelser og brister (182).

Som nevnt i delen om sang, finnes det kulturelle forventninger knyttet til biologisk og sosialt kjønn. Kjønnskategorier opprettholder ulikhet i alle sider av samfunnet, ikke bare innenfor populærmusikk (Wolfe 2020, 11). Som Lieb (2013) illustrerer, er imidlertid populærmusikkindustrien en særegen form for kulturindustri hvor kjønnskonstruksjoner er sentralt i markedsføringen av en artist. Alle artister kan avvike fra de gitte reglene uansett hva de identifiserer seg som, men konsekvensene er størst for dem som identifiserer seg som kvinner hvis de avviker for mye (Wolfe 2020, 11). Artisten Madonna påpeker dette på følgende måte: «There are no rules, if you're a boy. If you're a girl, you have to play the game» (Billboard 2016). Wolfe har sett på hvor tilknytningen til kjønn i musikkproduksjon kommer fra. Hun lokaliserer disse røttene i konstruksjoner som omfatter sosial klasse, rase og kjønn, noe hun definerer som «the three divide pillars in contemporary society which continue to underpin the cultural frameworks that either validate or discredit acts of creativity and their products» (2020, 180).

Kjønnsstereotyper, marginalisering og begrensning av kvinners prestasjoner gjør seg også fortsatt gjeldende i musikkmarkedsføringspraksiser og i mediarepresentasjon i den digitale tidsalder. Som en konsekvens av dette preges kvinners mottakelse av motstand. De jobber også i en kontekst hvor produsenten er identifisert som en autoritet med tanke på den innspilte teksten. Dette er viktig både når det gjelder produksjonskreditering og når det gjelder den moderne musikkkritikkdiskursen som påvirker mottakelsen av den produserte kvinnelige artisten (14-15). Emma Mayhew belyser også dette: «Discussions of the overall sound of a track or album often include identifying the producer(s) as an authorial presence within the recorded text» (Mayhew 2004, 149). Hun påpeker også at produsentens rolle i stor

grad har forblitt et mannlig domene (149). Det er i denne konteksten arbeidet til den kvinnelige produsenten og den kvinnelige artist-produsenten fortsetter å bli evaluert og som reflekterer den begrensede og begrensende oppfatningen som omgir den (Wolfe 2020, 14-15). Medias rolle i kjønnsrepresentasjon i populærmusikk har hovedsakelig forblitt sterkt forenklet. Selv om den kvinnelige artist-produsenten utfordrer tilknytningen til kjønn og skaper og kontrollerer narrativet sitt gjennom produksjonsferdighetene sine, opphører denne kontrollen så snart hun begynner å formidle arbeidet sitt (183).

Til tross for mulighetene egenproduksjon gir, er utfordringene altså fortsatt ikke borte. Wolfe argumenterer for at den kvinnelige musikkprodusentens og den kvinnelige artist-produsentens situasjon de siste 20 årene karakteriseres av en sentral motsigelse hvor den kreative frigjøringen digital innspillingsteknologi og online markedsføringspraksis tilbyr, forblir begrenset av gamle industriverdier opprettholdt gjennom kjønnete former for «vakthold» og representasjon (3). Akkurat som det av samfunnet pålegges forventninger og opprettholdes normer bestemt av kjønn, klasse, rase og alder, kan suksess i musikkindustrien avhenge av hvor godt en artist tilpasser seg disse normene. Som en konsekvens av dette eksisterer det en ulikhet spesielt mellom kvinnelige artisters arbeid og måten de mottas og representeres på. Denne ulikheten er spesielt tydelig for kvinnelige artister som skriver og produserer sin egen musikk. Det har uten tvil vært en klar progresjon når det gjelder økt oppmerksomhet rundt utfordringer som følger kjønn og sosialt mangfold både i forretningsmessige og kreative sektorer, men dette arbeidet finner sted innenfor en generell musikkindustrikultur som responderer dårlig på endringer. Situasjonen for kvinner i industrien er bedre, men behovet for å finne sin stemme og bruke den er fortsatt der (186). Heldigvis er det et økende antall kvinner på begge sider av industrien som har endt opp med å forstå og verdsette både friheten og beskyttelsen kreativ kontroll tilbyr (187). Det er videre en fordel å være en del av et støttende fellesskap som utfordrer eksisterende maktstrukturer og kjønnete oppfatninger om kvinners evner som et resultat av disse maktstrukturene (181). Kvinner både i musikkindustrien og i andre kreative og ikke-kreative yrker har de siste årene på ulike måter påpekt kjønnsforskjellene innenfor deres felt og uttrykt behovet for å stille spørsmål offentlig om hvorfor det ikke er flere kvinner som gjør det de gjør og å kreve både debatt og handling (183). Dette illustrerer for eksempel Jude Kelly, kunstnerisk leder ved The Southbank Centre i London, som i 2011 lanserte The Women of the World-festivalen: «Culture is the expression of who we are, and if women's stories are tiny on that landscape,

you're continuing the idea that women don't really play a role in the world. And that's bad for everybody» (Kelly i Saner 2011, 3 referert i Wolfe 2020, 183-184).

Det er verdt å dvele litt mer ved produsentens rolle og status. Innspillingsprosessen har vært viktig i populærmusikk siden 1940-tallet, men kvinner har i det store og hele kun hatt tilgang som sangere, eller i mindre grad som instrumentalister. Emma Mayhew poengterer her at: «Women, who have dominated the position of pop singer, have often been devalued through a construction of femininity as an unskilled, and/or a 'natural' musical position» (Mayhew 2004, 150). Mayhew sier at ved å analysere det som blir sagt i pressen og blant fans, blir det klart at det åpenbart er et forhold mellom rollen til en produsent og den mer abstrakte rollen til en musikalsk forfatter eller komponist. Plateprodusentens mannlige dominerte rolle er nå posisjonert som den som skaper det helhetlige lyduttrykket på en innspilling (Jones 1992). For kvinnelige utøvere er det slik at deres kunstneriske status ofte granskes nøye i relasjon til produsentens rolle og spørsmålet om musikalsk kontroll. Dette er fordi kunstnerisk autonomi mest åpenbart er anerkjent gjennom i hvilken grad man er assosiert med rollen som forfatter. For å kunne bli oppfattet som en autentisk og følgelig kreativ musiker må man i hvert fall ha skrevet noe av materialet. Likevel er det slik at evalueringen av hva slags aktiviteter som passer inn i forfatterrollen, i stor grad marginaliserer den positive anerkjennelsen av kvinners musikalske arbeid (Mayhew 2004, 152). Det er ikke uvanlig at artister som ofte krediteres for å ha skrevet materialet sitt selv, også samarbeider med andre om å lage musikk. Dette er fordi innspillingsprosessen i seg selv er et samarbeidsfenomen. Samarbeid er generelt akseptert som en rocketradisjon, men for kvinnelige soloutøvere er den samme tilnærmingen ofte konstruert som kreativt suspekt. Mayhew sier at patriarkalske diskurser styrer individuell autoritet innenfor svært trange rammer og forsøker ofte å fornekte kvinnelige utøvere autentisitet som kreative subjekter (153). Kreativitet er tydelig knyttet til en tradisjonell forestilling om en forfatter som «har kontroll». Likevel er det slik at når en kvinnelig artist samarbeider med andre (ofte mannlige) produsenter, låtskrivere eller utøvere, undergraves en kvinnelig utøvers musikalske kredibilitet. Ofte synes det også i media om hvorvidt det er et personlig forhold mellom den kvinnelige utøveren og låtskriveren eller produsenten. Den komplekse teknologien som er involvert i både innspillingen og fremføringsprosessen av popmusikk, spiller også en rolle i spørsmålet om hva som oppfattes som «god» musikk. Hvis en artist har hatt noe med dette å gjøre, til og med i valget av produsent, kan dette gi noe kredibilitet. Enda bedre er det hvis kvinnelige utøvere kan vise at de er kapable til å produsere sin egen musikk (154-155).

I diskusjoner blant fans kan man finne en dikotomi mellom artistens emosjonelle uttrykk og produsentens teknologiske objektivitet. Innenfor denne subjektivitet/objektivitet-dikotomien former de som bruker den musikalske teknologien, den emosjonelle artisten til et meningsfullt produkt som kan selges og som kan forstås av publikum. Produsenten er ansvarlig for det helhetlige lyduttrykket og for å forsterke en artists musikalske styrker. Når de fleste produsenter er menn, er det ikke rart om diskurser knyttet til patriarkalsk kontroll kommer til syne i albumanmeldelser og lignende (156-158).

I siste instans er alle kvinnelige utøvere og opptredener underlagt de historiske og patriarkalske konstruksjoner av artisten, og mer nylig den autentiske rockemusikeren. Dette er fordi det musikalske subjektets autentisitet har blitt modellert etter et spesifikt mannlige subjekt og følgelig noe det kvinnelige musikalske subjekt alltid mangler. Kvinner i musikkbransjen må forholde seg til disse konstruksjonene både i media og i arbeidslivet generelt (159).

I boken *Music, Space and Place* forsøker Jacqueline Warwick å respondere på det hun kaller den mest vanlige anklagen som har blitt rettet mot jentegrupesjangeren; at jentegrupesanger og -sangtekster ble skrevet av profesjonelle låtskrivere, at session-musikere stod for instrumentalsporene og at voksne mannlige plateprodusenter kontrollerte hele operasjonen, mens jentegrupesangerne kun sang (Warwick 2004, 192). Warwick skriver at musikk som er sentrert rundt kvinnelige stemmer, ofte avfeies som noe uoriginalt og «falskt». Denne typen vurdering antar at låtskriving og å spille instrumenter er viktigere og mer kreativt enn å synge og underkjenner muligheten for å forstå jentesangeren som en opphavsperson for musikken sin. Men når sanger kun huskes av lyttere på grunn av vokalen, burde vi legge for mye vekt på produsentenes, låtskrivernes og lydteknikernes rolle? Og hvorfor har disse utfordringene ført til en nedvurdering av kvinnelige popstjerner, men ikke artister som for eksempel Elvis Presley og Johnny Cash, som utelukkende eller i svært stor grad kun fremførte materiale skrevet av profesjonelle?

Warwick sier som Mayhew at ofte er det produsenten av en plate som anses å være den viktigste når en plate lages. Med utgangspunkt i 1960-tallsgrupper som the Ronettes og the Supremes illustrerer Warwick hvordan produsenten under innspillingen generelt avgjorde hvilke sanger som skulle spilles inn, instruerte underveis og filtrerte resultatet via et

miksebord for å skape det ønskede musikalske resultatet. Warwick sier at «The producer's distance from actual music-making purportedly allows for a more sophisticated understanding of how best to prioritize sonic elements and fit the various parts together into a satisfying whole» (2004, 192). Fra sangerens ståsted er imidlertid produsenten langt unna den egentlige produksjonen av musikk. Det er musikerne som lager lyden, som er produsenter (192). Det arbeidet sangere gjør i en musikkinnspilling, er et produkt av en kroppslig innsats. Dette overses ofte av instrumentalister og plateprodusenter som manipulerer eksterne instrumenter og redskaper for å kunne lage musikk. Ironisk nok er det slik at å mestre et instrument blir et kjennetegn på musikalsk sannhet, mens å skape musikk med kroppen selv avvises som lett og inautentisk (193).

I sin masteroppgave *Først og fremst artist eller først og fremst kvinne?* (2016) undersøker Lise B. Myrvang kvinnelige artisters opplevelser av kvinnerollen i norsk musikkbransje i tidsrommet 2010-2015. Mot slutten av denne perioden oppstod det en offentlig debatt rundt ujevnheter i kjønnsbalansen i musikkbransjen. Dette førte til økt oppmerksomhet rundt temaet (2016, 9-10). Et av funnene i Myrvangs undersøkelse var at selv om ikke alle artistene hadde opplevd at de ble forskjellsbehandlet eller diskriminert på grunn av kjønn, kunne alle bekrefte at dette er noe de vet skjer i musikkbransjen i Norge. For det andre ble teknikerdelen av musikkbransjen trukket frem som stedet hvor det oftest forekommer dårlig behandling av kvinner. Informantene mente at årsakene til det eksisterende kjønnsmonsteret henger sammen med strukturene i samfunnet i sin helhet (Myrvang 2016, 60-61, 70-71 og 80-81). Selv om dette er en masteroppgave, er funnene relevante for min oppgave. I drøftingsdelen vil jeg derfor forsøke å se på hva status er for noen av disse funnene i 2021.

1.4.5 Kjennetegn på låtskriving i singer-songwriter-tradisjonen

I boken *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016) har Mark Marrington et kapittel om å forene teori med praksis i undervisning om låtskriving. Målet hans er å skille ut noen «nøkkeltråder» fra litteratur om låtskriving som utgjør teoretiske perspektiver (Marrington 2016, 267).

Som nevnt i innledningen, undervises det i dag i låtskriving ved ulike høyere utdanningsinstitusjoner. Dette er tilfelle både i Norge og i andre land. Pedagogiske diskusjoner om låtskriving har ført til to retninger for utforskning, hvor den ene undersøker

låtskriverens kreative prosess i seg selv, mens den andre ser på hva som utgjør en sang. I den første retningen har fokuset gjerne vært på omstendighetene eller miljøet rundt låtskriveren samt å finne et middel for å bedømme hva som utgjør et verdifullt kreativt bidrag til disiplinen. I den andre retningen rettes oppmerksomheten mot låtskriverens medium, som instrument eller musikkprogrammer, og form, som fremføring, innspilling og lignende (267-268). Jeg vil nå se nærmere på de to retningene.

I den første retningen har man vært opptatt av å se på hva som utgjør kreativitet, både for å kunne utvikle et middel som kultiverer kreativitet hos låtskrivere og for å kunne bedømme eller måle det effektivt. Man har her hentet informasjon fra begreper utledet fra litteratur om kreativitetspsykologi. Marrington nevner i denne sammenhengen Mihaly Csikszentmihalyis «systemteori». Enkelt forklart handler den om at kreativitet er knyttet til låtskriverens miljø. To begreper anvendes for å uttrykke dette miljøets struktur; «domene» og «felt». Marrington beskriver begrepene slik:

‘Domain’ refers to an existing context of practice from which one assimilates patterns of creative approach (the rules of the game as it were) while ‘field’ refers to the social factors (namely people and institutions) which determine those creative contributions that are most likely to be accepted into the domain – in other words, there are gatekeepers who judge the success with which the rules have been observed.

Kreativitet er altså ikke en objektiv kvalitet, men noe som bestemmes av dominerende utøvere på et gitt stadium i domenets utvikling. For å kunne komme med et gyldig bidrag blir det viktig å kjenne til regler og ha evner til å evaluere kunnskap om tidligere og nåværende praksis, samt skille ut mulige fremtidige retninger. Hvis bidraget ikke kan knyttes til domenet, er det lite trolig at feltet vil anerkjenne det (269). Med andre ord er det en fordel å snakke «språket» flytende.

Forholdet mellom domene og felt kan lettere forstås når det ses i sammenheng med låtskriverens sosiale miljø. Peter Etzkorn (1964, 284) sier at endringer i et system, i dette tilfellet domenet, skjer sakte – og alltid med bakgrunn i en sosial utvikling. Han sier også at systemet representerer en kollektiv bevissthet hos dem som deltar i det. Det interessante her er faktorer som utgjør sosial bevissthet og hvordan de former ressursene som et miljø gir en låtskriver. Noen viktige kontekster for låtskriving har vært sosialt og geografisk situert, det være seg utdanningsinstitusjoner eller studioer. Kjente eksempler på det sistnevnte er blant annet Tin Pan Alley i New York og Motown i Detroit. Dette er miljøer hvor låtskrivere har

benyttet seg av felles ideer og som har bidratt til en viktig periode for låtskriving. Et domene kan likevel kun delvis stedfestes på denne måten, for ideene har spredt seg og kan så tolkes på nytt av andre. Plateinnspillinger kan for eksempel gi innsikt i et domene langt unna geografisk sett (Marrington 2016, 270). Språk og begreper om låtskriving kan skje i en uformell setting – gjerne ved utveksling av kunnskap tilegnet ved praksis. Nylige etnografiske studier indikerer at det er urealistisk å forstå en låtskrivers domene som en mikrososial kontekst. Det dreier seg heller om mange kreative perspektiver avledet fra et bredt omfang av kulturelle kontekster. Internett gir oss mange muligheter, og det blir nå stadig vanskeligere å definere et domene sosialt sett.

En alternativ tilnærming er å se på domenet som et markedsdrevet fenomen og at parameterne her korresponderer med forventningene til en feltgruppe. Et typisk trekk ved domenet i denne sammenhengen er stadig nye praksistilnærminger. Det er viktig å tilegne seg oppdatert kunnskap om domenets kontekst, både for å kunne konkurrere med tidligere låtskriveres suksess, og for samtidig å kunne forutse endringer i smak som gjør det mulig å beholde feltets anerkjennelse (271).

I nylig pedagogisk litteratur er det tydelig at akademikere har satset på en middelvei som gir muligheten til å inkludere mange ulike perspektiver på låtskriving og samtidig beholde sikre kriterier for verdsetting av individuelle bidrag. Et viktig spørsmål er hvor langt utenfor domenets begrensninger en låtskriver kan gå med tanke på originalitet eller individualitet (272). Marrington bygger her på Csikszentmihalyi, som hevder at genuin kreativitet involverer å introdusere variasjoner i domenet som endrer og utvider det, ikke bare reproducerer det eksisterende. Hvis målet for en låtskriver er å gjenspeile det markedsdrevne domenet, bør omfanget av en slik kreativitet være små tilpasninger som ikke undergraver det et publikum forventer. Det burde være mulig å gå lenger enn dette i en utdanningskontekst, men spørsmålet blir hva arbeidet da skal måles opp mot. Marrington nevner her Allan F. Moores anvendelse av begrepet «idiolekt» som en løsning: «Idiolect refers to that which is unique about an individual's creative approach when considered within an established stylistic context – 'their personal fingerprints ... by which we identify what they do, and how they differ from others'» (Moore 2004 referert i Marrington 2016, 273). Dette kan dreie seg om alt fra melodiske særtrekk til gester. Man må være trent som lærer for å høre dette og se når rammeverkets grenser er nådd. Det Moore sier, er ifølge Marrington representativt for

diskusjoner om låtskriving i litteraturen generelt: Små endringer er normen heller enn paradigmeskifter (Marrington 2016, 273).

I den andre retningen søker man som nevnt over å finne ut av hva begrepet «sang» egentlig betyr. Marrington sier at en undersøkelse gjort av Martin Isherwood (2014 referert i Marrington 2016, 273) viser at det er lite konsensus om hva en sang er i ulike utdanningsinstitusjoner. Et anliggende her er å etablere forholdene der sanger uttrykkes, noe som innebærer å vurdere representasjonsmåter brukt av låtskrivere både i forståelse av håndverket og i kommunikasjon om det de gjør. Kort sagt er det her snakk om spørsmål om hva som utgjør leseferdigheter for låtskriving og hva som utgjør en sang som en materiell enhet (273). Sangen har blitt mediert på mange ulike måter det siste århundret, noe som har hatt betydning for hvordan den betraktes av låtskrivere. Philip McIntyre (2001, 109) har poengtert at til tross for disse variasjonene, har de melodiske og lyriske elementene av sangen blitt værende som en grunnleggende struktur. Dette innebærer en type konsistens i domenet som lærere i faget kan lene seg på. I det som kan kalles «how to»-litteraturen om låtskriving, det som er mer praktisk rettet eller populærvitenskapelig litteratur, ser man at et melodisk/harmonisk konsept fortsatt er sentralt i komposisjonsaspektet ved låtskrivingsteknikk. Marrington sier at McIntyre og Bennett peker på en vurdering av ideen om sangen ut fra hvilke produksjonsstrategier som har bidratt til dens innspilte form (274). Dette innebærer å inkludere elementer som arrangement, session-arbeid, innspillingsteknikk, miksing og så videre. Marrington påpeker at det til nå har vært lite fokus på låtskriverens verktøy og teknologi og effekten på det kreative utfallet. Dette kan dreie seg om instrumentets rolle i den kreative prosessen eller effekten en programvare har, noe som brukes mer og mer både i selve låtskrivingen og i innspillingen. Enkelte steder finnes det en kløft mellom eldre og nyere perspektiver på låtskriving knyttet til ny digital teknologi. Citron (2008) hevder det er veldig lett å lage musikk på en datamaskin. Dette har blitt imøtegått blant annet av Marrington selv (2011), hvor det argumenteres med at datamaskinen kan skape struktur og påvirke låtmaterialet. Nytteverdien av å studere et instruments rolle kan illustreres med gitaren som eksempel. Dette er en teknologi som har revolusjonert populærmusikk og blitt en del av moderne låtskrivingskultur. Marrington sier at hvis låtskrivere blir bevisst på hvordan et verktøy kan påvirke det de skriver, kan de få tilgang til et middel som frembringer endring i domenet og gå lenger enn selvbevisst eksperimentering innenfor rammeverkets grenser (275).

I konklusjonen sier Marrington at det er akseptert både av akademikere og utøvere at ferdigheter om låtskriving krever at man mestrer et domene og kjenner til hva som er gjeldende. Spørsmålet om hvilken rolle eksperimentering skal ha, står igjen. En lærer bør også ta med verktøyenes rolle i kreativ tilnærming i vurderingen av et domenes struktur, for de kan åpne opp for variasjon i domenet (276).⁷

I sin masteroppgave *Låtskriving* (2013) intervjuer Ingunn Ekern fire norske kvinnelige singer-songwritere om låtskrivingsprosessen. Ekern slår i oppgaven sin fast at det finnes massevis av egne regler innen låtskriving hvis man er interessert i eller har behov for å følge dem. Hovedregelen fra hennes empiri ser likevel ut til å være at låtskriverne arbeider på vidt forskjellige måter. Til tross for at man ikke må følge noen regler som låtskriver, lager flere av informantene i oppgaven seg sine egne rammer og regler i låtskrivingsprosessen. De har også noen foretrukne metoder. Et annet viktig funn var at informantene var svært opptatt av og hadde tydelig bevissthet om tekstarbeid, tematikk og innhold. Endelig kom det frem at et viktig kjennetegn ved låtskrivingsprosessen for disse informantene var bruk av stemmen. Informantene fortalte at de brukte stemmen til å improvisere frem melodier (Ekern 2013, 93-94 og 104-108). Jeg anser også funnene fra denne masteroppgaven som relevante og aktuelle å nevne. I drøftingsdelen vil jeg forsøke å sammenholde noen av disse funnene med funnene fra min egen empiri.

Innspilt populærmusikk er mer eller mindre basert på kontinuerlige endringsprosesser. Det finnes alltid en etterspørsel for noe nytt og hittil ukjent. Samtidig er populærmusikk like mye avhengig av refleksivitetprosesser på vegne av utøvere og produsenter (Askerøi 2013, 4). Middleton (1990, 90) sier det slik: «Radical work can only hope to succeed if it plays, by modification, inversion, rearticulation or contrast, off an acknowledgement of the strength of existing manifestations of technology and cultural forms». Askerøi (2013, 35) sier at «(...) pop production is to a large extent a matter of balancing and structuring a wide variety of well-worn musical codes so as to strengthen the music's ability to communicate in a way that seems original». Ved å referere til Bakhtin (1986) er Askerøis poeng her at fordi musikkens «grammatikk» kan virke smalere for det meste av populærmusikken sammenlignet med for eksempel vestlig kunstmusikk, kan man også konkludere med at det er en utfordring å få

⁷ Delen om kjennetegn på låtskriving i singer-songwriter-tradisjonen er til og med dette punktet også benyttet i eget eksamensarbeid 18. november 2019 og 18. mai 2020.

musikken til å virke original. Dette handler også om at pop-produksjon forholder seg til hele spekteret av uttrykksparametere i sanntid, mens et partitur i større grad er gjenstand for dirigentens tolkning i lys av en gitt fremføringspraksis (35-36). Produksjonen er i seg selv uløselig knyttet til populærmusikk, og nettopp derfor er den temaet for neste og siste del i denne teoretiske oversikten.

1.4.6 Produksjonsprosessen

Paula Wolfe beskriver musikkproduksjon som en kobling mellom det kreative og det teknologiske: «Music production is both a creative and technical process that makes a piece of popular music ready for commercial release and as such is regarded as one of the most powerful fields of practice within the music industry» (2020, 1). Produksjonen er altså svært sentral for populærmusikk. Wolfe sier at teknologi kan sørge for verktøy som forenkler produksjonsprosessen, men det er musikkprodusentens eller artist-produsentens valg og anvendelse av en gitt teknologi som utgjør selve kreativiteten (Wolfe 2020, 4).

En individuell fremføring kan ha betydelig effekt på en innspilling. Dette anerkjenner for eksempel Zak (2001, 52): «In the recording studio, musicians' styles take on a symbolic quality, signifying a particular set of associations. This is another element in the rhetoric of record making». Stan Hawkins kommer også inn på dette i *On performativity and production in Madonna's 'Music'*:

In a general sense, we might say that all pop recordings capture the audio dynamics of an ideal performance, where the focus falls on the star's intensity as performer as much as on the musical processes themselves. Because of this, the recording can harness stories that operate as implied cultural narratives, and thus transport the subjectivity of the singer or artist as central character. (Hawkins 2004, 180)

Askerøi (2013) hevder at anerkjennelsen av teknologiens effekt på utviklingen av innspilt musikk nylig har fått oppmerksomhet. Stadige dialogiske prosesser mellom teknologisk innovasjon og deres påfølgende kulturelle «appropriatører» har drevet populærmusikkens utvikling i mange tiår. Disse prosessene skaper både friksjon og driv fremover og bidrar til og med til utviklingen av nye populære stiler og sjangere (Askerøi, 2013, 33). I prosessen med innspilling av musikk vil det alltid finnes trender, tradisjoner og normer som styrer valg av instrumenter og teknologi og videre hvordan musikken selv blir mottatt. I *Perfecting Sound Forever* forklarer Greg Milner at vi alle lærer et slags «innspillingspråk». Når en innspilling

spilles av, oversetter lytteren, knytter lydene til en virkelig verden og rekonstruerer lyden og dens intensjon (Edward Rothstein 1985 referert i Milner 2009, 14). Dette har også blitt kalt «innspillingsbevissthet», noe som kan defineres som «a sense of how to tune our ears in a “society that is literally wired for sound”» (H. Stith Bennett 1980 referert i Milner 2009, 14). Dette må ha innvirkning på hvordan vi mottar musikken.

Skiftet fra analog til digital teknologi har som tidligere nevnt hatt stor innvirkning på hvordan musikk produseres. I dag er det slik at det meste av moderne populærmusikk produseres ved hjelp av et DAW-program, ofte i kombinasjon med digital og analog maskinvare.

Digitaliseringen av lyd, altså konverteringen til tall, gjorde at man kunne endre eller reversere det man hadde gjort. Med andre ord kunne man endre en lyd uten å miste den opprinnelige. Denne muligheten gjorde det mindre farlig å gjøre feil, stimulerte den kreative prosessen og oppmuntret til å eksperimentere mer. Digitalt konverterte lyder kunne lett manipuleres, noe som forenklet redigeringsprosessen betydelig. Dette omfattet også å skjule spor av manipulasjon (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016, 12-13).

I artikkelen *Composing, songwriting, and producing* (2013) skriver Evan S. Tobias om produksjonens rolle i moderne låtskriving innenfor populærmusikk. Tobias skriver fra et musikkpedagogisk perspektiv, men det han sier, er likevel verdt å se nærmere på. I sin gjennomgang av litteraturen refererer han til Izhaki (2008) og Zak (2001) og sier at:

Furthermore, while songwriting traditionally occurs before recording (..) it may also occur simultaneously with recording when one uses technology to assist in the creative process. Songwriting and composing can thus be seen as overarching processes that include production or as smaller phases in a larger chain of processes that also includes production. (Tobias 2013, 214)

Studioinnspilling og produksjonsdiskurs deles typisk inn i tre overordnede stadier: Preproduksjon, produksjon og postproduksjon (213-214). King og Vickers (2007) sier at preproduksjonen handler om å forberede seg til en session ved å gjøre klart teknisk utstyr og instrumenter. Produksjonen er selve innspillingen. Postproduksjonen er å modifisere og balansere det innspilte sporet. Preproduksjonen kan også innebære at artister skaper og forbereder musikken før den spilles inn i studio. Théberge (1997) sier at selv om det absolutt er mulig å skille mellom «sangen» og dens lydrealisering, blir dette stadig vanskeligere i mye av populærmusikken. Han peker på et punkt i innspillingsteknologiens utvikling hvor popsanger ikke lenger bare ble komponert, fremført og så spilt inn, men hvor studioet ble et

selvstendig verktøy for komposisjon (Tobias 2013, 215). Et av Tobias' poeng er at innenfor populærmusikk foregår nå ofte låtskriving samtidig med produksjonen (A.M. Øksne, eget eksamensarbeid, 18. mai 2020).

1.5 Metode

1.5.1 Metodologisk ståsted

Ordet metode betyr opprinnelig *veien til målet* (Kvale og Brinkmann 2015, 83). I denne oppgaven ser jeg nærmere på fenomenet låtskriving. Målet mitt er å undersøke hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere. Metoden jeg har valgt for å nå dette målet, er det kvalitative forskningsintervjuet. Det har lenge vært vanlig å bruke intervju som metode for å tilegne seg kunnskap. Det kvalitative intervjuet har for eksempel blitt anvendt i samfunnsvitenskapene gjennom hele det 20. århundre, og innenfor fagfelt som pedagogikk og helse har dette vært en vanlig forskningsmetode i flere tiår. I dag benyttes kvalitative forskningsmetoder i mange ulike disipliner. Metodene omfatter både deltakende observasjon, intervjuer og diskursanalyse (27-30). Når man skal beskrive kvalitativ forskning, er det også relevant å nevne fenomenologien. I kvalitativ forskning har en fenomenologisk tilnærming i generell ikke-filosofisk forstand vært utbredt:

Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive virkeligheten slik den oppfattes av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter. (Kvale og Brinkmann 2015, 45)

Mesteparten av den kunnskapen som skapes gjennom den fenomenologiske intervjuforskningen, dreier seg om menneskers opplevelser, ønsker og meninger. Det er i seg selv interessant og viktig å stifte bekjentskap med dette (55-56).

I det kvalitative forskningsintervjuet ønsker man å forstå verden sett fra intervjupersonens side. Det er et mål å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer. Det er også et mål å produsere kunnskap. Kunnskapen man søker, er uttrykt i normalt språk. Kvantifisering er altså ikke et mål. Det er i samspill eller interaksjon mellom intervjueren og den intervjuede at kunnskapen konstrueres. Intervjueren fortolker videre meningen med det som sies og hvordan det sies (20-22 og 47). En av fordelene med det kvalitative forskningsintervjuet er at det åpner opp for å gå mer i dybden når det gjelder det man vil undersøke. Slik jeg ser det, gir det å gjøre kvalitative

intervjuer meg en annen kunnskap om temaet enn jeg ville fått ved å gjennomføre kvantitative undersøkelser eller ved kun å benytte meg av eksisterende litteratur og teori. Som Kvale og Brinkmann sier: «Det kvalitative forskningsintervjuet er en forskningsmetode som gir privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelser av livsverdenen» (2015, 47). Jeg har ønsket å lære mer om låtskriving fra låtskriverne selv. Det kvalitative intervjuet muliggjør nettopp dette. Av ulike intervjuformer valgte jeg det semistrukturerte livsverdensintervjuet. I denne formen for intervju søker man å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden og særlige fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. Det ligner på en samtale i dagliglivet, men har som profesjonelt intervju et formål. Man tar utgangspunkt i en intervjuguide med forslag til spørsmål, men er fleksibel overfor rekkefølge og gjennomføring ved behov. Intervjuet transkriberes, og den skrevne teksten og lydopptaket utgjør til sammen materialet for den etterfølgende meningsanalysen (46). Jeg anså denne intervjuformen som den beste for mitt prosjekt.

1.5.2 Valg av informanter

Utvalget er gjort på bakgrunn av et mål om å få belyst problemstillingen så godt som mulig. Utvalgskriteriene for denne studien er at informantene er norske kvinnelige låtskrivere som har hatt og/eller har betydning for norsk musikkliv og at de kan knyttes til kategoriene singer-songwritere eller produsent/låtskrivere. Det har også vært et kriterium at de både skriver og fremfører egen musikk. Utvalget er trukket ved å lage en liste over aktuelle informanter og så kontakte dem i prioritert rekkefølge. Som nevnt i avgrensingen, har jeg valgt å intervju låtskrivere jeg ikke kjenner på forhånd. Dette har jeg gjort for å kunne gjennomføre intervjuene på en profesjonell måte. Jeg har valgt å intervju kun fire låtskrivere slik at jeg kan gå mer i dybden når det gjelder intervjumaterialet. Jeg hadde noen utfordringer med å komme direkte i kontakt med aktuelle informanter, blant annet på grunn av varierende respons fra ulike management. Etter hvert erfarte jeg at det var lettere å komme i kontakt med informantene via sosiale medier. Jeg er svært fornøyd med utvalget av informanter jeg til slutt endte opp med. I utgangspunktet ønsket jeg å ha et stort aldersspenn blant informantene for å kunne undersøke i hvilken grad alder og erfaring er en avgjørende faktor for låtskriving. Informantene som stilte seg positive til å være med i undersøkelsen, var ikke så langt fra hverandre i alder som jeg opprinnelig ønsket. Jeg opplevde likevel at jeg fikk vurdert alder og erfaring som en mulig faktor for låtskriving i tilstrekkelig grad. Informantene presenteres nærmere i kapittel 2.

1.5.3 Intervjuguide og intervjuer

Før jeg startet med gjennomføringen av intervjuene, lagde jeg en intervjuguide. Denne finnes som vedlegg 1 i oppgaven. Utgangspunktet for intervjuguiden er fire forskningsspørsmål som er knyttet til selve problemstillingen. Disse lyder som følger:

- Hvordan påvirker sjangertilhørighet, alder og erfaring hvilke fremgangsmåter som brukes?
- I hvilken grad er kjønn knyttet til identiteten som låtskriver?
- Hvordan beskriver låtskriverne prosessen fra en idé til en ferdig låt?
- Finnes det likheter eller mønstre i fremgangsmåtene som kan kategoriseres?

Basert på disse forskningsspørsmålene utarbeidet jeg alle intervju spørsmålene. Hele forskningsprosjektet, inkludert intervjuguiden, er meldt inn til og godkjent av NSD – Norsk senter for forskningsdata AS.

Når man skal gjennomføre en intervjuundersøkelse, er det viktig å sørge for det som kalles *informert samtykke*. Dette innebærer blant annet at de som deltar, informeres om undersøkelsens formål og prosedyrer, mulige risikoer og fordeler ved å delta og deres rett til å trekke seg når som helst. Informert samtykke er et viktig etisk aspekt ved intervjuundersøkelsen (Kvale og Brinkmann 2015, 104-105). I forkant av intervjuene fikk informantene tilsendt intervju spørsmålene og et informasjonsskriv om prosjektet. Informasjonsskrivet finnes som vedlegg 2 i oppgaven. I skriveet står det hva som er formålet med prosjektet, hvem som er ansvarlige for det, hvordan utvalget av informanter er gjort, hva det innebærer å delta, at det er frivillig å delta, hvordan opplysninger om informantene oppbevares og brukes, hva som skjer med opplysningene når prosjektet avsluttes, hvilke rettigheter informantene har, godkjenning fra NSD og kontaktinformasjon. Situasjonen med koronaviruset skapte betydelige utfordringer og forsinkelser underveis. I perioder var det blant annet vanskelig å gjøre intervjuer fysisk. Intervjuene ble gjennomført på litt ulike måter. Det første intervjuet ble gjort utendørs i en park, det andre på en kafé, det tredje via Zoom og det fjerde hjemme på informantens kjøkken. Et annet viktig etisk aspekt ved intervjuundersøkelsen er det som dreier seg om konfidensialitet. Det må være enighet med deltakerne om hva man kan gjøre med informasjonen som kommer frem i intervjuene (106). Før intervjuene startet, fortalte jeg om formålet med prosjektet, gikk gjennom

informasjonsskrivet og forklarte videre hvordan intervjuet ville foregå. Informantene skrev under på en samtykkeerklæring om at de var villige til å delta og fikk ta stilling til om de ville være anonyme eller ikke. Ingen av informantene ville være anonyme. Dette skrev de også under på i samtykkeerklæringen. Informantene fikk mulighet til å stille spørsmål både før og etter intervjuet. Det varierte hvor mye informantene hadde sett på intervju spørsmålene på forhånd. Noen intervjuer tok lenger tid på grunn av dette, men jeg synes uansett jeg fikk gode og reflekterte svar fra alle. Det var lett å få alle informantene i tale. Intervjuene tok fra 40 til 70 minutter. I intervjuene brukte jeg intervjuguiden som en ramme. Jeg sørget for at jeg fikk stilt alle spørsmålene, men var fleksibel angående rekkefølge når det var nødvendig. I tillegg stilte jeg mange oppfølgingsspørsmål underveis, blant annet for å være sikker på at jeg hadde oppfattet informantene riktig. Dette er en måte å validere funnene på (Kvale og Brinkmann 2015). Med mindre informantene sporet for mye av, lot jeg dem få snakke fritt uten avbrytelser. Ved å ta notater underveis ved behov fikk jeg også lagt til rette for dette. Etter intervjuet fortalte jeg informantene at de ville få mulighet til å lese gjennom det jeg brukte fra intervjuene. I tillegg til at de kunne stille spørsmål, gjentok jeg også at de når som helst kunne trekke samtykket uten at det ville få konsekvenser.

1.5.4 Opptak, transkripsjon og analyse

Opptakene av intervjuene ble gjort med en diktafon. Jeg transkriberte hvert intervju etter at det var gjennomført. Før jeg begynte med transkripsjonen, måtte jeg vurdere hva jeg skulle ta med og ikke. Analysen jeg har valgt å gjøre, er en meningsanalyse. Intervjuene ble derfor skrevet ned ordrett uten andre dimensjoner (Kvale og Brinkmann 2015, 208-209). Det eneste jeg inkluderte i tillegg, var noen få tegn for min egen del for å få fram når informantene tok en tenkepause og når de avbrøt seg selv midt i en setning. Alle informantene har fått tilsendt transkripsjonen av intervjuet jeg gjorde med dem. Dette har gitt dem mulighet til å gjøre endringer eller oppklare eventuelle misforståelser.

Som nevnt over, har jeg i denne oppgaven benyttet meg av en meningsanalyse når jeg har analysert intervjuene. I denne formen for analyse ser man nærmere på betydningen av det som sies. I analysen har jeg foretatt det som kalles en meningsfortetting. Dette innebærer at man forkorter intervju personenes uttalelser til kortere formuleringer. Etter å ha lest gjennom transkripsjonene flere ganger så jeg at de fire forskningsspørsmålene jeg tok utgangspunkt i for intervjuguiden, ville fungere godt som hovedkategorier i struktureringen av analysen.

Disse kategoriene er igjen delt inn i temaer basert på naturlige «meningsenheter» som utpekte seg gjennom arbeidet med transkripsjonene (232). I kapittel 3 presenteres denne delen av analysen. Jeg har også gjort det som kalles en meningsfortolkning. Her rekontekstualiseres informantens utsagn innenfor bredere referanserammer (234). I kapittel 4 har jeg forsøkt å gjøre dette ved å knytte det jeg mener er de viktigste funnene i kapittel 3, til relevant teori og tidligere forskning.

1.5.5 Metodologiske refleksjoner

Det finnes ulike etiske utfordringer knyttet til en intervjuundersøkelse. Disse er det viktig å være oppmerksom på. I tillegg til det som er nevnt over, må man være bevisst på sin egen rolle som intervjuer og forsker. Intervjusituasjonen i det kvalitative forskningsintervjuet er preget av et asymmetrisk maktforhold. Dette er fordi det er forskeren som definerer og kontrollerer samtalen fra start til slutt. Det er også forskeren som fortolker og rapporterer hva den intervjuede mente. Forskeren er dessuten den med vitenskapelig kompetanse. I intervjuene jeg gjorde, var det imidlertid informantene som hadde størst kompetanse på temaet og som satt med kunnskapen jeg var ute etter. Dette tror jeg kan ha vært med på å redusere den asymmetriske maktrelasjonen (22 og 51-53). Jeg identifiserte meg med deltakerne siden jeg selv også er låtskriver, men opplevde likevel at jeg greide å opprettholde en profesjonell distanse (108). I det semistrukturerte kvalitative forskningsintervjuet er det viktig at intervjueren viser åpenhet overfor nye og uventede fenomener og er nysgjerrig og lydhør overfor det som sies. Dette kalles gjerne for *bevisst naivitet*. Som intervjuer bør man ha god innsikt i temaet for intervjuet. Samtidig er det svært viktig å være oppmerksom på hvilke forutsetninger og hypoteser man sitter med (47-48 og 273). Kvale og Brinkmann ser på det kvalitative forskningsintervjuet som et håndverk. Å bli en dyktig håndverker er noe som tar tid (85-88). Dette er det også viktig å være ydmyk overfor som uerfaren forsker.

I delen om intervjuguide og intervjuer kom jeg inn på begrepet *validitet*. Å validere handler blant annet om å kontrollere funnene man gjør. Dette har jeg forsøkt å gjøre ved å stille informantene mange oppfølgingsspørsmål underveis i intervjuene og ved å gi dem mulighet til å lese gjennom intervjuet i ettertid. Generelt bør validering være en del av alle faser i intervjuundersøkelsen. I denne sammenhengen er det også naturlig å nevne begrepet *reliabilitet*. Reliabilitet dreier seg om forskningsresultatens konsistens og troverdighet (272-282). Funnene som kommer frem i denne oppgaven, gjelder først og fremst for informantene

jeg har intervjuet. Jeg vil likevel påpeke at det er mulig å presentere generaliseringer på basis av et datamateriale som er samlet inn og analysert, dersom man har gjort en undersøkelse basert på et representativt utvalg. Dette er en type generalisering som benyttes i den akademiske sjanger. Fordi den viser til kunnskap som er kommet frem ved forskning, regnes dette ikke som en dårlig fundamentert generalisering (Everett og Furseth 2012, 105, Kvale og Brinkmann 2015, 291-294). For å kunne si noe om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos norske kvinnelige låtskrivere generelt, bør man intervjuet betydelig flere enn fire informanter. Samtidig er det slik at informantene jeg har snakket med, styrker oppgavens innhold i kraft av hvem de er. Alle fire informanter er gode og aktuelle representanter for norske kvinnelige låtskrivere. Det de sier, har derfor stor verdi. Jeg mener slik sett at det ikke er urimelig å hevde at det de sier, også kan brukes til å si noe om kjennetegn på fremgangsmåter for låtskriving hos norske kvinnelige låtskrivere generelt.

1.6 Oppgavens struktur

I denne masteroppgaven har jeg gjort kvalitative forskningsintervjuer med fire norske kvinnelige låtskrivere og artister. Oppgaven er delt inn i fire hovedkapitler. I kapittel 1 har jeg først presentert bakgrunnen for oppgaven, problemstilling og avgrensning. Videre har jeg gjort greie for aktuell teori og forskning og relevante begreper. Deretter har jeg begrunnet mitt valg av metode. Etter dette introduksjonskapitlet kommer et kapittel om oppgavens informanter. I kapittel 3 presenterer jeg selve empirien. Her har jeg strukturert funnene fra intervjuene i fire kategorier basert på forskningsspørsmålene jeg har benyttet meg av. Del 3.1 handler om faktorer som påvirker låtskriving. I del 3.2 presenteres funn som dreier seg om kjønn knyttet til identiteten som låtskriver. Del 3.3 går nærmere inn på prosessen fra en idé til en ferdig låt. I del 3.4 presenteres funn knyttet til likheter og forskjeller i låtskriving. Jeg har i kapittel 3 også valgt å inkludere en oversikt over ulike låtskrivingstips som kom frem i intervjuene. I kapittel 4 drøfter jeg de først viktigste funnene fra kapittel 3 i lys av relevant teori og forskning fra teoridelen. Etter dette kommer en konklusjon, før jeg til slutt sier noe om mulig videre forskning. Oppgaven min handler om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere. Dette anvender jeg internasjonal forskning til å snakke om. Jeg vil nå gå over til de fire låtskriverne. Det første jeg vil gjøre, er å si noe mer om hvem de er.

2 Informanter

Jeg vil her gi en kort presentasjon av mine informanter. Ingen av informantene ønsket å være anonyme. De står derfor med fullt navn. Alle informantene skriver og fremfører sin egen musikk.

2.1 Informant 1: Marthe Wang

Marthe Wang (født 1990) er en norsk artist, låtskriver og sanger fra Bergen. I 2014 var hun ferdig utdannet fra Norges Musikkhøgskole hvor hun studerte jazz-sang og musikkpedagogikk. I 2017 debuterte hun med albumet «Ut og se noe annet». Hun ble nominert til Spellemannprisen for albumet i kategorien «Viser». Sangen «Til deg» ble valgt ut som Kirkens bymisjons TV-aksjonssang i 2018. Samme år mottok hun Tekstforfatterfondets lyspunktpris og TONOs Edvardpris for tekst for «Ut og se noe annet». I 2020 kom oppfølgeralbumet «Bakkekontakt». Albumet ble utgitt av hennes eget plateselskap Bjerke. Hun ble også for dette albumet nominert til Spellemannprisen i kategorien «Viser» (Marthe Wang 2021, Spellemannprisen 2021).

2.2 Informant 2: Mari Sandvær Kreken

Mari Sandvær Kreken (født 1981) er en norsk artist, låtskriver, sanger og musiker fra Horten. Hun utgjør den ene halvdel av duoen Darling West. Hun har også jobbet som korist og musiker for artister som Maria Solheim, Marit Larsen og Sigvard Dagsland. Darling West platedebuterte med albumet «Winter Passing» i 2014. Albumet ble nominert til Spellemannpris i kategorien «Country». I 2016 kom oppfølgeralbumet «Vinyl and a Heartache». Med dette albumet vant de Spellemannprisen for beste countryutgivelse. Tredje album, «While I Was Asleep», kom ut i 2018. I 2020 kom det fjerde albumet «We'll Never Know Unless We Try». Også dette albumet ble de nominert til Spellemannprisen for i kategorien «Country». I 2021 ga de ut cover-EP'en «Interpretations». Samme år ble de nominert til Musikkforleggerprisen i kategorien «Årets verk – populærmusikk» for sangen «Hey There». Darling West har også samarbeidet med ulike artister, blant annet gjennom videoserien «Friday Sessions» (Blom og Chavez 2020, Spellemannprisen 2021, Skancke-Knutsen 2021, Musikkforleggerprisen 2021).

2.3 Informant 3: Ariadne Loinsworth Jenssen

Ariadne Loinsworth Jenssen (født 1993) er en norsk artist, låtskriver, sanger og produsent fra Trondheim. Hun går under artistnavnet Ary. I 2016 debuterte hun med sangene «Higher» og «The Sea». «Higher» var en del av et samarbeid med Carl Louis. «The Sea» var blant annet kjenningsmelodien til NRK-serien «Nobel». I 2017 ble sangene «Childhood Dreams» og «Already There» utgitt. I 2020 kom sangene «Oh My God» og «Angels». «Oh My God» var den første sangen Ary produserte selv. I 2021 har hun så langt gitt ut sangene «Moth to a Flame», «Hurt You» og «Birthday». På «Hurt You» har hun fått med seg artisten Emilie Nicolas. Samarbeidet med Carl Louis inkluderte også sangene «Telescope» og «Human Again». I 2018 medvirket hun på to sanger på Gundelachs debutalbum «Baltus», «Past the Building» og «Games» (Olsen 2020, Spotify 2021).

2.4 Informant 4: Maria Mena

Maria Mena (født 1986) er en norsk artist, låtskriver og sanger fra Oslo. Hun debuterte i 2002 med sangen «Lullaby» og albumet «Another Phase». Etter dette har hun gitt ut følgende album: «Mellow» og «White Turns Blue» i 2004, «Apparently Unaffected» i 2005, «Cause and Effect» i 2008, «Viktoria» i 2011, «Weapon in Mind» i 2013, «Growing Pains» i 2015 og «They never leave their wives» i 2020. I tillegg til albumene har hun også gitt ut ulike singler både alene og i samarbeid med andre artister. Eksempler på dette er sangen «Home for Christmas» fra filmen «Hjem til jul», «Ghettoparasitt» med Hkeem og Sisi, «Jula Hjemme» med Trygve Skaug og «Den fineste Chevy'n» med bandet Halva Priset. Hennes coverversjon av Ole Paus' «Mitt lille land» fikk stor betydning i tiden etter terrorangrepet 22. juli 2011. Maria Mena har vært nominert til Spellemannprisen elleve ganger. I 2008 vant hun Spellemannprisen i kategorien «Årets kvinnelige artist». I 2012 fikk hun Edvardprisen i kategorien «Populærmusikk» for albumet «Viktoria». I 2015 fikk hun Norsk Artistforbunds ærespris. I 2021 deltok hun i TV-programmet «Hver gang vi møtes» (Ballade 2016, Bergan 2021, Spotify 2021, Tono 2021, Spellemannprisen 2021).

3 Presentasjon av funn

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere funnene fra de fire forskningsintervjuene jeg har gjennomført. I problemstillingen min spør jeg om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere. Jeg har følgende forskningsspørsmål som belyser problemstillingen:

- Hvordan påvirker sjangertilhørighet, alder og erfaring hvilke fremgangsmåter som brukes?
- I hvilken grad er kjønn knyttet til identiteten som låtskriver?
- Hvordan beskriver låtskriverne prosessen fra en idé til en ferdig låt?
- Finnes det likheter eller mønstre i fremgangsmåtene som kan kategoriseres?⁸

Kategoriene funnene presenteres i, er knyttet til forskningsspørsmålene. Jeg har også inkludert en liste over de ulike låtskrivingstipsene som har kommet frem i intervjuene. Jeg har i all hovedsak gjort en sammenligning i denne delen. Videre fortolkning og drøfting kommer i neste del. Dette gjør jeg fordi jeg ønsker å la aktørene komme til orde først på egne premisser. Til tross for at jeg vet at presentasjonen av funn er vanskelig å gjøre uten at det er en viss fortolkning til stede, håper jeg at dette tydeligere skiller mellom datamaterialet og min egen fortolkning (Everett og Furseth 2012, 154). Noen av svarene vil kunne passe under flere kategorier. Dette er fordi temaene dukket opp flere steder under intervjuene.

3.1 Kategori 1: Faktorer som påvirker

I det første forskningsspørsmålet mitt spør jeg hvordan sjangertilhørighet, alder og erfaring påvirker hvilke fremgangsmåter som brukes. I denne delen vil jeg presentere funnene som omhandler dette spørsmålet. Jeg vil se på låtskrivernes forhold til egen sjanger, om sjanger har noe å si for hvordan man skriver musikk, i hvilken grad det finnes sjangerregler og om alder eller erfaring har noe å si for hvordan man skriver musikk.

⁸ Problemstilling og forskningsspørsmål er også nevnt i eget eksamensarbeid 18. mai 2020.

3.1.1 Egen sjanger

Da jeg spurte Ary om hun vil si at hun skriver i en bestemt sjanger eller bestemte sjangere, svarte hun: «Jeg vil jo si at jeg er en popartist. Men jeg føler at det også handler veldig om produksjon. At det kunne vært country hvis man hadde produsert det opp med en gitar liksom». Jeg spurte da om hun tenker at låtene hennes er et utgangspunkt, men at de kan gå ulike veier. Til dette svarte hun: «Mm. Men jeg tror jeg er indie pop. Jeg liker veldig godt (..) popstrukturen med vers og refreng (..), og jeg har mange pre i ganske sånn vanlig struktur. Jeg liker veldig repetitive melodier og sånn, så ja, det er sikkert pop». Ary har altså en klar formening om at hun skriver i en bestemt sjanger. Hun sier at hun likevel ikke tenker så mye på det når hun skriver: «Jeg tror jeg bare lager det. Musikken min begynner jo å ligne veldig på seg selv da. Så det er veldig sjelden at jeg lager noen ting nå som er sånn hæ, har jeg lagd det, eller sånn.. nå har jeg jobbet så mye at jeg føler at (..) alt er litt sånn samme retning».

Marthe Wang mener at musikken hennes kan knyttes til flere sjangere:

(..) man må jo velge sjanger hele tiden på sånne søknadsgreier. Så da velger jeg ofte pop, og så er det (..) jo en del ting som er mer sånn jazzete. Eller noen steder for eksempel så sier de sånn nei, vi booker ikke jazz, så du kan ikke spille her. Og så noen andre steder sier de sånn nei, vi booker ikke pop. Men så er jo tekstene mine mer sånn visete tekster, og noen av låtene er jo litt sånn vise. Så det er en slags sånn blanding av flere sjangere, så jeg tenker ikke nødvendigvis at jeg er (..) i én sjanger. Jeg tror at jeg når (..) bredt.

Om visesjangeren sier hun: «Men det jo en tradisjon kanskje mer da. At man (..) står i en tradisjon med ja, (..) de norske tekstene, visetekstene (..). Det er litt sånn meningsinnhold».

Wang tenker heller ikke så mye på sjanger når hun skriver: «Men akkurat det med sjanger jeg er ikke så opptatt av det egentlig. Jeg tenker at jeg skal skrive musikk som jeg liker».

Mari Kreken mener også at hun skriver i noen bestemte sjangere: «Jeg føler at vi startet veldig tydelig i en sånn singer-songwriter mot americana. Country (..) kanskje litt og. Men det er liksom i det landskapet. Country, folk, americana. Og så er jo de begrepene også kjempevide og store, (..) men det er absolutt det som er vårt utgangspunkt».

På spørsmålet om hun vil si at hun skriver i en bestemt sjanger eller bestemte sjangere, svarer Maria Mena:

Nei, det vil jeg ikke. Jeg har en teori om at fordi jeg har en (..) så veldig gjenkjennelig stemme, så kan jeg gjøre ganske mye. Så (..) høres det ut som meg uansett. (..) og det merket jeg på Hver gang vi møtes, da pusha jeg grensene mine for sjanger, og det var fortsatt meg. Jeg føler meg skikkelig heldig som har den rare stemmen jeg har.

Som oppfølgingsspørsmål spurte jeg om hva andre pleier å definere musikken hennes som. Dette hadde hun en klar oppfatning om: «Pop. Singer-songwriter eller pop». Hun har også testet ut andre sjangere: «Jeg har jo alt fra kassegitar til country til tekno. Så den platen som er mest ute, er *Weapon in Mind*, og da (..) prøver jeg meg på tekno (..)». Mena viser at hun på generell basis har et bevisst forhold til sjangere. Hun jobber jevnlig med låtskrivingen i studio. Her kan hun gjerne ta utgangspunkt i en sjanger: «Når jeg da først går i studio, så kan nok jeg og produsenten bli enige om eller jeg kan be om en sjanger melodimessig, og så kan vi finne fram til bare et par lyder som trigger det (..)». I intervjuet ba jeg låtskriverne om å forklare hvordan de skrev en konkret låt. Mena valgte da «You're the Only One». Ideen til denne låten kom da hun hørte på artisten og låtskriveren Ani DiFranco. Hun rapper på en måte som Mena tok utgangspunkt i:

(..) hun har en måte å rappe på som jeg senere har lært meg er slam poetry. (..) Og jeg har lyst til å gjøre det, men jeg tar på meg utfordringen til å liksom gjennomføre det jeg føler hun ikke har fått til, og det er å gjøre det hun driver med, pop, gjøre det populært. Jeg trodde lenge (..) og mener fortsatt at det var liksom min gave, det var å ta det som var abstrakt, la meg inspirere av det, og putte det inn i en form da som funker på radio.

Her er det også tydelig at hun forholder seg til sjangere.

3.1.2 Har sjanger noe å si for hvordan man skriver musikk?

Flere av låtskriverne svarer ja på dette spørsmålet. Mari Kreken beskriver blant annet hvordan det har fått konsekvenser for ideer hun har fått: «(..) noen ganger så kan (..) jeg for eksempel ha fått melodiideer som vi har nesten vraket litt fordi det kan ikke brukes til dette prosjektet». Dette er fordi de har vært i en annen sjanger. Videre sier hun: «Så det syns jeg er et veldig interessant punkt fordi det her tror jeg.. det har noe å si liksom. Hvilken sjanger du sikter på låten din til».

På spørsmålet svarer Maria Mena: «Absolutt. Jeg tror nok jeg vil fortsatt skrive de tekstene jeg skriver, men melodiene mine kan endre seg litte grann. Og jeg hører virkelig på absolutt alt». Hun sier at å høre på andre sjangere enn sin egen gjør at hun i mindre grad

sammenligner seg med noen: «Men jeg hører veldig mye på (..) musikk som ikke er min egen sjanger. (..) Da slipper jeg å tenke og føle at jeg kunne gjort det bedre».

Marthe Wang sier også at hun tror det kan ha noe å si. Hun forteller at broren hennes jobber som produsent i Bergen. Hun opplever at han og de han jobber med, har en annen måte å tenke på når det gjelder låtskriving:

Han (..) er sånn produsent (..) som gjør hele produksjonen, folk kommer på sessions, og så skriver de en låt, og så produserer de. (..) han er veldig inni det Bergensbølgeomiljøet da. Så det er veldig annerledes for meg når jeg (..) for eksempel tar med en låt, for da kan han si sånn der nei, du burde ha hooket i starten, (..) kanskje du skal ha et vers til der eller.. altså, de tenker litt mer form tror jeg på låtene. Lengre hook, at det skal være (..) catchy.. Kanskje de jobber litt mer sånn delbasert.

Det å skulle skrive for eksempel en bro er noe hun synes er vanskelig. Hun sier at av og til kan man tenke at man burde ha med en slik del eller i hvert fall en del til i sangen. Broren hennes og de han jobber med, følger en form for oppskrift, og dette er noe man kan bli litt påvirket av.

Ary synes det er vanskelig å svare på spørsmålet siden hun bare har jobbet i den sjangeren hun er i. Hun har ikke byttet sjanger eller skrevet for noen andre i en annen sjanger.

3.1.3 Sjangerregler

Alle låtskriverne mener i varierende grad at det finnes sjangerregler. På spørsmålet svarer Ary:

Jeg tror nok at det finnes mange sjangerregler eller sånn klassiske strukturer man kanskje ville brukt som utgangspunkt. I rap for eksempel tror jeg det er veldig mye lengre vers og kortere refreng, (..) i pop så er det kanskje vanligere at alle versene er i samme struktur, men i rap kan det liksom komme en ny type flow eller en ny rytme for hvert vers.

Ary mener at det finnes ulike slike regler i hver sjanger, men at man ikke nødvendigvis trenger å følge dem. Jeg spurte henne videre om hva slags sjangerregler det kan være i pop. På dette svarer hun:

Klassisk popstruktur er vel vers, og så et pre som er liksom halvparten så langt som verset, og så refreng, og så en repetisjon av melodiene i vers og pre, kanskje det er halvt vers andre gangen, og så er det dobbel lengde på refreng, og så bridge, og så kanskje et eller to refreng

etter det igjen da. Det er den klassiske (..) popslangen. (..) Kanskje et instrumentalparti etter andre refreng eller helt på slutten.

Hun har også noen tanker om temaet når det gjelder sangteksten:

Ja, jeg føler jo ofte at det er ganske sånn standard i tekst at man (..) introduserer et tema eller en følelse i versene, og så begynner man å oppsummere det med (..) kanskje metaforer og sammenligninger i pre, og så er refrenget ofte (..) hovedpoenget og hele dogmet som liksom knytter hele sangen sammen (..), og så kan liksom andre vers være (..) et nytt aspekt eller en endring i tid eller sted eller perspektiv, (..) så kanskje refrenget får en annen betydning i andre vers. Men at det er samme refreng da. (..) Og samme med bridgen, (..) ofte så er bridgen en konklusjon kanskje i pop. Eller noe sånn at man føler at man lander et sted (..).

Det å bruke koring kan ha en spesifikk betydning:

(..) og at bridgen kanskje ofte også er litt mer sånn at man legger på kor som ofte kanskje symboliserer sånn hvert fall i produksjonen da, hvis man har veldig mange stemmer (..), så betyr det ofte (..) at man er enig om det som blir sagt (..). Man sier jo ikke kontroversielle ting i korform liksom.

Hun mener også at det finnes retningslinjer for hvordan man bruker stemmen:

Jeg tror standard er kanskje at man skal få til et skifte. En kontrast spesielt inn i (..) refrenget. Men det gjøres på så mange måter. Noen refreng er jo at man går opp i pitsj så man (..) får det der (..) Melodi Grand Prix-refrenget (..), det er jo en klassiker, men det er også en klassiker at man jobber med rytme, så hvis det er veldig rytmisk i versene, så blir det på en måte lengre toner i refrenget, eller motsatt hvis det er lengre toner i verset, så blir det kanskje kortere, og så kan man også gå langt ned i pitsj (..) og lage et mer sånn antiklimaks eller antirefreng da. Men (..) jeg føler at hovedpoenget i pop er (..) kontrasten. Og for å skape dynamikk.

Maria Mena mener i likhet med Ary at det finnes sjangerregler: «Jeg setter jo pris på når det ikke er det da, men det gjør jo det. Jeg er jo hemmet av det jeg og». Hun forteller at når hun spiller live nå, prøver hun å utfordre seg selv når det gjelder dette. For eksempel kan de nå inkludere lange soloer i låtene. Hun forsøker også å utfordre seg selv i studio. Mena skiller mellom ulike låter hun har:

Jeg har (..) forskjellige låter, jeg har (..) tre og et halvt minutt-låtene mine med (..) vers, pre-del, refreng, vers, pre-del, refreng, og så bro, og så refreng på slutten. Og så har jeg de jeg kaller travere. Og ofte så er travere bare for å fortelle historier. De har en hale som jeg kaller det. Men de har ikke nødvendigvis et refreng. Der er det mer tekstungt da.

Låtene hun kaller tre og et halvt minutt-låtene, tenker hun er pop, blant annet på grunn av den typiske formen.

Mari Kreken har også en klar opplevelse av at det finnes sjangerregler. Hun sier at i forbindelse med den siste plateutgivelsen ble dette et utfordrende tema. Blant annet fikk det konsekvenser når musikken skulle markedsføres:

(..) han (..) som pusher musikken vår til radio i USA, han gjorde jobben med den forrige plata som heter *While I Was Asleep*, og den er ganske sånn folky orientert, og så sendte vi han den her, og da var tilbakemeldingen hans det låter kjempebra, men det her er mer pop enn folk på en måte. Og det (..) syns jeg var så slitsomt å høre, fordi det er helt umulig å føle seg fri i kunsten sin hvis man hele tiden skal måtte forholde seg til hvordan det skal selges. Men (..) sånn er dagens musikkindustri.

Kreken forteller at det har skjedd mye med musikksmaken hennes siden de ga ut første plate. Hun opplever også at låtskrivingen hennes har endret seg og ikke nødvendigvis er så tett knyttet opp til den folk-tradisjonen som den var i starten. Dette kan forvirre andre i sjangeren. Hun har flere eksempler på dette, blant annet etter å ha lest en bok om Bob Dylan og *The Band*:

(..) det kapitlet jeg leser nå, var om Bob Dylan og hans (..) markør for å (..) fjerne seg fra protest/singer-songerwriter-personaen sin over i electric (..), den motstanden han fikk på det, (..) det var jo også interessant å lese (..) hva som ble skrevet om han og hva (..) de sa om det der, typiske folk-miljø i USA på 60-tallet. Det er (..) så hardt, og (..) jeg tenkte sånn tenker vel ikke folk fortsatt (..), men det er en viss grad av sånn veldig tilhørighet til forskjellige sjangere, (..) det er fortsatt veldig sånn, tenker jeg.

Kreken forklarer videre hvorfor hun mener at det fortsatt er slik. I videoserien «Friday Sessions» har de det siste året samarbeidet med ulike artister. For det meste har de laget coverversjoner av allerede kjente låter. I en slik session gjorde de en coverversjon av Fleetwood Macs «Gold Dust Woman» med gruppen Hayde Bluegrass Orchestra. Kreken beskriver noen av reaksjonene som kom i etterkant:

(..) de har tjue tusen følgere på YouTube som er bare sånn bluegrass-entusiaster (..). Og (..) kommentarene er (..) mye er veldig sånn raving fantastisk, men så er det folk som liksom «dette er retningen jeg ikke håpet det skulle gå», for de gjorde en Fleetwood Mac-låt (..) som jo ikke er bluegrass i det hele tatt. Så (..) det finnes fortsatt leire som er veldig «sånn er det vi gjør det, og hvis du ikke gjør det på den måten, så er ikke jeg interessert» (..). Og (..) det er fortsatt veldig mange sånne leirer. Kanskje hvert fall spesielt i USA da, som opererer mest med den type musikk som vi holder på med.

Kreken opplever det som begrensende at det finnes rammer for hvordan man skal være for å passe inn i en sjanger. Hun sier at hun på en måte kunne ønske at det ikke var slik. Samtidig

har hun forsonet seg med det og vil egentlig at det skal være litt åpent når det gjelder musikken deres. Utfordringen er hvordan man skal forholde seg til bransjen man jobber i: «Men det er et lite gap der mellom hvordan du som kunstner har lyst til å gripe fatt i det, og hvordan du som (..) bransjeperson når du skal selge produktet, trenger å ha sånne kanaler. Og (..) etter noen år i dette virket så ser man også noen rare mekanismer». De som skal selge musikken, må vite hvor de skal finne lytterne. Kreken sier at i norsk sammenheng startet Darling West som et veldig typisk americana-band. De har derimot egentlig ikke noe ønske om bare å være det nå. Et mål er derfor å prøve å treffe flere: «(..) vi tenker at den grensa må vi prøve å (..) vide ut litte grann da. Så å få kritikker som handler om at det her er på en måte ikke bare for de med cowboyhatt eller det her er noe for allmennheten (..), det er jo et kjempekompliment (..)». Igjen blir rammene for sjangere ganske tydelige: «(..) men samtidig så får du den motstanden i den gjengen som man var (..) en veldig tydelig del av før da, at det her er for pop, det er ikke noe de er interessert i på en måte, du må holde deg innenfor (..) denne grensen for å bli godtatt som americana (..)». Spørsmålet blir om man skal ta hensyn til det når man jobber med låtskriving. For henne vil dette være veldig begrensende.

Marthe Wang tenker også at det kan finnes sjangerregler, men er mindre sikker enn de andre. På spørsmålet svarer hun: «(..) kanskje (..) i den veldig moderne popen (..) nei, jeg er ikke sikker på om det har så mye å si jeg egentlig. (..) om det er bare fordi jeg vil at det skal være sånn. Men (..) jeg har egentlig ikke så mye tanker om at det er (..) så strenge (..) regler på det». Wang underviser i låtskriving på Rønningen folkehøgskole. Noe hun kan snakke med elevene sine om, er form: «(..) vi snakker mer om (..) form (..), altså vers, refreng, vers, refreng, bridge (..), at det er lurt å begynne med et hook og, (..) vi har kanskje jobbet mest med tekst».

Da jeg snakket med Ary om hvorvidt det finnes sjangerregler for hvordan man bruker stemmen i pop, svarte hun:

Jeg føler at det er veldig sånn det handler bare om trend. (..) i hvert fall i mine år i bransjen så har jeg hatt mange forskjellige A&Rs som har sagt mye forskjellig, og de fleste har bare liksom tatt hvilken artist som er populær akkurat nå, så sier de «vær litt mer sånn». Og (..) jeg føler ofte A&Rs henger litt sånn bak på bølgen, de sier sånn «å, det her er populært akkurat nå, vi burde gjøre det samme», men så skjønner de ikke at hvis man gjør det, så når det kommer ut, så er man allerede for seint ute (..). Som når Billie Eilish blowa, så sa alle sånn «ja, du må være mer som Billie Eilish», og det var så mange av mine venninner som også er artister, som fikk høre det av sine A&Rs (..).

Dette illustrerer hvordan de som jobber i bransjen uten å være artister, har et annet fokus enn hva artistene selv har.

3.1.4 Har alder eller erfaring noe å si for hvordan man skriver musikk?

Alle fire låtskrivere tror at alder og erfaring kan ha noe å si. For Marthe Wang sin del startet låtskrivingen med at hun fikk konkrete skriveoppgaver av en lærer da hun gikk på NMH. Før dette hadde hun ikke tenkt at hun skulle eller nødvendigvis kunne skrive musikk. Da hun senere fikk prisene for tekstene sine fra TONO og Tekstforfatterfondet, forstod hun at hun faktisk var tekstforfatter. Wang sier at etter hvert får man mer erfaring med at man har noe å komme med. Det å ha blitt eldre opplever hun som positivt: «Og så handler det jo om alder for min del, at jeg har blitt eldre, blitt tryggere på meg selv, jeg vet litt mer hva jeg vil, hva jeg står for, hva jeg liker. (..) eller jeg tør å stå litt mer for det jeg tenker da».

Ary sier at hun har fått en bedre forståelse for hvordan hun skal skrive musikk: «(..) det tok meg ganske mange år å forstå rammeverket. Eller popstrukturen liksom. Jeg skrev i ganske mange år bare for å prøve å etterligne popmusikk og bare for å prøve å (..) lage noe som hørtes ut som pop før jeg skjønnte hvordan jeg skulle gjøre det». Hun opplever at hun har fått en mye høyere standard nå. Hun tror ikke det nødvendigvis betyr at musikken hennes er bedre, for det er mange som får noe ut av det hun lagde tidligere. Men det betyr mer for henne hva andre mener når hun har jobbet mye med materialet og det er en klar intensjon bak.

Mari Kreken tenker at det er flere sider ved det å bli eldre og få mer erfaring. Hun sier: «(..) spesielt i den typen musikk som vi skriver da, som er litt sånn singer-songwriter, der du har kanskje lyst til å formidle et budskap, så tror jeg at alder kan være et veldig stort pluss». Når det gjelder innholdet, er det altså positivt å bli eldre. Generelt tror hun modenhet og erfaring er en stor fordel i kunst. Samtidig er bransjen opptatt av det å være ung. Selv om hun først begynte å skrive i slutten av tjuårene, er det lett å kjenne på at man ikke er «ung og lovende» lenger. Når man er ung, har man dessuten ofte mer driv, energi og guts. Hun tenker også at man gjerne er mer naiv. Dette kan være en fordel. Det er vanskeligere å la være å tenke på hva som for eksempel vil selge når man har mer erfaring med det. Dette kan også påvirke skrivningen.

Alle fire låtskrivere sier at de skriver annerledes nå enn tidligere. Maria Mena sier: «Tekstene mine er kanskje mer direkte og enkle nå enn de har vært». Som ung artist møtte hun en bransje med mange ulike meninger om henne. Med dette kom et behov for å bevise at hun kunne skrive godt i tillegg til å synge. Mena sier at dette behovet har hun ikke så mye lenger. Generelt opplever hun at hun er mer avslappet og rolig. Samtidig kan hun savne henne som skrev skikkelig mye og som pushet grenser når det gjaldt teksten. Hun skriver også raskere nå enn tidligere.

Om hvordan hun tidligere jobbet sier Ary: «Før så bare satt jeg på rhyme brain og så (..) tok jeg fine ord og så (..) bare prøvde å connecte (..) setninger da». Hun sier videre at det går mye saktere å skrive nå. Dette er fordi hun går skikkelig i dybden på hva hun vil si. I likhet med Maria Mena skriver hun også kortere om gangen nå. Unntaket er hvis hun opplever å komme i «flytsonen»: «(..) hvis jeg (..) har flow, så kan jeg sitte i mange timer i strekk uten å tenke over det, men hvis jeg ikke finner flowen, så orker jeg ikke å sitte og banke hodet i veggen lenger». Da hun jobbet med andre i studio, var det ikke så lett å stoppe selv om hun trengte det. Hun sier at hun fullførte mange dårlige sanger i den perioden. Hvis hun ikke trivdes, ble heller ikke materialet noe bra. Slik er det ikke nå lenger.

Mari Kreken opplever at for hennes del er låtskriving noe man blir bedre og bedre på med alderen. Hun tror at man kanskje blir bedre fordi man blir mer fokusert på målet og flinkere til å være presis når det gjelder budskapet man vil formidle. Samtidig gjør negative erfaringer og kunnskap om bransjen det vanskeligere å skrive. Når man vet mer, er det vanskelig å legge det vekk.

I Marthe Wang sitt tilfelle er det flere ting som er annerledes nå. På den første platen skrev hun ikke så mye om seg selv. Dette hadde med livssituasjonen å gjøre: «Det var jo litt sånn jeg var student og jeg hadde det bra og jeg hadde liksom ikke opplevd så mange ting i livet». Da den neste platen skulle gis ut, hadde hun blitt eldre og hadde flere erfaringer å skrive om. På plate nummer to brukte hun musikkredigeringsprogrammene Logic og GarageBand. I tillegg skrev hun mer sammen med produsenten sin. Sangene ble dessuten i større grad utarbeidet underveis i produksjonen. Likevel føler hun at hennes stemme er der hele veien og at noe er det samme. Generelt ønsker Wang å utvikle seg som låtskriver. Hun har derfor lyst til å utforske nye måter å skrive på. Det å være låtskriver er ikke noe man blir ferdig med, fordi det finnes alltid nye måter å skrive på.

3.2 Kategori 2: Kjønn knyttet til identiteten som låtskriver

I det neste forskningsspørsmålet mitt spør jeg i hvilken grad kjønn er knyttet til identiteten som låtskriver. Jeg vil i denne delen av oppgaven presentere funnene knyttet til dette spørsmålet. Jeg vil både se nærmere på hva låtskriverne tenker om dette på generell basis og hvordan de selv opplever å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag.

3.2.1 I hvilken grad er kjønn knyttet til identiteten som låtskriver?

Låtskriverne knytter i liten grad kjønn til identiteten som låtskriver. Ary sier at hun ikke tenker så mye over hvilket perspektiv hun skriver fra. Mari Kreken syns spørsmålet er vanskelig å svare på, særlig fordi hun skriver med en mann. For Marthe Wang er identiteten i større grad knyttet til det å eie musikken sin og å være leder for prosjektet sitt enn det å være låtskriver. Hun har på ulike måter vært involvert i produksjonen, og hun har gitt ut og eier musikken sin selv. Wang sier at hun vet at det er færre kvinner enn menn som eier sin egen musikk. Hun har hatt mange kvinnelige artister og vokalister som forbilder, men hun tenker ikke så mye på at hun er en kvinnelig låtskriver.

Maria Mena sier at hun bevisst ikke knytter kjønn til identiteten som låtskriver i noen særlig grad. Videre forklarer hun: «Jeg har vokst opp i en generasjon der jeg ikke føler at jeg var flink fordi jeg var jente. Jeg syns jeg aldri har fått høre det heller. Jeg syns det var rart at de tok bort kategorien i Spelemann. Mye fordi at det tok bort en mulighet for å vinne». Mena sier at dette gjorde at det ble flere å konkurrere mot. Kategorien må ikke nødvendigvis være kvinnelig, men at det på eller annen måte var delt opp, hadde vært fint. Hun ser samtidig at hun kanskje skriver fra en kvinnes perspektiv:

Hvis jeg graver litt, så er utgangspunktet mitt et behov og en plass for å uttrykke følelser som jeg tror jeg som jente har indirekte blitt fortalt er ugreie å føle. Mine store innflytelser som låtskriver, har vært Ani DiFranco, Alanis Morissette og Fiona Apple. Det er tre kvinner som har brukt låtskriving til å uttrykke følelser som vi nå kanskje er mer ok med at jenter snakker om, det være seg seksualitet, sinne, ja aggresjon, følelser som ikke er pene å ha, ikke snille, ikke behagelige å høre.

Mena trekker frem sangen «You Oughta Know» av Alanis Morissette som noe av det første hun husker virkelig å ha dyttet henne i retningen hun ønsker å skrive. I sangen beskriver blant annet Morissette at hun går ned på en mann på kino. Mena forteller: «Og for meg som 13-

åring å høre en kvinne eie det, det var helt sånn banebrytende». Mena har senere bevisst brukt musikkplattformen for å få ut følelser. Her har hun forsøkt å «pushe grenser». Hun forteller om noen av konsekvensene av dette:

(..) jeg har hatt mange som for eksempel nektet å spille Fuck You som er en låt jeg ga ut. Og jeg har stusset (..) over en anmeldelse jeg fikk for lenge siden der jeg ble kalt sosialpornografisk, (..) på en plate som jeg til slutt vant Spelemannsprisen, men der jeg har lurt på om Eminem hadde fått det samme. For jeg opplevde han som (..) ganske heftig, og han har fått sin kritikk han også, men (..) jeg var ikke i nærheten da. Og at det kanskje kan ha vært fordi jeg skulle bare være en pen liten jente som ikke skulle føle sånne ting.

Hun har også eksempler på at mannlige anmeldere har kommentert at det er flest kvinner blant publikum, at det «kan godt hende at jentene i salen syns at dette var bra» eller at «dette syns de var litt mye». Informanten lurte på om de hadde sagt det samme hvis det var snakk om en mann. Hun presiserer likevel at hun ikke har opplevd dette ofte.

3.2.2 Hvordan er det å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag?

Låtskriverne har en ulik opplevelse av hvordan det er og har vært å være kvinnelig låtskriver i Norge. På spørsmålet svarer Marthe Wang:

Jeg opplever egentlig at det er (..) et ganske raust miljø, hvert fall innenfor (..) min hvis man skal si sjanger igjen da, eller min tradisjon på en måte. (..) det er jo veldig mange som skriver på norsk, og mange kvinnelige låtskrivere (..). Men jeg har og følt at det er (..) plass til mange da. Og at det er egentlig et litt sånn raust miljø.

Mari Kreken opplever også at det er plass til mange: «Jeg føler jo at på låtskriversiden så er det så enormt mye dyktige kvinner som får masse ros og (..) det føler jeg ikke er et sted der kvinner blir nedprioritert (..). Akkurat det låtskrivergreiene (..) der er mange som får god plass heldigvis». Hun sier at hun hører mye på kvinnelige låtskrivere og at det kan ha noe å si for hvordan hun oppfatter det. Når det gjelder det å være musiker, er det litt annerledes: «Men (..) det er mer sånn på musikersiden at jeg tenker hvorfor er det alltid menn som spiller i sånne rå band (..) der folk briljerer på instrumentsiden (..)». Selv om hun selv ikke opplever at det er vanskelig å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag, vil hun likevel ikke bagatellisere det. Hun vet at det ikke er slik for alle:

(..) jeg kjenner jo (..) kvinnelige låtskrivere som opplever det her mye større enn jeg gjør. Fordi de er alene om saken på en måte. Og det er en veldig rar greie det der som foregår ved merch-bordet etter en konsert for eksempel. Hva folk kan få av tilbakemelding som jeg tenker mulig de ikke hadde sagt til en mann (..). Liksom sånn «du burde endre ditten og datten». Ei

venninne av meg fikk en mail av en fyr som var liksom «ja, kanskje du heller i den låten der, det er en kul låt, men kanskje du kunne sagt dette som rim».

Kreken mener at hun som regel har sluppet dette fordi de er to som skriver sammen. Hun har derfor ikke måttet stå alene med slike problemstillinger. Hun tror også at alder kan ha noe å si:

Så (..) jeg er i en annen situasjon enn veldig mange andre kvinnelige låtskrivere (..) fordi (..) jeg er jo også en voksen kvinne (..). Jeg tror det også (..) gjør en ganske stor forskjell. Å være ven og vakker ung kvinnelig låtskriver, det tror jeg kan være ganske.. (..) eller at man blir stigmatisert som ditten og datten eller.. Så det (..) er jo noe som blir satt fokus på (..), men det er ikke noe som er løst.

Maria Mena har også i stor grad en positiv opplevelse av å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag:

Jeg elsker det. Jeg er min egen sjef. Jeg har jobbet med flest mannfolk og vært overhodet deres. Jeg har brukt lang tid på å akseptere den jeg er og hva min musikk er. Ikke (..) sammenligne meg selv med noen (..). Men jeg har vært heldig jeg altså (..). Det å si heldig, jeg har ikke opplevd noe metoo. Men det er også fordi (..) jeg har blitt ekstremt godt behandlet av management.

Mena forteller at hun har gode rettigheter og at hun har fått styre sin egen karriere. Hun anerkjenner samtidig at hun ikke kjenner mange andre som har fått bestemme på samme måte som henne. Hun vet hvordan det kan være for andre i bransjen: «Men jeg ser jo det (..) jeg har venner som er fucka av management og så vidt får pengene sine (..)». Selv har hun hatt stor frihet underveis og har blitt passet på fra hun var ung. Bortsett fra det som er nevnt i forrige del, har hun i liten grad hatt negative opplevelser underveis i karrieren. Mena tror dette er fordi hun vet hva hun mener og tør å ta plass. Hun forteller at hun et par ganger har fått tilbakemeldinger som «ikke begynn å grine a» fra for eksempel en lydmann etter at en konsert har gått dårlig. Hun opplever imidlertid ikke at dette bare handler om kjønn, men om å være et følsomt menneske. Hun kan for eksempel også få lignende kommentarer fra kvinner på melding. Når hun får slike tilbakemeldinger, har hun integriteten i behold: «Det å bli fortalt av en lydmann at etter konserter det har gått dårlig at «ikke begynn å grine a», det jeg har lært etter hvert, er at fuck, det er jeg som bestemmer, det er jeg som betaler det». Hun tar gjerne imot kritikk fra manageren eller andre rundt henne, men hun har lært seg at hun ikke trenger å jobbe med folk hun ikke trives med eller som ikke forstår henne. Hun kan likevel si at hun har lært mye av dem.

For Ary er det naturlig å være kvinnelig låtskriver. Vennene hennes som er låtskrivere, er kvinner. Hun snakker derfor bare med kvinnelige låtskrivere om låtskriving. Når det gjelder bransjen, har hun opplevd den på en annen måte enn de andre. På spørsmålet svarer hun:

Jeg synes det har (..) vært utfordrende å jobbe med produsenter som låtskriver, men jeg vet ikke om det er fordi at jeg er kvinne eller artist eller låtskriver at det har vært utfordrende. Jeg tror jeg bare ofte har følt at jeg skulle ønske jeg hadde mer makt over sluttresultatet. Og at som låtskriver, at (..) man har mye mindre rettigheter enn en produsent. Og det har jeg vært irritert på. Eller synes det har vært urettferdig, for jeg synes at jobben en låtskriver gjør, er like viktig (..) som (..) produsentrollen da, så det at man ikke får betalt for eksempel når man skriver en sang til noen, men at produsenten av den sangen får betalt, synes jeg er helt absurd.

Ary forteller at hun har prøvd å ta opp dette med forskjellige management, men at de ikke vil gjøre noe med det. Dette knytter hun til strukturer i bransjen: «Det (..) er så satte former for hvem man skal sette pris på og ikke, og det er kanskje fordi at det tar lang tid å lære seg å produsere, men (..) det er sinnssykt vanskelig å skrive en god låt også. Jeg vil si at det er like vanskelig liksom». Hun sier at et eksempel på en typisk situasjon som var utfordrende, var da hun var i studio med en produsent for en liten stund siden. Hun hadde tatt med en sang som nesten var ferdig skrevet, og målet var å produsere den. Underveis forsøkte hun å komme med forslag, men dette opplevde hun at han ikke ville høre på eller gjøre. Likevel kom han selv med få innspill. Etter hvert begynte han å fjerne ting uten å spørre henne om hun syntes det var greit. Dette synes hun var svært frustrerende, særlig med tanke på at det var hennes sang: «(..) jeg følte at han liksom sakte, men sikkert bare ødela sangen og tvilte så mye på alle elementene at de bare forsvant foran meg da, (..) jeg visste ikke om han hadde backup eller (..)». Etterpå forklarte hun på mail til produsenten hvordan hun ville ha det. Hun spurte også om han kunne jobbe alene med det i studio slik at hun slapp å være der. Videre forteller hun:

Og da synes han (..) at det var veldig vanskelig, (..) han var redd for at jeg skulle ombestemme meg eller noe. Så da endte det opp med at han ville ikke høre på hva jeg hadde å si, så (..) han måtte få det bekreftet fra både manageren min og A&R'en min før han orket å begynne å gjøre det. Og det er en ekstrem situasjon, men jeg bare følte meg så dum og så umyndiggjort (..) i den situasjonen. Det er jo jeg som bestemmer hva jeg har lyst til å gi ut, så hvis jeg sier jeg vil ha en ny bass, og så sier han (..) «jeg vet ikke helt hva du mener med ny bass, men kan du få A&R'en din til å ringe meg, så kan han og jeg finne ut hva vi skal gjøre med den basslinja», (..) og sånne type situasjoner føler jeg det ofte er da. At (..) det blir lagt opp til at jeg ikke egentlig har så mye makt.

Ary forteller at hun ganske ofte har opplevd lignende situasjoner med ulike produsenter. Hun ser likevel at det kan ha noe med strukturene i bransjen å gjøre: «Men (..) det er jo ikke bare dem som har skylden i det. Det er jo et system som er satt opp (..), man har jo ikke penger nok i musikkbransjen til å betale verken produsenter eller sangskrivere i nærheten av det de burde få betalt for den tiden de har lagt inn (..)». Ifølge henne er ikke hovedutfordringen her at det ikke er penger i omløp, men at det er plateselskapene som tar det meste. Hun tror ikke det er nok ressurser til at man bare kan være låtskriver akkurat nå. Hun kjenner også andre som har opplevd det samme som henne:

Ja, nesten alle artistene eller låtskriverne jeg har snakket med, kommer med de samme historiene. Om at de blir oversett og umyndiggjort og (..) forsøkt liksom overtalt til å gå med på å gi ut musikk som de ikke har likt og prøvd å si fra om lenge at de ikke liker, men at folk (..) bare ignorerer deres mening. Så det har kvalt ganske mange karrierer foran mine øyne i hvert fall. Og det er utrolig trist (..), og spesielt når systemet ditt ikke er på din side, som hvis manageren din velger å gå bak ryggen din og gjør en avtale med en produsent, og bruker penger som egentlig er dine på å betale for en låt, så er det jo veldig vanskelig å si nei etterpå til å gi ut den låten, fordi man har brukt hva da femten-tjue tusen på produksjonshonorar, så da kan man jo prøve, og så ender man opp med å gi ut musikk man ikke liker (..).

Jeg spurte Ary om hva hun tror det handler om at produsenter kan oppføre seg slik. Hun påpeker at det kan ha noe å si at det ofte er stor aldersforskjell mellom produsenten og låtskriveren/artisten. I tillegg har produsentene kanskje tatt en utdanning og føler derfor at de er bedre og kan mer om musikk. De har brukt tid på å lære seg yrket sitt, mens artistene kan være 19 år og akkurat ha blitt ferdig med videregående skole. Her mener hun at det er en åpenbar maktforskjell. Deres integritet kan ha blitt så sterk at det er vanskelig å bøye seg for andres musikalske identitet og andres ideer. Det kan også handle om å ville tjene penger:

Ja, også at de har ikke like mye av sin identitet bundet opp i prosjektet, så jeg opplever at produsenter ikke er så (..) opptatt av at ting skal være kult for eksempel, fordi for dem handler det jo om å ha mange egg i mange kurver. Så de vil jo heller at alle de artistene skal gi ut ting som er mye mer kommersielt. Og det skjønner jeg veldig godt og, for en produsent å bli med og lage et (..) prosjekt som ikke tjener noe penger, gagnar jo ikke dem.

For låtskriveren eller artisten blir imidlertid dette utfordrende. De andre hun kjenner som har opplevd det samme eller har gitt opp, jobber i samme sjanger som henne. Ary sier at det kan godt hende at popindustrien er spesielt utsatt. Hun sier videre noe om hvorfor:

(..) det jo kanskje det eneste stedet hvor det (..) potensielt kan være (..) mye penger i musikkbransjen i dag også. Men (..) jeg føler jo også at det ofte er i nybegynnerstadiet at man møter de ulvene. For de prøver seg jo på alle de ferske artistene (..). Og litt av poenget når

man starter, er jo å prøve og liksom date rundt og se om man finner noen, og da treffer man jo på alle de lugubre folkene som bare (..) sitter og venter liksom.

Ary sier at det ser ut som at de artistene som er større og som har vært lenger i bransjen, enten har trukket seg tilbake og skjønt at de må gjøre det selv eller funnet gode samarbeidspartnere de kan stole på. Å bli eldre kan også gi større integritet. Etter hvert blir det lettere å si nei, og man står generelt stødigere. Hun har aldri jobbet med kvinnelige produsenter.

3.3 Kategori 3: Prosessen fra en idé til en ferdig låt

I et av forskningsspørsmålene mine spør jeg hvordan låtskriverne beskriver prosessen fra idé til ferdig låt. I denne delen vil jeg ta for meg funnene som omhandler dette spørsmålet. Jeg vil her se på hvordan låtskriverne får ideer til låter, selve låtskrivingsprosessen, om de har faste verktøy, metoder eller fremgangsmåter de bruker og om låtene er ferdige før de spilles inn eller om låtskriverne også skriver underveis i produksjonsprosessen.

3.3.1 Låtideer

På spørsmålet om hvordan informantene får ideer til låter svarer både Marthe Wang og Maria Mena at de henter ideer fra sitt eget liv. Dette gjelder tekstlig sett. Maria Mena er tydelig på dette: «Ja. Det dukker opp.. mye film, mye på turer, mye refleksjoner, men det dukker jo alltid opp ut ifra meg selv». Ary kan også hente ideer til sangteksten fra sitt eget liv, men dette er som regel etter at en musikalsk idé er på plass:

(..) det er jo på en måte det jeg henter fra eller den banken jeg henter fra når jeg former sangene. (..) Så hvis jeg har liksom lagd en vibe (..) som vekker noen følelser i meg, så er det kanskje de følelsene jeg begynner å skrive om inn i den sangen, men det er ofte fordi sangen har introdusert meg eller minnet meg på de følelsene da.

I likhet med Maria Mena kan Marthe Wang også bli inspirert når hun går tur eller er ute i naturen. Hun sier at en idé bare kan dukke opp og at det kan være noe hun tenker på eller en følelse hun får. Opplevelser hun har eller situasjoner hun er i, kan skape en stemning og gjøre at hun får lyst til å skrive om noe.

For Mari Kreken starter ofte en låtidé med det melodiske. Dette gjør at det i mindre grad er hennes eget liv ideene hentes fra i startfasen: «(..) for meg så starter det ofte melodisk, så da

er det ikke at det trenger å være knyttet opp mot en spesiell hendelse heller, men at det bare ruller noe i gang sånn melodisk oppi hjernen min da». Noen ganger sier hun at teksten kan komme i melodilinjen. Hun sier at for henne er det veldig viktig å legge bort «alle sånne ting som jeg fyller hodet mitt med hele tiden» som sosiale medier og å lytte til musikk eller podkast. Det er lett å føle på at det er mye man skulle ha holdt seg oppdatert på. Ideene kan gjerne komme når hun holder på med noe annet praktisk, som å rydde på kjøkkenet, men uten å høre på noe. Marthe Wang kan også få musikalske ideer, men da er det vanskeligere å si hvor de kommer fra. Hun sier at de musikalske ideene kan henge sammen med teksten. Hun spiller mye piano, så disse ideene kommer gjerne da.

Ary jobber mer metodisk enn de andre tre. Hun former akkorder eller «stabs» i Logic som kan guide melodiene litt, og så improviserer hun over dette. Det kan komme mange ideer, og så blir jobben å plukke ut det hun liker best. Hun tenker likevel ikke konseptuelt, men prøver å finne et musikalsk uttrykk hun liker i kombinasjon av melodi og akkorder. Etter dette ser hun på hva det er hun har lyst til å si: «(..) de siste årene så har jeg prøvd å liksom tyde (..) eller prøve å ta hensyn til hva sangen virker som den har lyst til å være. I stedet for å (..) ha et sånt bilde eller en visjon om hva jeg har lyst til å skape før jeg skaper det. Jeg føler ofte at det kan være mer hemmende».

Både Mari Kreken og Maria Mena kan få ideer i innsovningsfasen eller oppvåkingsfasen. Kreken sier at ideene kan komme «(..) når hjernen (..) har lagt bort alt det andre på en måte, og jeg er (..) på vei inn til å sovne». Mena sier det slik: «Jeg har drømt fram flere melodier, og de synger jeg da i en slags tilstand av våken og i drømme. I Don't Wanna See You with Her - refrenget er skrevet ut ifra en drøm. Det er Leaving You også. Og noen ganger så er det tekst, noen ganger så er det dikt».

3.3.2 Låtskrivingsprosessen

På spørsmålet om hva låtskriverne pleier å begynne med, svarer både Marthe Wang, Mari Kreken og Ary at de begynner med melodien eller det musikalske. Sangteksten kommer etter dette. Marthe Wang forteller at hun skriver mye akkordbasert melodisk musikk og at det derfor er naturlig at hun som regel lager melodien først. Utgangspunktet kan være en stemning, følelse eller opplevelse som hun tar med seg til pianoet. Her skriver hun så melodien, for eksempel ved hjelp av improvisasjon. Hun kan ha en tekstlinje hun tenker på

samtidig, men som oftest kommer selve låten først, og så skriver hun teksten etterpå. Det hun synger, henger sammen med musikken. Om stemmen sin sier hun: «Og jeg tenker også at det (..) er stemmen min som er en del av (..) soundet. Så innimellom kan jeg (..) tenke på stemmen min litt som at jeg også er en slags instrumentalist. For mange av låtene mine er veldig på en måte instrumentelle eller solistisk skrevet (..)».

Mari Kreken sier at det er melodien som er den første ideen og at det er den som gir inspirasjon til å gå videre. I Darling West er det ikke hun som skriver mest tekst, men dette er noe hun prøver å utfordre seg selv på. Ary sier også at hun trenger noe melodisk først for å bli inspirert, noe som «setter tonen». Maria Mena sier derimot at det varierer om hun begynner med tekst eller melodi.

Mari Kreken forteller at når hun har fått en idé, jobber hun mer metodisk i den videre prosessen. Som Marthe Wang, setter også hun seg ned med et instrument, men i hennes tilfelle er det ofte gitaren. Her forsøker hun å sette akkorder til ideen hun har fått. I likhet med Ary går hun nå mer analytisk til verks og ser på ideen etter at den har kommet: «Og begynne å tenke litt tydeligere, hva var det som kom her på en måte, hvis det er en liten tekstlinje til den melodien da, så det er det steget jeg går videre med å tenke hva betyr det eller hva var det jeg tenkte på her på en måte, hva er det man har lyst til å formidle (..)». Kreken sier at idéfasen og den første delen av låtskrivingsfasen er ok å holde på med alene, men at hun trenger en sparringspartner når sangene skal ferdigstilles. I denne fasen jobber hun gjerne sammen med mannen sin som utgjør den andre halvdel av duoen hun er i. Hun tror ikke hun er usikker på sin egen kapasitet, men opplever at låtskrivingen flyter bedre og at ting faller enda mer på plass når de setter seg ned sammen for å ferdigstille sangene. Kreken forteller at det er fint å sparre med en man stoler på.

Ary har en ganske fast fremgangsmåte hun bruker når hun har fått en idé:

(..) jeg har en ganske satt oppskrift på at jeg først skal finne ut hva (..) eller jeg tester ut et tema. Det kan være hva som helst, det kan være (..) veldig abstrakt, og så begynner jeg med free writing i kanskje ti til tjue minutter for å (..) få ut mange ord og mange forskjellige veier, og så ofte så ender det opp med at jeg finner et ganske tydelig konsept etter ti til tjue minutter hvor det bare plutselig gir veldig mening. Ja, og da kan jeg begynne å på en måte forme linjer da.

Her velger hun gjerne de linjene hun liker best fra friskrivningen. Hun lager da en punktliste over konsepter, metaforer eller setninger hun liker. Videre sier hun:

Det er fremdeles i veldig sånn bruddstykker, men da prøver jeg liksom å dele det opp i punkter da, for å få litt oversikt, og så begynner jeg å gjøre de punktene om, eller prøver å skrive dem om på en måte som gjør at de passer inn (..) i den rytmen og den melodien som jeg har.

Maria Mena forteller at når hun har fått en idé, skriver hun ned setninger som «trigger» den. Det kan være setninger hun trenger i sangen, som hun synes er vakre eller som setter ord på det hun vil si. Disse sparer hun på. Selve temaet har hun i bakhodet og er noe hun kan trekke frem igjen når hun vil. Som oftest er hun i studio når hun videreutvikler ideene sine. Her kan hun så be om eller bli enig med produsenten om en sjanger melodimessig. De finner da frem til et par lyder som trigger det. Etter dette må hun ut av studioet for å lage melodiene. Mena er tydelig på at dette er viktig for henne: «(..) da vil jeg helst lage de melodiene i hodet selv. Jeg vil ikke at han skal ha noe med det å gjøre, mye fordi at spilling og andre menneskers ide om hvor melodien skal gå, kan hemme meg. Melodiene i hodet mitt er så ekstremt mye mer, (..) de har ingen grenser da (..)».

Når låtskriverne skal velge hva som skal få være med og ikke, kan alle fire vise materialet til andre. For Maria Mena er dette helt avgjørende: «Jeg er veldig (..) avhengig av å ikke stole på meg selv. Å høre på andre». Hun sier at når man spiller noe for noen andre, ser man umiddelbart hva de synes. Hun stoler på plateselskapet sitt når det gjelder dette, men i mindre grad seg selv. Dette dreier seg om den indre kritikeren i henne:

(..) med en gang du har hørt låtene dine litt for mange ganger, så kommer det dessverre en sånn rar person inni hodet, i hvert fall mitt, som kan virkelig spenne bein på deg. (..). Home For Christmas hadde aldri blitt gitt ut hvis jeg.. (..) All This Time hadde aldri blitt gitt ut hvis jeg kunne velge. Skjønner du?

Mena påpeker at hun imidlertid ikke spiller noe for plateselskapet som hun i utgangspunktet ikke liker eller føler at hun i hvert fall må spille for dem. Videre synes hun det er bedre å spille musikken sin for venner enn for musikere:

Jeg ville også vært (..) tydelig på ikke å spille for musikere. Så jeg er veldig avhengig av vennene mine som driver med noe helt annet. For det er de som er publikummet. Og (..) de tenker ikke basslinja. Til og med bandet mitt, jeg elsker at de elsker å spille låtene, men de er

ikke publikummet mitt. (..) sånn musikkmessig så har de (..) prosessert altfor mye da, så de tenker ikke sånn som publikum tenker.

Mari Kreken sier at det har vært utfordrende å vise eget materiale til andre: «(..) når man startet en idé, så har man kanskje sett for seg hvordan man vil at det skal være. Og så er det skummelt å la noen andre inn i den prosessen, fordi da mister man jo litt kontrollen også». Kreken sier at man må passe på at stoltheten ikke setter en stopper for å ta imot gode innspill. Dette er det viktig at alle involverte forstår: «At begge i en sånn prosess, eller hvis det er flere og, er liksom innforstått med at alle er i musikkens tjeneste og ikke i sin egen stolthets tjeneste». Dette har blitt lettere etter mange år i samme låtskriverduo. Likevel vil låtskriving ofte ha et personlig aspekt: «Men det er også veldig tungt for følelsene (..) fordi det er så utrolig nært det der å skulle få et eller annet ned på papiret, og (..) for min egen del så er det jo også sånn at (..) jeg har ikke et arsenal av låtideer liggende til enhver tid på en måte, så en idé er ganske sånn precious».

Hvis Ary er veldig i tvil, kan hun vise materialet sitt til manageren sin eller andre hun kjenner. Dette kan være et nyttig verktøy: «(..) ofte så føler jeg at (..) hvis man har options og viser det til noen andre, så sier de hva de liker, så blir det veldig tydelig hva jeg egentlig liker selv». Likevel trenger det ikke bare å være positivt å la andre høre på det hun har laget: «Men jeg burde jo ikke egentlig eller (..) det er jo dumt å vise det til manageren min, fordi han har jo en interesse i det, så man burde jo kanskje vise det til noen som egentlig ikke spiller så stor rolle hva de syns. Så at du ikke liksom trosser dem ved å gå for det de ikke har valgt».

Informantene tar ellers valg underveis i låtskrivingen på ulike måter. Marthe Wang forteller at hun kan bruke lang tid og være kritisk. Det kan være vanskelig å bestemme hva som skal være med og ikke. Ofte har hun flere alternativer, og så lar hun det ligge litt. Til slutt må hun bare ta et valg. Hun opplever det likevel lettere å velge nå enn tidligere. Dette har med erfaring å gjøre:

(..) når jeg skal velge ut litt sånn hva jeg vil ha med og hva jeg ikke vil ha med, så tror jeg at det er nå er enklere enn før, fordi jeg har litt mer selvtillit på at liksom min måte å skrive på fungerer. (..) jeg vet litt mer hva som er min stil og hva er mitt språk og hvilke ord høres ut som meg og hva liker jeg å synge, synger jeg dette fint og (..).

Ary kan i likhet med Marthe Wang lage flere alternativer både for melodien og teksten. Hun kan også oppleve det som utfordrende å ta valg underveis. Det musikalske kan hun for

eksempel høre på mange ganger uten å klare å bestemme seg for hva hun liker best. Hun mener at det er mer effektivt for henne ikke å bruke så lang tid: «(..) det beste jeg kan gjøre for min sangskrivning, er bare liksom å bake det ut. Og så ta raske valg (..), og så burde jeg slette det andre eller lage en ny versjon sånn at jeg hele tiden får kokt det ned til essensen på en måte». For henne gjelder det altså bare å tvinge seg selv til å ta et valg. Når det gjelder sangteksten, tar hun utgangspunkt i om noe er sant eller ikke: «(..) hvis det føles sant, så fortjener det på en måte en plass». Hun sier at det kan være fristende å bruke ord man liker og som «ringer godt», men at hun ikke greier å inkorporere slike ord hvis det ikke gir mening eller høres usant ut for henne. Hver gang hun går inn for en linje, er det fordi det betyr noe for henne eller sier noe som vekker henne. Musikalsk sett sier hun at hun er veldig rigid når det kommer til den melodien og rytmen hun har bestemt seg for å gå inn for. Hun kan endre på ordlyd og rim og lignende i teksten, men hun presser for eksempel aldri inn et ord med for mange stavelser bare for å få meningen til å gå opp.

Mari Kreken forteller at det er veldig tydelig når noe føles rett i låtskrivingen. Denne følelsen benytter de seg også av i Darling West: «(..) metoden vår er vel kanskje å gå etter den følelsen hele tiden, og så la det ligge og se om den vedvarer på en måte». Hun mener at hvis man ikke lytter til denne følelsen eller hele tiden jager etter en ny vinkling, taper man seg selv for energi og selvtillit. Er man altfor streng med seg selv, kan det ta livet av gleden med å skrive. Selv ideer som bare er små glimt, kan bli til en hel låt. Det er derfor viktig å verdsette dem og ta vare på dem. Hun mener også at selve prosessen kan være like viktig som produktet man sitter igjen med til slutt.

Maria Mena tror at noe av det viktigste du gjør hvis du blir plateartist, er å være tydelig på hva du vil ha med og hva språket ditt er. Dette opplever hun at hun selv er. Selv om materialet hun viser til andre, i utgangspunktet er noe hun likevel er villig til å gi fra seg, prøver hun å pushe grensene litt her. Videre forteller hun:

Mye fordi at noe av det jeg gir ut, er (..) bevisst naivt. Men hun inni meg som har lyst på kred (..), hun vil jo bare sitte sånn og liksom bare ha lyriske ting som er kjempeintelligente, og noen ganger så er det bare sånn «All this time, all this time» (synger disse to linjene). Så enkelt og greit. Og jeg har hatt venner som skriver musikk som er sånn «ja det er jo jævlige enkelt da, det er jo bare sånn og sånn akkord og sånn», så bare ja, men det jo derfor du ikke får til å skrive en hit (..), du tillater ikke det barnet i deg da som ikke trenger lyrisk jazz liksom.

Mena har bevisst valgt å beholde en form for uskyld: «(..) jeg vil heller ikke lære meg å spille et instrument, for jeg vil fortsatt ha det barnet i meg. Som blir imponert. Og som ikke kan alt, og som ikke vet alt». Hun forteller at mye av det som skjer når produsenten får en låt, er det som er magisk for henne. I hennes hode har hun en idé om hvordan den vil bli, men når den kommer tilbake, er den helt annerledes. Den opplevelsen vil hun ikke ødelegge for seg selv, og derfor vil hun ikke vite for mye om hva som skjer underveis.

Hvis de står fast, kan både Marthe Wang, Mari Kreken og Maria Mena legge materialet fra seg for så å se på det igjen senere. Mari Kreken sier: «Men for det andre så er jeg veldig (..) rask med å legge ting fra meg hvis det bare stanger og stanger liksom». Det kan være positivt for det videre arbeidet: «Og så går videre med livet der man får jo inputs og stimulans gjennom annen musikk og alt mulig hele tiden. Så om et par ukers tid igjen så kanskje du er på et annet sted (..)». For Marthe Wang sin del er dette det hun som oftest gjør om hun står fast. Det første Maria Mena gjør, er å legge det fra seg. Hun kan også gjøre noe annet, som å gå en tur, eller rett og slett å begynne på nytt. For Mari Kreken er det i tillegg naturlig å vise det hun jobber med, til sparringspartneren sin.

Ary har derimot et annet syn på det å stå fast: «Jeg føler at å stå fast er litt sånn det er også kanskje bare en ting (..) som kan være fristende å fortelle seg selv, at nå står jeg fast, nå klarer jeg ikke mer. Hvis man ikke klarer å skrive noe, så er det jo fordi man ikke prøver, tror jeg». Hun sier at det ikke er slik at alt hun lager er bra, men med en gang hun «skrur på krana», kommer det noe. Hun tror at hvis man står fast, har man bare ikke jobbet lenge nok. Slik er det i hvert fall for hennes egen del. Hun tror heller ikke det er så produktivt å tenke veldig lenge før man lager noe: «For meg er det i hvert fall sånn jeg må gjøre det, og så må jeg se hva jeg har etterpå».

Mari Kreken og Maria Mena snakker begge om hva det kan gjøre med en når en står fast.

Maria Mena forteller at hun har et greit forhold til dette nå:

(..) en av de tingene som jeg har blitt veldig god på, som jeg ikke var god på før, jeg har sånn generelt (..) idet jeg fant nøkkelen til en rolig innside, (..) så velger jeg å leve et liv der jeg ikke forteller meg selv alt som kunne vært og burde vært og skulle vært. Så jeg er blitt veldig god på å ha dager hvor jeg ikke skriver, dager hvor jeg ikke presterer. Og aksepterer det som en del av låtskrivingen min.

Mena sier at det finnes ingen fasit når det gjelder kreative prosesser. Man må finne ut hva som fungerer best for seg selv. Har man en dårlig dag, hjelper det ikke å være streng med seg selv. Hun sier også at hun er god på å legge noe fra seg fordi man aldri kan planlegge når man får en hit.

Mari Kreken påpeker at det kan være nyttig å jobbe med flere ideer samtidig: «Sånn sett er det jo viktig å ha litt sånn flere ideer gående kanskje, fordi det er jo ikke noe fruktbart å tenke at det her får jeg jo ikke til. Da bare stopper jeg». Hun er redd for å jobbe for mye med noe som får henne til å føle seg dårlig. Dette kan oppleves destruktivt: «(..) det er jo en av en låtskrivers verste fiender på en måte, å begynne å bli selvbevisst og kjenne på selvforakten for eget arbeid». Kreken sier at fokuset på egen prestasjon til tider kan gjøre det krevende å holde på med låtskriving. Det er mange andre å sammenligne seg med til enhver tid. Tar man med dette inn i låtskriversituasjonen, kan dette lett ødelegge.

Når Marthe Wang jobber med låtskriving, har hun gjerne en mappe eller lignende hvor hun samler det hun jobber med. Disse kan hun ta frem underveis. I oppkjøringen til hennes forrige plate dro hun til Berlin for å skrive. Her skrev hun alle skissene på fargede ark og la dem utover et bord. Så kunne hun for eksempel gå og se på hvilken sang hun ville jobbe med. Dette opplevde hun som positivt: «Jeg synes det var veldig gøy (..), for det gjør jeg nesten aldri, men det var det å liksom se det visuelt for eksempel, ha låtene sånn (..)». Hun har også et annet bilde på samme arbeidsmetode:

(..) det var noen som fortalte meg en gang om (..) at man kunne se for seg at eller å tenke på låtene sine som et galleri på en måte, eller at hvis du er i et atelier så henger du opp kunsten din som du jobber med. Så maler du litt der i dag, og så «er ikke så inspirert på det i dag, litt mørk dag i dag». (..) det bildet synes jeg var veldig inspirerende.

For Wang er det slik at hun generelt skriver best under press. Det er da hun får gjort ferdig låtene sine.

I intervjuet ble låtskriverne som sagt bedt om å beskrive hvordan de skrev en konkret låt. Da Marthe Wang skrev låten «Det gjelder deg» til forrige plate, endret den seg underveis i låtskrivingsprosessen. Endringen skjedde da hun tok med låten til bandet sitt:

(..) når jeg skrev denne, så var det mer en sånn, ganske sånn lyrisk eller (..) veldig melodisk linje (..) og som var egentlig veldig rolig og balladete, som jeg synes var veldig fin. Og så tok

jeg den med til bandet, og så ble den veldig annerledes (..). Som jeg likte veldig godt eller den fikk liksom et helt nytt liv (..).

Hun forteller at dette gjorde at det hun hadde tenkt at låten skulle handle om, ikke passet lenger. Her fant hun inspirasjon på en ny måte: «(..) det jeg syns var spennende med det, var det at (..) sånn som den låten ble da, da måtte jeg tenke litt nytt med tematikken. Og da fikk jeg liksom litt inspirasjon til tekst bare via (..) bandet og instrumenteringen og måten man hadde løst den på da». Hun bruker denne låten som eksempel når hun underviser i låtskriving: «(..) det er (..) en av de låtene jeg viser til låtskrivingselevene mine, for den har hatt (..) størst sånn progresjon fra hvordan den først var tenkt eller den var skrevet til hvordan det ferdige resultatet ble da».

Da Mari Kreken skrev «Someone Like You», kom låtideen ved hjelp av improvisasjon på et instrument:

(..) det var i en periode som jeg egentlig nesten bare spilte mandolin, så hadde jeg lyst til å lære meg å spille gitar. Så da satt jeg ofte med (..) tekniske øvelser for å (..) komme videre. Og da var jeg inne i en periode der jeg hadde lyst til å lære meg å spille Hammer-Ons. (..). Så (..) jeg satt og spilte akkordrekke med Hammer-Ons (..) og prøvde å få det til å gå jevnt. (..) jeg kunne ikke spille noen instrumenter før jeg kjøpte den mandolinen når jeg var sånn 28 (..). Jeg fikk aldri helt teken på det og syns det er mye morsommere med gitar. (..) og da satt jeg med de akkordene, og så dukket den melodien opp underveis (..).

Ary valgte sangen «Oh My God» som eksempel. Som i Mari Kreken sitt tilfelle, ble denne sangen også til ved hjelp av improvisasjon:

Den var veldig sånn den kom ut (..) i en studio session. (..) Og jeg var ganske frustrert på han produsenten jeg jobbet med. Jeg syns ikke at det gikk, eller (..) jeg følte meg ikke hørt. Og så satte han på en sånn Helicon som er en sånn voicebox som lager (..) akkorder rundt stemmen mens man synger, og da når jeg begynte å synge, så bare rant melodien, nesten hele sangen ferdig ut (..).

Resten av tiden hun jobbet med sangen, var det stort sett bare å «hamre ut» akkurat hva det var hun prøvde å si. Hun sier at det er sjelden det er slik, men at av og til trenger man ikke finne på så mye selv, men heller lytte til det som kommer: «(..) av og til så føler jeg at en følelse kan komme ut som er så tydelig, som sier så tydelig fra selv hva den har lyst til å si da. At jeg må ikke sitte og fantasere så mye eller spinne opp så mye (..)».

3.3.3 Faste verktøy, metoder og fremgangsmåter

Da jeg spurte låtskriverne om de har faste verktøy, metoder eller fremgangsmåter de bruker, svarte alle at mobiltelefonen er et verktøy de bruker. Taleopptaksfunksjonen kan brukes til å ta opp ideer til melodier, og notatfunksjonen kan brukes til å skrive ned ideer til sangteksten. Mari Kreken og Maria Mena er begge tydelige på at dette er et godt og viktig verktøy for dem som de ofte bruker. Mari Kreken illustrerer dette ved å sammenligne det med hvordan det var før: «Åssen gjorde man det før liksom? (..) jeg leste (..) Anneli Drecker, når de skrev for Bel Canto, så kunne hun (..) gå på gata for eksempel og få (..) ideer, og så måtte hun gå i en telefonkiosk og så legge igjen beskjed på svareren på sin egen telefon. Det er morsomt». Maria Mena sier at siden hun ikke spiller et instrument, forsvinner melodiideene lett hvis hun ikke tar dem opp. Mobiltelefonen er et nyttig verktøy fordi den er så tilgjengelig.

Videre svarer informantene litt ulikt på spørsmålet, men alle har noen faste verktøy, metoder eller fremgangsmåter de bruker eller kjenner til. På spørsmålet svarer Ary:

Ja, mitt verktøy eller hovedverktøy er Logic. (..) jeg kan ikke så godt spille noe instrument eller noe, så for meg har Logic vært veldig viktig (..), nå har jeg blitt så rask at jeg kan på en måte whippe opp en vibe eller liksom et landskap på fem til ti minutter. Og har mye (..) presets og sånne ting, så når jeg (..) har en idé, så kan jeg synge det (..) rett inn med Mac'en eller med en USB-mic, og så høres det ganske greit ut.

For henne er det altså en DAW som er hovedverktøyet. Dette har hun jobbet så mye med at det går raskt å få til det hun vil. Ary forteller at hun hele veien har vært veldig opptatt av bare å produsere mye musikk. Dette mener hun har gitt resultater selv om det har hatt konsekvenser for hvor mye musikk hun har gitt ut:

Og det har jo ikke gjort at jeg har klart å slippe så mye, for jeg tror folk som liksom jobber nøyere med hver enkelt sang, er flinkere til å faktisk følge ut hele prosessen og så gi det ut. Men jeg føler at jeg har blitt veldig mye bedre på veldig kort tid bare med å (..) fortsette og jobbe, og så ikke (..) alltid sitte og pirke på ting da. Men lage veldig mye materiale (..).

Hun har ellers en ganske fast metode eller fremgangsmåte som er nevnt i delen om låtskrivingsprosessen, hvor hun friskriver basert på et tema og så sorterer og bygger videre på det hun har skrevet.

Mari Kreken bruker også en DAW som et verktøy, men i hennes tilfelle er det Pro Tools. Dette er noe de først har begynt å bruke nå i det siste. Om duoens utgangspunkt sier hun: «(..)

det startet jo veldig sånn dogmatisk og akustisk for oss, vår låtskriving og min da, med veldig sånn det her er låten. Den har vers og refreng sånn og sånn. Og så kan man spille det på gitar. Så det er veldig sånn akustisk og enkel måte å skrive låter på». Kreken sier at hun fortsatt har troen på dette, men at på den siste platen deres har de brukt litt mer teknisk utstyr. Av og til kan harmonier eller arrangementet være en del av låtideen. Hun kan for eksempel ha et bestemt musikalsk landskap hun vil ha noe inn i. For å «få lagt det ut som et bilde», trenger man litt annet utstyr, og da har Pro Tools vært et nyttig verktøy. Harmoniene, arrangementet eller det musikalske landskapet kan også være med på å gi retning for hvor sangen skal gå videre. Hun forteller at det har vært en artig prosess å jobbe slik. Hun sier videre at det ikke er de samme tingene som trigger kreativiteten hver gang det skal skrives en ny låt eller skal skrives musikk til en ny plate. Man må prøve å finne nye ting. Et eksempel på dette har vært å bruke litt mer teknisk utstyr. Kreken har ellers en metode eller fremgangsmåte hun alltid bruker: «Fremgangsmåten er jo absolutt å ta fram et instrument for å bringe ideen videre til et musikalsk stykke. Så det er jo den alltid brukte metoden egentlig».

Maria Mena forteller at hun noen ganger har opplevd at sanger bare har kommet av seg selv:

(..) noen av mine aller største hits er jo bare sånn de har bare kommet. Og jeg husker jeg snakket med hun Laleh, (..) for jeg elsket den låten Some Die Young, og så sa hun den kan ikke jeg ta kred for sa hun. Selv om jeg skrev den, så var det som om jeg var bare et verktøy. Og det føler jeg også med noen av mine største hits. (..) det har bare vært som om det har skrevet seg av seg selv, og jeg har ingen minner om at det har skjedd.

Hun sier at når det er slik, kjennes det som om dette er noe hun var ment til å gjøre. Andre dager setter hun seg ned og jobber konkret med låtskrivingen. Det kan da ta litt lenger tid, men hun liker det likevel: «Men det er kanskje da jeg koser meg mest, når jeg ser at jeg sitter på såpass mye kunnskap at jeg kan sette meg inn i den låtskriverdelen. Jeg må ikke alltid være kreativ, jeg må ikke alltid være inspirert». Hun tror at bare å lene seg på inspirasjon er skummelt. Når hun jobber slik, får hun i hvert fall produsert noe. Dette er dessuten en måte å holde låtskrivingen i gang på: «Så det gjør jeg jo nå for å unngå å miste det helt, sånn.. det var Ina Wroldsen som sa at det er jo en muskel som du må trene». Som tidligere nevnt, er Mena ofte i studio når hun jobber med låtskriving. Her er hun en gang i uka enten hun vil eller ei. Metoden eller fremgangsmåten er da å snakke med produsenten om temaet hun vil skrive om. Dette gjør hun fordi hun vil at alle som er involvert, skal ha et forhold til teksten. De snakker også om hvilken sjanger hun vil ha. Her kan hun for eksempel referere til ulike låter de kan høre på. Etter dette går hun for seg selv for å lage melodiene.

Marthe Wang svarer at hun egentlig ikke har så mange faste verktøy, metoder eller fremgangsmåter hun bruker. Dette er med unntak av mobiltelefonen og at hun pleier å begynne med melodien. Likevel kjenner hun til flere metoder og fremgangsmåter selv om hun ikke nødvendigvis bruker dem fast:

Men (..) jeg har jo en del redskaper fordi jeg har vært på litt sånn kurs og har (..) fått en del (..) skriveoppgaver. Og jeg underviser også litt i låtskriving på Rønningen. Så det er jo litt sånn at jeg har jo en del redskaper som jeg innimellom (..) tar i bruk, men (..) jeg tenker mer på at jeg gjør det enn at jeg egentlig faktisk gjør det da.

Hun gir flere eksempler på hva disse redskapene kan være. Det ene er å ta utgangspunkt i et bilde eller en stemning og forsøke å beskrive det eller den. Det kan også være å ta utgangspunkt i en gjenstand og beskrive den. Da kan man for eksempel bruke sansene til å beskrive hvordan den ser ut, lukter og smaker. Et annet eksempel kan være å ta utgangspunkt i to personer. Her kan man spørre seg selv hva de sier til hverandre, hvem de er, hva slags relasjon de har, om det er en konflikt mellom dem eller om det oppstår noe spesielt. Wang benytter seg av redskapene underveis i låtskrivingen: «(..) jeg bruker jo på en måte en del sånne redskaper når jeg utarbeider teksten (..). Jeg tenker jo på alle disse tingene når jeg skriver fortellingene mine og sånt da. Ja. Men det ikke sånn at jeg liksom setter meg ned med en oppgave». Metodene kan altså dukke opp underveis fordi hun allerede kjenner til dem. I likhet med Ary har hun også holdt på med friskriving: «(..) jeg har blitt (..) pushet mye på å drive med sånn flow writing, sånne oppgaver som bare «skriv i ti minutter» (..)». Dette har hun blant annet gjort på et skrivekurs hun har vært på med forfatteren Gro Dahle. Her lærte hun også metoden hvor man skriver noe først og så analyserer det og bearbeider det etterpå. Dette er noe hun har lyst til å begynne med. Hun ser nytten av å bruke ulike metoder eller fremgangsmåter: «(..) jeg har egentlig hatt lyst nå til å skrive tekst først og så skrive melodi. For å se om det gjør noe med låtene mine. (..). Og da tror jeg kanskje at sånne typer oppgaver kan ja, hjelpe meg litt til å bare komme i gang».

3.3.4 Før eller underveis i produksjonsprosessen

Da jeg spurte låtskriverne om låtene deres er ferdige før de spilles inn, eller om det hender at de skriver underveis i produksjonsprosessen, fikk jeg litt ulike svar. På spørsmålet svarer Mari Kreken:

Det er veldig ofte helt klart. (..) noen ganger så kan sånne instrumentaldeler og sånn ikke være helt planlagt før man går i studio, at det oppstår litt underveis. Men (..) vi har det meste klart før vi går i studio. Det er jo og (..) litt av praktiske årsaker, fordi sånn som det er nå, så er det kjempedyrt (..).

Hun forteller at de en og annen gang også kan ha endret på enkelte ord i teksten, men generelt er altså materialet klart før det spilles inn. Kreken sier at det ikke er ønskelig å tape tid eller penger under innspilling. Det gjelder derfor å jobbe effektivt. Hun kunne likevel gjerne tenke seg å skrive mer underveis: «Så det er jo rett og slett sånn jeg kunne ønske at ting kunne bli til i en produksjonssituasjon, men av praktiske årsaker så er det ikke sånn akkurat nå».

Hvis Maria Mena endrer noe underveis, er dette som regel kun i sangteksten: «Det har ikke skjedd at (..) jeg har endret bortsatt fra (..) setninger og tekst (..) ja, de er ferdige, ja, jeg skriver ikke mens vi produserer». Mena er som tidligere nevnt jevnlig i studio for å skrive musikk, men dette er før noe spilles inn.

Marthe Wang skriver derimot også underveis i produksjonsprosessen:

Nei, jeg vil absolutt si at jeg skriver ferdig i produksjonsprosessen også. Jeg tror det er også litt fordi jeg har valgt å gjøre det ofte sånn at vi spiller inn alt samtidig i studio nesten, eller nå har vi gjort det. Og da jobber vi (..) med låtene eller jeg har vært opptatt av at alle musikerne skal få bidra litt sånn som de har hatt lyst til.

Hun tenker altså at produksjonsformen har noe å si. Dette utdyper hun videre: «Det er jo spilt musikk, det er ikke så veldig produsert, eller jeg vet ikke om man kan si det da, men det er (..) jo mer sånn akustisk basert, man legger på synther og koringer og andre ting etterpå, men vi har spilt alt samtidig. Og da er det (..) ofte ting kan endre seg (..)». Hun sier at omrisset av låtene og selve melodien ofte er klart på forhånd. Teksten kan derimot ofte bli klar helt i siste liten.

Ary har etter hvert begynt å produsere musikken sin selv. Jeg spurte derfor om hun også har laget en låt hjemme og så gått i studio. På spørsmålet svarer hun:

Jo, det har jeg prøvd. Men jeg liker best å produsere det selv. For jeg syns ofte at det er vanskelig å beholde (..) sangens identitet, (..) jeg føler at jeg mister kontrollen når andre folk tar over uansett hvor ferdig (..) demoen er, så er det veldig sjelden jeg har tatt med en demo til en produsent og de har vært sånn, at de bare har byttet ut et par lyder og gjort det litt bedre, som jeg kanskje ofte egentlig skulle ønske da. Men jeg føler at de har vært sånn «å, hvordan skal vi tenke alt det her på nytt», og så har de bare slettet alt jeg har gjort og så prøvd å lage

sin egen versjon i stedet liksom som en slags remix eller noe, men da er jeg ofte så låst i demoen at det.. ja.

Hun sier videre at hun forsøker å skille mellom å jobbe med låtskriving og med produksjon:

Men jeg prøver å separere dem, for jeg syns ikke at de komplementerer hverandre så særlig godt, sangskrivning og produksjon. (..) det føles ut som om det er to forskjellige deler i hjernen min som jobber liksom. Så (..) det er ikke noe deilig å sitte og jobbe med begge deler samtidig (..), jeg får ikke gjort noe da.

Ary syns det er lettere å produsere når hun har en låt ferdig: «(..) når jeg produserer, og så skal jeg skrive låta, så jeg blir jeg veldig sånn låst i låtstrukturen fordi jeg hører den så mye, og bygger alt rundt det, så da når jeg skal begynne å skrive låta, så blir jeg mindre fri». De gangene hun har skrevet en hel sang bare på piano, syns hun ofte det er vanskelig å vite hvor hun skal starte med produksjonen: «(..) det føles nesten litt unaturlig å begynne å produsere, da blir det ofte bare sånn at man legger noen lag med piano, det blir vanskelig å gjøre det til en upbeat trommesang eller noe». Hun mener derfor at det beste for henne er å starte med Logic når hun lager noe. Dette knytter hun også til dem hun har rundt seg:

Det kan jo også kanskje ha noe med at (..) jeg har jo et team rundt meg med manageren min og A&R'en min, så vi tar jo på en måte beslutningene om hvilke sanger som skal gjøres ferdig, sammen. De hjelper meg litt med å få (..) klarhet rundt mine egne demoer, og det er jo sjelden at de velger ting som er veldig underproduisert. Så de tar jo ofte de eller vi velger jo sammen ofte de demoene som har kommet litt lenger.

Marthe Wang og Mari Kreken syns begge det er vanskelig å si når en låt er ferdig. Marthe Wang sier: «Nei det der syns jeg er (..) kjempevanskelig. Noen ganger så kan jeg være fornøyd (..) på et eller annet tidspunkt, mens (..) noen låter må jeg bruke mer tid på da». Da forrige plate ble spilt inn, måtte hun ta noen valg underveis:

(..) på den siste platen så var det flere ord jeg ikke visste hva jeg skulle.. jeg måtte ta valget når jeg stod der og sang liksom. (..) skal jeg synge dette eller skal jeg synge dette, og så måtte jeg bare gå for et alternativ da. Og da er det det å stå for det valget da, (..) fordi det kan være så mange løsninger som kan fungere bra. (..) og så må man si nå er man ferdig med den.

Wang ønsker også at noe skal føles rett i låtskrivingen: «Jeg tror det jeg syns er vanskeligst er at (..) jeg ønsker liksom å få den følelsen av at nå er det riktig, nå er den ferdig, det er akkurat sånn her jeg vil ha den, yes, nå er jeg fornøyd». Hun syns det er utfordrende når hun ikke får den følelsen: «(..) og det er kanskje det jeg syns er mest (..) skummelt med å gi ut musikk (..) som kanskje er litt sånn ja, denne fungerer fint (..) eller at det er liksom noen ting man (..) har

litt sånn uforløst. Så har jeg egentlig tenkt at jeg aldri skal gi ut sånne ting som jeg ikke er helt fornøyd med da». Hun har lurt på om dette handler om at hun er kritisk til seg selv. Samtidig vet hun at det hun kanskje ikke er så fornøyd med, kan endre seg: «Og så er det kanskje noen ting jeg liker veldig godt nå som jeg ikke likte så godt for et år siden når vi spilte det inn. (..) Så det er litt det der tiden også, at jeg vet at jeg forandrer meg (..)». For henne handler det derfor om å våge å stå i valget hun har tatt.

Mari Kreken syns også det er vanskelig å slå fast når en låt er ferdig:

Ja.. Det (..) er litt vanskelig, det kommer litt an på hvordan man definerer en låt da. Men jeg føler nesten at man aldri er helt ferdig jeg. Altså, tekstlinjer og sånn vil jo veldig sjelden forandre seg etter hvert i live-situasjon. Men (..) det er jo noen låter vi gjør nå live som vi har et helt annet arrangement på for eksempel, og (..) det er også en (..) del av å skrive låter.

Hun forteller at alle i bandet er dyktige og kreative utøvende musikere. Musikken lever derfor ofte videre etter at den er skrevet. Her kan gjerne nye ideer oppstå: «(..) plutselig så kommer man på ideer som man bare (..) hvorfor er ikke det på plata liksom. Men (..) man må bare la kreativiteten flyte hele veien (..)». Kreken sier at det er viktig at de andre musikerne også får anledning til å uttrykke seg selv, slik at de føler seg som en del av laget. Selv om det meste er klart før innspilling, kan altså låtene endre seg igjen senere. Da dreier det seg som regel om form, akkorder og retning. Hun kan også kjenne på det å slippe musikken for tidlig: Men (..) jeg er (..) ofte veldig redd for å droppe det for tidlig (..). Da hører jeg meg selv oppi hodet mitt, altså (..) gir du det fra deg fordi du er lat, eller er det fordi det er bra nok (..)». For henne er det derfor godt å være i et skrivefellesskap: «(..) man kan jo bli lei av sin egen idé og tenke (..) at nå får det holde, nå har jeg surra og gått med det her veldig lenge. Men da har du alltid en sånn produsent i den andre til å si at, men her mangler det noe, eller her forstår jeg ikke hva du mener (..)». Kreken tror dette er noe av det viktigste med å ha en form for sparringspartner.

Ary har etter hvert fått en standard for når noe er ferdig: «(..) det skal ikke være en eneste (..) linje, det skal ikke være noen fillers liksom. Jeg (..) har ikke alltid opprettholdt den standarden, men nå er standarden der at hver eneste linje bør gi mening for meg da». Hvis hun har gjort en låt ordentlig ferdig, går hun ikke tilbake og endrer ting. Hun forteller at hun av og til kan bli litt slurvete, spesielt mot slutten av prosessen. Da kan hun ende opp med å ta valg hun angrer på: «(..) jeg kan være litt sånn lei og tenke at nei, men det går fint, det er

kanskje ikke helt rett engelsk, men det må jeg bare la skli liksom, men det angrer jeg alltid på etterpå».

For Maria Mena er det tydelig når noe er ferdig:

Det er litt rart, for det er bare når magefølelsen min sier det. Hvis du spør hvilken som helst av mine produsenter eller medlåtskrivere, så har det skjedd flere ganger at de liksom ja, kan vi skrive en bridge og, så sier jeg nei, jeg er ferdig. Jeg har ikke mer jeg skal si. Hvis jeg sier noe nå, så er det bare vås. Jeg er nok litt sånn i virkeligheten og. (..) Jeg liker ikke når folk prater rundt grøten.

Mena tenker at det også er slik i låtskrivingen. Hun vil ikke at folk skal misforstå henne. Hun ønsker at mye av det hun skriver, skal inspirere til å holde ut når noe er vanskelig.

3.4 Kategori 4: Likheter og forskjeller i låtskriving

I det siste forskningsspørsmålet mitt spør jeg om det finnes likheter eller mønstre i fremgangsmåtene som kan kategoriseres. I denne delen vil jeg presentere funn knyttet til dette spørsmålet. Jeg vil hovedsakelig se på hva låtskriverne selv tenker når det gjelder likhetstrekk i låtskriving. Likheter mellom låtskriverne som har kommet frem i de andre kategoriene, vil først drøftes i neste kapittel. Jeg har i denne delen også valgt å se nærmere på hva låtskriverne har lært om låtskriving av andre.

3.4.1 Likhetstrekk i låtskriving

I intervjuet spurte jeg om låtskriverne tror det finnes en fremgangsmåte for hver låtskriver, eller om det kan finnes likhetstrekk. Marthe Wang sier: «Det finnes sikkert likhetstrekk. (..) ja, hvert fall sånn å begynne med melodi først eller tekst først eller akkorder først eller om man spiller et instrument eller (..)». Hun knytter låtskriving til tradisjon:

Men det er jo (..) forskjellig litt sånn i hvilken tradisjon man kommer fra. (..) eller innenfor min tradisjon da, så tror jeg at man kan finne noen likhetstrekk (..) jeg kan i hvert fall (..) kjenne meg igjen i når jeg leser andre låtskrivere som (..) forteller om hvordan de skriver låter (..).

Wang illustrerer dette ved å sammenligne sin egen låtskriving med hvordan broren hennes jobber. Som nevnt tidligere, er broren produsent. Hun sier: «Der kommer man jo sammen for å skrive en låt på en dag, og så deler man cut'en på tre, og så er det produsenten som skal

progge ferdig all musikken, og ikke (..) noen som kommer og spiller og, altså (..) det er en veldig annen måte å skrive på da enn det jeg har vært vant til». Hun oppsummerer hva hun tenker på denne måten: «(..) jeg tror ikke det finnes (..) en formel, eller at (..) det er sånn «dette er låtskriving». (..) jeg tror det finnes mange forskjellige måter, men (..) at det kan være noen likhetstrekk, det tror jeg».

Mari Kreken tenker også at det finnes likhetstrekk:

Tror det er ganske mange like måter å gjøre det på egentlig jeg. (..) jeg har ikke lest noen av dem, men det florerer jo på markedet over bøker om å skrive låter, og det er jo tips her og der, (..) altså jeg tror folk plukker opp (..) mye av hverandres metoder og (..) bruker masse av de samme metodene (..). Og så er det jo kanskje litt viktig (..) ikke bli stuck i en metode for seg selv også. Det er vel et av de (..) tipsene som finnes i de bøkene (..), at (..) man har masse forskjellig triks man kan gjøre hvis man er nede i en bølgedal eller. Spis en is du spiste i barndommen, sånne fancy nevrologiske triks (..).

Ary tenker også at det kan finnes likhetstrekk, men tror i større grad at det er individuelt hvordan låtskriving gjøres: «Ja, det finnes sikkert likhetstrekk. Men jeg tror folk kanskje finner sin egen måte å gjøre det på selv også. Det er jo ikke alle som følger systemene, noen går jo rundt, og så får de bare en idé, og så ble det det da. Jeg tror folk er bare så forskjellige når det kommer til skriving».

Maria Mena ser som de andre at det kan være noen likhetstrekk: «Ja, da i at vi forholder oss til formen. At vi for eksempel skriver vers først. At vi lar oss inspirere av setninger og ord og (..)». Hun sier at selv har hun ikke møtt noen som skriver på samme måte som henne. Hun synes det har vært utfordrende å skrive med andre på grunn av dette. Om seg selv sier hun: «Jeg er en topline. Det er det jeg er. Bless alle de som skriver riff (..), men jeg kommer helst inn på slutten og helst lager mine egne melodier (..)». Har noen andre laget melodi, kan hun også skrive tekst til den. Generelt liker hun best å få gjøre det på sin egen måte:

Ja, og så er jeg ikke så glad i å skrive med andre. Fordi jeg liker ikke når folk går gjennom og sier sånn (..) «men hvordan kan du si dette enklere?» Jeg liker ikke den forenklingen av popmusikk. Misforstå meg rett, jeg liker meg inni popmusikken, men (..) hvorfor bruke sky, high, fly når du kan bruke noe annet da?

Mena sier at hun fort hører om norske artister har brukt ord de ikke kan eller har benyttet seg av engelske ghostwritere til teksten.

3.4.2 Å lære om låtskriving av andre

Det siste jeg spurte om i intervjuet, var om låtskriverne har lært om låtskriving i undervisning eller fått tips fra andre låtskrivere noen gang og om dette er noe de i så fall bruker. Marthe Wang, Mari Kreken og Ary har alle på ulike måter lært om eller fått tips om låtskriving. Ary har først og fremst plukket opp tips fra YouTube-videoer og artikler hun har funnet om låtskriving. For Mari Kreken har det i all hovedsak vært gjennom å spille med andre låtskrivere som freelancemusiker. Ved å tilbringe tid sammen med dem har hun fått et innblikk i hvordan de behandler sitt eget materiale. Dette mener hun har kommet henne til gode. Marthe Wang er den eneste som har lært om låtskriving i undervisning:

Ja, (..) når jeg begynte på musikkhøgskolen, da fikk jeg Beate Lech som lærer, og da ga hun meg sånne konkrete skriveoppgaver. Så egentlig så lærte jeg å skrive litt sånn tvungent (..). Så flere av de låtene på den første platen er faktisk skriveoppgaver som jeg fikk på musikkhøgskolen. (..) Så jeg har jo på en måte lært å skrive gjennom (..) litt å bli tvunget til det (..).

Wang hadde ikke skrevet noe før hun begynte på NMH. Hun hadde ikke prøvd og hadde en tanke om at hun ikke kunne skrive låter. Det var mange rundt henne som skrev den ene låten etter den andre, men denne «driven» hadde ikke hun. Oppgavene hun fikk på NMH, ga henne selvtillit på at hun kunne skrive. De gjorde også at hun fant ut hva som var hennes stil og hva hun liker. Hun forteller om sin egen prosess når hun underviser i låtskriving:

(..) sånn som på Rønningen hvis jeg forteller om det, så sier jeg jo ofte at jeg har lært å skrive. Og at skriving er noe man kan øve på og bli flinkere til (..). For det har jeg faktisk veldig troen på. Fordi jeg føler at jeg har øvd ved å (..) gjøre de skriveoppgavene med hun læreren min og jobbe med låtene, at (..) jeg blir flinkere og flinkere.

Wang har også vært på skrivekurs med forfatter Gro Dahle i regi av Nopa. Dette opplevde hun som nyttig og inspirerende: «Der følte jeg at det å skrive tekst kunne være det enkleste i hele verden, for da var det (..) konkrete oppgaver, og jeg fikk ti minutter på å skrive dette, og så på de ti minuttene fikk jeg jo skrevet kjempebra ting. Hun sa jo det selv at ofte skriver man best på kurs (..)». Hun har ellers lært litt av å skrive med andre og ved å snakke med venner i miljøet. Når det gjelder utforming av låtene, har hun snakket med bandet og produsenten om dette.

Maria Mena har aldri lært om låtskriving av andre. For henne er det magefølelsen som får styre. Hun tror at det er en av grunnene til at hun ikke liker så godt å skrive med andre. Ary er også inne på temaet magefølelse, men kaller det heller intuisjon:

Jeg føler at låtskriverøret er så forskjellig fra person til person at for eksempel hvis jeg prøver å luften tekstene mine til andre låtskrivere, så kan de komme med forslag (..) som kanskje gir mening for dem, men som ikke gir mening for meg. Og den der (..) intuisjonen man har på hva som høres riktig ut, er jo bare (..) smak på en måte.

Hvis en annen foreslår noe som er feil for henne, kjenner hun det veldig tydelig.

3.5 Tips til låtskriving

Som nevnt i introduksjonen til dette kapitlet, har jeg under inkludert en liste over de ulike låtskrivingstipsene som har kommet frem i intervjuene. Hensikten er for det første å tydeliggjøre fremgangsmåtene, metodene og verktøyene informantene benytter seg av, og for det andre å gjøre det lett å finne frem for eventuelle låtskrivere eller pedagoger som er interessert i tips til låtskriving. Tipsene er fra alle fire informantene. Til slutt kommer noen generelle råd fra hver av informantene til en som vil bli bedre i låtskriving.

- La deg inspirere av stemninger eller følelser som dukker opp, for eksempel når du er ute i naturen
- Ta med en stemning eller følelse til et instrument eller inn i improvisasjon, la deg inspirere av det
- Rydd plass til låtskrivingen, prøv å legge vekk alt annet
- Lag akkorder eller lignende, enten i et musikkredigeringsprogram eller på et instrument, og improviser over det. Ta det opp og hør på det etterpå
- Lag noe først uten en spesifikk visjon eller et spesifikt bilde, se på hva det er etterpå
- Bruk et instrument og forsøk å sette akkorder til ideen du har fått (melodi)
- Lag noe melodisk som kan «sette tonen» for å bli inspirert
- Ta opp eller skriv ned ideer på mobilen (opptaksfunksjon eller notat)
- Bruk en DAW som en del av låtskrivingen. Lag akkorder, en beat, et landskap eller lignende til å lage det du hører for deg eller som inspirasjon
- Finn en god sparringspartner du kan jobbe sammen med eller vise ideene til
- Vis ideene dine til noen andre hvis du er i tvil om hvordan noe skal være. Når de sier hva de synes, kan din egen mening bli veldig tydelig for deg selv

- Når du har flere alternativer for tekst og/eller melodi, forsøk å legge det fra deg noen dager. Når du ser på det igjen, kan det bli tydelig hva som er rett. Hvis noe føles rett, legg det fra deg og se om følelsen vedvarer. Et alternativ er bare å ta raske valg og så gå videre uten å tenke altfor mye
- Jobb med flere ideer samtidig. Hvis du står fast på en idé, kan du plukke opp en annen
- Prøv å bytte på å lage melodi og tekst først
- Når du har en idé eller et tema, prøv å tenkeskrive/friskrive i 10 minutter. Skriv ord og/eller setninger knyttet til ideen/temaet. Skriv ned alt som dukker opp. Videre kan du plukke ut det du liker best eller samle opp det du har skrevet i noen hovedpunkter. Punktene kan for eksempel være konsepter, metaforer eller setninger du liker. Etter dette kan du begynne å skrive om punktene. Har du en melodi og/eller rytme allerede, forsøk å skrive om punktene eller setningene slik at de passer. Friskriving kan også gjøres uten å ha noe tema først
- Spar på alle ideene dine. Plutselig kan de komme til nytte
- Dra på skrivekurs
- Ta utgangspunkt i et bilde eller en stemning og beskriv det/den
- Ta utgangspunkt i en gjenstand og beskriv den. Bruk for eksempel sansene til å beskrive hvordan den ser ut, lukter og smaker
- Ta utgangspunkt i to personer. Hva sier de til hverandre, hvem er de, hva slags relasjon har de? Er det en konflikt mellom dem? Oppstår det noe spesielt?
- Ta utgangspunkt i en du kjenner eller har kjent, for eksempel en bestemor. Hvordan ser det ut i stuen der, hvordan lukter det, hvordan ser hun ut, hva føler du?
- Ta utgangspunkt i et musikalsk landskap eller en sjanger du vil ha en sang inn i. Et alternativ kan være å ta utgangspunkt i andre artisters eller bands landskap eller uttrykk
- Oppsøk nye verktøy, metoder eller fremgangsmåter og se hva det gjør med låtskrivingen din. Begynn for eksempel med det motsatte av hva du pleier (melodi i stedet for tekst eller motsatt)
- Jobb med en sangpedagog eller instrumentalpedagog som underviser i eller driver med låtskriving. Få konkrete oppgaver du gjør fra gang til gang
- Organiser alle låtideene dine. Lag for eksempel en mappe med ulike titler enten for hånd eller på PC'en
- Skriv låtideene/skissene dine på fargede ark – ett ark for hver skisse. Legg arkene utover slik at du ser alle sammen. Se hva du får lyst til å jobbe med. Legg skissen

tilbake, prøv en annen osv. Dette kan for eksempel være nyttig i oppkjøringen til en plateinnspilling

- Bruk kunst som et bilde på låtene dine. Tenk på dem som et galleri. Hvis du er i et atelier, så henger du opp kunsten din som du jobber med. Her kan du «male» litt her og litt der ut fra hva du er inspirert til å gjøre
- Dra et annet sted for å skrive. Lån for eksempel en kunstnerleilighet i en annen by eller et annet land
- Lag frister for deg selv underveis i låtskrivingen. Prøv å legge press på deg selv for å bli ferdig med noe
- Når du skriver tekst, ta utgangspunkt i at det skal føles sant og gi mening for deg selv
- Lytt til magefølelsen din. Den er som regel rett
- Vær tydelig på hva du vil ha med og hva språket ditt er, for eksempel når du skal spille inn en plate
- Gi «forfatteren»/deg selv noen spesifikke intensjoner, hensikter eller roller. Er intensjonene tvilsomme? Er det noe lytteren kan se som forfatteren ikke ser selv?
- Låtskriving er som en muskel du må trene. Prøv å jobbe med det jevnlig og ikke gi opp
- Lag en oversikt over ulike låtskrivingstips. Når du står fast, forsøk noe annet
- Snakk med andre om låtskriving for å få tips
- Lag deg noen konkrete rammer eller bilder for fortellingen din
- Ta utgangspunkt i at det skal skje en utvikling i sangen. Hvordan skal denne være?
- Prøv å lage ulike titler til ideen din. Skriv for eksempel ned ti steder det kunne vært, ti årstall det kunne vært, ti adjektiver det kunne vært. Plutselig sitter du med mange ideer til låttitler
- Forsøk å introdusere et tema eller en følelse i første vers. Oppsummer det med metaforer og sammenligninger i prechorus. I refrenget kommer hovedpoenget som knytter hele sangen sammen. I andre vers kan det komme et nytt aspekt eller en endring i tid eller sted eller perspektiv. Det andre refrenget kan være likt, men får da kanskje en ny betydning etter dette verset. I bridgen kan det komme en konklusjon eller noe som gjør at man føler at man lander et sted.

Generelle råd til en som vil bli bedre i låtskriving fra Marthe Wang: Stol på deg selv. Stol på at du liker musikken. Stå for valgene du har tatt. Bruk god tid på skrivingen og la ting få

modnes. Finn samtidig balansen mellom det og å si at nå er noe ferdig. Stol på din egen stemme.

Generelle råd til en som vil bli bedre i låtskriving fra Mari Kreken: Vær snill med deg selv og gi deg selv tid. Det er krevende å drive med kunst i en verden full av inntrykk. Lag plass slik at musikken kan komme. Finn balansen for inspirasjon utenfra så det ikke blir for mye.

Generelle råd til en som vil bli bedre i låtskriving fra Ary: Mengdetrening er viktig. Et råd som kan gjelde både for låtskriving og produksjon, er at det er lett å jobbe tankeløst og ikke være til stede, men føle at man er produktiv. Hvis man klarer å være våken i den kreative prosessen og være til stede når man tar valg, så går det mye raskere å bli bedre. Hvis man skriver med intensjon og tenker seg nøye om, kommer det raskere noe bra.

Generelle råd til en som vil bli bedre i låtskriving fra Maria Mena: Jobb med innholdet. Du trenger ikke la det styre alt, men se for deg en historie du vil fortelle. Det er stor forskjell på de som har noe å fortelle og de som bare skriver masse ord og setninger. Man trenger ikke å skrive komplisert for å få til det. Fortell noe, del noe, åpne opp noe. Tør å skrive om det som gjør vondt. Legg vekk skam og ego.

4 Drøfting og oppsummering

Denne oppgaven handler om hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere. I det følgende vil jeg drøfte resultatene fra den foregående presentasjonen av funn i lys av aktuell teori og tidligere forskning som ble presentert i den teoretiske oversikten. Som nevnt i delen om metode, har jeg i dette kapitlet forsøkt å gjøre en meningsfortolkning hvor informantenes utsagn rekontekstualiseres. Drøftingen er strukturert i fire hovedmomenter basert på de mest sentrale funnene:

- Sjanger, alder og erfaring
- Låtskrivingsprosesser og kjønn
- Verktøy, metoder og fremgangsmåter
- Låtskriving kan læres

Det er viktig å understreke at funnene først og fremst gjelder for informantene jeg har med i undersøkelsen. Som jeg også har nevnt i metodedelen, er det likevel mulig å presentere generaliseringer på basis av et datamateriale som er samlet inn og analysert dersom man har gjort en undersøkelse basert på et representativt utvalg (Everett og Furseth 2012, 105). Dette er i stor grad tilfelle for mine informanter, og særlig når det gjelder punktet som omhandler forskjellsbehandling av kvinner i norsk musikkbransje.

4.1 Sjanger, alder og erfaring

Sjanger, alder og erfaring viser seg som avgjørende faktorer for låtskriving. I det følgende vil jeg illustrere hvorfor. For det første har informantene et bevisst forhold til egen sjanger.

Musikkvitere som Brackett (2016), hevder at både musikere og forbrukere ofte vegrer seg for å kategorisere seg selv. Jeg forventet derfor å møte dette da jeg intervjuet låtskriverne.

Funnene jeg har presentert, peker derimot i en annen retning. Informantene har i all hovedsak en helt klar formening om hvilken sjanger eller sjangere de skriver i. Mari Kreken sier at hennes sjangere er singer-songwriter, americana, country og folk. Ary definerer seg som en popartist og sier hun skriver indie pop. Marthe Wang knytter seg til sjangerne pop, jazz og vise. Maria Mena mener i motsetning til de andre at hun ikke skriver i en bestemt sjanger. Dette funnet kan ved første øyekast synes å være en bekreftelse på den vegringen Brackett beskriver. Men når informanten blir spurt om hva andre pleier å definere musikken hennes

som, svarer hun «singer-songwriter eller pop». Dette kan tyde på at hun likevel har et bevisst forhold til hva slags musikk hun lager.

Alle informantene mener at det finnes sjangerregler. Et eksempel på dette er det Ary kaller «popstrukturen». Hun og Maria Mena beskriver denne på omtrent samme måte. Ary sier:

Klassisk popstruktur er vel vers, og så et pre som er liksom halvparten så langt som verset, og så refreng, og så en repetisjon av melodiene i vers og pre, kanskje det er halvt vers andre gangen, og så er det dobbel lengde på refreng, og så bridge og så kanskje et eller to refreng etter det igjen da. Det er den klassiske (..) popslangen. (..) Kanskje et instrumentalparti etter andre refreng eller helt på slutten.

Når Maria Mena snakker om «tre og et halvt minutt»-låtene sine, har disse stort sett samme struktur. Når Marthe Wang forteller om hvordan hun underviser på Rønningen folkehøgskole, beskriver hun også en lignende struktur: «(..) vi snakker mer om (..) form (..), altså vers, refreng, vers, refreng, bridge (..), at det er lurt å begynne med et hook (..)». Hun er også inne på noe av det samme når hun snakker om brorens måte å jobbe på som produsent og at de følger en oppskrift. Ary nevner også andre typiske sjangerregler innenfor pop som repetitive melodier, hvordan temaet for sangteksten typisk introduseres og utdypes, at koring ofte symboliserer enighet og kontrast som virkemiddel i melodien. Funnene viser at sjangerregler kan påvirke låtskrivingen og at dette er noe flere av informantene forholder seg til og benytter seg av etter behov. Tre av fire informanter svarer også bekreftende på spørsmålet om hvorvidt sjanger har noe å si for hvordan man skriver musikk. Noen av informantene beskriver også utfordringer knyttet til sjanger og sjangerregler. Maria Mena anerkjenner at sjangerregler kan hemme henne, men at hun prøver å utfordre seg selv når det gjelder dette. Marthe Wang forteller om hvordan sjanger kan være begrensende når det gjelder både søknader og booking av konsertsteder. Mari Kreken forteller at hun av og til får melodiideer de ikke kan bruke i Darling West fordi de er i en annen sjanger. Hun forteller også at da den forrige plateutgivelsen skulle markedsføres, skapte nettopp temaet sjanger begrensninger for dem:

(..) han (..) som pusher musikken vår til radio i USA, han gjorde jobben med den forrige plata som heter While I Was Asleep, og den er ganske sånn folky orientert, og så sendte vi han den her, og da var tilbakemeldingen hans det låter kjempebra, men det her er mer pop enn folk på en måte. Og det (..) syns jeg var så slitsomt å høre, fordi det er helt umulig å føle seg fri i kunsten sin hvis man hele tiden skal måtte forholde seg til hvordan det skal selges. Men (..) sånn er dagens musikkindustri.

Hun beskriver videre hvordan hun opplever at det finnes det hun kaller «leire» blant fans med et svært bevisst forhold til sjangerregler. Kreken sier rett ut at hun opplever det som begrensende at det finnes rammer for hvordan man skal være for å passe inn i en sjanger. Hun sier at det blir et dilemma mellom hvordan man vil uttrykke seg som kunstner og hvordan man som en del av bransjen skal selge produktet. Om sjanger sier Brackett (2016) også at det ikke er uvanlig med påstander om at sjangere ikke eksisterer og at de er et påfunn skapt av musikkindustrien. Med utgangspunkt i det Marthe Wang og Mari Kreken sier, blir det i hvert fall tydelig at både ulike deler av bransjen og fans har et bevisst forhold til sjanger og at dette også legger føringer for og kan begrense låtskrivere og låtskriving. I delen om kjennetegn på låtskriving i singer-songwriter-tradisjonen så vi at kreativitet er knyttet til låtskriverens miljø (Marrington 2016). To begreper ble anvendt for å uttrykke dette miljøets struktur; «domene» og «felt». «Domene» viser til retningslinjer, standarder eller styrende prinsipper innenfor en praksis, mens «felt» viser til sosiale faktorer, det vil si mennesker og institusjoner som avgjør om domenets retningslinjer er fulgt i tilstrekkelig grad. Det Marthe Wang og Mari Kreken beskriver, viser at dette er noe som eksisterer i praksis. Musikkbransjens «portvoktere» og fans kan ha betydelig makt, innflytelse og påvirkning, og det blir viktig å ha god kjennskap til gjeldende regler for å kunne komme med et gyldig bidrag.

Når det gjelder alder og erfaring, sa alle informantene at de også tror dette kan ha noe å si. Alle fire informanter forteller at de skriver annerledes nå enn tidligere. Marthe Wang sier at etter hvert som hun har blitt eldre, har hun fått erfaring med at hun har noe å komme med. Hun opplever det å ha blitt eldre som noe positivt. Hun har blitt tryggere på seg selv og vet mer hva hun vil, står for og liker. Hun forteller at ettersom hun har fått mer livserfaring, har hun blitt mer personlig i tekstene sine. Videre benytter hun seg mer av DAWs nå enn før. Hun skriver også i større grad sammen med produsenten sin og underveis i produksjonen. Ary sier at hun har fått en bedre forståelse for låtskriving med alderen. For henne tok det ganske mange år å forstå rammeverket eller popstrukturen. Før prøvde hun å etterligne popmusikk uten skjønne hvordan hun skulle gjøre det. Hun mener selv at hun har fått en mye høyere standard nå. For hennes del skriver hun saktere nå enn tidligere. Dette er fordi hun går mye mer i dybden med tanke på hva hun vil si. Hun skriver også kortere om gangen nå enn tidligere. Med større kontroll over eget materiale gir hun kun ut det hun synes er bra. Maria Mena sier at hun skriver raskere, enklere og er mer direkte i tekstene sine nå enn tidligere.

Som ung artist møtte hun en musikkbransje med mange ulike meninger om henne. Dette førte til et behov for å bevise at hun ikke bare var god til å synge, men også til å skrive. Med alderen har hun blitt tryggere på seg selv. I likhet med Ary skriver hun dessuten kortere om gangen nå. Mari Kreken sier at innenfor sjangerne hun jobber i, har man gjerne lyst til å formidle et budskap. Da kan alder være et stort pluss. Hun tror generelt at modenhet og erfaring er en stor fordel i kunst. Hun tenker at man kanskje blir bedre på låtskriving fordi man blir mer fokusert på målet og flinkere til å være presis når det gjelder det man vil formidle. Samtidig påpeker hun hvordan bransjen er opptatt av det å være ung. Til tross for at hun selv ikke begynte å skrive før i slutten av tjuårene, sier hun at det er lett å kjenne på at man ikke er «ung og lovende» lenger når man blir eldre. Hun sier også at når man er ung, har man ofte mer driv, energi og guts og er gjerne mer naiv. Dette mener hun kan være en fordel. Når man har mer erfaring og kunnskap om bransjen, er det for eksempel vanskeligere å la være å tenke på hva som vil selge og hvordan det man lager, vil mottas. Som nevnt i drøftingen om sjanger over, mener hun at dette også kan påvirke låtskrivingen. Lieb (2013) skriver om hvordan det fokuseres mye på utseende og på å holde seg ung både i samfunnet generelt og i populærmusikkindustrien. Dette preger blant annet karrierene til mange popstjerner. Det Mari Kreken sier, viser etter mitt syn at det Lieb skriver om, også forekommer i Norge i 2021.

4.2 Låtskrivingsprosesser og kjønn

Flere av funnene i undersøkelsen indikerer at hele låtskrivingsprosessen mer eller mindre er kjønnsnøytral og kan gjelde for hvem som helst. Kjønnsperspektivet ser ikke ut til å prege verken prosessene, metodene eller innholdet i tekstene i særlig grad. Videre er det slik at informantene i liten grad knytter kjønn til identiteten som låtskriver. Ary sier at hun ikke tenker så mye over hvilket perspektiv hun skriver fra. Mari Kreken synes spørsmålet er vanskelig å svare på, særlig fordi hun skriver med en mann. For Marthe Wang er identiteten i større grad knyttet til det å eie musikken sin og å være leder for prosjektet sitt enn det å være låtskriver. Maria Mena ser på sin side at låtskrivingen hennes kan bære preg av et kvinnelig perspektiv. Hun sier at utgangspunktet hennes for å skrive er et behov for å uttrykke følelser som hun tror hun som jente indirekte har blitt fortalt ikke er greit å føle. Hun har dessuten vært inspirert av sterke kvinnelige låtskrivere og artister som Alanis Morissette og Ani DiFranco. Likevel er hun tydelig på at hun bevisst ikke knytter kjønn til identiteten som

låtskriver i noen særlig grad. Hun opplever for eksempel at hun har vokst opp i en generasjon der hun ikke føler at hun har vært flink fordi hun er jente.

Når det gjelder hvordan det er og har vært å være kvinnelig låtskriver i Norge, opplever flere av informantene at dette er forholdsvis uproblematisk for egen del. Marthe Wang opplever at innenfor hennes sjanger eller tradisjon er det et raust miljø. Det samme gjelder Mari Kreken. Begge opplever at det er plass til mange. Maria Mena sier også at hun i stor grad har en positiv opplevelse av å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag. Hun er sin egen sjef, har blitt godt behandlet av management, har gode rettigheter og har fått styre sin egen karriere. Likevel vil jeg påstå at det fortsatt forekommer marginalisering av kvinner i norsk musikkbransje i dag. Musikkindustrien har tradisjonelt sett vært drevet av menn. Alt fra musikere til teknikere og produsenter har i stor grad vært menn, og musikkprodusenten har generelt hatt stor kontroll (Wolfe 2020, Mayhew 2004, Warwick 2004). Det er i møte med denne delen av bransjen at marginaliseringen skjer når det gjelder noen av informantene i denne oppgaven. Dette blir spesielt tydelig når Ary forteller om sine opplevelser med ulike produsenter og med management. Hun har opplevd ikke å bli lyttet til eller å få bestemme over sitt eget materiale under produksjonen eller når det gjelder sluttresultatet, og hun har stadig vekk erfart at hun har hatt mindre rettigheter enn produsenten. I Myrvangs masteroppgave (2016) ble teknikerdelen av musikkbransjen trukket frem som stedet hvor det oftest forekommer dårlig behandling av kvinner. Selv om Maria Mena generelt har hatt en positiv opplevelse av å være kvinnelig låtskriver, forteller hun blant annet om hvordan hun har blitt møtt på en negativ måte av lydmenn etter konserter. Det Ary og Maria Mena forteller, viser at funnet i Myrvangs undersøkelse fortsatt forekommer. Et annet funn fra Myrvangs oppgave var at selv om ikke alle artistene hadde opplevd at de ble forskjellsbehandlet eller diskriminert på grunn av kjønn, kunne alle bekrefte at dette er noe de vet skjer i musikkbransjen i Norge. Både Mari Kreken, Ary og Maria Mena påpeker på ulike måter det samme. Mari Kreken forteller blant annet om negative tilbakemeldinger kvinnelige låtskrivere hun kjenner, har fått. I tillegg til egne opplevelser forteller Ary at nesten alle artistene eller låtskriverne hun har snakket med, kommer med de samme historiene som henne om at de blir oversett, umyndiggjort og på ulike måter urettferdig behandlet. Ifølge henne har dette til og med satt en stopper for flere karrierer. Maria Mena kan også bekrefte at hun vet at andre kvinnelige artister og låtskrivere ikke har hatt samme rettigheter eller blitt møtt på samme måte som henne. Kjønnskategorier opprettholder ulikhet i alle sider av samfunnet, ikke bare innenfor populærmusikk (Wolfe 2020). Innenfor

populærmusikkindustrien er imidlertid kjønnskonstruksjoner svært sentralt (Lieb 2013). Da jeg spurte Ary om hun tror at popindustrien er spesielt utsatt, svarte hun bekreftende på dette. En mulig årsak til dette kan ifølge henne være økonomi; popindustrien er kanskje det eneste stedet hvor det potensielt sett er mye penger i musikkbransjen i dag.

4.3 Verktøy, metoder og fremgangsmåter

Når det gjelder selve låtskrivingsprosessen, er det flere momenter jeg ønsker å belyse. Det ene er at informantene har et svært bevisst forhold til sin egen låtskriving. Hele låtskrivingsprosessen deres er preget av hensiktsmessige og gjennomtenkte verktøy, metoder og fremgangsmåter. Dette gjelder for alt fra hvordan de bearbeider og jobber videre med ideer og hvordan de tar valg underveis til hva de gjør hvis de står fast.

I Ekerens masteroppgave (2013) var et av funnene at informantene var svært opptatt av og bevisste rundt tekstarbeid, tematikk og innhold. For informantene i denne oppgaven er det derimot det musikalske som blir fremhevet mest. Dette er et annet moment jeg ønsker å få frem. Både Marthe Wang, Mari Kreken og Ary pleier å begynne med melodien eller det musikalske. Maria Mena kan både begynne med melodi og tekst. Både Marthe Wang og Mari Kreken benytter seg av instrumenter for å improvisere frem eller jobbe videre med ideer. Marthe Wang skriver mye akkordbasert melodisk musikk, og derfor er det naturlig at hun som regel lager melodien først. For Mari Kreken er det melodien som er den første ideen og det som gir inspirasjon til å gå videre. I Darling West er det heller ikke hun som skriver mest tekst. Ary former først akkorder eller det hun kaller «stabs» i Logic, og så improviserer hun over dette. Dette betyr likevel ikke at sangteksten ikke er viktig, noe informantene illustrerer på ulike måter. Mari Kreken kan for eksempel jobbe analytisk med tekstideene sine for å undersøke hva hun vil formidle. For Ary er det slik at hver tekstlinje må være sann eller gi mening for henne. Maria Mena er generelt svært opptatt av innholdet i tekstene sine. Hvis hun opplever at hun har fått sagt det hun vil si, ønsker hun ikke å legge til noe mer, selv om produsenter eller medlåtskrivere kan foreslå det. Hun ønsker at det hun skriver, skal inspirere andre til å holde ut når noe er vanskelig.

Ekern (2013) slår fast at det finnes mange ulike regler innen låtskriving. Disse kan brukes hvis man er interessert eller har behov. Hovedregelen fra hennes empiri ser likevel ut til å være at låtskrivere arbeider på vidt forskjellige måter. Til tross for at man ikke må følge noen

regler som låtskriver, lagde flere av informantene i Ekerens oppgave seg sine egne rammer og regler i låtskrivingsprosessen. Alle hadde noen foretrukne metoder. Det tredje momentet jeg vil nevne, dreier seg om dette. På mange måter preges også låtskrivingen av individualitet hos informantene i min oppgave. Dette synliggjøres blant annet i hvordan de får ideer, hvordan de tar valg underveis, hva de gjør om de står fast og hvilke fremgangsmåter de bruker, for å nevne noe. Likevel vil jeg påpeke at det også er en hel del likhetstrekk i fremgangsmåtene til mine informanter. I tillegg til det bevisste forholdet til låtskriving og fokuset på det musikalske bruker for eksempel alle improvisasjon som et verktøy, alle viser materialet sitt til andre for å få innspill og alle bruker mobilen aktivt som et verktøy. I tillegg er det en hel del fremgangsmåter som gjelder for to eller tre av dem. Alle informanter har erfart eller tror også at det finnes likhetstrekk, om enn i noe varierende grad. I likhet med informantene i Ekerens oppgave, lager også informantene i min undersøkelse seg sine egne rammer og regler. Likeledes har de også noen foretrukne metoder. Alle har faste verktøy, metoder og fremgangsmåter de bruker. Særlig Mari Kreken, Ary og Maria Mena har en ganske satt form for oppskrift for låtskrivingen sin og jobber systematisk og metodisk. I Ekerens oppgave kom det frem at et viktig kjennetegn ved låtskrivingsprosessen var bruk av stemmen. Melodier ble improvisert frem nettopp med stemmen. Dette er også tilfelle spesielt for Ary og Maria Mena. Det finnes både likheter og forskjeller mellom funnene i Ekerens oppgave og denne oppgaven. Min oppfatning er at funnene i denne oppgaven både bekrefter og nyanserer Ekerens funn.

Et siste moment jeg vil trekke frem, er hva produksjonsprosessen har å si for låtskrivingen. Tidligere har vi sett at produksjonen er svært sentral for populærmusikk (Wolfe 2020). Vi har også sett at skiftet fra analog til digital teknologi har hatt stor innvirkning på hvordan musikk produseres (Brøvig-Hanssen og Danielsen 2016). I dag er det slik at det meste av moderne populærmusikk produseres ved hjelp av et DAW-program, ofte i kombinasjon med digital og analog maskinvare. Slik er det også for mine informanter. Både Marthe Wang, Mari Kreken og Ary benytter seg av ulike DAWs underveis i låtskrivingen. For Maria Mena er det å gå i studio og jobbe med produsenten sin en fast del av låtskrivingsprosessen. På spørsmålet om hvorvidt hun skriver i en bestemt sjanger, anerkjenner Ary produksjonens betydning: «Jeg vil jo si at jeg er en popartist. Men jeg føler at det også handler veldig om produksjon. At det kunne vært country hvis man hadde produsert det opp med en gitar liksom». Et annet eksempel er Marthe Wang sin beskrivelse av hvordan broren som er produsent, jobber. Innenfor populærmusikk foregår nå ofte låtskriving samtidig med produksjonen (Tobias

2013). Av informantene jeg intervjuet, er det kun Marthe Wang som gjør det slik i praksis. Selv om Maria Mena jobber med låtskrivingen sin i studio på generell basis, skjer dette før låtene produseres. Mari Kreken forteller at hun gjerne kunne tenke seg å jobbe slik, men at dette er vanskelig fordi det er så dyrt å være i studio. Ary produserer i all hovedsak musikken sin selv. Dette temaet blir derfor litt annerledes for henne. Likevel er det slik at hun prøver å skille mellom låtskriving og produksjon fordi hun opplever prosessene som ulike. De siste 20 årene har egenproduksjon av musikk blitt mye mer vanlig og akseptert. Dette er også tilfelle når det gjelder kvinnelige artister. Egenproduksjon og hjemmestudio utfordrer de tradisjonelle strukturene i musikkbransjen (Wolfe 2020). Nettopp dette er Ary et godt eksempel på.

4.4 Låtskriving kan læres

Dette momentet handler om i hvilken grad låtskriving er noe man kan lære seg og noe man kan bli bedre i. For min egen del har jeg vært usikker på om det er mulig. Jeg har tenkt at låtskriving kanskje er en evne man har eller ikke har, at det er noe man må ha talent for. Marthe Wang, Mari Kreken og Ary har alle på ulike måter lært om eller fått tips om låtskriving. Ary har først og fremst plukket opp tips fra YouTube-videoer og artikler hun har funnet om låtskriving. Mari Kreken har i all hovedsak lært om det gjennom å spille med andre låtskrivere som frilansmusiker. Marthe Wang lærte å skrive låter da hun gikk på NMH. Før dette hadde hun ikke skrevet noe. Hun tenkte heller ikke at hun kunne skrive låter. Gjennom konkrete skriveoppgaver hun fikk av læreren sin, lærte hun seg å skrive. Når hun nå selv underviser, poengterer hun nettopp at låtskriving er noe man kan lære seg og noe man kan øve på og bli flinkere til. Dette er hun selv et godt eksempel på. Som nevnt i første drøftingspunkt, forteller alle fire informanter at de skriver annerledes nå enn tidligere. De opplever også at låtskrivingen deres har blitt bedre. Marthe Wang sier blant annet at hun har blitt tryggere på seg selv, at hun synes det er lettere å ta og stå i valg samt at hun har blitt mer personlig i tekstene sine. For Ary tok det flere år å forstå rammeverket eller det hun kaller popstrukturen. Lenge skrev hun bare for å prøve å etterligne popmusikk. Etter hvert forstod hun hvordan hun kunne skrive musikk på et selvstendig grunnlag. Hun mener at hun har fått en mye høyere standard nå. Mari Kreken opplever at hun blir bedre og bedre på låtskriving med alderen. Maria Mena bekrefter også at hun har blitt tryggere på seg selv og at hun skriver raskere, enklere og er mer direkte i tekstene sine. Selv om hun av og til har opplevd at sanger bare har kommet av seg selv, kan hun også sette seg ned og jobbe konkret med

låtskrivingen. Hun forteller at dette er en måte å holde låtskrivingen i gang på. Videre kommer hun med et viktig poeng: «(..) det var Ina Wroldsen som sa at det er jo en muskel som du må trene». Det informantene sier, viser at låtskrivingen deres har utviklet seg. Basert på disse funnene vil jeg si at det *er* mulig både å lære seg og å bli bedre i låtskriving.

4.5 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg undersøkt hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos fire norske kvinnelige låtskrivere. Metoden jeg har benyttet meg av for å undersøke dette, er kvalitative forskningsintervjuer. Mine funn viser for det første at sjanger, alder og erfaring er avgjørende faktorer for låtskriving. Faktorene påvirker låtskriving generelt og hvilke fremgangsmåter som brukes. Funnene viser at sjanger blant annet kan være noe positivt på den måten at man har noen sjangerregler å forholde seg til. Forventninger og føringer fra musikkbransjen og fans kan imidlertid skape begrensinger for låtskrivingen. Når det gjelder alder og erfaring, ser informantene i stor grad på dette som en positiv faktor for låtskrivingens del. Mari Kreken viser imidlertid at alder og erfaring også kan være en negativ faktor og i siste instans hemme kreativitet.

Videre har jeg oppdaget at det fortsatt forekommer marginalisering av kvinner i norsk musikkbransje. Dette skjer spesielt i møte med den mannlige produsenten, med teknikerdelen av bransjen og til dels også med publikum. At dette fortsatt skjer i 2021 er etter mitt syn svært viktig å få belyst. Samtidig er det positivt at tre av fire informanter i all hovedsak opplever det som uproblematisk å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag. Det kan selvfølgelig være flere årsaker til den positive utviklingen. Forskjellsbehandling mellom kvinner og menn i musikkbransjen har blant annet fått økt oppmerksomhet i media de siste årene (Myrvang 2016). Det kan også ha noe å gjøre med akkurat hvilke informanter jeg har snakket med. I hvilken grad utgjør de et representativt utvalg når det gjelder dette temaet? Et interessant aspekt her er at alle fire informanter er en del av det kommersielle norske musikklivet og på hver sin måte har lyktes som låtskrivere. Har kvinnelige artister og låtskrivere med suksess færre utfordringer med marginalisering enn de som har strevd og mislykkes? Jeg kan ikke svare på dette uten å intervjuer kvinner i sistnevnte kategori, men jeg synes likevel spørsmålet er betimelig å stille. Det at flere av mine informanter på mange måter har hatt en positiv opplevelse med norsk musikkbransje sier kanskje også noe om hvordan situasjonen er i Norge.

Når det gjelder selve låtskrivingsprosessen, viser mine funn at informantene jeg har snakket med, har et bevisst forhold til egen låtskriving. De bruker hensiktsmessige og nyttige fremgangsmåter, metoder og verktøy gjennom hele låtskrivingsprosessen.

Det musikalske fremheves mest og er ofte utgangspunktet for en låt, men sangteksten er likevel viktig. På mange måter preges låtskrivingen av individualitet, men det finnes også en hel del likhetstrekk i hvordan informantene arbeider og skriver. Informantene lager seg sine egne regler og rammer, har noen foretrukne metoder og benytter seg av faste verktøy, metoder og fremgangsmåter. Stemmen er dessuten et viktig verktøy for flere av informantene. Ikke minst er produksjonen på ulike måter sentral for låtskrivingsprosessen. Når det gjelder låtskriverkategoriene jeg nevnte i innledningen, ser jeg ikke en forskjell med tanke på hvilke fremgangsmåter som brukes. Sist, men ikke minst, viser funnene at det er mulig både å lære seg og å bli bedre i låtskriving. Alle fire informanter er på ulike måter et eksempel på det. Dette er et positivt funn både for meg selv og for andre som ønsker å bli bedre i og lære mer om låtskriving.

Utgangspunktet mitt for denne oppgaven har vært en fascinasjon for fenomenet låtskriving. Det har vært en svært lærerik prosess å skrive om dette temaet. Jeg har kun intervjuet fire informanter i oppgaven. Dette gjorde jeg for å kunne gå mer i dybden når det gjaldt intervjumaterialet. Selv om mine funn er interessante, og selv om informantene er gode representanter for kategorien norske kvinnelige låtskrivere, ville det være en fordel om flere gjorde tilsvarende eller lignende studier, blant annet med tanke på generaliserbarhet. Jeg mener at låtskriving er et område det generelt er forsket for lite på. Hele premisset for å kunne forske på musikk er jo at noen har skrevet den. Hvis andre skulle ønske å gå i samme retning, finnes det mange muligheter. Kjønnsspektet er en viktig del av denne oppgaven, og jeg har opplevd det som positivt å få belyse dette fra et låtskriverperspektiv. En tilnærming som både ville være interessant og viktig, er å undersøke hvordan kvinnelige låtskrivere som har prøvd, men ikke fått det til, har opplevd norsk musikkbransje. I hvilken grad har disse kvinnene opplevd marginalisering? Ulike sider ved interseksjonalitet, som etnisitet, sosial klasse eller seksuell orientering, ville også absolutt være relevant å få belyst i større grad. En annen mulighet kunne være å se nærmere på hvordan kvinner skriver sammenlignet med menn. I tillegg kunne det være relevant å undersøke hvordan resultatene hadde blitt med andre sjangere eller et større aldersspenn som utgangspunkt. Det ville også være interessant å

høre mer om mannlige produsenters syn på marginalisering av kvinner i norsk musikkbransje.

Hvis musikkvitenskap var et land, kunne populærmusikkstudier vært en by i dette landet. Det er denne byen jeg har reist til. Jeg har gått på kryss og tvers av byen, og etter hvert har jeg blitt ganske godt kjent. Selv om byen i seg selv har sin egen karakter, er den også svært mangfoldig. Ulike områder og gater har sine spesielle særtrekk. Jeg begynner også å gjenkjenne mange av dem som holder til i byen. Jeg kjenner navnene deres, vet kanskje hvilket område de bor i eller kan høre hvem de er på hvordan de snakker. For min egen del har jeg valgt å bosette meg i et område hvor det ikke bor så mange andre ennå. Det håper jeg at endrer seg etter hvert. Låtskriving er helt essensielt for at vi skal kunne studere populærmusikk, og da er den vel verdt å undersøke nærmere.

Litteraturliste

- American Psychological Association. 2012. «Definitions Related to Sexual Orientation and Gender Diversity in APA Documents.» Oppdatert 8. november 2021.
<https://www.apa.org/pi/lgbt/resources/sexuality-definitions.pdf>
- Askerøi, Eirik. 2013. «Reading Pop Production: Sonic Markers and Musical Identity.» Doktoravhandling, Universitetet i Agder.
- Askerøi, Eirik. 2020. «Sound i historisk perspektiv: oppdagelse, naturalisering, kanonisering.» I *Music technology in education – Channeling and challenging perspectives*, redigert av Øyvind J. Eiksund, Elin Angelo og Jens Knigge, 53-73. Oslo: Cappelen Damm akademisk NOASP.
- Ballade. 2016. «Norsk Artistforbunds ærespris for 2015 til Maria Mena.» Oppdatert 18. februar, 2016. <https://www.ballade.no/populaermusikk/norsk-artistforbunds-aerespris-for-2015-til-maria-mena/>
- Bergan, Jon Vidar. 2021. «Maria Mena.» Store norske leksikon. Lest 16. juli 2021.
https://snl.no/Maria_Mena
- Bicknell, Jeanette. 2005. «Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (3): 261-270.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0021-8529.2005.00206.x>
- Billboard. «Madonna Woman of The Year Full Speech | Billboard Women in Music 2016.» YouTube. 14. November 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=c6Xgbh2E0NM>
- Blokhus, Yngve og Audun Molde. 2004. *WOW! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Blom, Hans Petter og Javier Ernesto Auris Chavez. 2020. «Dobbel darling.» NRK.
<https://www.nrk.no/kultur/xl/et-prinsipp-matte-begraves-for-at-darling-west-skulle-oppsta-1.15081261>
- Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland, California: University of California Press.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild og Anne Danielsen. 2016. *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Burnett, Robert. 1996. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge.
- Burns, Lori. 2010. «Vocal Authority and Listener Engagement: Musical and Narrative Expressive Strategies in Alternative Female Rock Artists (1993-95).» I *Sounding Out*

- Pop: Analytical Essays in Popular Music*, redigert av Mark Spicer og John Covach, 154-192. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Burns, Lori og Serge Lacasse. 2018. *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Citron, Stephen. 2008. *Songwriting: A Complete Guide to the Craft*. New York: Limelight Editions.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dibben, Nicola. 2013. «The Intimate Singing Voice: Auditory Spatial Perception and Emotion in Pop Recordings.» I *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*, redigert av Dmitri Zakharine og Nils Meise, 107-122. Göttingen: V&R Unipress.
- Ekern, Ingunn. 2013. «Låtskriving. Fire sanger-sangskrivere om låtskrivingsprosessen.» Masteroppgave, Universitet i Oslo.
- Etzkorn, K. Peter. 1964. «The Relationship Between Musical and Social Patterns in American Popular Music.» *Journal of Research in Music Education* 12 (4): 279-286. <https://doi.org/10.2307/3343718>
- Everett, Euris L. og Inger Furseth. 2012. *Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fabbri, Franco. 1999. «Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind.» I *Critical Essays in Popular Musicology*, redigert av Allan F. Moore, 49-62. Aldershot: Ashgate.
- Frith, Simon. 1986. «Art versus technology: The strange case of popular music.» *Media, Culture & Society* 8 (3): 263-279. <https://doi.org/10.1177/016344386008003002>
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon, Will Straw og John Street. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1017/CCOL9780521553698>
- Frith, Simon. 2001. «Pop music.» I *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, redigert av Simon Frith, Will Straw og John Street, 91-108. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham, NC: Duke University Press.
- Greckel, Will. 1979. «Rock and Nineteenth-Century Romanticism: Social and Cultural Parallels.» *Journal of Musicological Research* 3 (1-2): 177-202. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1080/01411897908574510>
- Hansen, Kai Arne, Eirik Askerøi og Freya Jarman. 2021. *Popular Musicology and Identity: Essays in Honour of Stan Hawkins*. London: Routledge. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.4324/9780429451751>
- Hawkins, Stan. 2002. *Settling the Pop Score: Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.
- Hawkins, Stan. 2004. «On performativity and production in Madonna's 'Music'.» I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, redigert av Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins, 180-190. Aldershot: Ashgate.
- Hesmondhalgh, David. 1996. «Rethinking Popular Music after Rock and Soul.» I *Cultural Studies and Communications*, redigert av James Curran, David Morley og Valerie Walkerdine, 195-212. London: Arnold.
- Hesmondhalgh, David. 2005. «Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.» *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21-40. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13676260500063652>
- Holck, Per. 2020. «strupehodet.» Store norske leksikon. Lest 5. april 2021. <https://sml.snl.no/strupehodet>
- Holmen, Marius Leidalen. 2021. «Kjønnsbalansen i musikkbransjen. En studie av problemforståelser som verserer i musikkbransjen.» Masteroppgave, Universitet i Oslo.
- Jones, Steve. 1992. *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park, Calif: Sage.
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Keil, Charles og Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.

- King, Andrew og Paul Vickers. 2007. « Problem solving with learning technology in the music studio.» *Journal of Music, Technology, and Education* 1(1): 57–67.
10.1386/jmte.1.1.57/1
- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann. 2015. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner.
- Lieb, Kristin J. 2013. *Gender, Branding and The Modern Music Industry*. New York: Routledge.
- Lorentzen, Anne H. og Heidi Stavrum. 2007. *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*. Bø i Telemark: Telemarksforskning-Bø.
- Lorentzen, Anne H. og Astrid Kvalbein. 2008. *Musikk og kjønn – i utakt?* Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl.
- Marrington, Mark. 2016. «Reconciling theory with practice in the teaching of songwriting.» I *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, redigert av Katherine Williams og Justin A. Williams, 267-277. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marthe Wang. 2021. «Bio og nyheter.» <https://www.marthewang.com/>
- Mayhew, Emma. 1999. «Women in Popular Music and the Construction of ‘Authenticity’.» *Journal of Interdisciplinary Gender Studies* 4 (1): 63-81.
- Mayhew, Emma. 2004. «Positioning the producer: gender divisions in creative labour and value.» I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, redigert av Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins, 149-162. Aldershot: Ashgate.
- McIntyre, Philip. 2001. «The Domain of Songwriters: Towards Defining the Term “Song”.» *Perfect Beat* 5 (3): 100-111.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard, Trevor Herbert og Martin Clayton. 2003. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Mikkelsen, Solveig. 2019. «Tar grep for å endre den totale mannsdominansen.» *Universitetsavisa*, 22. mars, 2019. <https://www.universitetsavisa.no/student/tar-grep-for-a-endre-den-totale-mannsdominansen/122491>
- Milner, Greg. 2009. *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*. London: Granta.
- Moi, Toril. 1998. *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal.

- Moore, Allan F. 2002. «Authenticity as Authentication.» *Popular Music* 21 (2): 209-223.
<http://www.jstor.org/stable/853683>
- Moore, Allan F. 2007. *Critical Essays in Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Musikkforleggerprisen. 2021. «Årets nominerte.»
<https://www.musikkforleggerprisen.no/rets-nominerte-2021>
- Myrvang, Lise B. 2016. «Først og fremst artist eller først og fremst kvinne? En undersøkelse av kvinnelige artisters opplevelser av kvinnerollen i norsk musikkbransje i tidsrommet 2010-2015.» Masteroppgave, Universitet i Oslo.
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Olsen, Robin. 2020. «Ary er tilbake.» Musikknyheter.
<https://www.musikknyheter.no/nyheter/20746/Ary-er-tilbake.html>
- Olseth, Torbjørn. 2018. «autentisk.» Store norske leksikon. Lest 18. september 2020.
<https://snl.no/autentisk>
- Pattinson, Robert. 1987. *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Porcello, Thomas. 2004. «Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers.» *Social Studies of Silence* 34 (5): 733-758.
<https://www.jstor.org/stable/4144359>
- Rockheim. 2013. *I dreamt I was a real boy*. Trondheim: Musikkforl.
- Ruud, Even. 2005. *Lydlandskap: Om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ruud, Even. 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even. 2019. «musikk.» Store norske leksikon. Lest 12. november 2019.
<https://snl.no/musikk>
- Sadolin, Cathrine. 2006. *Komplet Sangteknik*. København: CVI Publications ApS.
- Samson, Jim. 2001. «genre.» Grove Music Online. Lest 14. november 2019. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>.
- Scott, Derek B. 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Schroeder, Jonathan E. 2005. «The Artist and The Brand.» *European Journal of Marketing* 39 (11/12): 1291-1305. DOI:[10.1108/03090560510623262](https://doi.org/10.1108/03090560510623262)
- Shuker, Roy. 2013. *Understanding popular music culture*. Abingdon, Oxon: Taylor and Francis.

- Shumway, David. 2016. «The emergence of the singer-songwriter.» I *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, redigert av Katherine Williams og Justin A. Williams, 11-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skancke-Knutsen, Arvid. 2021. «Ballade video LXXXIX: Ballade spesial – Friday Sessions!» Ballade. https://www.ballade.no/country/ballade-video-lxxxix-ballade-spesial-friday-sessions/?fbclid=IwAR3yiqcz6Cxvwzjk3PCZLXCTmK7uFLBYp3BQhSfxdm0QRga_mdrXF5-fvZY4
- Spellemannprisen. 2021. «Nominerte – 2020.» <https://spellemann.no/kategori/?klasse=Viser>
- Spellemannprisen. 2021. «Arkiv.» <https://spellemann.no/arkiv/?sok=Darling+West>
- Spellemannprisen. 2021. «Arkiv.» <https://spellemann.no/arkiv/?sok=maria+mena>
- Spotify. 2021. «ARY – Singles and EPs.» https://open.spotify.com/artist/4FLA7MpTdP5nNUQfiaA3WM?si=M62u3gVaQGuVzT2rAl6PHA&dl_branch=1
- Spotify. 2021. «Maria Mena – Albums.» https://open.spotify.com/artist/3rTRHzFfbTk5GL3LpYZGHR?si=BIhucRvUTLuy2ZNmDkbqGQ&dl_branch=1
- Spotify. 2021. «Maria Mena – Singles and EPs.» https://open.spotify.com/artist/3rTRHzFfbTk5GL3LpYZGHR?si=BIhucRvUTLuy2ZNmDkbqGQ&dl_branch=1
- Taylor, Timothy D. 2002. «Music and the Rise of Radio in 1920s America: Technological Imperialism, Socialization, and the Transformation of Intimacy.» *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 22 (4): 425-443. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1080/0143968022000012138>
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover, N.H: Wesleyan University Press.
- Théberge, Paul. 2001. «‘Plugged in’: technology and popular music.» I *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, redigert av Simon Frith, Will Straw og John Street, 3-25. Cambridge: Cambridge University Press.
- Théberge, Paul. 2012. «The End of the World as We Know It: The Changing Role of the Studio in the Age of the Internet.» I *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, redigert av Simon Frith og Simon Zagorski-Thomas, 77-90. Farnham: Ashgate.

- Thom, Paul. 1993. *For An Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Tobias, Evan S. 2013. «Composing, songwriting, and producing: Informing popular music pedagogy.» *Research Studies in Music Education* 35 (2): 213-237.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1321103X13487466>.
- Tono. 2021. «EDVARD-prisen // TONOs formidlerpris.» <https://www.tono.no/om-tono/priser-og-stipender/edvardprisen-tonos-formidlerpris/>
- Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Warner, Timothy. 2003. *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate.
- Warwick, Jacqueline. 2004. « ‘He’s Got the Power: the politics of production in girl group music.» I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, redigert av Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins, 191-200. Aldershot: Ashgate.
- Whiteley, Sheila. 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London and New York: Routledge.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett og Stan Hawkins. 2004. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot: Ashgate.
- Whiteley, Sheila. 2013. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Wicke, Peter. 2009. «The Art of Phonography: Sound, Technology and Music.» I *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, redigert av Derek B. Scott, 147-168. Aldershot: Ashgate.
- Williams, Katherine and Justin A. Williams. 2016. *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfe, Paula. 2020. *Women in the Studio: Creativity, Control and Gender in Popular Music Production*. London: Routledge.
- Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

Vedlegg

1) Intervjuguide

- Kan du fortelle meg om hvordan du får ideer til låter?
- Hvordan går du videre når du har fått en idé?
- Hva pleier du å begynne med?
- Har du faste verktøy, metoder eller fremgangsmåter du bruker?
- Hvordan velger du om noe skal få være med eller ikke?
- Hva gjør du om du står fast?
- Når er en låt ferdig?
- Kan du fortelle hvordan du fikk ideen til låta X og hvordan du gikk fram da du skrev den?
- Er låtene dine ferdige før de spilles inn, eller hender det at du skriver underveis i produksjonsprosessen?
- Vil du si at du skriver i en bestemt sjanger/bestemte sjangere?
- Tror du sjanger har noe å si for hvordan man skriver musikk?
- I hvilken grad tror du det finnes «sjangerregler»?
- Tror du alder eller erfaring har noe å si for hvordan man skriver musikk?
- Skriver du annerledes nå enn tidligere?
- I hvilken grad tenker du at kjønn er knyttet til identiteten som låtskriver?
- Hvordan opplever du selv å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag?
- Tror du det finnes en fremgangsmåte for hver låtskriver, eller kan det finnes likhetstrekk?
- Har du lært om låtskriving i undervisning eller fått tips fra andre låtskrivere noen gang? Er dette noe du i så fall bruker?

Avrundning/oppsummering:

- Hvis du skulle gitt et råd til en som vil bli bedre i låtskriving, hva kunne det vært?

2) Informasjonsskriv til informanter

Vil du delta i forskningsprosjektet *”En studie om låtskriving hos norske kvinnelige låtskrivere”?*

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å *undersøke hva som kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos ulike norske kvinnelige låtskrivere*. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Utgangspunktet for forskningsprosjektet er både en nysgjerrighet for og egen erfaring med temaet låtskriving. Når jeg hører på musikk, lurer jeg ofte på hva som har gjort at en låt har blitt som den har blitt og hvilken vei låtskriveren har gått for å komme fram til et ferdig resultat. Jeg har selv skrevet musikk, men opplever det til tider som vanskelig å få en ferdig låt ut av en idé jeg har. Jeg har erfart å stå fast og kjent at jeg skulle ønske det fantes verktøy som kunne hjelpe meg videre. Formålet med forskningsprosjektet er å få innspill til hva låtskriving er som både jeg og andre kan dra nytte av. Jeg ønsker å gjøre dette ved å se på hvordan norske kvinnelige låtskrivere lager musikken sin. Jeg vil også se om det finnes mønstre for låtskriving. I tillegg til dette er det et mål å undersøke ulike faktorer som påvirker låtskriving og hvordan det er å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag.

Jeg har kommet fram til følgende overordnede problemstilling:

- Hva kjennetegner fremgangsmåter for låtskriving hos ulike norske kvinnelige låtskrivere?

Følgende foreløpige forskningsspørsmål skal analyseres:

- Finnes det likheter eller mønstre i fremgangsmåtene som kan kategoriseres?
- Hvordan påvirker sjangertilhørighet, alder og erfaring hvilke fremgangsmåter som brukes?
- I hvilken grad er kjønn knyttet til identiteten som låtskriver?
- Hvordan beskriver låtskriverne prosessen fra en idé til en ferdig låt?

Dette er en masterstudie som tar utgangspunkt i en meningsanalytisk tilnærming og semistrukturerte intervjuer. Opplysningene i denne studien vil ikke bli brukt til andre formål.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Utvalgskriteriene for denne studien er at informantene er norske kvinnelige låtskrivere som har hatt og/eller har betydning for norsk musikkliv og at de kan knyttes til sjangerne singer-

songwriter eller mer produsert musikk. Det er også et kriterium at de både skriver og fremfører egen musikk. Utvalget er trukket ved å lage en liste over aktuelle informanter og så kontakte dem i prioritert rekkefølge. Utvalget består av 5-10 låtskrivere.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar i et personlig intervju. Det vil ta deg ca. 45 minutter. Intervjuet inneholder spørsmål om hvordan dine låtideer oppstår, dine fremgangsmåter for låtskriving, når i produksjonsprosessen du skriver, ditt eget forhold til sjanger og sjangerregler, i hvilken grad sjanger og erfaring har noe å si for låtskriving, om kjønn kan knyttes til identiteten som låtskriver, hvordan det oppleves å være kvinnelig låtskriver i Norge i dag og hvordan andre skriver sammenlignet med deg. Du vil også få spørsmål om en konkret låt du har skrevet. Denne velges på forhånd. Jeg tar lydopptak og notater fra intervjuet.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene og datamaterialet konfidensielt og i henhold til UiOs regelverk.

- Det vil kun være mine to veiledere og jeg som har tilgang til personopplysningene. Det vil si lydopptak, transkripsjon, e-post-adresse, telefonnummer og navn.
- Informanter som sier ja til å delta i studien, har mulighet til å være anonymisert. Hvis du velger dette, vil både navnet ditt og kontaktopplysningene dine bli erstattet med en kode som lagres på en egen navneliste adskilt fra øvrige data. Hvis du velger ikke å være anonymisert, er det fortsatt kun mine to veiledere og jeg som har tilgang til personopplysningene.

Deltakerne i studien vil kunne gjenkjennes i masteroppgaven hvis de velger ikke å være anonyme. Opplysninger som navn, bakgrunn og sitater fra intervjuet vil da publiseres. Deltakerne vil få mulighet til å lese gjennom alle opplysninger før publisering.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Oppgaven skal etter planen avsluttes høsten 2021. Personopplysningene vil bli slettet fra alle enheter ved prosjektslutt. Dette gjelder lydopptak og transkripsjon. Hvis ønskelig, slettes også kontaktinformasjon.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og

- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap ved Ane Marte Øksne eller veiledere Stan Hawkins og Eirik Askerøi.
- Vårt personvernombud: Roger Markgraf-Bye

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Ane Marte Øksne

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *En studie om låtskriving hos norske kvinnelige låtskrivere*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. høsten 2021.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)