

Molde, A. (2024). «Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapende praksisar i musikk* (s. 313–342). Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa491109>

«Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk

Audun Molde

Innledning

I moderne produksjon av popmusikk kan skillelinja mellom skriving av en sang og innspilling av sangen framstå som uklar. Denne artikkelen undersøker prosesser der roller overlapper, i skapende praksiser hvor kollektive arbeidsmetoder og bruk av digitale verktøy står sentralt. Den undersøker låtskriverens og musikkprodusentens roller, hva disse yrkesgruppene skaper, og hvordan dette er i endring. Et utgangspunkt for studien er hvordan låtskriving og produksjon i moderne, digital produksjon av popmusikk i stor grad kan foregå som parallelle handlinger. Det foregår ofte i et arbeidsfelleskap med flere personer i et musikkstudio, med en digital arbeidsstasjon som et felles hovedverktøy. En slik

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Digital Audio Workstation (DAW) er kjernen i et moderne studio, en avansert programvare for innspilling, skaping, redigering og produksjon av lyd. Selv om også fysiske instrumenter brukes i mange studioer, brukes de i kombinasjon med lydskapingen i en DAW. En DAW kan i praksis fungere både som et innspillingsformat for produsenten, et komposisjonsverktøy for låtskriveren og et musikkinstrument for utøveren. Kreativ utvikling av verk og innspilling kan være en sømløs arbeidsprosess, med overlappende arbeidsmetoder og verktøy. Det endelige, musikalske resultatet blir dokumentert som en ferdig mastret lydfil på en harddisk. De tradisjonelle skillene som finnes mellom låtskriving og produksjon, mellom verk og innspilling og mellom låtskriverens og musikkprodusentens roller, blir uklare. Det er likevel nødvendig å forholde seg til dem, blant annet på grunn av de etablerte kategoriene innen musikkrettigheter.

Når skillelinja mellom låtskriving og produksjon framstår som uklar for mange som arbeider i bransjen, utgjør den en mulig «blindsone» (TONO, 2019). I den norske musikkutredningen *Hva nå* (Eidsvold-Tøien et al., 2019) er produsenten ikke omtalt som skapende kunstner, og i Kulturdirektoratets årlige rapporter *Kunst i tall* (Røed et al., 2021; Stampe et al., 2022) omtales ikke produsentrollen i det hele tatt, heller ikke i forbindelse med verdikjeden. Dette speiler trolig en tradisjonell forståelse av et skille mellom låtskriver og produsent der låtskriveren tas til inntekt for en skapende innsats, mens produsenten bistår med tekniske og praktiske funksjoner knyttet til innspillingen av det skapte verket.

Musikkbransjen inndeles gjerne i tre hovedområder: innspilt musikk, konserter og publishing (Hesmondhalgh, 2013; Tschmuck, 2017; Wikström, 2020). Denne studien omhandler praksiser knyttet til innspilt popmusikk (Molde, 2018, s. 10) og publishing, med søkelys på profesjonene musikkprodusent og låtskriver og hva disse skaper, og hvordan rollene og begrepene er i endring. Vi kan derfor overordnet skille mellom tidligere tiders produsentrolle (typisk en produsent for en artist på vegne av plateselskap, som spiller inn eksisterende sanger) og en mer moderne produsentrolle (typisk en produsent som er involvert i låtskriving, og som skaper musikk sammen med for eksempel topliner eller rapper).

Tilsvarende gjelder for låtskriverrollen, hvor både arbeidsmetoder og verksforståelse er i endring. Dette omtaler jeg overordnet i denne artikkelen som henholdsvis en «tradisjonell» og en «moderne» forståelse av rollene. De moderne rollene representerer en sammenblanding og en konvergens mellom tidligere tiders mer adskilte og klart definerte roller. Disse praksisene er tema for studien, når jeg stiller følgende spørsmål: *Hva er låtskriving, og hva er produksjon innenfor skapende praksiser i innspilt popmusikk?*

Låtskriving og verk, produksjon og innspilling: En tradisjonell forståelse

Vi skal ta utgangspunkt i hvordan rollene og begrepene blir forstått, og hvordan dette er i endring. Både opphavsretten og musikkbransjens organisering og strukturer gjenspeiler en tradisjonell forståelse hvor innspilt musikk blir sett på som to ulike fenomener: Musikken foreligger som et verk i seg selv, når verket er skrevet.¹¹¹ Deretter kan verket framføres av utøvere på en scene eller lydfestes gjennom en innspilling. Praksisene som er knyttet til skapingen av musikken, og praksisene som er knyttet til gjengivelsen og lydfesting av den, er adskilt som serielle handlinger, med ulike rettigheter og verksidentiteter: En sang er, med andre ord, noe annet enn en framføring eller innspilling av en sang (Rogers, 2022, s. 11; Herstand, 2023, s. 489). Semantisk viser uttrykket innspilt musikk – *recorded music* – til en forståelse av at musikk er noe som allerede eksisterer, før den deretter blir innspilt. Ordet låtskriving (*songwriting*) viser til at en sang er noe man skriver, dens egenskaper kan representeres skriftlig. Selskaper som arbeider med låtskriveres verker, kalles forlag, på engelsk *publishers*. Slik bruk av begreper fra litteraturen og bokbransjen

111 Åndsverkloven, med internasjonalt juridisk grunnlag for verket i Bernkonvensjonen (1885) og for innspillingen i Romakonvensjonen (1961).

vitner om de historiske røttene for musikkforlagenes virksomhet, nemlig å utgi skriftlige representasjoner av klingende musikk, gjennom partiturer, noter og sangbøker.

Ordet *songwriter* oversettes med både låtskriver og sangskriver, og det brukes både om komponist og sangtekstforfatter. Tekst og melodi kan skrives ned med bokstaver og notasjon, og de har verksbeskyttelse. Det kan være annerledes i andre sjangre, men i popmusikkens norskspråklige terminologi er «sang» og «låt» et språklig skille som vi ikke finner tilsvarende i engelsk. I denne artikkelen bruker jeg «sang», med unntak av sitater og det innarbeidede begrepet «låtskriving/-skriver».¹¹²

En musikkprodusent i tradisjonell forstand planlegger og gjennomfører innspilling av utøvende kunstners framføring av låtskrivernes verk. Produsenten har ansvar for innspilling og lydproduksjon. Profesjonen innebærer helt grunnleggende å være prosjektleder, produsenten sørger for at budsjett og tidsfrister holdes, booker medvirkende og har ansvar for godkjennelser og rettighetsklareringer og for å ferdigstille og levere det endelige produktet. Musikkprodusentens posisjon og innflytelse har imidlertid endret og utvidet seg gradvis siden 1960-tallet, da produsenten i popmusikk også begynte å bli anerkjent som en skapende aktør (Burgess, 2014; Cunningham, 1998; Molde, 2018; Moorefield, 2005; Stanley, 2013).

Låtskriving og verk, produksjon og innspilling: En moderne forståelse

En viktig bakgrunn for problemstillingen i denne artikkelen er utviklingen innen digitalt produksjonsutstyr. Digitalisering i musikkproduksjon begynte på slutten av 1970-tallet (Molde, 2018), og flere DAW-er som

112 Det norske ordet «låt» kan implisere et lydlig uttrykk i motsetning til noe som har blitt skrevet, men en uttømmende diskusjon om sang/låt vil føre for langt her.

brukes profesjonelt i dag, ble lansert i sine første versjoner som programvare rundt 1990. Rundt årtusenskiftet kom det store teknologiskiftet hvor analoge eller digitale lydbånd ble erstattet av *harddisc recording* som bransjestandard i profesjonell musikkproduksjon, og man begynte å spille inn med en datamaskin med DAW som programvare. Dette fikk vidtrekkelige konsekvenser. Produsent og professor Susan Rogers (2022: 50) sammenligner gjennombruddet for DAW-produksjon med fotografiets påvirkning på billedkunsten på 1800-tallet; det transformerte produksjon fra å lydfeste akustiske, realistiske lyder til å utvikle abstrakte, virtuelle lydlandskap. Man gikk fra et ideal der teknologien hadde til hensikt å gjengi lyd, til et produksjonsideal der teknologien også har estetisk potensial. Professor Patrik Wikström (2020, s. 127) hevder i tråd med dette at musikkprodusenten er en av de profesjonene som har blitt mest fundamentalt redefinert i tiårene etter at musikkindustrien startet på den digitale æraen.

Nødvendigheten av, og logikken i, å skille mellom verk og innspilling er enkel å forstå når utøvere framfører eller spiller inn musikk som noen fra før har komponert, eller når de lager coverversjoner og remikser. I moderne produksjon av popmusikk blir imidlertid paradigmet om skillet mellom verk og innspilling utfordret. Dette impliserer forståelsen av verkbegrepet og hvorvidt verket også omfatter elementer som tidligere ble sett på som innspillingens domene. Populærmusikkforskeren Richard Middleton (2000) har argumentert for hvordan skriftlig representasjon (symboler som noter og bokstaver) kommer til kort når musikalske parametere som sound og groove er viktige elementer, da disse representeres auditivt, gjennom framføringen eller innspillingen. Middleton beskriver videre hvordan musikken skapes i kollektive prosesser gjennom muntlig kommunikasjon, hvor notasjon og noterbare parametere har begrenset betydning både for skapelsesprosessen og for opplevelsen av det ferdige resultatet:

Popular music pieces can only rarely and in heavily qualified ways be attributed to a single author: a composer. More commonly, their

production is a collaborative process, which may involve lyricists, songwriters, singers, instrumentalists, arrangers, orchestrators, producers, engineers, set designers, video directors and more. Transmission of these pieces between musicians is as much – and often more – through aural and oral channels as it is through scores; notation is rare today, and even when used is, and has been, generally no more than a sketch, an outline, a starting-point, or else an attempt to approximate what has already been achieved, in performance or recording studio, through non-literate methods (Middleton, 2000, s. 59).

Komponist, produsent og professor Simon Zagorski-Thomas diskuterer også begrensningene i den tradisjonelle verksforståelsen når han skriver at det er «[...] a fundamental difference between recorded sound and musical notation, in that a recording is a representation of a performance while notation provides a set of instructions for how to create one» (2014, s. 21). I sin bok med undertittelen *How the Record Shapes the Song* skriver professor William Moylan om hvordan innspillingen former sangen, og han diskuterer forholdet mellom de to begrepene innspilling og sang. Moylan definerer i utgangspunktet en sang slik: «It includes the words, melody, chord changes, arrangement and structural design. It is the musical work that does not include the performance. [...] All that is critical to its identity could be contained in a lead sheet» (Moylan, 2020, s. 2). Når Moylan på denne måten knytter sangen til parametere som kan representeres skriftlig, gjenspeiler det en tradisjonell verksforståelse med røtter i notasjon og partiturmusikk – slik Middleton stiller kritiske spørsmål ved. Men så sier Moylan videre at komposisjon, utøving og produksjon i dag har blitt så tett forbundet, at «the record comes to represent the definitive version of the song [...] (in as much as the two can be separated) [...] the correct version of the song» (2020, s. 10–11). Parentesen indikerer et viktig forbehold omkring selve skillet, som også er kjernen i denne artikkelens problemstilling. Musikeren, produsenten og akademikeren Richard J. Burgess problematiserer også verkbegrepet og skillet

mellom innspilling og sang når han skriver at «writing and production have become increasingly inseparable» (Zagorski-Thomas et al., 2020, s. 108–109), og han beskriver dette som en fundamental endring gjennom «the merging of songwriting and production roles» (Zagorski-Thomas et al., 2020, s. 108–109).

Opphavsrettjuristen Peter M. Thall (2016, s. 138) beskriver en moderne produsentrolle som bidrar til å skape det kunstneriske produktet like mye som det artisten eller låtskriveren gjør. Derfor, hevder Thall, ligger ikke den opplevde essensen av verket bare i sangtekst og melodi, men også i produksjonen (2016, s. 229). Thall hevder at dette har blitt en ny norm som vil skape usikkerhet og konflikter de nærmeste årene, når det gjelder opphavsrett og andeler i verket. I en innspilt popsang er utvilsomt sangtekst og melodi viktige for lytternes opplevelse. Men samtidig er popsangen et sonisk og rytmisk kulturuttrykk, noe også musikkviter og professor Joe Bennett argumenterer for i artikkelen *Songwriting, Digital Audio Workstations, and the Internet*: «Popular song is arguably now more of a timbral and production language than ever before, and DAW production is clearly a large part of why listeners like a particular recording» (Bennett, 2018, s. 27).

Forskningslitteraturen påpeker en interessant dynamikk i feltet, når det gjelder både verkbegrepet og rolleforståelsen. Tidligere var låtskriverens kunstneriske innsats primært *music and lyrics*, musikk og sangtekst, men i dag er det stor variasjon i hvordan ulike låtskrivere velger å jobbe helhetlig eller spesialisere seg. Uttrykket *topliner* beskriver låtskrivere som har hovedansvar for å skape melodilinje og sangtekst, som skal synges av en vokalist. En moderne produsent kan samarbeide med en topliner eller en rapper og skape musikk gjennom akkordprogresjoner og annet tonalt, melodisk og rytmisk materiale, både vokalt og instrumentalt. Ikke minst er programmering, lydvalg og rytmisk produksjon viktig for det kunstneriske uttrykket. Dermed blir den moderne produsenten hva vi kan kalle en *writer/producer* eller «komponistprodusent», gjennom at de tradisjonelle rollene overlapper hverandre.

I dag har produsenter og låtskrivere tilgang på store mengder programvare, virtuell studioteknologi (*plugins*, soft-synther), nedlastbare

sample-banker og andre kilder til lyder, samples og beats. Disse verktøyene er sentrale i lydproduksjon med et DAW-program på en laptop og danner grunnlag for en rekke nye praksiser innen musikkproduksjon. Når det gjelder feltets interne terminologi, er det nyttig å vite at et ord som «spor» kan ha flere betydninger: I musikkprodusentens terminologi er et spor ett av lydsporene i en flersporsproduksjon, mens det i bestemt form – *tracket* – også blir brukt om en ferdig lydproduksjon unntatt *topline* (hovedvokal med sangtekst og melodi). I denne siste betydningen kan tracket også kalles «instrumentalen». I andre tilfeller kan tracket bli omtalt som *beaten*, for eksempel i groove-baserte sjangre som EDM og hip-hop. En rapper kan for eksempel legge vokal på ferdig beat/track/instrumental, hvor produsenten har laget alt unntatt rapperens vokale bidrag.

Noen låtskrivere og produsenter er artister selv, mens noen skriver og produserer for andre artister. De kan jobbe alene, sammen med faste partnere eller i varierende samarbeidskonstellasjoner (*co-writes*, *collabs*). I samskrivingsesjoner (*sessions*) i studio, hvor låter skapes i kollektive kreative prosesser, må prosentandeler til eierskap i verket defineres eller forhandles med de øvrige bidragsyterne og leveres i verksanmeldelsen til TONO (eller tilsvarende vederlagsorganisasjon). I mange tilfeller kan kollektive låtskrivingsprosesser resultere i en nokså lang liste av krediterte navn.¹¹³

En generasjon av *writer/producers*: skrive, produsere eller lage musikk?

Forskningslitteraturen påpeker noen dilemmaer som oppstår gjennom sammenblandingen av de to tidligere adskilte områdene låtskriving og

113 En av informantene, Halvor Folstad, illustrerte dette i vårt intervju gjennom en detaljert beskrivelse av prosessen som førte fram til at han ble kreditert som én av 12 låtskrivere på Alan Walkers og Ava Max' internasjonale hit «Alone Pt. II», uten at han noensinne hadde møtt de to.

produksjon, blant annet det at digital musikkproduksjon utfordrer verk-begrepet i popmusikken. Men det kan også observeres en friksjon innenfor bransjens egne diskurser: I Midia Research' rapport *Rebalancing the song economy* tar bransjeanalytikeren Mark Mulligan opp konvergensen mellom låtskriverrollen og produsentrollen. Han påpeker at «writing and production are fusing» (Mulligan et al., 2021, s. 12), og argumenterer for at dette har med både teknologi og arbeidsprosesser å gjøre:

As music production technologies have become more central to both the songwriting process and to the formation of the final recorded work, there has been a growing fusion of the role of production with writing. This has led to a growing body of superstar writer-producers. This is extending to a broader community of songwriters with the proliferation of affordable music production software and hardware (Mulligan et al., 2021, s. 12).

En teknokulturell bakgrunn for denne utviklingen er at en generasjon låtskrivere og produsenter som i dag bruker DAW-er profesjonelt, vokste opp med musikkprogrammer som Fruityloops (1998) og GarageBand (2004). Disse ligner på profesjonelle DAW-er, men er tilrettelagt for kreativ bruk uten store forkunnskaper. De senket derfor terskelen for en lekende utforskning av digital musikkproduksjon til hjemmebruk (Molde, 2021, s. 142). Her er prosessen med å skrive og produsere så integrert at distinksjonen virker irrelevant: Å lage musikk er å skrive og produsere samtidig. Dette bryter radikalt med den tradisjonelle oppfatningen av låtskriver og musikkprodusent som har vært rådende før digitaliseringen.

Likevel må også den moderne komponistprodusenten forholde seg til de to rollene som separate: Det tradisjonelle skillet mellom verk og innspilling er fundamentalt som premiss for forståelsen av verksidentitet, kunstners roller, inntektsstrømmer og opphavsrett. Dette innebærer i norsk sammenheng for eksempel at en låtskriver skriver sanger, har et musikkforlag (*publisher*) som profesjonell partner, har registrert sine rettigheter i verket og mottar vederlagsinntekter fra TONO for bruken

av verket (Åndsverkloven § 3). Disse rettighetene følger verket når det lisensieres og brukes i alle formater og medier, i innspillinger, ved tekstoversettelser, i samples, i arrangementer for orkestre eller kor, i sceniske oppsetninger, i filmer, i reklame, i spillindustrien og så videre. Låtskriving som yrke kan være økonomisk uforutsigbart: Mange sanger blir fort glemte, mens andre kan få både kunstnerisk, sosiokulturell og økonomisk langvarig verdi. En sang som treffer (en *hit*) et bredt publikum, kan derfor generere betydelige inntekter over lang tid, gjennom ulike plattformer og mediekkanaler. Internasjonalt ser vi mange eksempler på at «the song economy» (Mulligan, 2021) er omfattende og voksende. Låtskriveren som skaper og eier verket, har opphavsrett som knytter seg til all bruk av det, men eier ikke framføringene eller innspillingene av det.

Når det gjelder musikkprodusenten, har hun innenfor det profesjonelle markedet i utgangspunktet to typer inntekt: Først et avtalt honorar fra oppdragsgiver (plateselskap/masterierei), som er prosjektbasert. Deretter er det en potensiell inntekt gjennom royalties som produsenten får fra masterierei, og som regnes i andeler av salg og strømming av produksjonen. Imidlertid arbeider mange moderne komponistprodusenter også med å lage tracks og beats uten forskuddsbetaling eller royalty-avtaler. De tar risiko gjennom å initiere og utvikle egne prosjekter, eksempelvis i samarbeid med en topliner eller en rapper, uten å ha eksternt oppdrag fra et plateselskap.

Den som finansierer og eier innspillingen, eier masterrettighetene, men ikke rettighetene til verket. I de tilfeller hvor produsenten også krediteres som låtskriver, gir dette også rettigheter i selve verket, ikke bare i den spesifikke innspillingen. Prosentandeler avtales med de øvrige bidragsyterne og leveres i verksanmeldelsen til TONO (eller tilsvarende organisasjon). Dersom produsenten også er registrert som utøver i innspillingen, vil hun dessuten ha rett til vederlag for dette (nærstående rettigheter, Åndsverkloven § 16). Dette forhandles og spesifiseres i verksanmeldelsen til Gramo (2022) (eller tilsvarende organisasjon). En slik overlapning av roller gir med andre ord produsenten tilgang til flere ulike inntektsstrømmer.

Vi skal videre i denne artikkelen se hvordan låtskrivere og produsenter selv forholder seg konvergensen mellom låtskriving og produksjon. For å utforske problemstillingen har jeg intervjuet sju norske produsenter og låtskrivere som alle er på høyt, profesjonelt nivå. Artikkelen utforsker praksis, men for å forstå skapende praksis må man også forstå begrepene. Derfor vil jeg også diskutere begreper i lys av intervjuene. Både i forskningslitteratur og i bransjerapporter har det de senere år vært stor oppmerksomhet omkring digitalisering av musikkbransjen, særlig når det gjelder forretningsmodeller, økonomi, distribusjon og konsum. Imidlertid har det ikke vært mange studier av dynamikken mellom låtskriving og produksjon i popmusikk, basert på intervjuer med skaperne selv som metodisk inngang, slik denne artikkelen gjør. Temaet er i liten grad forsket på eller diskutert utenfor rommene hvor arbeidet foregår. Studien kan derfor bidra til ny kunnskap om hvordan popmusikk skapes, og hvordan de skapende prosessene kan forstås.

Metode: dybdeintervjuer med sju norske låtskrivere og produsenter

Denne artikkelen bygger på empiriske data som er samlet inn gjennom fem kvalitative dybdeintervjuer med sju norske låtskrivere og produsenter. Alle intervjuene ble foretatt gjennom avtalt personlig møte i informantenes eget studio/arbeidsmiljø, fra februar til april 2022, og intervjuene varte mellom 80 og 120 minutter. Det ble gjort lydopptak av intervjuene, og lydopptakene ble transkribert. Alle informantene deltar under fullt navn og er behandlet etter forskningsetiske retningslinjer gjennom godkjenning i NSD – Norsk senter for forskningsdata (ref.168939). Jeg har ikke etterspurt forretnings sensitiv eller konfidensiell informasjon. Intervjuene gir unik informasjon som er deskriptiv og erfaringsbasert, informantene uttaler seg fra sine egne kunstneriske ståsteder om egne praksiser og arbeidsprosesser. Målet med denne metoden er å forsøke å forstå fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og subjektive erfaring (Kvale & Brinkmann, 2018, s. 45).

Intervjuene var semistrukturerte med utgangspunkt i en intervju-guide som informantene fikk på forhånd, men hadde likevel en åpen form hvor informantenes tanker om tematikken fikk lede an. Ut fra intervju-guiden snakket informantene om følgende temaer: Hvordan bruker de DAW, og hvordan legger verktøyet føringer for arbeidsprosessene? Når de er kreditert som både låtskriver og produsent, hvordan tenker de om distinksjonen mellom disse? Hvor slutter låtskrivingen, og hvor starter produksjonen, og hvor er det konvergens eller uklarhet? Hva mener de om verkbegrepet og skillet mellom en sang og en innspilling? Hvordan vurderer og forhandler de hvem som har eierskap i en låt, og hvilke elementer som tilhører låtskrivingen eller produksjonen?

Informantene ble valgt fordi de alle arbeider både som låtskrivere og som produsenter, de er i tillegg utøvere, men ikke primært artister. Som *writer/producers* eller komponistprodusenter er de dermed representative for praksisene som denne artikkelen utforsker, og de har meritter på høyt faglig og kommersielt nivå innen sitt felt. De bruker ulike DAW-er som til sammen er representative for bransjestandarden. De er rekruttert ved personlig henvendelse ved at de har fått presentert problemstillingen og vist betydelig faglig interesse for å kunne bidra til studien.

Utvalget er rekruttert med en viss spredning i alder og geografi. Det omfatter en kvinne og en person med samisk bakgrunn, og det kan innvendes at mangfold og kjønnsbalanse kunne vært annerledes. Både Halvor Folstad (f. 1989) og Lars Kristian Rosness (f. 1995) har Oslo som arbeidssted. Den yngste informanten er Peder Niilas Tärnesvik (f. 1996) fra Sápmi og Bergen. Disse tre representerer en generasjon som har vokst opp med DAW-er. Begge låtskriver- og produsent-teamene har litt lengre erfaring i bransjen. Det ene teamet er brødrene Kent Sundberg (f. 1984) og Cato Sundberg (f. 1981), med Drammen som arbeidssted. Det andre er Anne Judith Wik (f. 1978) og Ronny Svendsen (f. 1969), som jobber i låtskriver- og produksjonsselskapet Dsign Music med Trondheim som arbeidssted, men med et betydelig internasjonalt nedslagsfelt. Jeg omtaler teamene med én stemme i analysene, uten å skille på personnivå. (Mer utfyllende informasjon om informantene ligger i vedlegget til artikkelen.)

Ut fra de fem intervjuene vil jeg i det følgende presentere sentrale temaer i problemstillingen om forholdet mellom låtskriving og produksjon. Jeg redegjør først for informantenes omtale av arbeidsmetoder og bruk av teknologiske verktøy, før jeg diskuterer tre hoveddimensjoner i analysen: rolleforståelse, verksforståelse og opphavsrettslig praksis. Avslutningsvis diskuterer jeg funnene i lys av litteraturen og de teoretiske aspektene jeg har presentert tidligere i artikkelen.

Arbeidsmetoder og verktøy

Informantene bruker enten Logic X Pro, Cubase, ProTools eller Ableton Live som programvare. Disse er ledende DAW-er for profesjonell bruk, både i Norge og internasjonalt. Tårnesvik beskriver Ableton som et samlende «festepunkt for alt jeg jobber med». De andre informantene deler denne oppfatningen om de DAW-ene de bruker. Wik og Svendsen fastslår dette: «Alt foregår jo der. Absolutt alt.» Rosness sier følgende: «For meg så er DAW-en det viktigste verktøyet som låtskriver. Jeg sitter ikke med penn og papir». Alle bruker også MIDI-keyboard som verktøy for programmering og innspilling i DAW.

Selv om en DAW kan beskrives som et virtuelt studio, arbeider informantene i fysiske studiorom hvor de også har mikrofoner og akustiske og elektriske instrumenter. I tillegg til å programmere behersker og bruker de fysiske gitarer og tangentinstrumenter, som også i ulik grad brukes som verktøy i låtskrivingsprosessen. Sundberg-brødrene har en stor samling gitarer og tangentinstrumenter i studio og anslår at disse er omtrent like mye brukt som virtuelle instrumenter / *plugins*, fordi de liker hybridene mellom det programmerte og det organiske (Sundberg og Sundberg). De bruker Cubase aktivt som komposisjonsverktøy gjennom metoder som å klippe opp spor med melodiske idéer eller vokal og la programmet plassere dem tilfeldig for å høre om det kommer interessante resultater som de kan bruke videre. Tårnesvik jobber med lignende teknikker, som han kaller «generative virkemidler», hvor han bruker Ableton som både

låtskriver, utøver og produsent i hva han beskriver som en helt sømløs arbeidsflyt.

En DAW har, i likhet med andre verktøy, sine muligheter og sine begrensninger. Det ligger føringer i programutviklernes forståelse av musikk og av kreative prosesser. Ulike faktorer kan være visuelt design, tekniske løsninger, lagringskapasitet og språk. Hvordan opplever informantene at DAW-teknologien preger måten de skriver og produserer musikk på? Legger teknologien med sine muligheter og begrensninger føringer for den kreative prosessen? Kan vi snakke om musikk laget på DAW-er nærmest som en egen komposisjonsform? Informantene mener at selv om DAW-er har hva vi kan kalle idiomatiske trekk, er det langt mer et spørsmål om øving, erfaring og ambisjonsnivå hvordan og hvor selvstendig man anvender teknologien. Ulike DAW-er har ulike muligheter, for eksempel mener Folstad at det er lettere å realisere idéer raskt i Ableton Live enn i ProTools. Svendsen og Wik forklarer hvordan Fruityloops' visuelle presentasjon av sequensere kan være styrende for prosessen, på en helt annen måte enn når de arbeider i ProTools. Tårnesvik mener at det å beherske en DAW er sammenlignbart med prosessen med å lære å spille et (fysisk) instrument. Det er en styrke ved en DAW at den kan gjøre det lett å komme i gang gjennom ulike forhåndsinnstillinger (*presets*), men på et profesjonelt nivå må man tilpasse den sine egne formål og «bryte ned de tingene» (Tårnesvik). Sundberg, som har brukt Cubase i 20 år, erfarer at enkelte DAW-er legger mer føringer enn andre, og at de kan høre dette på resultatet fordi det fort blir mye looper og programmeringer, noe de selv prøver å unngå. Særlig gjelder dette Fruityloops og Ableton Live. Folstad har ikke brukt Abletons egne synthlyder på flere år, men har i stedet samlet lyder, kjøpt lyder og utviklet sine egne standardoppsett og lyder (*defaults*). Med erfaring kan man lære å forholde seg til en DAW omtrent som til et blankt ark:

Man kan ganske lett høre at en som ikke har lagd så mye musikk før i en DAW, lager eller følger ganske slavisk Logic- eller Ableton Tutorial-verden, at de ender opp med å lage ganske lik musikk. Men

når man vokser opp musikalsk og gjerne blir klokere musikalsk, så ender det opp med at det er et blankt papir som man kan skrive hva man vil i (Folstad).

Rosness er sikker på at begrensninger i hans egne ferdigheter er en større faktor for resultatet enn begrensningene som ligger i Logic. Han mener også at det er en utfordring at ferdigkjøpte lydpakker som Splice gir ganske generiske og likelydende produksjoner, og argumenterer for verdien av å bruke mest mulig egenutviklede lyder og innstillinger.

DAW har påvirket arbeidsmetodene i stor grad. Wik og Svendsen, som har lengst erfaring av informantene og har opplevd disse endringene, trekker spesielt fram såkalte låtskrivingscamper som eksempel. Dette er samlinger hvor produsenter og låtskrivere samles for å jobbe i grupper og utvikle låter, gjerne ut fra en spesifikk bestilling og med en kort tidsfrist. De begynte med dette i 2009: «Det hadde vært fryktelig vanskelig å arrangere en moderne låtskrivercamp sånn som det var før» (Wik og Svendsen). De forklarer dette med flyten mellom rollene i den moderne DAW-baserte måten å jobbe på: «Den er ny. Og den er mulig gjort av teknologien.»

Oppsummerende ser vi at informantene bruker DAW-er i alle de tre funksjonene som ble presentert innledningsvis, både som innspillingsformat, komposisjonsverktøy og musikkinstrument. Videre ser vi at det å mestre en DAW godt krever tid og erfaring – helt på linje med andre verktøy og instrumenter.

Rolleforståelse: Er det låtskriving, eller er det produksjon?

Hvis vi tar utgangspunkt i en rendyrket, tradisjonell produsentrolle, beskriver informantene dette som en tjeneste som produsenten forventes å yte gjennom å forstå og formidle artistens intensjoner, å tilpasse seg artisten og de andre i teamet og å ta ansvar for å kunne gjennomføre og

ferdigstille. De legger også vekt på den kreative lederrollen, det å vite hvordan du skal bruke talentet som er rundt deg, å være godt forberedt for å kunne komme med referanser og forslag som tar prosessen videre, og å være en god lytter, både til menneskene og til musikken. Produsenten skal ha evnen til å gjenkjenne «når det liksom er noe der, en x-faktor, et hook», sier Sundberg.

Ifølge Folstad er en god produsent «en som klarer å formidle låtas mening gjennom produksjonen, og støtte opp under ... Altså når jeg sier låta, så mener jeg tanken, ideen, hva man vil formidle, stemning, følelse. Underbygge låtskrivinga, rett og slett» (Folstad). Han ser på den tradisjonelle produsentrollen mer som en støttefunksjon hvor låtskriveren er en skapende kunstner, og «derfor syns jeg det er litt vanskelig å skulle bare produsere» (Folstad). Her kommer overlappingen med låtskriving inn som et viktig element i overgangen til den moderne produsentrollen som informantene representerer. Dette artikuleres svært tydelig hos Sundberg-brødrene, som er utpregede *writer/producers* og aldri produserer uten også å være med som låtskrivere: «Vi tenker at det er begge deler hele tida» (Sundberg og Sundberg). Det samme sier Wik og Svendsen, som mener at en moderne produsent er en «jack of all trades» som skal ha god innsikt i alle deler av prosessen – og her inkluderer de låtskriving. Folstad karakteriserer seg selv som «låtskriver-basert låtskriver-produsent», med en arbeidsmetode som låtskriver som tilsier at han også produserer. En tilsvarende sjonglering med begrepene gjør Rosness når han bruker formuleringen «produsent-produsent» om den tradisjonelle rollen. Den er imidlertid av liten interesse for ham:

Det er jo det som er spennende, derfor jeg er interessert i det her da; for produsentyrket også har jo endret seg enormt, ikke sant. Det at jeg sitter foran DAW-en [...] og jeg spiller gjerne en del av pianoet, at jeg legger trommene og gjør de tingene, det gjør jo at låtskriving og produsering plutselig kanskje liksom fusjoneres litt da, til en viss grad (Rosness).

I oppfatningen av hvilke arbeidsprosesser som kan kalles låtskriving eller produksjon, mener alle informantene at det er av stor betydning hvordan en låtskrivings-sesjon i studio rent praktisk foregår, ikke minst rekkefølgen på hendelser i den skapende prosessen. Dersom prosessen starter fra null, forventes det at alle som etter avtale er til stede i rommet, bidrar aktivt, og alle idéer som presenteres, vil kunne lede til nye idéer, i en kollektiv prosess hvor det til slutt kan være vanskelig å gå etter i sømmene hvem som spesifikt bidro til hva, eller hva som ledet til hva. Hvor slutter låtskrivingen, og hvor starter produksjonen? Det er ikke lett å vite. Sundberg bruker ordet å «forme», som omfatter begge deler: «Når vi former en låt, så gjør vi det i det fellesskapet, det er en dynamikk med de som er i det rommet, og for vår del så er det nesten utelukkende sånn låtene blir til» (Sundberg og Sundberg). Dette mener de skaper et godt arbeidsklima i en sesjon, hvor kreative idéer kan få fritt spillerom og lede til nye idéer, og hvor de beste idéene får gjennomslag uavhengig av hvem som initierer dem. Både Folstad og Sundberg poengterer hvordan en melodi kan inspireres og utvikles nettopp gjennom at den jobbes med i et konkret, gitt lydbilde, og at DAW derfor er et godt verktøy i melodiskaping. Arbeidsflyt og musikalske handlinger går på kryss og tvers av låtskriving eller produksjon:

Men hvis du skrur litt lyd på en melodi sånn at den låter litt annerledes, så kan det lede til en annen melodi, på en måte. For hvis man har et sound, så blir det dratt i andre retninger enn om du hadde sittet med en gitar og vokal. Så jeg tenker det at sånn tradisjonell låtskriving hvor du plystrer en melodi, den forsvinner mer og mer (Sundberg og Sundberg).

Hvis prosessen derimot starter med at en artist eller låtskriver kommer til studio med en demo eller en mer eller mindre ferdig sangtekst, melodi og akkordrekke, er det lettere å skille mellom låtskriving og produksjon fordi de i større grad blir serielle handlinger. «Alt handler om hva utgangspunktet er», sier Rosness. Når noen skriver *topline* på et forhåndslaget

track, er også dette serielle handlinger, og da vil informantene som regel se på tracket ikke bare som produksjon, men også som noe som bør ha låtskriverkreditering. Tracket legger nemlig vesentlige premisser for hva som kan legges til og ikke, som Folstad forklarer:

Hva kom først, det er spørsmålet. Hvis jeg lager en instrumental som jeg syns er veldig bra og som er skapt fra null, og så sender jeg den til noen andre som skriver tekst og melodi oppå der, da føler jeg at det er 50/50, fordi tracket kom først, og det er utgangspunktet for resten. Men hvis man får track og vokal og så produserer det på en ny måte, da bare krydrer man kaka (Folstad).

Sundberg mener at slikt må vurderes ut fra hvert enkelt tilfelle, men i utgangspunktet bør en *trackmaker* ha mellom en tredjedel og halvparten av låtskriverkrediteringen: «Låtskriving er tekst, melodi, kanskje akkorder, og alt med tracks det må man diskutere med tanke på hvor viktig er det for den låta du har». Hvis noen legger på en veldig fin synth som er «veldig viktig for låta, da ville vi sagt at her må du ha litt låtskriving/TONO, for dette løfta låten veldig» (Sundberg og Sundberg). Det vil si at bidraget bør kvalifisere til rettigheter i verket. Dette eksemplifiserer hvordan forhandlinger skjer ut fra hvert enkelt tilfelle, ut fra partenes musikkfaglige forståelse og vurdering. Rekkefølge i arbeidsprosessen og hvilket materiale som allerede foreligger i starten av prosessen, er viktig for slike vurderinger om eierskap til rettigheter.

Verksforståelse: Er det en sang, eller er det en innspilling?

Informantene forholder seg til verk og innspilling som to rettighetsområder, selv om de flyter sammen i deres eget arbeid. Det neste steget i analysen er derfor å forsøke å forstå hvordan låtskriverne og produsentene forholder seg til selve verkbegrepet. Helt overordnet tar alle informantene

utgangspunkt i en tradisjonell, etablert forståelse av hvilke bestanddeler som konstituerer en sang; de nevner sangtekst og tonale elementer som melodi og akkordrekke, vokalt eller instrumentalt. Eksempelvis blir det å endre lyd på en melodisk linje omtalt som produksjon. Det blir låtskriving først når man også endrer på linja tonalt og strukturelt. Noen nevner også rytme og riff som en del av låtskrivingen. De er enige om at melodiutvikling uten tvil er låtskriving, men de er mer usikre på i hvilken grad utvikling av sound, rytmikk og groove er låtskriving – selv med DAW som verktøy. Og det er bemerkelsesverdig at alle informantene i intervjuene bruker lang tid på å tenke og bruker ord som «grenseland», «vanskelig», «glir over», «flytende», «føler», «gråsoner» og «knotete» når vi konkretiserer slike eksempler. «Det er vanskelig. Det er diskusjon, det der», sier Sundberg. Flere understreker at en klar distinksjon mellom sang og innspilling var mye enklere før: «Definisjonen faller på en måte litt fra hverandre, når du tenker på digital produksjon som låtskriving» (Tårnesvik). Arbeidsprosessen og bruken av DAW medfører at låtskrivingsfasen og produksjonsfasen oftest foregår helt samtidig, forklarer Wik og Svendsen og sier at «den linja der er vaska ut.» De ser på problematiseringen av distinksjonen mellom verk og innspilling som veldig interessant, for «på en måte så høres det forelda ut, i hvert fall når jeg ser på hvordan hverdagen min er der det der går hånd i hånd, veldig, hele veien» (Wik og Svendsen). De gir mange eksempler fra sitt arbeid hvor de mener at sound-elementet er «helt bærende for hele uttrykket i låta»:

Soundet er selvsagt en helt integrert del av låtskrivinga [...] Det skillet mellom lydfesting og låtskriving. Det kjenner jeg meg ikke igjen i, i det hele tatt. I min hverdag – det er sikkert folk som tenker helt annerledes, og som opplever det på en annen måte. Men i min hverdag så ser jeg ikke forskjellen på noe av det her, det flyter sammen (Wik og Svendsen).

De eksemplifiserer videre denne sammenflyten av kategorier og begreper når de bemerker at de har vært Grammy-nominert til både Song of the

Year og Record of the Year (Grammy, 2022) – uten helt å forstå hva som er forskjellen, og hvorfor dette er to ulike kategorier.

Alle informantene bruker begrepet «sound» som et nærmest alt-omfattende begrep for de soniske kvalitetene ved en produksjon. Dette henger sammen med den historiske og teknologiske utviklingen, noe brødrene Sundberg er opptatt av: De ser på sound som et essensielt element i sin egen musikk, for «vi lever ikke i 1960 lenger, heller. [...] Tida forandrer seg, ikke sant. Før så kunne du plystre en melodi fra 200 meters avstand, og så hadde du 100 prosent publishing. Sånn var det før! Det mener jeg er altfor gammeldags å si i dag, da» (Sundberg og Sundberg). Her setter de på spissen en tradisjonell forståelse av hva en sang kan være, adskilt fra produksjon. Samtidig anerkjenner de eksistensen og verdien av hva de kaller «en klassisk låt» med kompositoriske elementer som skal kunne fungere godt med bare sang og piano eller kassegitar, som kan skrives på papir og eksistere helt uten digital produksjonsteknologi. Denne tradisjonelle verksforståelsen er relevant også i den del popmusikk som skrives i dag, men de ser på dette verkbegrepet som gammeldags i kontekst av sitt eget arbeid: De mener at «tracket er veldig ofte minst like viktig for låta. Det kommer veldig an på låta». En nyansert forståelse av sjangerforskjeller og stilistiske normer spiller altså en viktig rolle her. Folstad har som låtskriver langt på vei et estetisk ideal som anerkjenner «en klassisk låt», men opplever likevel at «det går veldig hånd i hånd, det å produsere og skrive». Her utdyper han med et bilde: «Og da blir det som røttene på et tre som bare ender opp sånn ... hvilken av disse grenene er låta, og hvilke er produksjonen?» (Folstad). Folstad ser på masteren (lydfestingen) som sitt «partitur» som låtskriver. Dette gir en logisk grunn til å spørre om hvorfor ikke produksjonskvaliteter i sound eller groove da vil være en del av komposisjonen? «Den er vrien», sier Folstad. Han henviser ikke til sitt eget verkbegrep, men til musikkbransjens økonomiske strukturer: «Det bunner kanskje ut i at man må skille på det av økonomiske grunner. Det er så innrøkt at man alltid får betalt for produksjon, men ikke får betalt der og da for låtskriving, og så har hjernen alltid tenkt at det er to» (Folstad). Det vil si to ulike rettighetsområder og inntektsstrømmer.

Opphavsrettslig praksis: Hvem eier hva, og skal ha betalt for hva?

Den tredje hoveddimensjonen er opphavsrettslig praksis. Informantene viser til at økonomi og opphavsrett legger premisser for både rolleforståelsen og verksforståelsen. Som Folstads utsagn ovenfor tydelig eksemplifiserer: Her må de forholde seg til bransjens «innrøkte» strukturer og organisering, til Åndsverkloven og praktiseringen av denne gjennom organisasjoner som Gramo og TONO. Det er forskjell på låtskriveres og produsenters plassering i bransjens strukturer, hvilke organisasjoner de forholder seg til, og hvordan de tjener penger på arbeidet sitt. Når rollene i deres egne skapende praksiser konvergerer, kreves det kunnskap og bevissthet rundt dette fra aktørene.

Informantenes erfaring er at i den form for musikkskapning som denne artikkelen utforsker, har det blitt en etablert praksis å dele låtskriverrettigheter mellom de som deltar i en låtskrivings-sesjon, uansett bidrag, med mindre noe annet er avtalt. Dette inkluderer dermed også produsenten, og her snakker de om produksjon (eller track/beat) som et spesifikt element som vektles i låtskrivingen. Med produksjon mener de praktisk talt alt utenom sangtekst og melodiske og tematiske elementer, altså at produsenten har skapt groove, riffs, hooks, akkordrekker, sound og så videre. Følgelig vil informantene, ut fra sin rolleforståelse og musikkforståelse, også kreditere slike elementer som en del av verket. Når eksempelvis rytmisk produksjon og groove ikke har verksbeskyttelse i tradisjonell opphavsrettslig praksis, men er en del av nærstående rettigheter, blir dette et dilemma som må løses når produsenter innenfor groove-baserte sjangre arbeider som beatmakere: «I trap og hip hop, for eksempel, er kanskje beats verdt veldig mye, kanskje 50 prosent av publishing, dette er litt sjangeravhengig, beats har større verdi i hip hop» (Rosness). Det vil altså være variasjoner i vektingen: I noen tilfeller vil produksjonen kunne krediteres som 50 prosent av sangen, sangtekst som 25 og melodi som 25. I andre tilfeller kan melodi utgjøre 50 prosent, mens sangtekst er 25 og produksjon er 25.

Rosness omtaler den beskrevne praksisen om å dele rettigheter som en «gentlemen's agreement» i bransjen. Det kan komme mer omfattende

diskusjoner og forhandlinger dersom noen har med seg et forarbeid og derfor vil ha større andeler, eller (sjeldnere) dersom en person ut fra sin «markedsverdi» eller posisjon i feltet forventer eller krever en kreditering. Dersom lydfiler sendes mellom ulike studioer og flere bidrar uten å jobbe fysisk sammen i samme sesjon, vil det komme en slik fordelingsdiskusjon når sluttresultatet er klart. Rent praktisk vil forhandlingene ofte foregå mellom bidragsytternes representanter i management og forlag.

I den grad de to rollene skilles, bemerker flere av informantene at en rendyrket rolle som produsent omfatter mye tid med for- og etterarbeid, ikke minst fordi produsenten også kan ha en teknikerfunksjon. Rollen som låtskriver utøves mer i øyeblikket. Dette forklarer eller rettferdiggjør også hvorfor produsenten som regel mottar honorar i en profesjonell kontekst, i motsetning til låtskriveren: «Produsenten har jo latterlig mye mer jobb enn *toplineren* som er der i to dager og drar. Vi sitter der i måneder etterpå med låta, ikke sant» (Sundberg og Sundberg). Wik og Svendsen uttrykker det samme:

En *topliner* kan gjøre tre ganger flere låter i året enn en produsent kan gjøre. Jeg har forarbeid, etterarbeid, og hvis et plateselskap plukker opp låten, har jeg alt ansvar for at alt bli levert og alt er i orden. Og det er ganske tidkrevende. Som produsent må jeg si at det er rettferdig (Wik og Svendsen).

I rollen som låtskriver er man imidlertid avhengig av eventuelle framtidige inntekter fra bruk av sangen; låtskriveren får ikke honorar for å utføre arbeidet sitt, slik produsenten i mange tilfeller gjør – og slik både en session-musiker og en tekniker gjør.

Oppsummering: rolleforståelse, verksforståelse og bransjestrukturer

Som inngang til en oppsummerende diskusjon kan vi fastslå at alle informantene mener at det foregår en konvergens mellom låtskriving og

produksjon, og at dette problematiserer en skillelinje mellom sang og innspilling. De gir uttrykk for at problemstillingen belyser en viktig og lite kartlagt side ved musikken i dag, et område hvor begrepsbruk og praksis har blitt endret gjennom de siste 10–20 årene. En konvergens mellom sang og innspilling har sammenheng med hvordan man arbeider med digital teknologi i alle ledd av skapelsesprosessen, gjennom parallelle handlinger i kollektive prosesser.

Informantene uttrykker autonomi og faglig selvtilit i sitt forhold til arbeidsverktøyene de bruker. Det er ikke slik at en DAW legger føringer for *hvordan* de skriver og produserer, tvært imot gir det dem nye og flere kreative valgmuligheter. Det sentrale ser ut til å være *at* de skriver og produserer med samme verktøy. Dette medfører i seg selv en dynamikk: Tradisjonelle produksjonsaspekter kommer inn i låtskrivingsprosessen på et tidligere tidspunkt enn hva som var tilfelle før DAW ble vanlig, noe som medvirker til å integrere dem som en del av det å skape sangen. DAW representerer et nytt paradigme gjennom å tilrettelegge for å integrere rollene som produsent, låtskriver og utøver i ett felles digitalt verktøy, i en sømløs prosess. Dette har bidratt til å utvikle og endre produsentens rolle i det skapende arbeidet, slik Wikström (2020) påpeker. I Mulligans (2021) og Burgess' (Zagorski-Thomas et al., 2020) observasjoner av at roller fusjoneres, foregår i stor grad dette ved at produsenten også blir låtskriver – og i tillegg også ofte utøver.

Er det begrepene som har endret seg, eller blir begrepene anvendt på måter som tilpasses en ny praksis? Mye kan tyde på det siste, for informantene er enige om at det er mulig å skille mellom låtskriving og produksjon i den tradisjonelle betydningen, på flere måter er det også hensiktsmessig – det er «grener på et tre», i Folstads metafor. Men disse grenene vokser tett sammen, og pragmatiske løsninger og «gentleman's agreement» kan tyde på at begrepsapparatet ikke favner praksis tilstrekkelig godt. Den rådende akademiske forståelsen er neppe helt tilstrekkelig for å gripe forholdet mellom låtskriver og produsent, forholdet mellom innspilling og produksjon av popmusikk. Informantene påpeker flere dilemmaer, reflekterer over dem, utdypet sine erfaringer og skisserer løsninger. Vi kan løfte fram dette

gjennom tre hovedfunn, som er knyttet til de tre hoveddimensjonene: rolleforståelse, verksforståelse og opphavsrettslig praksis.

Først ser vi at informantene nærmest tar for gitt at rollene som låtskriver og produsent konvergerer i den moderne rollen som komponist-produsenter. Informantene er nøye med å presisere dersom de oppfatter det de gjør, som kun det ene eller det andre. Sundberg-brødrenes praktiske forståelse av å «forme» musikken har en gjenklang av Moylan (2020) sin teoretiske diskusjon om å «shape the song», hvor Moylan også snakker om å forme sangen som et sonisk produkt, heller enn om å skrive. For generasjonen som har vokst opp med enkel tilgang på programvare for musikkskapning, er det å skrive og produsere naturlig integrert: Både Folstad og Tårnesvik trekker fram at GarageBand var startpunktet da de var yngre, hvor de intuitivt lærte å lage musikk gjennom å skrive og produsere samtidig i én prosess. I sitt profesjonelle arbeid vet de også at det ikke alltid fungerer slik. Informantene skiller i denne sammenhengen mellom parallelle og serielle handlinger i arbeidsprosessen. De ser også enkelte sjangerforskjeller.

Den andre dimensjonen, verksforståelse, avspeiler den første. Når Wik og Svendsen problematiserer skillet mellom låtskriving og produksjon, artikulere de dette tydelig: «Det er ikke før den er innspilt, at det er ekte, at det er en sang. Det er når det er lydfesta, at det er et produkt» (Wik og Svendsen). Dette er i tråd med Herstands argumentasjon for å se på den tradisjonelle forståelsen av verket som en «underliggende komposisjon» (Herstand, 2023, s. 116), et utgangspunkt for det kunstneriske sluttproduktet: den innspilte sangen. Samtidig forholder informantene seg pragmatisk og bevisst til en tradisjonell oppfatning av hva en sang er, i liten grad påvirket av teknologisk utvikling. Dette er, av årsaker vi har diskutert, vanlig i bransjen (Rogers, 2022, s. 11; s. 172; Herstand, 2023, s. 123). Dette er kanskje et musikkvitenskapelig paradoks, ettersom informantene også er samstemte om at innovasjoner i rytmisk produksjon, sound og soniske kvaliteter har stor betydning for den kunstneriske signaturen og kommersielle appellen til DAW-produsert popmusikk. Når sangen i økende grad har blitt et *lydlig* uttrykk, slik blant andre Middleton

(2000), Bennett (2018) og Burgess (Zagorski-Thomas et al., 2020) argumenterer for, hvorfor skal ikke skapningen av lyden også kunne være en del av verket? Funnene i denne studien er i tråd med Thalls (2016) argument for å se på tracket/beatene som en del av sangen: Informantene viser en skapende praksis hvor de utvider den tradisjonelle verksforståelsen med en moderne forståelse hvor også digital produksjon inngår naturlig.

Denne sammenblandingen av låtskriving og produksjon som den moderne komponistprodusenten representerer, medfører, som vi har sett, dilemmaer som ligger i den tredje dimensjonen: opphavsrettslig praksis. Det kan hende, slik Folstad sier, at den tradisjonelle verksforståelsen henger mer sammen med bransjens etablerte økonomiske strukturer enn med kunstneriske og musikkfaglige vurderinger. Handlingsrommet til å tilpasse dette til en moderne forståelse ligger i partenes avtalefrihet, og dermed kreves det musikkfaglig dømmekraft og forhandlingstygde: De involverte må forhandle ut fra sin forståelse av hva som gir en innspilt sang sin karakter og kunstneriske signatur, og hvilke bidrag til sluttresultatet som kvalifiserer til ulike rettigheter og krediteringer i verk og i innspilling. Flere av informantene poengterer at kriteriene for å vurdere dette ikke følger direkte av bestemte retningslinjer eller regler, som de kjenner til. Det aktualiserer Thalls (2016) spådom om usikkerhet og konflikter når Rosness erfarer at mange av hans kolleger opplever dette som vanskelige diskusjoner, i «en bransje full av ganske konfliktsky mennesker», slik han karakteriserer det. Kunnskap og erfaring spiller inn i slike diskusjoner, og usikkerhet kan også ha sammenheng med asymmetriske maktforhold, som antydes av Folstad: «Man vil ikke være han som grafser. For man vet konsekvensen» (Folstad).

I denne friksjonen mellom begreper og skapende praksiser er ikke alltid den kunstneriske forståelsen av hva låtskriving innebærer, og hva en sang består av, helt kompatibel med opphavsrettslig praksis eller med bransjestrukturer. Dette legger press på selve rettighetssystemet, som med røtter i en pre-digital tidsalder kan ha en form for strukturelt etterslep som ikke fanger opp alle trekk ved en moderne pop-produksjon. Dette gjelder ikke minst når vi tar lytterens perspektiv (Bennett, 2018; Thall, 2016), hvor de soniske eller de rytmiske kvalitetene kan være viktige for

å like en sang, like viktige som teksten eller melodien. Det er innspillingen som er sluttproduktet, og innspillingen er produsentens kunstneriske bidrag. Moylan (2020) sier at innspillingen *former* sangen, og dette åpner for å spørre om ikke innspillingen i noen tilfeller former i så sterk grad at den *er* sangen. Sangen har «byttet side»; verket ligger i innspillingen, heller enn å være noe som blir innspilt. Det har blitt en norm for mange produsenter i popmusikk å ta en andel av låtskriverrettighetene gjennom å kreditere deler av sitt arbeid med produksjon som en del av verket, og for disse aktørene er det musikkfaglige og estetiske vurderinger i feltet som tilsier at det bør være slik: Produksjonen inngår i sangen, og de to konvergerer. Låtskriving er produksjon, produksjon er låtskriving.

I denne artikkelen har vi sett hvordan forholdet mellom låtskriving og produksjon preges av en uklar distinksjon og en klar konvergens. Studien utforsker og nyanserer de to sidene, sang og innspilling, låtskriving og produksjon, låtskriver og produsent, og viser hvordan det gamle paradigmet om et skille mellom disse blir utfordret i moderne yrkesroller. Dette utgjør et aktuelt eksempel på hvordan teknokulturell innovasjon og digitalisering har bidratt til å skape en ny dynamikk i forståelsen av både verkbegrepet og kunstnernes ulike roller, og mellom ulike aktører i musikkbransjens verdikjede. Dette er av betydning for forståelsen av popsangen som kulturuttrykk og som produkt, og for forståelsen av den moderne komponistprodusenten som yrkesgruppe og kunstnergruppe. Skillelinja mellom låtskriving og produksjon innenfor skapende praksiser i innspilt popmusikk beskrives godt av en av informantene: Den er ikke nødvendigvis vaska bort, men «den linja der er vaska ut».

Litteratur- og kildeliste

- Bennett, J. (2018). Songwriting, Digital Audio Workstations, and the Internet. I N. Donin (Red.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*. Oxford University Press.
- Burgess, R.J. (2014). *The history of music production*. Oxford University Press.

- Cunningham, M. (1998). *Good Vibrations: A History of Record Production*. Sanctuary Publishing.
- Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Theie, G.M., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* (Rapport nr. 1 2019, BI: Centre for Creative Industries, Menon Economics). Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/hva-na---digitaliseringens-innvirkning-pa-norsk-musikkbransje/id2627950/>
- Grammy. (2022). Grammy-kategoriene Song of the Year og Record of the Year. Hentet 9. september 2022 fra <https://www.recordingacademy.com/awards>
- Gramo. (2022). Gramo-statistikken 2021. Hentet 9. september 2022 fra <https://www.gramo.no/om-gramo/statistikken>
- Herstand, A. (2023). *How to Make It in the New Music Business* (3. utg.). Liveright Publishing Corporation.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries* (3. utg.). Sage.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2018). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk.
- Middleton, R. (2000). Work-in(g)-practice: Configurations of the popular music intertext. I M. Talbot (Red.), *The musical work: Reality or invention?* Liverpool University Press.
- Molde, A. (2018). *POP. En historie*. Cappelen Damm.
- Molde, A. (2021). Den digitaliserte musikkbransjen. I A.B. Gran & B.E. Olsen (Red.), *Kreativ næring: Lokale, digitale og økonomiske perspektiver*. Universitetsforlaget.
- Moorefield, V. (2005). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. The MIT Press.
- Moylan, W. (2020). *Recording analysis: How the record shapes the song*. Focal Press.
- Mulligan, M., Jopling, K. & Ulvaeus, B. (2021). *Rebalancing the song economy*. Midia Research.
- Rogers, S. & Ogas, O. (2022). *This is what it sounds like: What the music you love says about you*. The Bodley Head.

- Røed, T., Sjøvold, J., Slemdal, L. & Stampe, P. (2021). Kunst i tall 2020. Norsk Kulturråd.
- Stampe, P., Vindøy, A., Wee, M. & Thomassen, M. (2022). Kunst i tall 2021. Norsk Kulturråd.
- Stanley, B. (2013). Yeah yeah yeah: The story of modern pop. Faber and Faber.
- Thall, P. (2016). What they'll never tell you about the music business (3. utg.). Watson-Guptill Publications.
- TONO. (2019). Intervju med Mike Hartung, Platearbeiderforeningen. Hentet 17. januar 2022 fra <https://www.tono.no/musikernes-blindsone>
- Tschmuck, P. (2017). The economics of music. Agenda Publishing.
- Wikström, P. (2020). The music industry: Music in the cloud (3. utg.). Cambridge Digital Media and Society Series. Polity Press.
- Zagorski-Thomas, S. (2014). The musicology of record production. Cambridge University Press.
- Zagorski-Thomas, S., Isakoff, K., Lacasse, S. & Stévançe, S. (Red.). (2020). The art of record production. Volume 2: Creative practice in the studio. Routledge.
- Åndsverkloven. (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk* (LOV-2018-06-15-40). <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>

Vedlegg: Omtale av informanter i dybdeintervjuene

Anne Judith Wik (f. 1978) og Ronny Svendsen (f. 1969), arbeidssted Trondheim

Jobber i låtskriver- og produksjonsselskapet Dsign Music, som de var med på å grunnlegge i Trondheim i 2006. Fra 2016 har de forlagsavtale med Ekko Music Rights, hvor de også er medeiere. Sammen med Robin Jenssen startet de SongExpo i 2011, som er en stor, årlig låtskrivercamp. Dsign Music har i en årrekke stått bak store hits innen K-pop og J-pop, med en rekke hits for artister som EXO, ITZY, TWICE, Girls' Generation,

Taeyeon og Yunho. Produksjonene deres har mer enn to milliarder strømminger og har blitt solgt i over 35 millioner fysiske plater. Dsign Music passerte i 2022 50 nr. 1-plasseringer på ulike sjangerlister på Billboard i USA. De har vunnet MTV Awards, YouTube Awards, ASCAP og SESAC Latin Awards, og de har blitt nominert til Latin Grammy to ganger. I Norge ble de hedret med Musikkforleggerprisen for «årets opphaver» i 2018, og Anne Judith Wik var nominert til Spellemannprisen 2021 som «årets internasjonale suksess». Hun er styremedlem i NOPA, Musikkbyen Trondheim og Tempo. Begge er medlemmer av TONO og SESAC.

Kent Sundberg (f. 1984) og Cato Sundberg (f. 1981), arbeidssted Drammen

Produsenter og låtskrivere i selskapene Soundbay Music AS og Donkeyboy Music Group AS. De har arbeidet med artister som Dagny, Julie Bergan, Astrid S, Marcus & Martinus, Emma Steinbakken, Tungevaag, Selena Gomez, Mike Posner og Matoma. De har hatt en rekke store hits både som artister i bandet Donkeyboy og som produsenter og låtskrivere for andre artister. Med Donkeyboy har de vunnet tre Spellemannpriser og en svensk Grammis-pris. I 2019 var de produsenter og låtskrivere på den mest spilte låten på radio i Norge («Kind of love»), og en av låtene deres var den mest spilte norske låten både i 2020 og 2021 («Somebody»). De har gjennom en årrekke også vært blant Norges mest spilte utøvere på radio; i 2022 var de nummer tre og fire, fordelt på 39 ulike innspillinger. Begge er medlemmer i TONO og Gramo. Publishing: Sony Music Publishing. Kent Sundberg har musikkutdanning fra tidligere NISS (Høyskolen Kristiania).

Halvor Folstad (f. 1989), arbeidssted Oslo

Produsent og låtskriver i egen virksomhet. Han har arbeidet med artister som Bernhoft, Alan Walker, TIX, Sval, Broiler, Tungevaag, Lemaitre, Philip Emilio, Julie Bergan og Chris Holsten, på låter som til sammen har over én og

en halv milliard strømminger. Sammen med Dag Holtan-Hartwig utgjør han produsent- og låtskriverduoen *Skinny Days*, som også er et artistprosjekt. Han har flere nominasjoner til Spellemannprisen, blant annet for «årets låt» 2020, og bidro på tre av fire nominasjoner i kategorien pop i 2021. Nominert til Musikkforleggerprisen 2021 som «årets opphaver». Norges 13. mest spilte utøver på radio i 2021, fordelt på 44 ulike innspillinger. Medlem i TONO, Gramo og Gramart. Publishing: Sony Music Publishing: Scandinavia. Management: Selective Music. Label: Sony Music Norway, Warner Music Germany. Utdannet ved The Liverpool Institute for Performing Arts.

Lars Kristian Rosness (f. 1995), arbeidssted Oslo

Produsent og låtskriver i egen virksomhet. Han har arbeidet med artister som Alan Walker, Julie Bergan, Ruben, Jonathan Floyd, Chris Holsten, på låter som til sammen har flere milliarder strømminger. Sammen med de to sistnevnte artistene var han medansvarlig for «årets nykommer» og «årets artist» på P3 Gull i 2021. Nominert til «årets opphaver» på Musikkforleggerprisen 2022, vinner av «årets verk», hvor han var produsent, låtskriver og utøver på årets mest radiospilte låt med norsk tekst («Smilet i ditt eget speil»). Vinner av «årets låt» på Spellemannprisen 2021 og nominert til «årets produsent». Norges nest mest spilte utøver på radio i 2022. Medlem i TONO og Gramo. Publishing: Sony ATV. Management: Plexus.

Peder Niilas Tårnesvik (f. 1996), arbeidssted Bergen/Oslo

Niilas arbeider med samisk eksperimentell elektronika. Utgir på eget selskap, tidligere tilknyttet Vibbefanger i Bergen. Vinner av Spellemannprisen for Elektronika i 2020 for debutalbumet *Also this will change*. Albumet *Stone Skipping* ble utgitt i 2022. Han har laget musikk for flere kortfilmer og vært instruktør på AKKS i Bergen. To bestillingsverk for Borealis i Bergen 2022, gjennom mentorprogrammet Ung Komponist. Deltaker i Talent Norges mentorprogram PopUp! for 2022. Medlem i TONO, NOPA, Gramo og Gramart. Publishing på utgitt katalog: High North Music.

Musikkteknologiske praksisar

