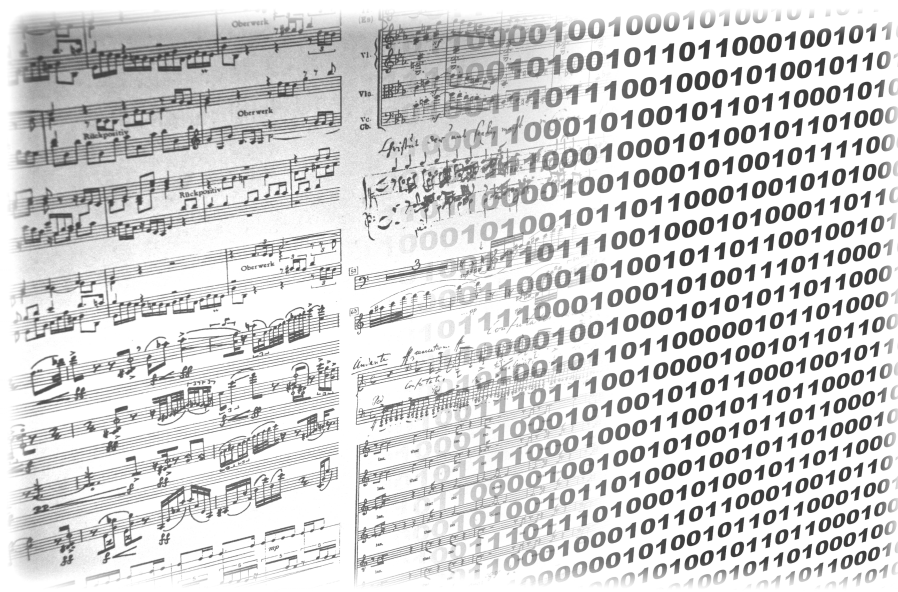


Organiskt/Syntetiskt

I dagens musikskapande

Andreas Johansson Gr5

Examensarbete, 10 poäng
Malmö, december 2006



Handledare: Kristina Holmberg
Examinator: Eva Sæther

Abstract

Organic/Synthetic In today's creative music making

This work intends to find out what synthetically versus organically produced music means for a songwriter/producer as well as for an artist in their everyday role of occupation. What are the positions regarding these two methods and how do they relate to these concepts? This study also concerns the general view of music produced with each one of these methods and to which extent there exists prejudice towards them.

The method used for data collection is qualitative interviews.

The results show that the significance of these ways of creative music making, is defined mostly from their possibility to coexist as supporting pillars for each other and that no moral aspects should classify or evaluate their form of execution. Furthermore do the results indicate that the choice of work method rather should be governed by the person's matter of taste!

Keywords: Aesthetics, organic, producer, songwriter, synthetic

Förord

Jag skulle vilja rikta ett stort tack till Robert Uhlmann, Anders Wrethov och Arash Labaf för deras erfarenhet, kunskaper och den information som de bidragit med. Utan dem skulle detta arbete inte vara möjligt.

Jag skulle även vilja tacka mina föräldrar Sten och Lisbeth Johansson och min flickvän Mariam Uchara för deras ständiga uppmuntran och det oerhörda stöd som de har bidragit med.

Ett varmt tack går också till min storebror Henrik Dunér som har bidragit med fotografering och fotoredigering över alla de fotografier som ingår i mitt arbete.

Slutligen går ett stort tack till min handledare Kristina Holmberg som på ett konstruktivt och uppmuntrande sätt väglett och hjälpt mig igenom processen.

Tack till er alla,

Från mitt hjärta, Andreas Johansson

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Bakgrund	3
2.1 Digitalt och Analogt	4
2.2 Mjukvarusyntar, Plug-ins och Sequencer program	4
2.3 Hur och när har dessa termer uppkommit?	6
2.4 Syntens uppkomst.....	6
2.5 MIDI, vad är det?	7
2.6 Organiskt och syntetiskt & vad är musik?	8
2.7 I vilka forum använder man sig av denna terminologi?	9
3. Bakgrund för olika synsätt och uppfattningar	11
3.1 Synen på utveckling av musikaliska hjälpmedel.....	11
3.2 Uppfattningar om musikskapande & -lyssnande för dagens unga	13
3.3 Synen på syntetiskt/organiskt och analogt/digitalt i musikstudion	15
3.4 Diskjockeys som låtskrivare & oskolad respektive skolad låtskrivare.....	16
3.5 Uppfattningar om ungas musikaliska referenser	18
3.6 Uppfattningar om vad populärmusik är rent kulturellt	20
4. Syfte och frågeställning	21
5. Material och metod	22
5.1 Varför valde jag att använda mig av just intervjuer?	22
5.2 Var och när hade jag min intervju?	22
5.3 Val av informanter. Urvalskriterier.	23
5.4 Hur genomförde jag min datainsamling?.....	24
5.5 Vilka omständigheter fanns kring genomförandet?	25
5.6 Vilka etiska aspekter fanns?.....	25
5.7 Etiska överväganden.....	25
5.8 Hur ska jag kategorisera och bearbeta mina resultat?	25
6. Resultat	27
6.1 Resultatredovisning A – Låtskrivare/Producent	27
6.1.1 Förståelse/respekt frågeställningar gentemot syntetiskt framställd musik	28
6.1.2 Musikerns roll vid syntetisk framställning.....	29
6.1.3 Syntetiskt kunnande gentemot organiskt	32
6.1.4 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informanternas yrkesroll	35
6.1.5 ”Hjärtats” roll i syntetisk respektive organisk musik	36
6.2 Resultatredovisning B – Sångare/Artist	37
6.2.1 Synen på organiskt/syntetisk för en artist ur etiska perspektiv	37
6.2.2 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informantens yrkesroll	39
7. Diskussion	40
7.1 Min huvudsakliga forskningsfråga	40
7.2 Mina underliggande forskningsfrågor	42

8. Slutsatser.....	48
8.1 Nya ämnen att forska kring som mina studier har väckt.....	49
Referenser.....	52

1. Inledning

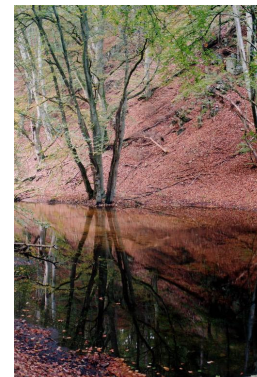


Bild 1: Tre målande exempel för att estetik alltid väcker känslor

Visst är det fantastiskt vad människan är förmögen att prestera, särskilt tänker jag på det estetiska. Oavsett vilken form av estetisk inriktning vi talar om, är den ämnad att väcka någon form av känslor hos den som antingen lyssnar eller betraktar. För mig i mitt liv står således estetik som vår största utmaning och det som ligger mig allra varmast om hjärtat.

Redan vid barnsben fängslades jag av musik och av de texter som låg bakom var låt. Estetiken fanns överallt omkring mig och den föreföll mig så naturlig. Intresset har alltid funnits där, även för att måla och teckna. Min bekantskap med pianot kom i ett relativt tidigt skede och jag drevs då som nu av min ambition att se mitt musicerande som en dagbok och som en stor del av mitt ansikte utåt beträffande mitt känsloliv. Det fanns så många toner och ord inom mig som behövde få komma fram, så många sinnestillstånd och minnen som behövdes präntas fast för att summera historien om mitt liv. Ämnen som filosofi, psykologi, historia, kultur och religion har alltid fascinerat mig och det skrivna språket blev för mig en ypperlig möjlighet att kombinera mitt musikaliska utövande med mitt intresse för poesi.

Det blev för mig ingen överraskning att låtskrivandet var det jag ville jobba med i mitt liv och sakta men säkert, efter många års tålmod och ihärdighet, har jag fått ett alltmer seriöst och professionellt fotfäste.

Att ha möjligheten att jobba både som låtskrivare, musiker och artist på samma gång känns som en stor gåva, vilket jag är väldigt tacksam för. Min musikstudio är utan tvekan den plats där jag spenderar mest tid. För att falla in i vad jag ämnar undersöka har musiken jag uppskattar alltid svängt mellan genrerna och även i sättet på vilket den har framställts. Om man har använt traditionella metoder eller ett modernt sätt samt om musiken har varit kommersiell eller riktad åt en lite mindre målgrupp har aldrig spelat någon roll. Så länge jag tycker det är bra musik har jag varit öppen för det mesta, konventionellt som okonventionellt.

Jag har dock ofta i min omgivning uppfattat det som att det finns ett avstånd och ibland ren fientlighet bland musikstudenter och även bland vanliga musiklyssnare gentemot musik som är framställd på syntetisk väg med hjälp av datorer och därför kan klassas som icke organisk musik. På motsvarande sätt har jag uppfattat en återhållsamhet och irritation hos de låtskrivare/producenter som jobbar mycket med syntetisk musik (som dessutom kanske ofta är kommersiellt inriktad), både gentemot musiker och vanliga musiklyssnare, som med rätt eller orätt tillskrivs dessa fientliga uppfattningar. För mig har organisk respektive syntetisk musik

alltid smält samman och fungerat i bra dynamik med varandra som arbetsmetoder. Ibland har jag visserligen känt att jag lever i två olika "världar", beroende på vilket "läger" av människor jag umgås med. Eftersom detta ämne är så relevant för mig och något jag ämnar jobba med, har jag valt att undersöka hur låtskrivare/producenter från dessa två bakgrunder ser på situationen, hur de förhåller sig till de olika arbetsmetoderna och vad de betyder för dem inom deras yrkesliv. Vilken metod föredrar de och är det något som kanske är relaterat till kommersiell respektive okommersiell musik?

I den del som följer kommer skillnaderna mellan analogt och digitalt samt organiskt kontra syntetiskt musikutövande och musikframställande att presenteras ur både en historisk aspekt och en mera teoretisk. Här kommer att beskrivas vad de båda innebär för en låtskrivare/producent såväl som för en vanlig musiklyssnare. Jag kommer även att beskriva syntens uppkomst ur en historisk synvinkel och vilken påverkan den har haft rent trendmässigt. Även dess funktion i dagens musikstudios och hur den under de senaste årtiondena har integrerat elektronisk musik i modernt musikaliskt skapande och framställande, kommer att beröras.

Vidare kommer jag att beskriva hur en modern studio fungerar, beroende på om man där jobbar på ett digitalt eller analogt sätt, vilka redskap som finns tillhands samt eventuella fördelar eller nackdelar med de olika arbetsmetoderna. Avslutningsvis i kapitlet "Bakgrund", kommer jag att tala om vad det finns för fakta och forskning som berör mitt ämnesval, vilka olika uppfattningar som redan existerar, samt hur de har påverkat vårt samhälle och vår ungdomskultur.

Vad jag vill ta reda på i detta arbete och således min huvudsakliga frågeställning är:

Vad betyder organisk respektive syntetisk musik för låtskrivare, producenter och artister?

För att få mina frågor besvarade har jag intervjuat tre människor som arbetar med detta professionellt. I arbetets resultatredovisning kommer intervjuerna att redovisas och i kapitlet "diskussion" presenteras hur resultaten förhåller sig till den teori som finns återgiven i kapitlet "bakgrund". Här diskuteras även mina resultat och vad jag har kommit fram till. Avslutningsvis i kapitlet slutsatser summerar jag ihop mina åsikter och gör min slutplädering. I detta kapitel kompletterar jag även med presentationer om nya områden och frågeställningar som skulle vara intressanta att forska vidare kring.

2. Bakgrund

Eftersom utvecklingen går i ett sådant rasande tempo i dagens samhälle, bidrar det med betydligt humanare priser för intresserade av att kunna införskaffa sig en musikstudio. Givetvis helt beroende på hur pass stort ens intresse är. Datorer och syntar såväl som trummaskiner och oändligt många ”effektrack” är vanliga hos dagens låtskrivare och fungerar som ovärderliga hjälpmedel. Klyftan mellan digitalt framställd musik och den analogt framställda har suddats ut och den digitala världen blir allt större tack vare sin behändighet, smidighet och användarvänlighet (Claesson, 2005).



Bild 2: Bildexempel på en synt och olika rackenheter

På grund av detta har termer som organisk respektive syntetisk musik växt fram som vanliga termer hos dem som arbetar i en musikstudio. Det kan gälla låtskrivare, musikproducenter, tekniker, musiker eller artister. Med organisk musik menar jag musik som spelas in med instrument som är organiska i karaktären, såsom akustisk gitarr, akustisk bas, piano, trummor, stråkinstrument och övriga stränginstrument men även elgitarr och elbas trots att de är elektriska. Med syntetisk musik syftar jag på alla instrument och ljud som framställs eller genereras på syntetisk väg. Det gäller exempelvis vanliga och oscilloskopbaserade syntar, syntetiska trummor osv. Viktigt att nämna om syntar är att alla ”klassiska” instrument som vi är vana att höra dem kan generas som syntetisk motsvarighet. Enligt Walleij (1998) har den elektroniska musiken länge levt ett skyddat liv som en egen subkultur inom den så kallade ”seriösa” musiken, inte minst i Sverige. Han menar vidare att den Elektroniska musiken måste förstås på fler plan än de rent musikaliska, speciellt då den idag är totalt utblandad med all annan musik och fyller en rad olika roller. Enligt Sohlmans musiklexikon (2006) står det om elektronisk musik:

”Elektronisk musik är ett samlingsnamn för musik framställd enbart med, eller till en stor del med, elektroniska hjälpmedel, som till exempel synthesizers, keyboards, trummaskiner, sequencer eller datorer.” (s. 47)

Organisk respektive syntetisk musik är begrepp som inte används rent vetenskapligt. I min studie har jag inte heller hittat någon vetenskaplig förklaring åt dessa begrepp, utan snarare förklaringar åt vad orden betyder inom andra områden. Men inom den värld en låtskrivare, producent och artist lever i, genomsyras hela deras verksamhet och vardag av dessa begrepp.

2.1 Digitalt och Analogt

Vidare har jag inte fäst någon större vikt vid om de organiska respektive syntetiska instrumenten och ljuden har spelats in digitalt eller analogt. Givetvis är alla syntetiska instrument och ljud digitala i karaktären, men de kan fortfarande kopplas till ett analogt mixerbord och tas upp på ett rullband, och på så sätt genomgå en D/A (Digital till Analog) omvandling. Likaså kan alla organiska instrument spelas in på ett analogt mixerbord och läggas på rullband.

De kan även, vilket idag är mycket vanligare, spelas in digitalt via ljudkort till en hårddisk på en dator och på ett sådant sätt genomgå en A/D (Analog till Digital) omvandling.

Alltså kan man säga att båda formerna, organiskt och syntetiskt, kan tas upp såväl analogt som digitalt.

Följande sammanfattning kan göras:

- Organiska ljud kan tas upp digitalt.
- Organiska ljud kan tas upp analogt.
- Syntetiska instrument/ och ljud kan tas upp digitalt.
- Syntetiska instrument/ och ljud kan tas upp analogt.

Som tidigare nämnts, är det just frågor om musik framställd på organiskt eller syntetiskt sätt som jag valt att fördjupa mig kring. Dessutom är nästan uteslutande alla professionella studios idag digitala, mestadels för att det är så pass mycket billigare.

Trots att det är väldigt dyrt med en professionell analog studio, finns det idag fortfarande undantag. Studios som specifikt har inriktat sig på traditionell analog inspelning.

Ifall du väldigt välformulerat och specifikt vill lära dig mer om skillnaden mellan analogt och digitalt, finns det en ypperligt bra förklaring av Tomas (2005) som finns att hitta bland Referenser.

2.2 Mjukvarusyntar, Plug-ins och Sequencer program

För att vidare krångla till det, är det på sin plats att nämna att det idag finns gott om vad man kallar mjukvarusyntar, det vill säga helt vanliga syntar som finns som program till datorer eller som "plug-ins" som de oftast kallas (En "plug-in" behöver dock inte enbart vara en synt, utan kan även vara en kompressor, ett reverb eller en annan effektenhet). Det gemensamma för en "plug-in", är att den är applicerbar som ett program. Dessa program används sen utifrån det musik/ sequencerprogram man jobbar i och fungerar fristående. De går att öppna via musikprogrammet och kan därifrån enkelt appliceras till det verk man jobbar med. En utveckling som har kommit att användas mycket flitigt kanske just på grund utav sin användarvänlighet.



Bild 3: Exempel på hur mjukvarusyntar kan se ut då de öppnas i eget fönster

En del av mjukvarusyntarna består av eller innehåller samplningar från organiska instrument, som man alltså kan spela på sitt keyboard. Ett exempel är *East West Symphonic Orchestra*, som helt är skapad av samplningar. En sampling är något man har fångat upp med en mikrofon från ett organiskt instrument och i detta fall har man fångat upp vartenda instrument i en hel symfoniorkester, både var för sig samt samlat enligt vissa grupperingar. Således har exempelvis ett ettstruket C hos en kontrabas, ”samplats” hundratals gånger för var ton, för att få med alla olika anslag och dynamikförändringar. Allt är väldigt noggrant utfört för att man inte ska missa missljud, olika nyanseringar och variationer i uttryck och anslag. Dessutom kan man till exempel spela med 40 Violas samtidigt och välja med vilket gemensamt anslag detta ska utföras, allting utfört via ditt eget keyboard på din dator. Är det organiskt eller syntetiskt då? Läs mer hos East West (2006).

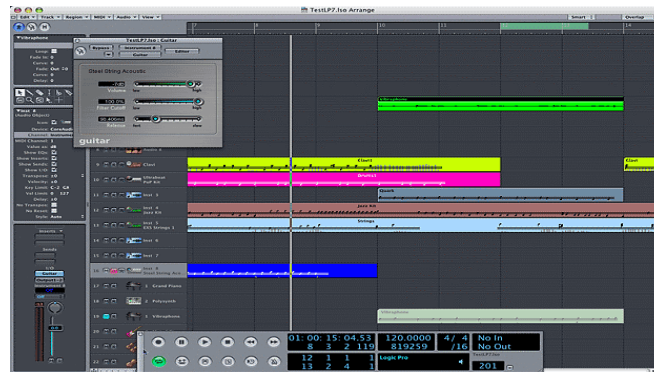


Bild 4: Bild tagen ur ett ”session”, (term för en låt i ett sequencerprogram) i detta fall är det programmet Logic vi ser, som används flitigt världen över



Bild 5: Även här bild tagen från Logic. Här ser vi hur en plug-in, en i detta fall kompressor, har öppnats upp för att tillämpas på en viss kanal i "sessionet".

2.3 Hur och när har dessa termer uppkommit?

Syntetisk musik, uppkom den av en slump vid ett specifikt tillfälle? Som med så många andra saker här i livet, kan man väl knappast påstå att någonting bara växer fram "hux-flux" över en natt. Det handlar givetvis om en serie av händelser som sker i någon form av förlopp. Den första elektroniska musiken kom i slutet av 50-talet, men begreppet syntetisk musik myntades troligtvis först då Amigans tidiga sequencerprogram eller "tracker" program som de då hette började användas. Det första sådana programmet som kom var Ultimate Soundtracker, vilket skrevs år 1987.

2.4 Syntens uppkomst

Enligt Fernbom (1995) gjordes den syntetiska musiken möjlig i och med att den första synthen byggdes på RCA i USA år 1955. Han menar vidare att det dock var först på 60-talet som synthen skulle komma att ändra på människans uppfattning av hur musik kunde låta. Don Buchla och Bob Moog stod då som de första utvecklarna av syntar som var praktiskt tillämpbara. Idag är Bob Moog den mest legendariska synthesizertillverkaren med syntar som "MiniMoog" med många flera. Moog-syntarna används ytterst flitigt av artister och låt makare världen över.



Bild 6: klassiska Moog syntar

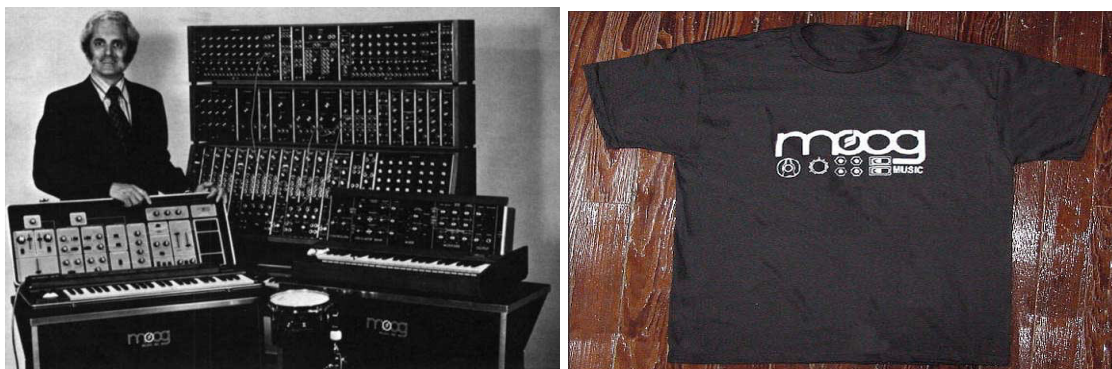


Bild 7: Bob Moog själv och ett tydligt exempel på hur saker och ting kan bli modernt igen. Bobs gamla syntar har blivit ett varumärke som idag används världen över.

Man brukar säga att historien alltid upprepar sig och så är det även inom musiken. Vad som är modernt och omodernt är verkligen ett flyktigt fenomen, då det som anses mest modernt många gånger härstammar från något gammalt. Med generationsbytena föds människor till en ny tid där historien inte är lika välbekant. Vad en 40-åring klassar som dåtid kan vara det senaste för en ung och genom det fenomenet lever kanske många ting för evigt. Detta är verkligen märkbart dagens musik, där gamla syntar återinförs som något modernt vilket vi exempelvis kan se hos Moog syntarna. Dessa första syntar var analoga och styrdes av ett oscilloskop och ett antal reglage, knappar och spakar på synthesizern. Det var först några år senare som de första digitala syntarna kom i och med att man kunde spela in ljud i digital form, dvs. som kombinationer av binära tal (ettor och nollor på en dator).

2.5 MIDI, vad är det?

Lundgren (1999) berättar att MIDI betyder *Musical Instrument Digital Interface*. Detta är en standard för digital kommunikation mellan olika musikinstrument och ett språk som gör att syntar, sequencers och diverse effekter kan skicka information mellan sig. Alltså kan man tala om för exempelvis en synt vilket ljud den ska spela i ett visst "session" och på ett sådant sätt enkelt jobba med syntar.

Syntar kan enligt Fernbom (1995) kopplas samman såväl som kopplas via datorer (se bild 8). De digitala syntarna använder sig då som nu av ett system/interface som jag just beskrivit och som kallas för MIDI. MIDI systemet skickar information från synten till exempelvis datorn om tonhöjd, olika klangfärg och anslagshastighet med mera. Det är alltså inte själva ljudet i synten som skickas, utan bara binära tal som representerar ljuden, ett system som idag finns på nästan alla persondatorer. På så sätt jobbar synten och datorn i det här fallet i en form av symbios. Modernare syntar använder ofta samplingar som ljudkälla. Dessa två tekniker, MIDI samt samplingbaserade syntar kombineras dessutom ofta.

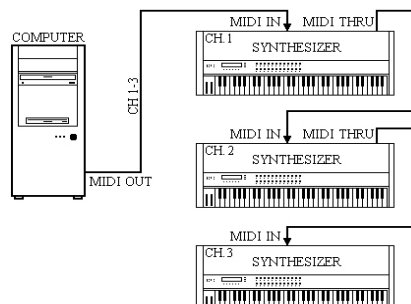


Bild 8: Ett exempel på ett MIDI kopplingschema

Förklaringen Fernbom (1995) ger, får oss att förstå hur termen syntetisk musik uppkom och vidare får den oss att förstå att formatet på syntar kan vara analogt som t.ex. hos de tidiga Moog syntarna men likaväl digitalt som hos senare synthesizers. I slutändan handlar det nog snarare om hur man uppfattar det specifika ljudet som lyssnare. Man kan höra skillnad på ett syntetiskt framställt ljud eller på ett organiskt ljud som till exempel en violin. Ett undantag kan givetvis vara de instrument som samplats och ingår bland ljuden i en mjukvarusynt och som därmed används på ett syntetiskt sätt men i sin grund kommer från ett organiskt instrument.

2.6 Organiskt och syntetiskt & vad är musik?

Till organiska ljud hör ju allting som överhuvudtaget kan klassas som naturligt ljud. Naturen i sig är ju full av ljudande exempel och diskussionen om vad som kan klassas som musik tänker jag inte försöka gå in på. Jag anser att Danmarks stora tonsättare Carl Nielsen beskriver vad musik är på ett väldigt målande och vackert vis i sin bok *Levande Musik* som skrevs på hans 60-års dag 1925.

Jag är överallt, och ingenstädes. Jag dansar över vågen och skogarnas toppar. Jag sitter i vildens strupe och på negerns fot, jag sover i stenen och den klingande malmen. Ingen kan gripa mig, envar kan fatta mig. Jag lever tiofalt starkare än allt levande och dör tusenfalt djupare. Jag älskar stillhetens stora yta och det är min högsta lust att bryta den. Jag känner varken sorg eller jubel eller glädje eller gråt men jag kan jubla, gråta, le och klaga, på en gång och oändligt.
(Nordström 1989, s. 7)

Vidare hävdade Nielsen att musik inte kan beskrivas med ordets hjälp men att detta var det sätt han ville beskriva den på ifall den hade kunnat ta gestalt. Personligen tycker jag att hans beskrivning verkligen klassificerar vad musik betyder för mig. Att musiken finns runt omkring oss i allting vi ser, känner och hör och att den genom utövaren kan uttrycka alla former av känslor. Texten sätter även tonvikt på att musik är något abstrakt som skall kännas framför att alltid kanske förstås. Niensens beskrivning kan verkligen ses som ett övertygande resonemang om att även syntetisk musik faller in på denna beskrivning. Det kan tyckas lustigt att det skulle kunna råda konflikter mellan dessa båda.

Utvecklingen av de syntetiska ljuden tog verkligen fart i slutet på 60-talet och början på 70-talet. Först var förmodligen Beach boys men deras inslag av syntar hade enligt Molin (2005) ingen signifikant inverkan eller inflytande på vare sig trenderna eller den uttalade uppkomsten av elektroniskt baserad musik. 1968 bildades den experimentella gruppen Organisationen som 1970 bytte namn till Kraftwerk, vilket kanske klingar mer välbekant. Det var även 1968 som Jean-Michel Jarre från Frankrike började sin karriär med elektronisk musik. För dessa båda väntade stor framgång och de verkade enormt trend- och stilbildande med sin musik (Molin, 2005). Många skulle komma att följa i deras fotspår.

Enligt Molin var det i och med syntetiskt musikframställande, som musik började skapas på ett kliniskt sätt. Strävan efter att bli en perfektionist ut i fingerspetsarna blev vanlig bland dessa musiker, kanske främst på grund utav de oändliga möjligheterna som den syntetiska musiken och framförallt den digitala inspelningsmetoden och möjligheterna för redigering medförde. Kraftwerk, Mike Oldfield och Vangelis är utmärkta exempel på pionjärer inom den elektroniska musiken, då de i stort sett enbart använde sig av syntar och således syntetiska instrument och ljud.

2.7 I vilka forum använder man sig av denna terminologi?

Termen digitalt kan finnas som ett vanligt förekommande ord i en rad olika forum och miljöer. Vi kan tala om digital TV i motsats till den utgående analoga TV sändningen såväl som om digitalt förvarad information i motsats till analogt förvarad. Pratar vi om skrivet material, innebär analog förvaring kort och gott böcker och tidningar medan en bok upplagd på en hemsida är ett tydligt exempel på digitalt förvarad skrift. Bild och form har även de en konkret uppdelning där en digital kamera skiljer sig från en analog inte minst när det kommer till framkallningen. De digitala bilderna kan snabbt läggas in på en dator och skrivs ut med hjälp av en bra skrivare, medan äldre kameror med film måste framkallas med traditionella metoder och sedan scannas in i datorn, om de ska digitaliseras.

Hur är det med lagring av musik då? Kassettband, LP-skivor, singlar, rullband och stenkakor tillhör de analoga lagringsmetoderna, medan digital lagring kan ske på CD-skivan, DVD skivan, Mini-discen, hårddisken med flera. (Wikipedia, 2006)

Varför ersätts alla analoga medier med digitala då? Är alltid de digitala alternativen bättre? Givetvis beror detta på tycke och smak men rent generellt bör man nämna att en digital produkt alltid tummar på verkligheten. Med enkla termer kan man beskriva det med att säga att digitalt alltid är "kantigt". Inom bild, foto och tv kan digitalt enbart vara lodrätt eller vågrätt och således är förmågan att "rita" en cirkel eller ett diagonalt streck omöjlig. Den digitala upptagningen tar "prover" av verkligheten och detta styrs av pixlar, punkter i ett koordinatsystem. Idag är mängden pixlar och således upplösningen så hög att ögat inte kan uppfatta att allt vi ser i själva verket är "kantigt". Samma sak gäller för upptagning av ljud, men där styrs det av bit-mängden (bit) och samplingsfrekvensen (kHz). Det vill säga hur pass många "prover" av original ljudet som går att ta under en viss tid samt med vilket frekvensomfång upptagningen kan utföras. (Tomas, 2005)

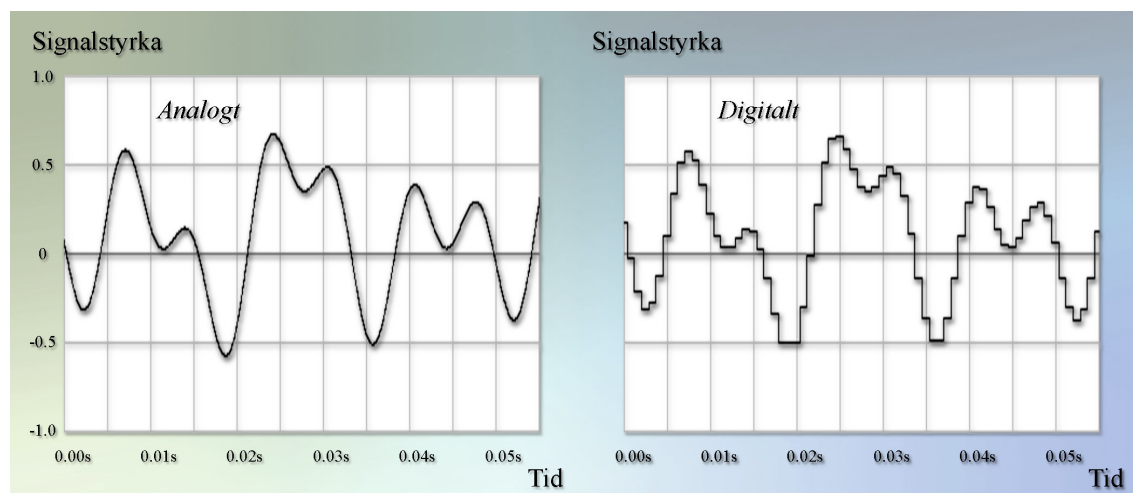


Bild 9: Exempel på signalstyrkan hos ett ljud under förloppet av 0.055s, Analogt kontra Digital

Cd-standardens sattes till 44.1kHz/16bitar för att tillgodose de flesta av kraven som den mänskliga hörseln sätter. Med hänsyn till att vi som bäst hör mellan 20 och 20.000Hz räcker den till för de flesta människor.

44.1 kHz kan enklast beskrivas som:

44 100 samplingar (prover tagna) per sekund, vilket resulterar i (beskrivet som förenklad akustiklära) maximalt 22 050 komplett reproducerade svängningar (Hz) per sekund. En Hz är en svängning per sekund, som kan liknas vid en pendel i en klocka som svänger exakt en sinusperiod per sekund.

16bitar kan enklast beskrivas som:

Noggrannheten i en sampling är lite mindre än en 65000/del, lägsta nivån är helt tyst och högsta nivån är reproduceringsystemets maximala volym (exempelvis en stereo eller en PA anläggning).

Alltså kan man i "lekmanstermer" säga att: kHz mängden bestämmer hur många "prover" som tas per sekund och bit-mängden avgör dessa "provers" noggrannhet i förhållande till verkligheten.

Om man ser till denna beskrivning av att något digitalt är en kantig kopia utav sitt original, bör man även veta att det ytterst sällan är märkbart. Ett exempel då denna "kantighet" är märkbar är hos ljudet i en mobiltelefon. Här räcker uppenbarligen inte samplingsfrekvensen (8kHz) och bit-mängden (8bitar) till för att reproducera mer än grundläggande tal. Tomas (2005)

Utifrån den precis givna beskrivningen av Tomas (2005) om att något digitalt alltid är ämnat att efterlikna ett organiskt original, ligger slutsatsen nära till hands att ett analogt "original" alltid är att föredra, men bara om man bortser från att det även är ett väldigt ostabilt tillstånd. Ett kassetband exempelvis försämras för varje lyssning och riskerar att avmagnetiseras. En lp-skiva knastrar och repas lätt. En digital produkt är väldigt stabil och oavsett hur många gånger man kopierar den, behåller den samma kvalitet med ett fåtal undantag. Summerar man användarvänligheten, den ekonomiska aspekten av att digitalt i många fall kan vara billigare, stabiliteten samt redigeringsmöjligheterna inom musik och bild, kan det tyckas relativt logiskt varför det är det bekvämaste alternativet.

Inom musiken gör detta sig absolut märkbart. Redigeringsmöjligheterna för digital inspelning är oändligt stora jämfört med den analoga, där de är begränsade. Däremot är det viktigt att veta att det som örat ofta uppskattar inte alltid behöver vara teoretiskt rätt. Till exempel finner många att en analog överstyrning/eller distorsion, det vill säga när till exempel insignalen i en gitarr rörförstärkare blir för hög och det på så sätt uppstår en för "het" signal ut, vilket teoretiskt sett inte är att föredra, är väldigt njutbar och något att eftersträva. Det hindrar dock inte att man efter det "analoga" skedet fortfarande upptar ljudet digitalt men vissa hävdar fortfarande att det inte är samma sak. Enligt Gustavssons (2006) intervju, säger bandet *The DDMB, Sticks And Stones* på en intervju om sitt nästa skivsläpp: "Självklart var det analoga rullband som gällde. Några ProTools var det definitivt inte tal om. Inget låter bättre än lagom överstyrd analog distorsion" (s. 2)

Sammanfattningsvis kan man säga att de analoga lagringsenheterna är att föredra om de inte vore så labila. I takt med att kvaliteten på digitala medier ökar, samt med tanke på deras användarvänlighet och stabilitet så förstår vi varför utvecklingen har gått åt ett digitalt håll.

3. Bakgrund för olika synsätt och uppfattningar

Vad som känns viktigt att belysa är vilka uppfattningar det finns idag kring analog och digital musik och syntetisk respektive organisk och deras roll i en musikstudio. Hur det stora klivet som teknologin tagit de senaste åren har påverkat musikframställningen har beskrivits tidigare i texten men exempel på hur utövaren och lyssnaren har påverkats kommer att beskrivas närmre i följande kapitel.

I detta kapitel (3) har jag valt att i stort använda mig av Göran Folkestad och Bjurström & Lillestam som referenser för att deras tidigare forskning känns relevant och på många punkter belyser vad jag undersöker. Jag har tagit hänsyn till att deras forskning är några år gammal och att det på många områden kan ha hänt en del sen dess.

Följande aspekter känns viktiga att kartlägga och redovisa uppfattningar om:

- Olika uppfattningar kring datorer, sequencerprogram och övriga hjälpmedel för dagens musikframställande.
- Olika uppfattningar om musikskapande och lyssnande för dagens unga och vilka ljudideal de rör sig med.
- Synen på vad syntetiskt resp. organiskt och analogt/digitalt betyder i musikstudion.
- Traditionen diskjockeys som låtskrivare och skolade respektive oskolade låtskrivare
- Olika uppfattningar om ungas olika musikaliska referenser
- Olika uppfattningar om vad populärmusik är rent kulturellt

3.1 Synen på utveckling av musikaliska hjälpmedel

Göran Folkestads (1996) avhandling tar upp det som behandlas i denna text. Folkestad beskriver olika uppfattningar och synsätt när det gäller digital musik. Han lägger även tonvikt på att det faktiskt har gjorts relativt lite forskning kring syntetisk musikframställning med datorer och sequencer program som hjälp, dock bör det nämnas att hans forskning är tio år gammal och att det säkerligen har hänt en del sen dess.

Ett synsätt som han tidigt i sin avhandling beskriver är att det varit helt naturligt för människan att inom musikens skapandeprocess ta de verktyg som funnits till hands som hjälp. Att till exempel stenåldersmannen möjligen använde sig av en båge eller ett par stenar för att frambringa ljud och att bronsålderns människor kanske använde sig av lyran. På samma sätt poängterar han att i och med de tekniska hjälpmedel som tekniken hjälpt till att frambringa för dagens musikanter, är lika självklart att dagens människor tar dessa ”verktyg” till hjälp för sitt musikaliska skapande och musicerande. Ödman (citerad i Folkestad, 1996) uttrycker detta snyggt och syftar på att datorns förekomst på många sätt har gjort det möjligt för nybörjare att jobba på ett sätt som tydligt karakteriseras av professionella låtskrivare:

[The access to music technology] has brought about a revolution in the art of composition, a revolution that will considerably democratise the conditions of music creation. In the long run, I think that it will be as revolutionising for musical creation as the art of printing once was for writers (Folkestad 1996, s. 73)

Folkestad (1996) belyser hur pass stort dagens musikintresse är hos ungdomar och att detta under de senare decennierna växt fram naturligt i och med att tillgängligheten för exempelvis

radio, tv, och instrument i allmänheten har ökat radikalt. Givetvis får vi väl säga idag tio år senare att radio exempelvis kan jämföras med tillgängligheten för datorer och Cd-spelare. Som en förstärkning använder sig Folkestad av en jämförelse, där han säger att barn som börjar skolan idag förmodligen redan har lyssnat mer på musik än vad deras mor- och farföräldrar har gjort under hela sin livslängd.

The desire of having access to a wider world of sounds when creating and performing music, than what is offered by a single instrument while playing it, is consequently an ancient phenomenon. For example, the church organ was developed in order to make it possible for the composer and performer to get access to the sounds of the orchestra, and thus by various registrations create significant sounds for each composition (Davidsson 1991, s. 10)

Folkestad menar att kyrkorgelns möjligheter att kunna variera olika kombinationer av ljud i förväg, för att sedan under framträdandets lopp kunna ändra ljud, på många sätt kan liknas vid dagens synthesizers. Ett tillfredsställande supplement som fanns redan för dåtidens musicerande.

Vidare talar Folkestad om att på samma sätt som alla olika instrument har utvecklats under vår historia, har det tagit ända fram till senare halvan av 1900-talet innan vad man idag kallar för ”elektroakustisk” musik har tillkommit. Eftersom dagens syntetiska och digitala musik är beroende av elektricitet och avancerad elektronik, förstår vi också varför uppkomsten av dessa musikstilar inte har kunnat möjliggöras förrän i mitten av 1900-talet. Idag har synten fått ett starkt fotfäste i studios världen runt, efter att sen tidigt 50-tal ha haft en allt mer växande roll inom populärmusiken. Folkestad menar att vi idag har kommit till en skiljeväg: att använda sig av syntar eller inte, Folkestad (1996).

Om sequencer säger (Folkestad, 1996) att det ”is a good example of programs that do not replace the composer, but functions as a tool in composition, complementing the competence of the composer” (s. 73). Programmet i sig innehar inte förmågan att komponera, utan det är kombinationen av kompositören och datorn som tillsammans komponerar. Faktorer som musikalitet och teoretisk kunskap kan aldrig ersättas av ett sequencer program.

Resnick (1987) gör en parallell med hur man förr navigerade med hjälp av stjärnorna. Denna metod av navigering, krävde stora kunskaper inom geometri och komplexa uträkningar var ett måste. I och med uppfinnandet av en magnetisk kompass förändrades utförandet av navigering drastiskt. Givetvis krävdes det fortfarande vissa uträkningar, då kompassen till en början alltså pekade åt norr. Hos dagens kompasser vet vi att även dessa kunskapskrav har eliminerats och att dessa uträkningar även görs av kompassen själv. Idag vet vi även att möjligheterna har sträckt sig ännu längre och GPS har i många fall ersatt kompassen. Exemplet som Resnick (1987) ger bör bara ses som en jämförelse mellan navigering och en kompass, då GPS får ses som en helt ny uppfinning.

With each of these changes in technology, compasses in effect became ‘smarter’, and the user needed successively less skill. But the total system lost no intelligence of knowledge. Instead some skills and knowledge passed out of the hands of the compass users into the hand of compass designers and their product. (Folkestad 1996, s. 74)

På samma sätt har datorerna och sequencer programmen hjälpt dagens låtskrivare och producenter. Viktigt att nämna är att många krav på låt produkten förstärks för var dag ljudkvalitén förbättras. Med nya digitala metoder och verktyg följer också ny kunskap att lära sig. Vidare beskriver Folkestad att han inte heller anser att användarens behov av intelligens, kreativitet och kunskap inom musikskapande skulle ha minskat.

Datorn har använts i många olika forum för att simulera olika ”riktiga” aktiviteter och att på så sätt träna sig på dessa. Till exempel är en flygsimulator en målande beskrivning på detta fenomen. Ödman citerad i (Folkestad, 1996) betonar därmed:
”what is achieved by using computers for composition is not a simulation of music making and simulated music, but real music making, and real music” (s. 72).

Sammanfattningsvis kan man säga att musikaliska hjälpmedel som sequencerprogram och datorer verkar som verktyg och supplement för en låtskrivare. En dator och ett sequencerprogram innehar inte förmågan att skapa musik, utan det är i kombination med kompositören som musik skapas. Vidare kan man säga att människan alltid använt sig av musikaliska verktyg och att datorn och sequencerprogrammet därför kan anses som vilken uppfinning som helst. Jag kommer använda detta i min studie främst för att beskriva vilken roll de spelar för en låtskrivare och producent, men även för att visa att de inom musikframställning bör anses som just verktyg och supplement.

3.2 Uppfattningar om musikskapande & -lyssnande för dagens unga

Enligt Bjurström & Lilliestam (1993) strömmar musiken till samhällets unga från en rad olika medier. Dessutom är våra barn med och uttrycker musiken själv till exempel i form av spontansång, rytmiska ramsor och lekar.

Om man ser det ur ett historiskt perspektiv, menar Bjurström & Lilliestam (1993) att musiken i allt större utsträckning penetrerat och integrerats i våra yngres vardag. Populärmusikaliska genrer förkroppsligar i många fall upproret eller revolten mot samhället, skolan eller föräldragenerationen. Musiken anses av Bjurström & Lilliestam spela en ytterst viktig roll för ungas sociala utveckling. Detta gäller formligt av deras personlighet, som ofta kopplas till såväl livsstil och klädstil som musikaliska stilar och genrer, vilka då verkar som personifierande medel. Författarna menar att vi länge har vetat att ungdomliga musikinfluenser på äldre dagar växer sig fast som nostalgiska minnen hos vuxna. Idag verkar musiken i större utsträckning än förr även identitets- och stilbildande för de vuxna.

Enligt de tvärkulturella studier Mead (1970) genomförde, tenderar en snabb samhällsutveckling sett ur ett tekniskt perspektiv främst att förändra tillvaron för våra barn och ungdomar. Vidare beskriver han att det är just denna målgrupp som på många sätt befinner sig i utvecklingens frontlinje. Det är rimligt att tro att det är samhällets yngre som oftast ligger först i mötet med ny elektronik såsom mp3 spelare, datorutrustning osv. Inom denna form av elektronisk utveckling låter det troligt att samhällets yngre, fastän de oftast inte har samma tillgång till bra ekonomi, tidigare än de äldre bekantar sig med sådan utrustning. Det ligger i barns intresse att vara ”nyast” och ”först” med mycket av denna utrustning beroende på kompistryck och trender. Eftersom det tidigare har beskrivits att barn och ungdomar i större utsträckning lyssnar på musik än tidigare generationer, borde det vara naturligt att efterfrågan på elektroniska musikspelare ökar. Idag säljs i princip endast elektroniska musikspelare, såvida man inte köper något begagnat.

Enligt Qvarsell (1998) ansågs datorn under 80-talet främst som ett hjälpmedel. I alla fall om man såg på vad datorn spelade för roll inom skolan och för undervisningen. Datorns roll på fritiden var definitivt mer debatterad och det tror jag att den är än idag. Nyttjandet av datorn som spelkonsol diskuterades exempelvis kraftigt och man hade delade åsikter om eventuella skadeverkningar. Vidare beskriver hon att datorn på 80-talet ansågs medföra personlighetsändringar, och nya begrepp myntades såsom "Techno kids" och "Hackers" för att beskriva dessa personligheter. Hermann (1988) ansåg att moderna barn kunde ses som teknologistyrda och känslomässigt utarmade. Han använde uttrycket "aniarabarn" för att klassificera dem. Qvarsell (1998) menar också att det under 80-talet fanns många som både förespråkade såväl som bannlyste datorn i samhället och det var inte förrän i mitten av nittioalet det uppstod en annorlunda fokusering, kanske mest beroende på att datorn vid det laget intagit en dominant roll i människans vardag.

Folkestad (1996) anser att musiken alltid varit en extremt viktig del av ungdomskulturen och ungdomars sociala vardag. Det läggs tonvikt vid att den portabla musiken är av stor vikt idag. Han beskriver att portabel musik, vilket innebär exempelvis cd-spelare, "mini-discs" och bandspelare, ger barn och ungdomar en möjlighet att "flytta" bort musiken från de vuxnas uppsyn till andra, för ungdomar existerande mötesplatser såsom stranden, parken och bilen. Innan dessa lagringsmedier fanns, fungerade gitarren som ett bra exempel på flyttbar musik, då den i förhållande till exempelvis pianot och fiolen var väldigt ekonomisk såväl som portabel. På grund av detta, förstår vi varför just gitarren var ett sådant ledande ungdomsinstrument under 60-talet menar Folkestad (1996). I en undersökning som presenteras av Folkestad (1996), där 1000 människor mellan 16 och 25 år intervjuades, beskrev 94 % av alla kvinnor och män sig som lite eller väldigt intresserade av musik, medan det endast var 79 % av det manliga könet och respektive 61 % av det kvinnliga som ansåg sig sportintresserade.

Denna undersökning stärker mina tankar kring att musiken i dagens Sverige är något som många fattat intresse och tycke för. Detta stora intresse kan enligt Folkestad bero på att musiken ofta främjar utvecklingen av den egna identiteten. Musik kan således verka identitetsstärkande utövat enskilt såväl som i grupp. Ett "försvar" mot vuxenvärlden och mot allmänheten som helhet, i en låtskrivande process skriver man på egen hand på egna villkor och får en viss kontroll över sitt eget öde. Vidare ger det barn och ungdomar en möjlighet att uttrycka sina åsikter och känslor menar Folkestad (1996):

"Music does not merely have the function of being one means of expression among others, but rather seems to become a way of living and a way of relating to the world" (s. 9).

Skillnaderna mellan att lära sig musik på egen hand i förhållande till i en skola är stora, då det för egen inläring kan ske med helt andra metoder. Det kanske mest beror på vilken genre samt vilket instrument man sysslar med. Ett musiklärande utanför skolmiljö styrs troligtvis mestadels av ett musiklyssnande och en gehörmässig inläring ifall det handlar om utövare som inte behärskar några musikteoretiska kunskaper.

Folkestad (1996) menar att en syns ljud många gånger under de senaste årtiondena har varit en fråga om pris och då syftar han främst på att ljudens kvalité kostar pengar. Exempelvis beskriver han att "budgetsyntarna" låter på ett specifikt sätt i kontrast till de lite dyrare. Dessutom är de dyrare syntarnas ljud ur en musikers perspektiv som regel bättre. Han menar att när en ny generation av barn och ungdomar på något sätt lyckas med kommersiella framgångar, håller de gärna kvar vid de val av ljud och ljudkvalité som de har varit vana vid i sitt tidigare uttryckande. Således blir dessa ljudideal något av deras stil. Gradvis under senare år har skillnader mellan ljud, använda av amatörer och professionella suddats ut. I dagens

studios händer det många gånger när man producerar ungdomsmusik, att man använder sig av dyra "samplers" för att sampla de billiga syntarnas ljudkällor. Det kan till exempel handla om att dessa ljud på något sätt verkar karaktäristiska och därmed ses som ljud som inte ämnar imitera akustiska instrument utan snarare strävar efter att låta syntetiska och elektroniska. Under senare år har dessa "samplers", som tidigare varit en ytterst dyrbar tillgång, ersatts med nya syntar som innehåller råare analoga ljud med hög samplingskvalité.

Folkestad (1996) har under en kontinuerlig tidsperiod av 3 år undersökt ungdomars komponerande, där de använder sig av datorer och midikopplade syntar och har i sina studier kommit fram till sex olika tillvägagångssätt. Dessa sex olika metoder delar han fortsättningsvis in i två olika huvudkategorier som han benämner horisontalt och vertikalt. Enligt de horisontella metoderna färdigställs melodi, harmoni och låtens form först och detta sker oavsett om datorn är inblandad eller inte. Vidare görs arrangering och låtens instrumentation med hjälp av ett musikprogram. Enligt de vertikala metoderna skapas låten/musiken i olika sektioner, där varje sektion instrumenteras och arrangeras som en integrerad process innan man påbörjar nästa del. Alltså skulle detta betyda att varje del av låten i princip färdigställs innan man jobbar vidare med nästa.

Slutligen beskriver Folkestad att det horisontella tillvägagångssättet ofta tillämpas av dem som besitter någon form av instrumentala färdigheter. Dessa personer ser datorn och sequencerprogrammet som hjälpande verktyg och skulle vara precis lika kapabla att komponera musik på traditionellt vis. De personer som inte besitter några instrumentala kunskaper tillämpar det vertikala arbetssättet. För dessa blir datorn och sequencerprogrammets möjligheter snarare ett krav, för att de ska kunna komponera någonting överhuvudtaget. Mer om detta presenteras i kapitel 3.4.

För mina studier påvisar detta fenomen att de digitala och syntetiska framställningsmetodernas existens har olika innebörd beroende på utövarens instrumentala och musikteoretiska förkunskaper. I min egen undersökning betyder det att man med dessa metoder kan skapa sig en karriär oavsett om man är instrumental och musikteoretiskt kunnig eller inte. Så som musiken många gånger framställs och låter idag kan alternativa musikaliska kunskaper tillgodoses i en sådan studiomiljö, vilket också styrs lite beroende på vilken genre man arbetar med.

3.3 Synen på syntetiskt/organiskt och analogt/digitalt i musikstudion

En annan viktig aspekt av teknologins framväxt presenterar Folkestad (1996), som säger: "music is created in the studio, and in live performances of the music, one tries to attain a recreation of what once was done in the studio – not the reverse" (s. 14).

Detta tycker jag verkligen sätter pricken över I-et. Med den syntetiska musiken har det växt fram en tradition där man efterliknar det som skapats i studion, vid senare liveframträdande och då ersätts syntetiska ljud med organiska instrument.

Folkestad (1996) beskriver att syntar, portastudios, etc. blev så pass billiga och spridda världen över under 80-talet att detta naturligt bildade nya referenspunkter i skapandet av modern musik. Han anser att den digitala teknologin alltifrån trummaskiner och datorer, till sequencerprogram och midiutrustning revolutionerade arbetet att spela in och skriva musik. Arbetet i inspelningsstudion och möjligheterna för komposition och utvecklande av arrangemang ändrades totalt och nya metoder att arbeta efter utvecklades.

Nyare sätt att jobba med musiken, som användes av professionella låtskrivare världen över, fångades snart upp av den yngre generationen. Studioinspelningar som tidigare varit begränsade till den stora studiomiljön, var nu även tillgängliga för yngre intresserade. Möjligheten att ha en liten hemstudio blev ekonomisk tänkbar.

Bjurström & Lilliestam (1993) skriver att användningen av diverse nya teknologiska uppfinningar och innovationer enbart under senare år bidragit med att sudda ut och göra skillnaderna mellan vardagliga organiska ljud och syntetiska mer flytande och hopsmälta. Vidare beskrivs det att inom populärgenrer som "hip-hop" och "Techno" är det inte alltid lätt att sätta upplevelsen av musiken i relation till hur den har producerats. Just på grund av att vardagliga ljud och syntetiska blandats så hårt mot varandra, kan det för en oerfaren lyssnare vara svårt att förstå vad som är syntetiskt och vad som är organiskt. Bjurström & Lilliestam (1993) menar att "oavsett om ljud produceras eller kategoriseras som musik eller inte kan de upplevas som musik". Vidare menar de att både de ljud som frambringas av naturen som de som åstadkoms med hjälp av modern teknisk utrustning, kan upplevas som musik. Musik är en helhet som kan bestå av en rad skiljande dimensioner, nivåer eller parametrar och som exempel på dessa ges rytm, melodik, harmonik, klang, frasering och intonation. Framställningsmetod anses inte påverka dessa faktorer.

3.4 Diskjockeys som låtskrivare & oskolad respektive skolad låtskrivare

Folkestad (1996) beskriver att teknologin medförde att nya musikstilar uppstod såsom modern dansmusik "Dance Music". Detta var en genre som utvecklades av diskjockeys, som i sin tur anlätades av skivbolag för att skapa "Disco-hits" av redan befintliga framgångsrika låtar. I och med detta arbetssätt, utfört av diskjockeys, växte en ny musikkultur fram, som innebar att med hjälp av digitala verktyg och digital utrustning skapa utifrån musikaliska idéer. Den färdigheten att skriva musik grundades mycket på alternativ musikalisk kompetens menar Folkestad (1996). Vidare beskriver han att musik tidigare utövades och framställdes kanske främst av de instrumentalt och musikaliskt tränade, vilket givetvis innebar kompetenta musiker och låtskrivare. Faktorer som fantasi, idésprutande och bemästrandet av det musikaliska språket, utan att för den sakens skull ha någon musikalisk skolning, innebar således en helt ny standard för skapandet av musik.

Han beskriver vidare att vid de tillfällena musik skapats av folk som inte besitter några instrumentala kunskaper eller musikalisk skolning, skapas musiken efter en vertikal metod. Här utnyttjas de möjligheter och arbetsmetoder som en dator, sequencerprogram och digitala/syntetiska musikframställningsmetoder har att erbjuda i samband med individens kreativitet, fantasi och känsla för skapande. Individens kunskaper i form av alternativ musikalisk kompetens kan därför tillämpas. Här handlar det om ett alster, gjort på tu man hand eller i grupp, som improviserats fram, under en viss period. Eftersom personerna ifråga inte besitter några instrumentala kunskaper, är de oförmögna att med instrument återskapa eller framföra verket vid ett senare tillfälle.

Folkestad skriver att varje aktivitet medför ett lärande. Han beskriver att det inom ramarna för musikskapande finns olika element som samverkar och integreras med varandra. Som exempel på dessa ömsesidiga element ges aktivitet, kunskapskänedom och lärande.

Enligt han var den klassiska metoden, innan de digitala möjligheterna fanns till hands, att man först lärde in ett musikstycke och/eller en metod för att skriva en komposition, för att sedan utföra det man lärt vid ett framförande eller i en skrivande process.

Han anser vidare att det, för oskolade låtskrivare i dagens musikskapande, inte alls hör till ovanligheterna att lärande och utförande går sida vid sida och anses som integrerade. Dessa

”oskiljaktiga” står således för en odefinierad helhet, där lärande kräver sitt utövande och vise versa. På så sätt menar Folkestad att man därför många gånger rör sig från en icke-existerande låt till en färdig och på motsvarande sätt utvecklas man som individ från att vara oförmögen att skapa musik till att vara kapabel.

Dagens tillämpning av datorer har som tidigare nämnts resulterat i nya sätt och metoder för att skapa musik, inte bara för de som är instrumentalt tränade utan även för nybörjare utan någon som helst musikalisk skolning. Datorn för professionella låtskrivare är inte ett måste för att kunna skriva musik, den kan snarare anses som ett verktyg ibland många. Men för en nybörjare utan instrumentala kunskaper eller musikalisk skolning anses datorn snarare som ett måste för att tillgodose möjligheten att kunna skapa musik. Vidare har det blivit en viktig aspekt att det faktiskt går att få fram ett bra resultat för nybörjare, i och med datorn. Man skapar dessutom musik på ungefär samma sätt som många skickliga artister har gjort under de senaste årtiondena.

Mer om detta pratar Ödman citerad av Folkestad (1996):

”Obviously, computer technology is perceived as offering different options to an expert composer or a trained instrumentalist, than to a novice” (s. 71). Det betyder att en expert alltså kan utnyttja mediet på ett annorlunda sätt. Metoderna för elektroniskt framställd musik förnyas ständigt och påverkas utifrån vår utveckling. Således menar han även att man under processen utvecklar olika metoder för och attityder mot att framställa musik på elektronisk väg.

I sina avslutande intervjuer frågade Folkestad (1996) sina informanter huruvida de hade funnit vissa kunskaper eller färdigheter mer viktiga eller värdefulla, samt ifall det fanns något som de själva ansåg sig sakna under sitt framställande av musik med digitala hjälpmedel. I nästan varje intervju ansågs det viktigt att kunna spela piano. Så svarade både de som var relativt bra på det såväl som de som inte alls kunde spela. Störst tonvikt på detta lade de som kunde spela piano, vilka ansåg och beskrev det som en absolut nödvändighet för att kunna skapa någonting överhuvudtaget. Även om kunskapen att kunna spela piano anses som en enorm tillgång, kan man se ett tydligt mönster. De som besitter pianistiska kunskaper jobbar på ungefär det sätt som de är vana och bekväma med och skriver musik ungefär som de alltid har gjort. Skrivandet sker på ett horisontellt plan och individerna i fråga söker på så sätt inte efter andra metoder att jobba på, som erbjuds av datorn och musikprogrammet. De som inte besitter pianistiska färdigheter hittar å andra sidan alternativa lösningar och metoder för att skapa sin musik vilket ofta lockas fram av deras fantasi och nyfikenhet. Vidare kan man då enligt Folkestad (1996) se att de som varit vana vid att spela piano ser synthesizern som ett substitut för pianot och placerar den därför naturligt framför sig. Ofta väljer även dessa individer syntljudd som på ett ungefär låter som ett ”klassiskt” piano. De som inte har samma pianovana, väljer att placera synthen till höger om sig och datorn framför sig. Dessutom letar de efter ljud som tillgodoser deras spontana behov. Ofta spelar de bara med en hand i taget, antingen i basregistret eller i diskantregistret. Olika ljud kan då även hjälpa dem att nå ett helt register beroende på deras registerplacering från start.

Som sammanfattning kan vi säga att det med teknologin växt fram nya musikstilar. Diskjockeys utan musikalisk skolning började skapa musik med hjälp av alternativa musikkunskaper. Vidare kan vi säga att datorn och sequencer programmen står som ett måste för att nybörjare utan musikalisk skolning ska kunna tillgodose möjligheten av att kunna skapa musik.

Instrumentala förkunskaper kan påverka för huruvida man söker efter dessa arbetsmetoder. Denna vetskap är intressant i min undersökning då den för låtskrivaren och producenten,

påverkar betydelsen av organisk respektive syntetisk musikframställning med datorer och sequencerprogram som hjälp. Exempelvis borde organisk musikframställning vara svår att uppnå för de producenter/låtskrivare som inte har några instrumentala eller musikteoretiska förkunskaper. Syntetisk musikframställning borde kunna utföras oberoende av producentens/låtskrivarens sådana förkunskaper. I syntetisk musik spelar alternativa kunskaper också in vilket kan göra att musiken får olika karaktär beroende av producentens/låtskrivarens musikaliska förkunskaper.

3.5 Uppfattningar om ungas musikaliska referenser

Folkestad (1996) refererar att det ibland påstås att barn och ungdomar i dagens samhälle har smala musikaliska referenser beroende på den populär- och radiomusik de är vana vid att lyssna till. Verkligheten kanske rent av är den motsatta, dvs. unga idag har väldigt breda musikaliska referenser. Musiken som omger dem under deras uppväxt innehåller en bred variation av stilar, tonalt språk, instrumentation och funktioner. Som ett exempel hänvisar han till ”tecknat” och Disneys filmer, där han menar att musiken i många fall baseras på och/eller härstammar från den romantiska tidsepoken som fanns under 1800-talet, som Wagner och Richard Strauss bland många starkt påverkade.

Wagners musik gör sig även hörd i merparten av de filmer och produktioner som löper ut ur Hollywoods stora filmscen. Som en följd av detta säger Folkestad att dagens unga redan i tidig ålder lär sig att känna igen och bekanta sig med alla dessa olika musikaliska språk. Exempelvis menar han att ett franskt valthorn mycket väl kan användas som en auditiv förstärkning till en manlig riddare med fredliga avsikter, medan en riddare med krigiska avsikter hellre hade ljudsatts med en trumpet. Fortsättningsvis beskrivs kärlek ofta med användandet av oboe, osv. Denna skillnad i känslomässig gestaltning beroende på instrumentet användes redan av Wagner då han skrev *Nibelungens Ring*. Således är det inte konstigt att all denna exponering av varierande musikaliska stilar och språk sedan visar sig i vad våra unga skriver idag. Detta en tolkning som gjorts av Folkestad (1996), som kan diskuteras. Jag instämmer i att mycket av Hollywood och tecknade filmers musik har tydliga paralleller med den klassiska musiken. Även beskrivningen av att olika känslor ofta belyses med hjälp av olika instrument har jag ofta lagt märke till. Men om dessa inslag härstammar från den romantiska tidsepoken och så pass specificerat som till vissa tonsättare, är jag inte beläst nog att uttala mig kring.

Bjurström & Lilliestam (1993) beskriver att rockmusik, såväl som den romantiskt symfoniska musiken, stegvis förstärktes som dominerande idiom inom filmmusiken under sjuttio- och åttiotalet. Detta fenomen bidrog till ett genombrott för vad man idag kallar ”Soundtracks” (ljudspår) från filmer. Ett genombrott som gjorde stor inverkan på fonogrammarknaden. (Bjurström & Lilliestam, 1993, s.20) ”I dagens stora multimedieföretag samordnas produktionen av filmer, fonogram och reklam i allt större utsträckning med varandra” Även detta en förklaring till att dessa genrer har gjorts lättillgängliga för dagens yngre musiklyssnare.

Sammanfattningsvis kan vi säga att unga idag tros ha väldigt breda musikaliska referenser. Inslagen av klassisk musik i film och tecknat har genomsyrat deras uppväxt och musiken som för övrigt omger dem kan på många sätt anses som bred. Denna kunskap är av betydelse för min studie då den beskriver vilka musikreferenser människor i dagens samhälle har och hur dessa referenser påverkar deras syn på vad som är organiskt respektive syntetiskt. Exempelvis

är mycket av dagens filmmusik syntetiskt framställd, fastän musiken försöker efterlikna organiska instrument.

3.6 Uppfattningar om vad populärmusik är rent kulturellt

Musikuppfattningen påverkas av vår kulturella bakgrund. Bjurström & Lilliestam (1993) slår därför fast att ”kommer den som framför musiken från en annan musikkultur än den som lyssnar till den, är det inte ens helt säkert att de är överens om att det är musik som framförs” (s. 41). De menar att musik är som en kulturbunden kod, där alla världens olika kulturer bär på ett förråd av idiom och formler som då givetvis skiljer dem åt. Vissa låtar ger exempelvis upphov till vårt svenska kulturarv. Att kultur, religion och seder kan skilja så vitt mellan världens olika länder, får oss att förstå varför vissa länder eller målgrupper kan ha svårt att förstå de associationer, känslor och stämningar som kan finnas i andra länders eller kulturers musik. Detta kan även gälla inom olika genrer, där utövarens stil och personlighet ofta knyts till musikstilen. Som exempel på detta beskriver Bjurström & Lilliestam att en dansbandspublik säkerligen finner svårigheter i att förstå ett ”Deathmetalband” som svenska *Entombeds* musik.

Musiken kan på så sätt knyta band mellan människor men även skilja oss ifrån varandra. Populärmusikaliska genrer kan beskrivas som globala, samtidigt som de markerar gränser mellan såväl olika generationer som ungdomsgrupper.

Som slutsats kan man säga att utifrån låtskrivare och producenters kulturella bakgrund kan syntetiskt respektive organiskt framställd musik betyda olika saker. Betydelsen detta har för min studie är att vissa kulturer kan hysa en förkärlek till organiskt framställd musik medan andra kulturer kanske oftare föredrar syntetiskt framställd musik.

4. Syfte och frågeställning

Mot bakgrund av ovan skrivet material beträffande organisk kontra syntetisk musik och de arbetsmetoder som finns, oavsett om vi pratar om analog eller digital inspelning, har mitt huvudsakliga syfte varit att få reda på hur professionellt verksamma låtskrivare, producenter och/eller artister förhåller sig till dessa begrepp och de förhållanden som begreppen står för. Vad betyder de för dem i deras yrkesroll och utövande? Vilka är deras personliga ståndpunkter? I mitt syfte ingår också att få reda på ifall det förekommer några fördomar och förutfattade meningar kring syntetisk respektive organisk framställning av musik och om det är något mina informanter känt av.

Utöver detta har jag velat ta reda på ifall låtskrivare och producenter anser att syntetisk och elektronisk musik kräver lika mycket musikaliskt kunnande såväl som "hjärta" vid framställningen. Med hjärta menar jag då huruvida en syntetisk framställnings- och skrivandeprocess är i lika stort behov av känslomässigt engagemang. Är ett syntetiskt, instrumentalutövande lika beroende av känslomässigt engagemang som resterande delar av produktionen?

Dessutom vill jag ta reda på ifall de tror det finns en risk att den organiska musiken är på utdöende, i och med att den syntetiska växer.

För att precisera mitt syfte resulterar det i min huvudsakliga frågeställning:

Vad betyder organisk respektive syntetisk musik för låtskrivare, producenter och artister?

Givetvis har denna frågeställning sönderfallit i del- frågor som alla har berörts under mina intervjuer och som presenteras längre fram i material- och metoddelen.

För att kartlägga ett område som jag visste en del om men ville veta mer om, kan man säga att jag vid arbetets inledande faser hade en rad med påståenden. De stod för min förståelse när jag gav mig ut för att söka svar på min forskningsfråga. Dessa har legat som underlag och tillämpning åt de rent faktiska frågorna jag velat ha svar på och därför utformat.

Min undran och de svar jag velat komma åt har för mig varit inom områden jag på min fritid rört mig ofta kring och även områden som har hög relevans för min kommande yrkesroll. Därför har också möjligheten att kunna få svar på dessa känts viktig och gynnsam. På grund av detta har min undersökning även varit en plattform för att få reda på dessa påståendens giltighet.

- Kan det vara så att personer som är professionellt verksamma som låtskrivare och producenter tvingas arbeta både organiskt och syntetiskt?
- Handlar allting om förståelse och om att komma i kontakt med båda metoderna för att även kunna uppskatta dem?
- Kanske är det de producenter och låtskrivare som i grund och botten är musiker och musikaliskt utbildade, som använder sig av båda metoderna. Kanske är det även dessa personer som inte hyser några fördomar emot någon av dessa utan försöker vara "open-minded".
- Kan det vara så att de personer som aldrig varit i kontakt med syntetisk musik också är de som inte heller förstår att det ligger mycket kunnande bakom denna arbetsmetod. Att det är mer än att bara trycka på en knapp?

5. Material och metod

Eftersom min undersökning går ut på att forska kring vad en låtskrivare, en producent och en artist tycker om organisk kontra syntetisk framställning av musik och de metoder som medföljer inom dessa båda grupperingar, kändes det mest relevantt att använda mig av en kvalitativ intervjumetod.

Patel och Davidsson (1991) menar att ambitionen i det kvalitativa fallet är att upptäcka företeelser och att på så sätt beskriva uppfattningar inom en kultur. Vidare menar de att reliabiliteten hos en kvalitativ intervju anses hög även om personen som intervjuas skulle svara olika på samma fråga från en intervju till en annan. Orsaken till detta kan således vara att vederbörande har ändrat uppfattning kring frågan eller fått nya insikter eller att stämningläget kring intervjun på något sätt förändrats. Om man utgår från att vi i varje läge konstruerar vår verklighet (s.k. konstruktivism) så är detta t.o.m. normalt. I varje läge överväger vi vad som ska sägas.

För mig är dessa faktorer av absolut vikt då jag först och främst ämnade göra en trovärdig tolkning av informanternas livsvärld. Med en kvalitativ gruppintervju gavs jag möjligheten att lyssna till tre personers åsikter och ståndpunkter. Med denna metod fick de även möjligheten att fläta samman sina svar genom att på ett naturligt sätt falla in och ur varandras kommentarer. På grund av dessa faktorer valde jag, med hänsyn till de områden jag ville beröra, i första hand att inte presentera mina frågor i någon specifik ordning utan lät dem växa fram spontant. I de fall då något specifikt område missades, vävdes kompletterande frågor in. För mig skulle en kvantitativ metod inte alls ge möjligheten att få samma insikt och gå på djupet på samma sätt.

5.1 Varför valde jag att använda mig av just intervjuer?

Först och främst var jag som ovan nämnt, ute efter att införskaffa så djup kunskap jag kunde och ansåg därför att intervjuer var det bäst lämpade sättet, ibland de metoder som finns för att införskaffa kvalitativ kunskap på. Informationen kändes för mig mer specifik och inte så fragmenterad som det uppskattningsvis hade blivit ifall jag hade använt mig av mera kvantitativa metoder. Här erbjöds informanterna att tala fritt från hjärtat och även kunna motivera sina svar och förklara varför de tyckt på ett visst sätt. Jag ansåg även att mycket av en ståndpunkt ligger i personens sätt att säga en viss sak och med vilket tonfall svaren återges. Det ger mig som intervjuare en bredare förståelse för varför personen svarade som han gjorde och i många fall även en känsla för vilka ståndpunkter som ligger vederbörande varmt om hjärtat och om hur pass ärliga svaren varit.

5.2 Var och när hade jag min intervju?

Jag utförde min intervju under min valfria praktik som sträckte sig över V41-43 2006. Under dessa tre veckor praktiserade jag på Global Creations, vilket är ett professionellt skivbolag såväl som en studio, belägen i Malmö. Redan då jag valde denna praktikplats hade jag i tankarna att det inte enbart var en praktikplats jag var intresserad av, utan att det även var ett ypperligt tillfälle för mig att få intervju låtskrivare och producenter som jobbar där och på skivbolaget Velvet Underground, vägg i vägg.

Praktiken verkade även som ett bra tillfälle att observera. Under en tre veckor lång kontinuerlig period skulle jag få inblick i hur deras arbete går till och se hur de rent praktiskt relaterar sig till organiska och syntetiska inslag i framställandet av musik. Denna observation förstärkte mina intryck och min förståelse inför den intervju som ägde rum i slutet av praktiken. Jag valde att enbart dokumentera dessa observationer i form av stödord och korta minnesanteckningar.

5.3 Val av informanter. Urvalskriterier.

Att välja ut informanter inom det här området var verkligen ingen enkel uppgift, då det finns en uppsjö med folk som på något sätt sysslar med organisk såväl som syntetisk musik. Det finns väldigt många musikintresserade idag som i olika utsträckning och grad av seriositet jobbar med inspelning och framställning av musik. Därför ville jag att de informanter jag valde ut först och främst skulle arbeta heltid med sin musik. Att det på så sätt var deras yrkesroll och den arbetssituation de dagligen befinner sig i samt att de arbetade på ett professionellt plan som jag kunde undersöka. Jag ville hitta informanter som jag visste arbetade i olika utsträckning med både organisk och syntetisk musik. Dessutom ville jag att åtminstone en av de tre informanter jag ämnade välja hade någon form av musikalisk skolning bakom sig och även på något plan själv var verksam som musiker. Slutligen försökte jag se till att dessa tre personer hade olika uppfattning om vad som menas med kommersiell musik och fäste olika värderingar kring det på grund av smak, personligt tycke såväl som bakgrund. Kunde jag även hitta personer med olika kulturell bakgrund, var detta en bonus.

Med beaktning av dessa kriterier valde jag ut tre informanter, som passade ändamålet för mitt vetenskapliga arbete. Efter följande yrkesbeskrivning av mina informanter, har jag valt att endast återge deras förnamn före ett uttalande:

- **Robert Uhlmann:** Låtskrivare/producent och musiker, professionellt verksam med bolaget Extensive Music, som han har grundat tillsammans med sin bror Henrik. Robert är en etablerad låtskrivare/producent med många storsäljande artister i sitt stall och en meritlista som sträcker sig över många år och som gett många utmärkelser.
- **Anders Wrethov:** Låtskrivare/producent/gitarrist/sångare och professionellt verksam musiker, anställd av Roasting House. Anders har haft stora inrikes låtskrivareframgångar under de senaste åren och har för övrigt tagit examen vid rocklinjen på Malmö musikhögskola.
- **Arash Labaf:** Artist/sångare och låtskrivare, professionellt verksam och känd för allmänheten/världen som iranskfödda artisten Arash, som haft enorm internationell framgång senaste åren.

5.4 Hur genomförde jag min datainsamling?

Först och främst bestämde jag mig för hur många personer jag ville intervjua och utifall de skulle intervjuas vid olika separata tillfällen eller tillsammans under en gruppintervju. För mig kändes det som om en gruppintervju var det som passade ändamålet bäst och tre informanter vid det tillfället var vad jag hade tänkt mig.

Intervjun genomfördes i ett rum som låg i anknytning till Roberts studio. Detta var en miljö som givetvis Robert men även Arash och Anders spenderat mycket tid i, då Arash mestadels arbetar tillsammans med Robert och Anders har sin studio i huset bredvid.

Rummet bestod av en liten bekväm soffa och ett par stolar och används av Robert som en entré, loge och kök. På grund av rummets vilsamma miljö kändes den passande för intervjuens utförande. Vidare ville jag hålla inspelningsutrustningen så minimal som möjligt för att behålla situationens naturlighet och vardaglighet. Hade jag till exempel använt mig av en för komplex inspelningsutrustning hade risken funnits att själva känslan av att vara intervjuad förstörats upp och att informanterna tappat bort känslan av att vara ”hemma” och svara spontant. Jag ville skapa en stämning de kände sig bekväma i, där jag snarare existerade i skymundan. Därför blev en enkel diktafon lösningen.

Jag inledde intervjun med att presentera mitt syfte och min huvudsakliga frågeställning som jag sedan lät sönderfalla i en rad underliggande frågeställningar som blev de frågor informanterna fick besvara.

Min huvudsakliga frågeställning sönderföll således i följande frågeställningar och formuleringar. I de fall då frågorna var av ja/nej karaktär, bad jag om vidare motiveringar och ställde följdfrågor där informanterna fick motivera sina svar:

- Känner du att du blir förstörd som pianist då du kanske spelar ”syntgitarr” på ditt keyboard? Beskriv hur du tror andra upplever ett sådant musicerande.
- Tror du allmänheten och folk runtomkring dig fortfarande anser att du då är pianist även om du spelar ett syntljud på ett keyboard?
- Anser du dig fortfarande som musiker även om du spelar med syntetiska ljud? Beskriv vad ett sådant musicerande betyder för dig.
- Vad betyder organisk respektive syntetisk musik för dig i din yrkesroll?
- Du känner ingen konflikt mellan dessa båda, Är de jämställda? Hur fungerar de tillsammans?
- Försöker du sätta dig in i andra instrumentalisters roll när du på syntetisk väg spelar ett annat instrument på keyboard, i sådana fall hur och när?
- Är musikern i dig alltid med i ditt skapande, i sådana fall på vilket sätt?
- Har du någonsin känt att folk inte förstår, eller att det finns en intolerans och fördomar gentemot syntetisk musik och de hjälpmedel som finns, samt inom organisk musik? Hur brukar det i så fall yttra sig?
- Är det en lika ”traditionell” skola att lära sig behärska syntetisk musikframställning som med organisk? Beskriv hur?
- Finns det en risk att den organiska musiken dör ut i och med att den syntetiska kanske växer? Hur tror du framtiden ser ut? Hur ser det ut idag?
- Behövs det lika mycket hjärta för att framställa syntetisk musik som det gör för organisk musik? Hur ställer du dig till denna fråga?

5.5 Vilka omständigheter fanns kring genomförandet?

Hela intervjun förlöpte ytterst smärtfritt och jag hade noggrant sett till att eliminera de störande element som kunnat uppstå. Med störande element syftar jag främst på att batterierna på diktafonen tar slut eller att jag inte har med mig tillräckligt med ”bandtid”. Även att hålla dörrar stängda och att rikta mikrofonen åt den som för närvarande pratar hör till självklarheter som lätt kan missas. Det existerade inte några andra störande omständigheter förutom kanske svårigheten att senare, då intervjun skrevs ner, höra allt som sades då inspelningsapparaten var väldigt primitiv. Detta var dock något jag hade förutsett och var medveten om redan vid start och som dessutom medförde ytterst lindriga komplikationer.

5.6 Vilka etiska aspekter fanns?

Patel och Davidsson (1991), menar att vi först och främst är hänvisade till individernas villighet att besvara våra frågor. Personerna i fråga har förmodligen blivit utvalda på grund av att de besitter en speciell kompetens och det är inte alltid en självklarhet att de alltid förstår nyttan av att besvara dessa frågor. Vidare menar de att det är viktigt att vi tydligt klargör på vilket sätt individens bidrag kommer att användas och om det är konfidentiellt eller inte. Givetvis måste vi tillhandahålla informanten all lämplig information. Dessutom behandla denna med både ett genuint intresse, och med förståelse för och acceptans av personens uttryck av känslor och attityder. Att dessa saker är viktiga är relativt enkelt att förstå, då det sista vi vill är att få informanten att gå i försvarsposition om han eller hon anser att vi dömer eller kritiserar. Under den intervju jag utförde rådde det inga tvivel hos informanterna ifall de ville stå som pseudonymer och vara anonyma eller ifall jag skulle använda deras fulla namn och yrkesbefattning. De var alla tre stolta över sina ståndpunkter och åsikter och ville absolut använda sina riktiga namn och inte presenteras under anonymitet.

5.7 Etiska överväganden

Deltagarna i min intervju har valt att inte stå som anonyma och alla tre har medverkat frivilligt. Deras uttalande återges ordagrant med undantag av att jag har rättat grammatiska felsäkringar samt uteslutit harklingar, hostningar etc. Dessa ändringar skedde med deras medgivande. Min och övriga skribenters respekt för alla informanters åsikter står som central för att en vetenskaplig skrift ska kunna framställas och således göras möjlig. Mina informanter har på grund av detta varit införstådda med vad deras utsagor kommer att användas till samt getts möjlighet att läsa igenom och godkänna alla citat och allt material jag valt att inkludera i mitt arbete. På detta sätt har jag tillgodosett kraven på giltighet och trovärdighet i mina resultat. Jag är väldigt mån om att ingen ska kunna känna sig kränkt eller påhoppad på något sätt.

5.8 Hur ska jag kategorisera och bearbeta mina resultat?

Tre personer intervjuades samtidigt och de fick alla besvara samma frågor fast i olika ordningsföljd beroende på deras svar. De föll kontinuerligt in och ur varandra i talet, vilket resulterat i att jag har valt att kategorisera deras utsagor genom att sortera dem efter de centrala frågorna. Robert och Anders har behandlats tillsammans, medan Arashs svar har behandlats individuellt. Orelevanta svar och sådant som inte fallit in under någon av mina

områdesgrupperingar har fallit bort. Jag har endast sparat de svar som har känts relevanta och viktiga för min studie.

6. Resultat

I det här kapitlet kommer jag att redovisa resonemang från min gruppintervju som ägde rum den 27 oktober 2006. Jag kommer vidare inte att värdera och diskutera kring dem här utan är i detta kapitel främst intresserad av att få fram ett resultat. Resultatdiskussionen kommer i kapitel 7.

6.1 Resultatredovisning A – Låtskrivare/Producent

Här har jag valt att redovisa Anders och Roberts svar individuellt och jämfört med varandra, då de båda främst är verksamma som låtskrivare och producenter. Anders har en lång musikalisk skolning bakom sig både från musikgymnasium och från musikhögskola. Han är därtill verksam som musiker och spelar mycket gitarr och piano såväl som sjunger. Förutom detta arbetar han på ett eget soloalbum som artist. Robert har också spelat piano i många år, men har kanske fokuserat mer på att arbeta som tekniker, producent och låtskrivare snarare än utövande musiker. Han har en lång karriär bakom sig och har en både gedigen och bred erfarenhet. Anders och Roberts arbetsmetoder har många likheter men även stora skillnader. I följanderesultat kapitel, har jag velat få svar på min huvudsakliga frågeställning såväl som underliggande frågeställningar. Arashes svar redovisas senare.

Resultatredovisning A delas in i följande kategorier:

Kategori 1 – 6.1.1 Förståelse/respekt (frågeställningar) gentemot syntetiskt framställd musik

Kategori 2 – 6.1.2 Musikerns roll vid syntetisk framställning

Kategori 3 – 6.1.3 Syntetiskt kunnande gentemot organiskt

Kategori 4 – 6.1.4 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informanternas yrkesroll

Kategori 5 – 6.1.5 ”Hjärtats” roll i syntetisk respektive organisk musik

6.1.1 Förståelse/respekt frågeställningar gentemot syntetiskt framställd musik

Denna kategori (1) beskriver och fokuserar på ifall intervjupersonerna anser att det finns något motstånd eller brist på förståelse gentemot framställning av syntetisk musik samt om det i så fall är något som kommer suddas ut längre fram. Följande citat illustrerar hur Robert svarat på dessa frågeställningar.

– Jo visst finns det, det finns ju många som tror att det bara är att trycka på en knapp så har man gjort en låt. Men så är det ju inte många gånger, utan det krävs många års erfarenhet för att få det riktigt bra, oftast är det folk och vissa människor som håller på med väldigt smala genrer, Ju smalare genrer dem håller på med, ju mer kritiska blir de mot andra genrer. Liksom det känns ju oftast som om det finns ett samband med! För att musiken ska kunna utvecklas så måste man ju kunna blanda olika genrer med varandra, för att kunna driva musikutvecklingen framåt över huvudtaget. Många kanske inte accepterar det idag, men om några år, eller om tio, tjugo år så kommer det vara kult. Ungefär som när Elvis Presley kom och han var icke accepterad, det är ju så, det krävs ett visst antal år innan acceptansen kan komma. Det är en ny generation som växer upp hela tiden ju, som är mer insatta i den musiken som finns idag, så det är klart acceptansen kommer att öka (Robert)

Anders svarade såhär:

– Som Robban sa, hybriden som är mellan det organiska och icke- som finns idag, den finns nästan i all musik, i både popmusik, ”RnB”, och jättemycket i rocken också och förståelsen för den kombinationen är mycket bättre än vad den någonsin har varit, men fortfarande finns det mycket fördomar både från musiker så att säga och från vanliga musiklyssnare, som tänker det här är bara gjort med dator osv. Ju smalare i genren man är desto mer insnöad, elitistisk syn får man för hur det ska vara och det ska bara vara på ett visst sätt. Man utgår bara från det liksom, och det kan jag ju se som en nackdel. Men mixen mellan det organiska och den andra världen, den tror jag blivit... Alltså, anseendet har ju blivit mycket bättre och förståelsen för det. Jag menar se bara när 80-talet var och synten växte eller orgeln, då var det ju rent, alltså vad är det? När unga låtskrivare började använda maskiner och trummaskiner och sådana saker på 80-talet när det var stort, alltså då fanns det ju ingen förståelse. Det var ju RIKTIGT illa! När ”Thin Waterman” gjorde musik, folk trodde ju det var... Det var ju gjort på månen, och det var inte musik. Det fanns ingenting i det som var någon talang och så vidare... Så utvecklingen har ju gått framåt där, alltså vad gäller anseendet och så. Men visst, det finns ju fortfarande väldigt mycket fördomar kring det och det kommer det nog alltid göra. (Anders)

Som vi ser finns det många gemensamma nämnare i deras uttalande. Till exempel anser båda två att det finns en bristande förståelse och en intolerans gentemot syntetiskt framställd musik. Enligt Robert bottnar detta troligtvis främst hos musikaliskt utövande människor, som sysslar med väldigt smala genrer. Vidare lägger han stor vikt vid att man måste våga tillåta att genrer blandas med varandra för att överhuvudtaget kunna driva musikutvecklingen framåt, något som Anders instämmer i. En viktig punkt som Robert bara berör men som Anders talar mer djupgående kring är att acceptansen är något som kommer att växa fram med tiden. Ingenting är vare sig accepterat eller ansett då det först kommer, anmärkningsvärt är dock att Anders

tror att dessa fördomar alltid kommer att finnas men att det är något som ständigt förbättras. Kanske syftar han då på att det alltid kommer att finnas människor med fördomar oavsett om förståelsen gentemot syntetisk musik ökar eller inte. Den negativa betoningen i dessa utsagor stärker tolkningen i att det finns en brist på förståelse och i viss mån ett motstånd gentemot syntetiskt framställd musik.

6.1.2 Musikerns roll vid syntetisk framställning

Denna kategori (2) berör frågor kring huruvida informanterna fortfarande känner sig som musiker eller pianister i de situationer då de spelar gitarr på en synt. Reflektioner grundade på att musiken fortfarande utförs på en klaviatur. Tror de att allmänheten och människor de kommer i kontakt med fortfarande anser att det är de själva och inte en datorstyrd synt, som spelar vid denna form av framställning? Skillnader mellan att spela på en synt eller ett riktigt piano tas även upp. Även frågeställningen huruvida de blir lite av "trummisar" när de programmerar trummor på syntetiskt väg tas upp här och om trummor kan användas för att styra diverse syntetiska ljud på samma sätt som en klaviatur. Slutledningsvis frågas det ifall "musikern" hos informanterna alltid är närvarande och utövande vid all deras framställande. Denna kategori berör främst Anders uttalande, då han i betydligt större utsträckning agerar som musiker själv i sitt producentjobb. "- Ja definitivt, absolut, det spelar ingen roll om man ibland använder en hm, eller vad tusan du än använder, spelar ingen roll alls så länge du får fram den känslan du vill ha med din låt och produktion." (Anders)

Utifrån detta uttalande, märks det tydligt på Anders tonfall och på säkerheten i hans svar, att han inte alls tänker på om syntetiskt skulle kunna anses som mindre fint eller sämre ansett. I Anders värld läggs vikten kring vad han anser bäst för låten och han poängterar att han anser sig som lika mycket musiker i dessa situationer. Detta märks tydligt i svaret på min följdfråga, då jag frågade ifall Anders även kände sig som pianist i dessa fall. "- Pianist, Ja det tycker jag absolut. Spelar ingen roll vilket instrument jag imiterar, jag spelar ju liksom piano så att, ja!" (Anders)

Det kan här nämnas att det finns faktiska skillnader mellan ett riktigt piano och en synt och då tänker jag främst på anslag, dynamik och tonbildningsmöjligheter, som hos ett piano existerar på ett helt annat plan. På många sätt anses piano och synt som två vitt skilda instrument men på grund av min formulering på frågan, förstår jag att Anders svarade på detta vis och jag vet att han för övrigt är väl medveten om dessa faktorer.

Robert för in en intressant synvinkel, då han menar att man är lika mycket gitarrist även om man vid ett specifikt tillfälle sitter med en banjo. Kanske sätter detta verkligen pricken över I-et. Likaväl som Anders menar att han är lika mycket pianist vid syntetiskt utövande, skulle det exempelvis kunna tas som självklart att en gitarrist, som råkar spela banjo vid ett specifikt tillfälle, fortfarande skulle kalla sig för gitarrist. Förmodligen skulle han däremot inte kalla sig för kunnig banjoist, men å andra sidan är ju synten besläktad med pianot rent teoretiskt på ett helt annat sätt än vad en banjo är med en gitarr.

- Det är ungefär som om man skulle spela gitarr eller banjo, man är ju lika mycket gitarrist fastän att man just här spelar banjo. Sen vilket ljud man kan använda, det är en annan femma! Alltså själva soundet som man skapar på artificiell väg, man kan ju få fram allt från symfoniorkestrar till gitarrer. Det finns program för allting idag, för att få fram ett organiskt "sound", men sen å andra sidan om man ska få fram ett visst "groove" som kommer från en viss människa, det kan man ju aldrig göra. (Robert)

- Nä, det kan aldrig återskapas! Speciella känslor när de spelar. (Anders)
- precis, det med den organiska biten kan man ju aldrig återskapa på det viset, för det kommer ju från varje individ. (Robert)

Här kom en aspekt från Robert som jag direkt vid intervjun kände var väldigt viktig. Han syftar på att man med syntetiska metoder kan återskapa de flesta organiska sound idag och att det finns programvara för allt, men att ”groovet” och i grunden rytmiken fortfarande är knuten till individen i sig och som Anders även säger, känslan i utövandet. På så sätt förstår man ju att det inom syntetisk musik fortfarande handlar lika mycket om utövande och musicerande, då Robert menar att ett sound kan återskapas men aldrig ett utövande vilket låter logiskt. Således skulle man kunna dra slutsatsen att syntetiska ljud spelade på ett keyboard kanske bör klassas som individuella instrument i sig.

- Det finns resurser för det idag, att med din talang kunna ta fram och låta som en symfoniorkester eller som ett gammalt ”vintage” trumset eller vad du nu vill få fram, det går ju, men det är du som låtskrivare eller musiker eller i din yrkesroll som får det att låta ändå i sin helhet. Man kan ju aldrig återskapa den känslan det haft om kanske den stråkkvartetten hade spelat det live, utan det blir ju en annan grej. (Anders)
- Precis, man kan ju aldrig få det att låta som en riktig symfoniorkester. (Robert)

Här nämner Anders igen att resurserna finns idag för att låta som precis vad du önskar, men att du fortfarande utifrån den du är måste musicera och utöva ljudet för att få det att låta i sin helhet. Jag kommer att tänka på att när Anders menar att det blir en annan ”grej” är det ju framförallt en enstaka musikanter som framför vad kanske 40 musiker i vanliga fall hade uttryckt och det kan ju bli en enorm förlust. Precis som Anders hävdar, blir det ju en annan sak. Kanske vill man inte låta 40 olika individer ha sitt privata musikaliska uttryck. Kanske gynnas låten av att en musikants uttryck, frasering och känsla får ensamrätt över låtens gestaltning och att det på så sätt blir en homogen helhet. Återigen är det här fråga om tycke och smak.

- Ofta kanske det inte är det man vill heller. Jag menar, om jag eller Robban har skrivit en låt och vi vill ha med en stråkorkester, då hade vi kanske inte använt så att säga ”mjukvarusyntar” då, som simulerar en sådan orkester, utan då kanske man hade gått till en riktig orkester. Men ibland vill man att det ska låta ungefär som en symfoniorkester men på ett visst sätt, det är då man kanske använder de möjligheterna som finns idag. (Anders)

I denna utsaga poängteras återigen vikten av tycke och smak av Anders och Robert nickar medgivande. Kanske är det just så här alla moderna metoder tillämpas, efter tycke och smak. Jag menar, den existerande möjligheten för att göra något på ett visst sätt behöver inte alltid betyda att gamla metoder slutar att tillämpas. Att modernare metoder kanske är betydligt vanligare kan ju bero på en rad olika andra anledningar såsom bristande ekonomi, kontaktnät, bristande kunskap kring inspelning av organiska instrument osv.

Ser vi på Anders uttalande om han eftersträvar att låta som en trummis då han programmerar trummor, ser vi en helt annan anledning till att en modernare metod tillämpas:

– Ja, men det beror lite på vad det är för musik man gör. Ibland vill man inte att det ska låta som en trummis, det beror helt på vad det är man gör, men om jag gör en rocklåt och det är det jag vill eftersträva, då är det klart, då vill jag tänka ungefär hur en trummis spelar och att det ska låta ungefär som en trummis. Men om jag gör en annan typ av produktion, så tänker man ju inte att det ska låta som en trummis. (Anders)

Som följdfråga på detta, undrade jag ifall man inte kan använda sig av andra källor än ett keyboard för att presentera syntetiska ljudkällor. Då svarade Anders,

– Alltså att du spelar in med en organisk källa som du sen gör om ja, eller så typ, okej ja! Det händer ju ofta, alltså det finns ju ”sound replacer”, om jag spelar in en trummis som jag känner att jag vill ska låta annorlunda ändå, det ska inte låta som det här organiska ”trumsoundet” så att säga, att man då ersätter eller lägger till olika ljud på dem här ljuden som spelats in. Det förekommer ju jätte ofta och det kan man ju säga om andra ljudkällor med som gitarr, att man förvränger en gitarr så mycket så att det blir nästan ett helt annat ”sound” som en effekt. (Anders)

Här får man upp bilden av att det faktiskt existerar andra instrument än keyboard för att presentera och musicera med ett syntetiskt framställt ljud men att detta kanske är en process som oftast äger rum efter inspelningen av originalljudet. Man gör om trummornas ljud i efterhand. På så sätt spelar trummisen vid inspelningstillfället fortfarande med trummornas verkliga ljud. Tar man just trummor som exempel, säger det sig ju självt att det teoretiskt sätt vore svårt att presentera melodispel etc. på trummor. Exempelvis gitarr borde kunna nyttjas på samma sätt som ett keyboard.

På frågan huruvida ”musikern” Anders alltid är närvarande vid musikaliskt framställande så svarade Anders,

– Absolut, musikern Anders är alltid med, det kan jag säga, det är den alltid, den finns alltid där men jag tänker inte så, jag tänker inte att jag måste vara musiker men musikern är alltid med och det är en stor skillnad. Det är det jag tror många misstar sig på, att de hela tiden måste vara musiker och ha musikern med sig i allting de gör och ha ett signum på att de har spelat. Jag tänker på vad som är bäst för låten. I vissa låtar kanske jag måste briljera mer, alltså lite mer musikant och i andra låtar kanske det inte ska låta som om det är så välspelat utan att det liksom är mer vad man ska säga, sterilt. Det är ju en annan typ av känsla. (Anders)

Här berör Anders något som jag fann anmärkningsvärt. Just poängteringen av att det är stor skillnad på att den ”inre” musikern alltid är närvarande och att den måste vara närvarande. Vad är det egentligen han menar? Uppskattningsvis syftar han på att det handlar om att friheten att vara musiker grundar sig på att det just är en frihet och någonting som alltid finns närvarande. Jag tycker mig kunna läsa av att han som musiker tänker på vad som är bäst för låten även om det innebär att tygla sina ekvilibristiska färdigheter för ett mer låtanpassat spel eller ej. Således menar han att man bör lägga måsten och krav på en viss kvalitet av utövande åt sidan och på så sätt se mer åt helheten.

Vad som gemensamt kännetecknar dessa utsagor, är dock att friheten finns att välja mellan organisk kontra syntetisk framställning och som kontrast till vad jag kom fram till i kategori ett, innebär det således att det inom gruppen låtskrivare och producenter inte verkar råda några fördomar gentemot vare sig syntetiskt eller organiskt framställd musik.

Vidare verkar det inte anses som att syntetiskt utövande på något sätt skulle innebära att musikern och i vissa fall pianisten inte är närvarande på samma sätt som hos organiskt framställd musik om så inte eftersträvas för produktens bästa.

6.1.3 Syntetiskt kunnande gentemot organiskt

Här i kategori (3) tar jag upp frågeställningar om huruvida informanterna anser det vara en lika traditionell skolning att lära sig behärska syntetiskt skapande, som det är att lära sig spela ett vanligt instrument, ifall vägen är lika lång för att bli bra och om kunskaperna att behärska denna form av skapande har breddats i och med att teknologin har utvecklats till den grad vi ser idag. Frågorna handlar alltså om huruvida nya syntetiska tillämpningar kan ses som en motsvarighet till övrigt traditionellt musicerande.

Tillhör den organiska musiken i sig ett utdöende släkte när det till synes verkar som om den syntetiska växer sig allt starkare med tanke på hur mycket av musiken låter idag? Har vi en framtid att vänta där ingen längre behärskar eller nyttjar traditionella instrument?

– Absolut, jag menar det är en konst i sig. Om man tänker på syntar, jag menar man måste ju kunna spela på en synt. Det finns ju folk som kan vara duktiga på att kunna spela på syntar, men som inte är speciellt duktiga på att spela på ett piano, och tvärtom! Alltså, det gäller ju att veta vilken kapacitet en synt kan ha med alla dess funktioner för att kunna utnyttja och få fram ett uttryck från en synt. Ungefär som att vissa är duktiga på till exempel hammondorgel eller vad som helst, jag menar det är en konst i sig. (Robert)

Robert jämför skillnaderna mellan att spela piano och synt med att spela hammondorgel i förhållande till att spela piano och det är en jämförelse som tydligt visar att det ligger stora kunskapskillnader bakom synt utövande och pianoutövande. Roberts ståndpunkt utgår från att reglagen på en hammondorgel i viss mån liknar dem på en synt. Det handlar om ljudformande, ljudval och förståelse för tangenternas olika anslagskänslighet och dynamikkänslighet. Vidare är det tydligt att Robert underförstått syftar på att en synts kapacitet lätt kan bli begränsad om utövaren är ovan.

Vad hade Anders för synpunkter kring detta?

– skulle bara säga det som Robban sa tyckte jag var jätligt bra, det med alltså... Om man då pratar mer om organisk musik, en pianist som spelar piano, det tycker jag är en helt annan grej mot en kille som spelar synt och som har mer koll på synt, alltså dels ska man ju kunna spela som Robban sa, det är ju så klart en viktig punkt, men det handlar ju nästan mer om, det beror på vilken genre, men det handlar ju mer om så att säga en ljudkänedom. Hur man ska använda synten, vilka "sound" man ska använda, hur det ska låta, hur man ska spela för att de "sounden" ska låta rätt. Det är ju en helt annan grej jämfört mot att lira piano till exempel på en gospellåt eller en jazzlåt eller vad det nu är. Det är som att spela flamenco gitarr och en elgitarr med "dist", det är ju två helt olika grejor och två olika instrument. (Anders)

Jag anser att Anders och Roberts utsagor kring denna fråga är homogena. Anders tillägger att ljudkännedomen är av stor vikt. Det låter troligt att man som syntutövare bör känna till vad alla dessa olika ljud ska användas till och hur man bör applicera dem i ett befintligt musikverk. Troligtvis handlar det ofta om ljud som för en ovan användare kanske inte förekommer i en vardagligt musikalisk miljö mer än i individens musiklyssnande. Då är det även logiskt att inte vem som helst förstår i vilka situationer olika ljud passar in och hur man bäst tillämpar dem.

När jag frågade ifall teknologin har tillfört nya tillämpningar, som kan ses som andra former av musicerande men med samma musikaliska värde som hos traditionellt musicerande, menade Robert:

– Ja självklart, det tog ju ett tag innan synten ansågs vara ett instrument. När den kom i början så försökte den ju härma olika andra instrument, alltså synten då, men det gjorde den ju inte speciellt bra, de första analoga syntarna som skulle låta som flöjter eller trumpet, det lät ju hemskt! Men idag så har ju synten fått ett eget ”sound” kan man säga, eller den har ju miljontals ”sound” eller den har fått en egen identitet som ett instrument, vilken den inte hade förr. (Robert)

Robert menar att syntens huvudsakliga syfte när den kom var att härma naturligt existerande instrument, vilket teknologin på detta tidiga stadium uppenbarligen inte riktigt tillät, då Robert menar att dessa syntar lät hemskt. Nu i efterhand kan vi se att oavsett om möjligheten att härma existerande instrument med bra resultat kom långt senare, fick dessa tidiga syntar troligtvis en tydlig roll för utvecklingen. Vidare tolkar jag Roberts uttalande som att det till stor del berodde på dessa tidiga syntar att synten idag har fått sin egen identitet. Det var just denna form av ljud som de tidiga syntarna innehöll, som inte tidigare hade existerat. Jag tolkar även Roberts svar som att teknologins nyare tillämpningar fick ett värde i samband med att synten fick en egen identitet.

När jag frågade ifall den organiska musiken och de övriga traditionella instrumentens roll var på väg att försvinna svarade de båda,

– Alltså, rent generellt så har de ju redan försvunnit. Jag menar man behöver ju inte lika mycket studiomusiker som man behövde förr. Om man säger på 70-talet då man hyrde in liksom, eller 80-talet också. Men jag tror inte det kommer att minska mycket mer än vad det är idag, utan det har nog redan skett, den minskningen. (Robert)

– Precis, den ”peaken” har ju redan varit tror jag. Robban och även jag jobbar, vi jobbar ju med både och, och jag menar om vi känner för att ta in en riktig trumpet eller klarinett eller vad det nu är, så gör vi det! Jag tror inte att det kan bli att det försvinner helt de organiska instrumenten och den ”impacten” som de har, det tror jag definitivt inte de kommer att göra, utan jag tror det kommer vara som... Som det är nu idag! (Anders)

Här presenteras en intressant synvinkel. Många producenter och låtskrivare måste hyra in folk vid nyttjande av organiska instrument. Uppskattningsvis behärskar få producenter/låtskrivare alla instrument och är man då på en inspelning ute efter ett riktigt instrument, som man inte själv behärskar, betyder det så klart med en organisk arbetsmetod, att en studiomusiker lämpligtvis hyrs in.

– kollar vi på att musikmarknaden har sjunkit så mycket i försäljning, så har många ju kanske inte råd att hyra in massa musiker. Då får man ju ta och kanske använda sig av ”samplingar” istället. Det finns ingen budget för att ha folk som spelar på skivor.
(Robert)

– Den aspekten är ju faktiskt väldigt rätt. Så tror jag många har det idag, att det faktiskt inte finns den ekonomin att ha studiomusiker i och med att det säljs så lite skivor idag. Då är det ju svårt att hyra in en symfoniorkester om man behöver lite stråkar på en låt liksom, det finns ju inte en chans till det! Inte ens väldigt stora artister lägger kanske de pengarna, eftersom det är så låg försäljning. (Anders)

Här kommer en aspekt och vinkling som jag tidigt under intervjun misstänkte skulle komma. Med Internets uppkomst och möjligheten att ladda ner musik, har vi även fått skåda en oerhörd minskning av antalet sålda skivor och musik lagrad på övriga medier. Budgeten som producenter/låtskrivare ges för ett musikaliskt projekt måste även den ha minskat drastiskt. Enligt Anders och Robert, är det precis så här det ligger till och logiskt sett är detta kanske det huvudsakliga skälet till att organiska instrument och utövande musiker används i mindre utsträckning.

Handlar det då enbart om att budgeten inte täcker de belopp som betalas ut för inspelning av organiska källor och inhyrda musikanter, eller har allmänhetens musiksmak förändrats som följd av detta och har efterfrågan på organiskt ljudande instrument minskat? Ifall skivförsäljningen återigen ökar och därmed budgeten för producenter och låtskrivare, kommer då även utnyttjandet av studiomusiker öka eller är det behovet kanske mest styrt av media och trender? Möjligheten att trender kommer och går oavsett försäljningssiffror och att användandet av studiomusiker gör likaså finns ju också, men samtidigt är det ren och skär logik att studiomusiker kostar pengar i form av lön och personliga arvoden.

– Alltså jag skulle vilja säga så här, jag tror att, idag finns det en uppsjö med all slags musik, det finns ju sådana som jag som älskar Bach och så finns det sådana som älskar jazz och som älskar all möjlig sorts musik. Det finns ju fler subkulturer, alltså subkulturerna tror jag är starkare idag än vad de någonsin varit. Det finns en publik för all musik, så jag tror inte att det liksom, någonting kommer dö ut, tvärtom det skapar ju... Internet och annan teknik idag, det gör ju att mötet blir större för de fans som gillar en speciell musik, så jag tror att det som är det positiva idag är ju att det finns mer musik än vad det någonsin funnits, alltså alla olika typer av stilar. Så jag tror absolut inte att det kommer att hänga mindre gitarrer i musikaffären om tio år än vad det gör idag, absolut inte! Jag tror att, som Robban var inne lite på innan, att förståelsen och bredden blir viktigare och viktigare för folk och även för musiker, även om man så klart kan ”nischa” sig på ett instrument och en stil. Det är absolut inget fel på det, men jag tror att förståelsen är väldigt viktig och att bredden idag är väldigt viktig att ha både som musiker och artist för att faktiskt kunna nå framgång. Att man har förståelse. (Anders)

I utsagorna kan vi urskilja att varken Anders eller Robert tror att den organiska musiken är på väg att dö ut. För övrigt är denna kategori är inte lika tydlig beträffande om utsagorna är mestadels positiva eller negativa. Både Roberts och Anders personliga åsikter kring hur dessa frågeställningar rör deras egna yrkesroller är huvudsakligen positiva. Vad de säger om andra professionella såväl som färskas producenter/låtskrivare skulle också kunna tolkas mer negativt, då de inte vet hur andra låtskrivare/producenter ställer sig emot användandet av studiomusiker. Här handlar det framför allt om med vilken budget man rör sig och hur ens

musikaliska bakgrund och musikaliska kontaktnät ser ut. Om syntetiskt skapande kan anses som likvärdigt med skapande på organiska musikinstrument måste därför ses ur ett personligt perspektiv. Här handlar det inte om objektiva sanningar utan om Roberts och Anders egna erfarenheter. Så skulle man kunna säga även om övriga uttalanden, men där anser jag att man tydligt märker vilka frågeställningar som baseras på historisk och allmän fakta och vilka som mer baseras på informantens tycke, smak och erfarenhet.

6.1.4 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informanternas yrkesroll

I denna kategori (4) presenteras informanternas förhållningssätt gentemot vad organisk respektive syntetisk musik betyder för dem i deras yrkesroll som producenter/låtskrivare, vilket är min huvudsakliga frågeställning. Här presenteras både Anders och Roberts utsagor och jämförs mot varandra.

– För mig så får man säga att jag jobbar på två olika sätt. Det organiska i och med att jag använder väldigt mycket gitarrer, allt från akustiska gitarrer och olika typer av etnogitarrer och elektriska gitarrer. Den övriga biten, hur jag jobbar är ju via syntar och olika syntljudd men det är ju ändå så att säga ett organiskt spelande, det vill säga jag spelar klaviatur ungefär som att spela på piano... Jag använder ljudkällor från olika icke organiska föremål kan man väl säga. För mig är det som två olika världar men de går ju väldigt mycket ihop i varandra och det är ett väldigt bra sätt att kunna jobba på som låtskrivare som jag är och producent, att kunna använda min gitarr och mina syntar och mina ljud. (Anders)

– Ja alltså, när man gör popmusik så är det ju jätteviktigt med båda delarna. Den mesta popmusiken är ju blandad, den är en hybrid mellan organisk och icke organisk musik, om man nu ska kalla det för det. Det känns som om gränserna har suddats ut lite om vad som är organiskt och syntetiskt med den tekniken som finns idag. Om man anser att en synt är ickeorganisk, så är den personen som står bakom synten organisk, haha... Om man säger så. Så jag menar, allting kommer från människan och sen så att man använder en "okey" burk eller en synt eller vad man gör för att uttrycka sig, det är samma sak.

Många gånger så hör man ju inte kanske alltid om det är spelat eller om det inte är spelat, så det är klart man måste ju använda båda delarna, annars så är det ju svårt att göra... den musiken man själv gör liksom. Vi använder ju basister, gitarrister, folk som har spelat klarinett och... Ja till och med "steel drums" och allt möjligt. Jag menar det är ju jätteviktigt, annars blir det ju ganska så sterilt. (Robert)

I båda dessa utsagor beskrivs att en blandning av organiska och syntetiska arbetsmetoder anses som det optimala. Robert beskriver även vad dessa båda betyder för honom i hans yrkesroll medan Anders snarare beskriver hur han rent praktiskt tillämpar metoderna.

För att förtydliga vad organisk kontra syntetisk musik betyder för Anders i hans yrkesroll svarade han,

– För mig så är det ingen hierarki i organiskt eller icke, det är inte så, alltså jag tänker inte på det sättet, det finns inte i min värld! Jag tänker på vad som blir bäst för låten och till den artisten och då spelar det ingen roll om det är en riktig trummis eller synttrummor eller vad som helst, utan det ska ju vara bäst för en specifik låt. Så känner jag! (Anders)

Som tidigare nämnts beskrivs att det handlar om tycke och smak och att metoderna blandas utan hierarkisk förkärlek för någotdera. En faktor som genomsyrar både Roberts och Anders uttalande verkar vara att produktens resultat står i centrum för använd metod. Vidare frågade jag Anders ifall det någon gång fanns någon inbördes konflikt mellan dessa två metoder eller om de var helt jämställda på samtliga plan när det gällde att lyfta det slutliga resultatet.

– Ja, så kan jag känna att jag känner, absolut! Alltså, det är väl klart att man kan tycka... ur musikerns perspektiv kan man ju förstå att en trummis kan... Om jag ska ”programmera” trummor till en rockgrej som jag får att låta schysst genom mina ”sound” och så kontra att den [trummisen] hade spelat det ”riktigt”, att man då känner att den kanske blir besviken för att jag använder eller ”programmerar” det själv genom mina ljud och så, men jag menar så länge det är bra så ser jag inte det som om det blir någon negativ grej. Som sagt, man kan ju aldrig som Robban sa, få det att låta exakt som en riktig trummis som spelat eller en violinist utan det blir ju en annan grej, men i vissa sammanhang så blir det så pass bra, så att man inte behöver använda den riktiga trummisen eller den riktiga violinisten, det beror helt på. (Anders)

Den homogena känslan i dessa utsagor säger oss att båda informanterna anser att möjligheten av att använda sig av båda arbetsmetoderna är ett måste för att uppnå ett bra resultat, inte minst för att genrerna som de båda arbetar med många gånger kräver denna blandning. Uttalandena visar även att det existerar en förståelse gentemot musiker som opponerar sig emot vissa syntetiskt framställda instrument. Även syntetisk musik kan anses som organisk då människan i sig är organisk och det lyser alltid igenom oavsett uttrycksform.

6.1.5 ”Hjärtats” roll i syntetisk respektive organisk musik

I denna kategori (5) presenteras den slutliga frågeställningen för informanterna. Här fick informanterna besvara huruvida de ansåg att det behövdes lika mycket ”hjärta” hos en producent/låtskrivare för att göra syntetisk musik, som det gör i organisk musik.

– Jag tycker att, musik det är ju en konstform och sen vilken typ av instrument man använder, det är ju upp till var och en, men det behövs hjärta oavsett vilket instrument man använder. En syntetisk synt eller en gitarr, oavsett vad det än gäller. Man måste tycka om det man gör för att det ska kunna bli bra. (Robert)

– Jag tycker det är en jätteintressant fråga det där, för det sätter ju lite grann pricken över I-et med den här diskussionen ju. ABSOLUT, det behövs ju verkligen lika mycket hjärta i allt man gör. Det finns ju INGEN producent, låtskrivare eller artist som gör någonting bara för att det skulle vara rätt eller för att tjäna pengar, eller sådana dumma myter som folk alltid påstår, som inte har någon ”koll”... Jag vet ju själv... man känner att, ”jo det här kan jag väl göra, det här känner jag väl är okej”, och så gör man det. Då blir det inte så bra som hos de grejorna som man verkligen ägnar de här 110 procenten va, det måste till! För det är därför det funkar och det krävs ju lika mycket hjärta om det är en ”speed-metal” låt eller en ”euro techno” låt. Det krävs full dedikation och hjärta i det för att det ska kunna bli bra. Man måste verkligen gilla musiken för att göra den, det är det som är viktigt. (Anders)

Intrycket vi får av utsagorna i denna kategori säger oss att båda informanterna anser att ”hjärtat” och engagemanget har en central roll oavsett hur man väljer att framställa musik.

6.2 Resultatredovisning B – Sångare/Artist

Här har jag valt att analysera Arashes svar individuellt, då han skiljer sig ifrån Robert och Anders mestadels på grund av att han främst är verksam som artist och sångare. Då jag valde informanter, ville jag att åtminstone en av dem skulle vara verksam som artist.

Arash Labaf har haft stora internationella framgångar och är ett välbekant ansikte för allmänheten. Han härstammar från Iran, men är uppväxt och verksam i Sverige, där han även har arbetat som låtskrivare. Han har under de senaste åren arbetat mycket tillsammans med Robert men även med Anders. Robert har tillsammans med Arash producerat och framställt hans debutalbum, som bemötts med blandad kritik. Kanske just på grund av att den är en blandning mellan syntetisk och organisk musik, som dessutom innehåller element från många olika genrer. Även sedd ur en rent kulturell synvinkel har den väckt uppståndelse, då den har tydliga inslag av orientalisk/persisk musik. Under de senaste två åren har Arash turnerat världen över och har stor erfarenhet av liveframträdanden. I min analys av intervjun med Arash var jag främst ute efter hur han ställer sig och vilka ståndpunkter han har, när han ser på mina frågeställningar med en artists ögon. Jag var även ute efter hur han tror att allmänheten ställer sig till det som tas upp i dessa frågeställningar och hur folk ser på hans musik.

För att få en så bred analys som möjligt var det viktigt att inte enbart intervjua personer som är aktiva som låtskrivare eller producenter. På så sätt blev Arash ett ypperligt komplement för att komplettera helhetsbilden av organisk kontra syntetisk musik inom, men även utanför studiomiljön. Hur ser man på dessa frågeställningar genom en artists ögon? Vilken roll spelar metoderna sedda utifrån ett liveframträdande? Här behandlas alltså frågeställningarna från en artists/sångares synvinkel och även utifrån hans bild på hur allmänheten bemöter hans musik.

Ungefär samma frågeställningar kommer att behandlas som hos Anders och Robert.

Resultatredovisning B delas in i följande kategorier:

Kategori 1 – 6.2.1 Synen på organiskt/syntetiskt för en artist ur etiska perspektiv

Kategori 2 – 6.2.2 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informantens yrkesroll

6.2.1 Synen på organiskt/syntetisk för en artist ur etiska perspektiv

I den här kategorin (1) beskriver jag och tar upp frågeställningar som berör huruvida informanten anser att det finns fördomar eller brist på förståelse för artistens yrkesroll som sångare, samt för framställandet av hans album, sett både ur allmänhetens perspektiv såväl som musikspecialisters. Här berörs även om informanten tror att allmänheten ser hans musik som övergripande syntetisk eller organisk. Slutledningsvis frågas det ifall det händer att syntetiska ljud ersätts vid live framträdande samt hur organiska kontra syntetiska inslag i hans musik skiljer sig från platta till liveframträdande.

– Ja, alltså... När du blir känd för offentligheten uppstår det alltid mycket kritik, speciellt jag som artist får ta det ju! Väldigt mycket, det är klart det blir det. Det mesta jag ser, är avundsjuka hos folket. Till och med det folk som kommer att läsa detta, om de tänker efter innerst inne ifall det är så, så finns det ju mycket avundsjuka. Man ska kunna respektera all sorts musik. Jag respekterar all sorts musik! Jag tycker att hårdrock kan låta bra ibland, men jag lyssnar inte på det, men jag går inte heller och kritiserar det.

Det är klart att man kan komma med synpunkter till en sak, det är någonting annat, att komma och säga att om du hade gjort på det sättet så hade det blivit bättre. Det är ju självklart acceptabelt, men vissa klarar inte av andras framgångar och då blir de mycket kritiska, utan att de vet var det kommer ifrån, eller vad de vill säga. De vet inte vad de vill säga till dig. (Arash)

Här ser vi att Arash främst berör olika sorters kritik som riktats mot honom på olika sätt och han reagerar starkt på denna missunnsamhet och avundsjuka. Det positiva i hans uttalande säger oss att man ska kunna respektera alls sorts musik och det säger oss även att informanten troligtvis har en väldigt fördomsfri syn gentemot såväl organisk som syntetisk musik.

Vidare säger Arash:

– Det finns det ju alltid några som inte gillar det man gör och det är ju förståeligt, för det finns ingen musik i världen som alla gillar. Så är det med musik, det är det vackra med musik, att olika musik passar olika individer. Jag har förståelse för vissa som inte gillar det men de som bara kritiserar rakt över, det är något annat, det kanske jag inte har förståelse för... Det finns ju vissa musiker som jag träffar som jag inte kan förstå mig på deras kritik, för att dom vet inte vad dom pratar om ibland. Dom bara känner på något sätt att, ja, så är det, men de har ingen aning om vad jag sysslar med eller vad vi gör, bara för att de tycker att det här är en syntgrej så skulle det vara falskt! Men så är inte fallet liksom. (Arash)

I sista utsagan betonas den negativa synen på vad man skulle kunna kalla O-konstruktiv kritik. Han syftar på musiker som kritiserar innan de tagit reda på hur saker och ting verkligen förhåller sig. Arash förklarar ytterligare vad han menar med detta:

– Nu behöver vi ju inte nämna några namn, men exempelvis en person som har väldigt smal musiksmak. När det gäller där han kommer ifrån, vilket land han kommer ifrån och inom den stilen så ska det bara låta på ett visst sätt. Och sådana människor som jobbar med så små, eller... lite mer udda stilar, dom är mycket mer trångsynta, dom kan inte tänka så "open-minded". Jag älskar "open-minded" människor när jag jobbar, det är dom bästa, dom som vågar prova på idéer och vågar gå över gränser. Det är så man gör hit låtar. (Arash)

Givetvis är detta en generalisering, vilket även poängteras i utsagorna. Men vad är det han säger? Eftersom jag inte riktigt fick fram ifall Arash själv anser sin musik som mestadels organisk eller syntetisk samt ifall han tror att allmänheten ser den som endera, så frågade jag om det.

– Om dom kommer på mina "shower", så tror jag att dom får mer utav den organiska "feelingen", för då är det riktigt "coola" musiker jag kör med och då är det riktigt "fett". Men om de bara lyssnar på plattan så kanske de får en mer icke-organisk känsla. Men när vi kör ute, och jag kör ju väldigt mycket ute, alltså runt om i hela världen, då är vi elva personer som reser. Ett helt live band! Så det beror på ju men om dom bara lyssnar på plattan så, till och med på min platta så blandar jag ju in mycket organiskt också. Men grunden av plattan är det icke organiska, det vi sitter och gör i studion. (Arash)

Efter detta uttalande var det relativt väntat att Arash säger så här på frågan om det händer att syntetiska ljud ersätts vid livemusicerande:

– Ja, det är klart att det händer! Det är ju mycket roligare att köra organiskt live, det är skittråkigt att köra alltså bara med några dansare och en ”syntlåda”, eller cd eller vad man nu använder. Det är roligare för folket som ser också ju så det är klart, där är musikernas roll väldigt viktiga för mig och dom hjälper mig att lyfta min show, utan dem så blir det inte lika bra. (Arash)

Intrycket av utsagorna i denna kategori stärker tolkningen av att det existerar fördomar och förutfattade meningar oavsett om de byggs på grund av bristande respekt eller bristande kunskap. Vi får även intrycket av att den organiska musiken fortfarande har en central roll inom liveframträdanden. Däremot är det inte helt klart att de människor, som enbart lyssnar på hans skiva, tolkar den som en både organisk och syntetisk produkt. Det är inte en självklarhet att alla människor kan höra skillnad på vad syntetiskt och organiskt är.

6.2.2 Betydelsen av organisk/syntetisk musik i informantens yrkesroll

I denna kategori (2) presenteras vad organisk/syntetisk musik betyder för informanten i hans yrkesroll som artist och sångare, vilket är min huvudsakliga frågeställning. Här berörs också ifall informanten tror att den organiska musiken tillhör ett utdöende släkte eller inte.

– Jag tycker att organisk musik har lite större betydelse för mig än syntetisk musik. ”Live”-musik tycker jag alltid är roligare, men samtidigt så som dagens musik ser ut så tycker jag själv personligen, i speciellt popmusik som jag sysslar med då, att det inte blir bättre om den bara är organisk eller bara syntetisk. Jag tycker det bästa resultatet man får just nu är genom att blanda dessa båda, precis som alla gör. Om inte den organiska delen hade funnits så hade jag inte ens kunnat göra en sådan platta som jag gjort. Jag hade inte ens fått inspiration till att kunna göra det. Självklart tycker jag det är mer ”gung” i det hela när det är organisk musik men för det tycker jag inte att det blir bättre, det är en mix av de båda som gör det till en bättre musik. (Arash)

Detta uttalande säger oss precis som Roberts och Anders, att det optimala resultatet nås genom en blandning av dessa olika arbetsmetoder. Den positiva beskrivningen av organisk musik som inspirationslyftande stärker tolkningen av att organisk musik fortfarande spelar en central roll i dagens musik.

Så här uttalar sig Arash om huruvida organisk musik tillhör ett utdöende släkte:

– I denna världen så finns det så många olika musikstilar, många olika kulturer. Det jag mest vill komma fram till är att det finns plats för alla och det kommer det alltid att göra, för musiken är en så stor del av en människas liv och vi är ju sex miljarder människor så det kommer alltid att finnas plats för både det organiska och det syntetiska, men jag tror absolut inte att det organiska kommer att försvinna, för att det är ju det som hjälper allt annat. (Arash)

Utifrån det intryck vi ges här förstärks ytterligare synen att organisk musik spelar en central roll snarare än att den på något sätt skulle vara utdöende.

7. Diskussion

7.1 Min huvudsakliga forskningsfråga

Här jämförs mina resultat presenterade i kapitel 6, med den ämneskännedom som presenterats i kapitel 2 samt med de teorier och uppfattningar som finns beskrivna i kapitel 3.

Eftersom det har gjorts så pass lite forskning inom detta område precis som Folkestad belyser i kapitel 3, känns min forskning angelägen.

Vad betyder organisk respektive syntetisk musik för en låtskrivare eller producent i hans eller hennes yrkesroll? Finns det någon konflikt mellan dessa båda musikformer eller är de jämställda?

I enlighet med vad Folkestad (1993) beskriver i kapitel 3.1, anser jag att teknologins framväxt och möjligheterna för musikframställning med syntetiska och digitala metoder bäst bör anses som en rad användbara uppfinningar och metodtillämpningar. Dessa kan man sedan välja på bland många, snarare än att se de som ett slutet arbetssätt, som inte kan eller bör integreras med mera traditionella metoder.

Beskrivningen Folkestad ger oss är att en kyrkorgel förr i stort sett infriade samma möjligheter som en synt gör i dagsläget. Han menar också att människan alltid använt sig av de hjälpmedel för musicerande som funnits tillhands. I likhet med Folkestad, menar jag att dagens innovationer och moderniteter snarare syftar till att tjäna som nya hjälpmedel och metoder för dagens musikmakare och producenter. Möjligheterna av ett skapande och framställande av musik för de mera instrumentallt oskolade, har gjorts möjlig i och med att de syntetiska och elektroniska musikframställningsmetoderna vuxit fram. Detta resultat bör ses som en betydande faktor för den syntetiska musikens innebörd för instrumentalt oskolade låtskrivare och producenter.

Betydelsen för moderna låtskrivare och producenter, blir således att dessa båda arbetsmetoder (syntetiskt/organiskt) kan tillämpas i mån av tycke och smak och utifrån utövarens instrumentella kunskaper och musikteoretiskt kunnande. En modernare metod behöver dock inte innebära att gamla metoder förlorar sin vikt eller inverkan.

”Ibland vill man att det ska låta ungefär som en symfoniorkester men på ett visst sätt, det är då man kanske använder de möjligheterna som finns idag.” Anders uttalande får oss att förstå att val av metod baseras främst på vad man är ute efter i varje enskild produkt och för främjandet av bästa tänkbara resultat. En annan aspekt ges av Robert, som menar att många idag inte har råd med att hyra in studiomusiker på grund av musikmarknadens minskande försäljning. Detta bör även ses som en viktig faktor för mina slutsatser. Den får oss att förstå att en stor del av den syntetiska och organiska musikens betydelse för dagens låtskrivare och producenter faktiskt baseras på ens ekonomiska situation. Även om betydelsen av syntetisk respektive organisk musik tidigare har beskrivits som ett fritt val av tillämpningsmetod beroende på produktens bästa både av Robert och av Anders, ligger slutsatsen nära till hands att valet kanske inte är så fritt, utan kan styras av ekonomiska begränsningar.

Slutsatsen blir ändå att valet av tillämpning mellan syntetisk/organisk framställningsmetod fortfarande är ganska fritt. Detta stärks utav Arashs:

– Så som dagens musik ser ut så tycker jag själv personligen, i speciellt popmusik som jag sysslar med då, att det inte blir bättre om den bara är organisk eller bara icke-organisk. Jag tycker det bästa resultatet man får just nu är genom att blanda dessa båda, precis som alla gör.

Det finns en svårighet i att svara på hur pass fritt valet är utan att generalisera, då informanterna jag intervjuat är verksamma inom kommersiella genrer. Precis som Arash säger, är populärmusiken idag framställd genom en blandning av olika metoder. Således är betydelsen av dessa metoder för en låtskrivare och producent, att de båda måste existera för att ett optimalt arbetsresultat ska kunna uppnås. Detta förstärks även av Roberts uttalande:

– Det är lika viktigt och som jag sa förut så känns det som om gränserna suddats ut lite om vad som är organiskt och icke organiskt. Man måste ha båda delarna, jag menar det organiska i sig är ju... även om du håller på med, om man anser att en synt är ickeorganisk, så är den personen som står bakom synten organisk.

Vidare drar jag slutsatsen att det för kommersiellt verksamma låtskrivare och producenter inte existerar någon förkärlek eller hierarkisk indelning mellan organiskt eller syntetiskt vilket även detta förstärks av Anders uttalande:

– För mig så är det ingen hierarki i organiskt eller icke, det är inte så, alltså jag tänker inte på det sättet, det finns inte i min värld! Jag tänker på vad som blir bäst för låten och till den artisten och då spelar det ingen roll om det är en riktig trummis eller synttrummor eller vad som helst. Utan det ska ju vara bäst för en specifik låt, så känner jag!

Vidare ser jag det som viktigt i förhållande till den ekonomiska aspekten, att även nämna att musiktrenderna skapade av media exempelvis har resulterat i att mycket av dagens musik framställs på syntetisk väg. De syntetiska inslagen i musiken har växt sig allt starkare och blandningen av organiska och syntetiska ljudkällor i musik är idag ett vanligt fenomen. Detta resultat förstärks utav Bjurström & Lillistam (1993), som beskriver att nya teknologiska uppfinningar och innovationer i slutet på 80-talet och början av 90-talet bidrog med att suddas ut och göra skillnaderna mellan vardagliga ljud och musik mer flytande. I och med denna vetenskap, förstärks ytterligare resultatet av att organiskt kontra syntetiskt helt enkelt är ett val av hur man vill arbeta.

Det känns viktigt att nämna att populärmusik i dag, som mestadels är bestående av syntetiska ljudkällor, ofta återskapas på organiskt sätt när låten ifråga utförs live med orkester/band. Detta leder till slutsatsen att organisk musik fortfarande är betydligt mer dominant än den syntetiska när det kommer till ett offentligt framförande. Trovärdigheten av detta förstärks av Folkestad (1996), som säger: "Music is created in the studio, and in live performances of the music, one tries to attain a re-creation of what once was done in the studio – not the reverse" (s. 14).

Trovärdigheten för mina resultat höjs ytterligare när jag kan visa likheter med andra existerande studier. Folkestad (1996) hävdar att vi redan för 10år sedan kommit till en skiljeväg som skulle kunna beskrivas som ett val mellan att använda syntar och inte.

Hade producenten/låtskrivaren i större utsträckning varit verksam inom mera icke-kommersiella genrer betvivlar jag att resultatet hade blivit annorlunda. Förmodligen hade de organiska inslagen i musiken varit mer dominanta än de syntetiska och i vissa fall hade kanske syntetiska element överhuvudtaget inte existerat men jag är fortfarande övertygad om att man hade kunnat klassificera framställningsmetoden som en blandning mellan syntetiskt respektive organiskt och framför allt digitalt och analogt.

Trovärdigheten i detta resultat förstärks också utifrån Folkestads (1996) tolkning av hur MIDI systemet ledde till en bredare utveckling av nya vägar och tillämpningsmetoder. Dessa innebar att man kunde arbeta med både elektronisk och populär musik såväl som andra genrer som till exempel rock.

7.2 Mina underliggande forskningsfrågor

För att vidare förtydliga mina resultat, har jag valt att diskutera kring och besvara mina delfrågor enskilt på aningen mera specificerade sätt.

Bli man förstörd som pianist när man till exempel spelar syntgitarr?

På grund av att man som låtskrivare och producent många gånger presenterar en ljudkälla med just en klaviatur, borde man kunna anses vara pianist på en motsvarande kunskapsnivå. Svårigheten ligger kanske mer i att ett piano och ett keyboard eller en synt är vitt skilda instrument även om de är uppbyggda efter samma princip. Precis som Anders beskriver det:

– En pianist som spelar piano, det tycker jag är en helt annan grej mot en kille som spelar synt, det handlar ju nästan mer om, det beror på vilken genre, men det handlar ju mer om så att säga en ljudkänedom. Hur man ska använda synten, vilka ”sound” man ska använda, hur det ska låta, hur man ska spela för att de ”sounden” ska låta rätt. Det är ju en helt annan grej jämfört mot att lira piano till exempel på en gospellåt eller en jazzlåt eller vad det nu är. Det är som att spela flamenco gitarr och en elgitarr med ”dist”, det är ju två helt olika grejor och två olika instrument.

Jag förstår att Anders, som för övrigt är en duktig pianist, svarade så här när jag frågade om man blir förstörd som pianist när man spelar syntgitarr: ”Pianist, Ja det tycker jag absolut. Spelar ingen roll vilket instrument jag imiterar, jag spelar ju liksom piano så att, ja!”

Jag tror att det precis som Folkestad (1996) beskriver, handlar om att en duktig pianist naturligt ser synten som ett substitut för pianot till att börja med, medan en person som inte har några pianistiska kunskaper i större utsträckning söker efter de funktioner som synten erbjuder och på så sätt leker sig fram. Fortsättningsvis vilket stämmer i Anders fall, handlar det om att tillåta ens erfarenhet som producent att stå i första hand. Att regressivt gå tillbaka, och inte förblindas av ens pianistiska kunskaper, utan att snarare se synten för dess funktioner och då söka efter de ljud och den spelmetod som bäst lämpar sig för den låt man arbetar med.

Frågan huruvida man blir förstörd som pianist av gemene man respektive specialister är betydligt svårare att besvara. Jag tror att vanliga musiklyssnare oftast inte ens är införstådda med när ett organiskt ljud såsom en gitarr ersatts på syntetisk väg, då det ofta kräver en hel del ämneskänedom för att höra. En duktig gitarrist hade förmodligen hört det direkt medan en helt oskolad lyssnare i många fall hade misstagit den syntetiska gitarren för att vara äkta. Som slutsats förstår vi att det handlar om med vilken skicklighet ett organiskt instrument har

efterliknats. Sätter vi oss in i situationen av att en vanlig musiklyssnare skulle stå bredvid exempelvis Anders vid ett sådant utövande, tror jag definitivt att personen i fråga skulle anse Anders som pianist medan en klassiskt skolad pianist skulle behöva höra Anders spela på ett vanligt piano för att besvara den frågan.

För utövaren själv vet man oftast huruvida man kan spela piano eller inte och i Anders fall råder det inga tvivel om att han skulle kalla sig för pianist.

Anser utövaren sig fortfarande som musiker även då de musicerar med syntetiska ljud exempelvis på en synt?

”What is achieved by using computers for composition is not a simulation of music making and simulated music, but real music making, and real music” (Ödman citerat i Folkestad, 1996, s. 72-73).

Utifrån Folkestads förklaring att kyrkorgeln vid sin tillkomst eftersträvade samma saker som synten på många sätt gör idag, styrks min slutsats att synten tjänar som ett hjälpmedel vid musicerande och bör ses som ett individuellt instrument med en egen identitet. Den synen stärks även av Robert när han säger: ”Idag så har ju synten fått ett eget sound kan man säga, eller den har ju miljontals sound eller den har fått en egen identitet som ett instrument, vilken den inte hade förr.”

Min slutsats blir således att användningen av en synt kanske inte exakt och enbart bör ses pianistiskt även om spelsättet på många punkter är detsamma, utan bör snarare ses som att man spelar ett separat instrument, nämligen synthesizern. Stöd för denna slutsats har presenterats i min resultatredovisning.

Försöker låtskrivare/producenter att sätta sig in i andra instrumentalisters roll när de på syntetisk väg efterliknar ett annat instrument?

Anders säger:

– Ja, men det beror lite på vad det är för musik man gör. Ibland vill man inte att det ska låta som en trummis, det beror helt på vad det är man gör, men om jag gör en rocklåt och det är det jag vill eftersträva, då är det klart, då vill jag tänka ungefär hur en trummis spelar och att det ska låta ungefär som en trummis. Men om jag gör en annan typ av produktion, så tänker man ju inte att det ska låta som en trummis.

Jag drar av detta slutsatsen att det enbart handlar om vad man vill eftersträva i varje enskild produktion. Utifrån vissa genrer hör det till trenderna att man ämnar efterlikna exempelvis ett trumset medan det i andra genrer snarare eftersträvas att inte låta som en traditionell trummis. Exempelvis är det väldigt vanligt i modern pop- och rockmusik som t.ex. hos The Rasmus, Savage Garden och Maroon5 att man försöker få syntetiska trummor att efterlikna organiska. Inom club musik och techno som t.ex. hos Eric Prydz och Antiloop är det å andra sidan ytterst ovanligt. I andra genrer kan det variera. Som nämnts, är det trendbaserat vad man vill eftersträva för var genre.

Denna slutsats stärks av Folkestads (1996) beskrivning av vad som händer när en ny generation av ungdomar på något sätt lyckas med kommersiella framgångar. De håller därvid ofta kvar vid de val av ljud som de varit vana vid och dessa ljud blir sedan deras ljudideal och en del av deras stil. Gradvis har således skillnaderna/olikheterna suddats ut mellan ljud

använda av amatörer respektive professionella. I dagens studios händer det många gånger när man producerar ungdomsmusik, att man använder sig av dyra "samplers" för att sampla de billiga syntarnas ljudkällor för en viss typ av produktion. Detta får oss också att förstå varför det i vissa genrer blivit en trend att ha ljudkällor i låtarna som inte eftersträvar att låta som befintliga organiska instrument.

Finns det intolerans och fördomar gentemot syntetisk musik och de hjälpmedel som finns att framställa den musiken? Finns samma intolerans och fördomar om organisk musik och dess instrument på syntsidan?

Jag har dragit slutsatsen av att det existerar fördomar gentemot syntetisk musik och syntetiska framställningsmetoder som utifrån mina studier grundas i bristande förståelse och insikt från dem som tidigare inte har kommit i kontakt med ett syntetiskt/syntetiskt skapande. Som exempel på detta kan vi se till Roberts uttalande:

– Jo visst finns det, det finns ju många som tror att det bara är att trycka på en knapp så har man gjort en låt. Men så är det ju inte många gånger, utan det krävs många års erfarenhet för att få det riktigt bra, oftast är det folk och vissa människor som håller på med väldigt smala genrer, Ju smalare genrer dem håller på med, ju mer kritiska blir de mot andra genrer.

Anders svarar såhär på det uttalandet:

– Ju smalare i genren man är desto mer insnöad, elitistisk syn får man för hur det ska vara och det ska bara vara på ett visst sätt. Man utgår bara från det liksom, och det kan jag ju se som en nackdel. Men mixen mellan det organiska och den andra världen, den tror jag blivit... Alltså, anseendet har ju blivit mycket bättre och förståelsen för det... Men visst, det finns ju fortfarande väldigt mycket fördomar kring det och det kommer det nog alltid göra.

Arash svarade såhär:

– Det finns ju vissa musiker som jag träffar. Jag kan inte förstå mig på deras kritik, för dom vet inte vad dom pratar om ibland. Dom bara känner på något sätt att ja, så är det, men de har ingen aning om vad jag sysslar med eller vad vi gör, bara för att de tycker att det här är en syntgrej så skulle det vara falskt! Men så är inte fallet liksom.

Arashs uttalande stärker ytterliga min slutsats om att fördomarna lever. Fördomar växer alltid fram som en naturlig reaktion gentemot det vi vet lite om. Givetvis finns det precis som Folkestad belyste säkert många som är positiva. Vidare verkar det i mycket lägre utsträckning existera fördomar gentemot syntetisk och/eller organisk musikframställning hos dem som är verksamma som låtskrivare och producenter. Denna slutsats drar jag beroende på att dessa människor i större utsträckning kommer i kontakt med både syntetisk och organisk musikframställning. Således har de naturligt en större insikt och förståelse för dessa båda. Detta betyder inte att kunskap motverkar fördomar men jag tror det är lätt att bilda sig en felaktig uppfattning om något man vet väldigt lite om. Jag tror även att många människor inte fullt är införstådda i alla de steg en syntetisk musikproduktion innehåller. Den traditionella synen av att ett band går in i en studio och med organiska instrument spelar in en låt på ett analogt mixerbord, är nog ett synsätt som många fortfarande håller fast vid.

Är ”musikern” hos producenter och låtskrivare alltid närvarande vid framställandet av en produkt?

Det mer eller mindre krävs ett instrumentalt kunnande för att man ska kunna kalla sig musiker. Man bör alltså skilja mellan musiker, låtskrivare och producent, då även en instrumentalt okunnig kan arbeta som låtskrivare och producent. Synen på att man alltid utövar ett visst instrument efter bästa förmåga, kan i vissa fall åsidosättas ifall låtens karaktär utifrån genre och stil eftersträvar något annat. Anders säger:

– Absolut, musikern Anders är alltid med, det kan jag säga, det är den alltid, den finns alltid där, men jag tänker inte så, jag tänker inte att jag måste vara musiker, men musikern är alltid med och det är en stor skillnad. Det är det jag tror många misstar sig på, att dom hela tiden måste vara musiker, och ha musikern med sig i allting dom gör och ha ett signum på att dom har spelat. Jag tänker på vad som är bäst för låten, i vissa låtar kanske jag måste briljera mer, alltså lite mer musikanter, och i andra låtar kanske det inte ska låta som om det är så välspelat utan att det liksom är mer vad man ska säga, sterilt. Det är ju en annan typ av känsla.

Min slutsats blir således att även vid de tillfällen då en instrumentalt kunnig låtskrivare/producent utövar sitt instrument på ett mindre välspelat sätt, krävs det en stor musikalisk insikt för att göra detta. Som jämförelse kan sägas, att det för en sångerska/sångare som vanligtvis sjunger väldigt rent och har ett bra gehör skulle behövas stor musikalisk insikt för att vid ett specifikt tillfälle sjunga medvetet falskt. Jag syftar inte på då man överhuvudtaget inte prickar en enda ton rätt i ett framförande, utan snarare när man får i uppgift att sjunga bara ytterst lite falskt och kanske till och med så pass specificerat som att det genomgående ska vara en aning lågt i tonhöjd. Då förstår vi att detta kan vara ytterst svårt för en erfaren sångare/sångerska att utföra. Således kräver det både insikt och erfarenhet att utföra.

På samma sätt är det för en instrumentalt kunnig producent och låtskrivare, med tillägget att det kräver insikt om parametrar. Hur pass trogen är man genren? Ska man spela stilbildande eller inte? Vilka trender gäller för tillfället? I vissa genrer behöver man även känna till vissa distinkta rytmiska avvikelser från vad som kanske anses teoretiskt vanligt. Summeringen är precis som Anders benämnde, att det handlar om olika typer av känslöförmedling.

Är det en lika ”traditionell” skola att lära sig behärska syntetisk musikframställning som med organisk?

Det krävs det massor av kunskap bara för att lära sig behärska ett sequencerprogram såväl som för alla de plug-ins som finns att lära sig. Kunskaper kring hur en kompressor, limiter, deesser och övriga effekter applicerbara för ett ljudobjekt fungerar, kan dock inte ses som kunskaper typiska för syntetisk musikframställning med digitala moderniteter, då dessa effekter under många år och i samma utsträckning har existerat inom den analoga, mera traditionella musikframställningen. Det är snarare lärandet kring editeringsmöjligheterna, som följde med framväxten av det digitala arbetssättet, som kräver stor erfarenhet för att utövas bra. Denna slutsats stöds av Folkestads (1996) beskrivning av hur sequencerprogram hjälpte gårdagens låtskrivare och producenter.

Folkestad (1996) resonerar kring situationen där det i och med framväxten av diskjockeys som låtskrivare och producenter skapades en ny musikkultur. Detta var ett arbetssätt som

gynnade de som var kreativt begåvade och kreativa musikyssnare att utföra sina musikaliska idéer och var fortsättningsvis en färdighet att skriva musik som grundades på alternativ musikalisk kompetens. Faktorer som fantasi, idésprutande och bemästrandet av det musikaliska språket, utan att de för den sakens skull behövde ha någon musikalisk skolning, innebar således en helt ny standard för skapandet av musik.

Detta betyder att det finns ett helt nytt kunskapsområde att behärska även inom framställandet av syntetisk musik. Samma sak hävdade Robert, som sa: ”Alltså, det gäller ju att veta vilken kapacitet en synt kan ha med alla dess funktioner för att kunna utnyttja och få fram ett uttryck från en synt.”

Behövs det lika mycket ”hjärta” dvs. känslöengagemang för att framställa syntetisk musik som det gör för organisk?

Det vore paradoxalt att påstå att en musiker, låtskrivare eller producent skulle musicera eller arbeta med mindre hjärta bara för att arbetsmetoden skulle vara modernare, eller för att verktygen som används vid arbetets utövande skulle vara modernare. Anders säger:

– Absolut, det behövs ju verkligen lika mycket hjärta i allt man gör... det måste till! För det är därför det funkar och det krävs ju lika mycket hjärta om det är en ”speed-metal” låt eller en ”euro-techno” låt. Det krävs full dedikation och hjärta i det för att det ska kunna bli bra.

Att påstå att syntetisk musik kräver mindre ”hjärta” och engagemang, skulle kunna liknas vid att en ”grafitti”-konstnär skulle måla med mindre hjärta än vad en konstnär som använder traditionella oljefärger skulle göra. Å andra sidan vet vi att det existerar tvivel om huruvida ”grafitti” kan och bör anses som konst, med tanke på all den verksamhet som läggs ner för att ta bort ”grafitti”.

Alla människor ges idag med de verktyg som är tillgängliga för syntetisk musikframställning en möjlighet att skapa musik i betydligt större utsträckning än tidigare, vilket också styrks av Folkestad (1996). Han menar också att folk som inte besitter några instrumentala färdigheter eller musikalisk skolning överhuvudtaget, ges möjlighet att skapa musik i och med de tekniska möjligheter som finns idag.

Detta innebär även att mycket ”oseriös” musik skrivs av folk som kanske främst utövar ett musikintresse på hobbynivå utan några större ambitioner (vilket inte behöver vara dåligt). Risken i detta ligger snarare i att det med datorns tillkomst, har getts möjlighet åt vem som helst att skapa musik vilket är betydligt svårare i ett organiskt utövande där man i alla fall måste äga ett instrument. På så vis, tror jag att det idag finns en uppsjö av hobbyinriktad musik gjord av människor utan ambitioner. Detta kan i det långa loppet ge dåligt publicitet åt syntetisk musikframställning, då mycket av denna musik framställs syntetiskt och dessutom läggs ut på nätet.

Jag att det krävs lika mycket ”hjärta” och engagemang oavsett hur man väljer att framställa musik. Här handlar det nog mera om hur man som låtskrivare och producent väljer att förhålla sig till den musik man själv skriver. Jag tror att alla människor som på något sätt fäster någon som helst vikt vid sitt estetiska utövande relaterar sitt skapande både till sitt hjärta och till sin hjärna.

Resnick (1987) beskrev tillkomsten av sequencer programmen i förhållande till kompassen. På samma sätt som kompassen underlättade dåtidens navigerare, kan sequencerprogrammen ses som ett hjälpande supplement för dagens låtskrivare/producenter. Vidare beskriver Folkestad (1996) att sequencerprogram inte anses påverka användarens behov av intelligens, kreativitet och kunskap inom musik. Även om det i det här fallet inte nämns huruvida sequencerprogram och syntetisk musikframställning på något sätt skulle kunna avskilja utövaren ifrån att blanda in sina känslor, så ser jag det som underförstått utifrån Folkestads åsikter att syntetisk musikframställning involverar lika mycket "hjärta" i sitt skapande. Robert säger:

– Jag tycker att, musik det är ju en konstform och det behövs hjärta oavsett vilket instrument man använder. En syntetisk synt eller en gitarr... Man måste tycka om det man gör för att det ska kunna bli bra.

Finns det en risk att den organiska musiken dör ut i och med att den syntetiska kanske växer?

Ser vi till tidigare framförda åsikter om att det är en blandning av organiska och syntetiska musikframställningsmetoder som är att föredra, vilket genomsyrat hela min resultatredovisning, förstår vi också att ingen av informanterna tror att den organiska musiken på något sätt skulle vara utdöende. Både Anders och Robert var överens om att den minskning av organiska inslag i musiken som vi idag ser, redan har nått sin klimax i och med att man idag i förhållande till sjuttio och åttiotalet inte behöver lika mycket studiomusiker. Vidare tror de inte att vi kommer bevittna någon större minskning.

Det är just det här mötet som Anders talar om, "Med Internet och annan teknik idag" som är så viktigt att nämna. Att musik idag blandas ut i en oändlig mängd subkulturer, där i princip alla stilar, genrer och framställningsmetoder blandas mot varandra. Tack vare Internet sker detta fenomenet globalt. Arash beskriver att vi är sex miljarder människor i världen och att det finns plats för all sorts musik. Vidare anser inte heller han att den organiska och de traditionella musikframställningsmetoderna på något sätt skulle tillhöra ett utdöende släkte. För att stärka tillförlitligheten i min slutsats, syftar jag även på vad Folkestad (1996) beskriver där han menar att unga idag har bredare musikaliska referenser än någonsin tidigare och att detta även gör sig hört i den musik våra ungdomar skriver idag.

Jag lutar åt att det idag finns många genrer av musik, som till största del är beroende av sina organiska inslag. På samma sätt finns det genrer som är beroende av sina syntetiska inslag. Exempelvis är i stort sätt all filmmusik bestående av orkestral instrumentation som både Folkestad (1996) och Bjurström & Lilliestam (1993) styrker. Som annat exempel kan det ges, att rockmusiken i hög utsträckning är beroende av elgitarer och att "vispopen" och "singsongwritermusiken" är beroende av sina organiska inslag, exempelvis i form av akustiska gitarrar och pianon. Countrymusiken och dess stora hemplats *Nashville*, producerar musik precis lika organiskt troget idag som för trettio år sedan, oavsett om det idag tillämpas betydligt fler digitala inspelningsmetoder. Som summering tror jag inte vi löper risken av en framtid då vi bevittnar organiska inslag i musiken som något främmande och ovanligt. Men vi kommer troligtvis att bevittna en framtid, där framställningsmetoderna för musik i något större utsträckning sker med syntetiska inslag, då det varje dag görs massor av nya mjukvarusyntar och plug-ins.

8. Slutsatser

Då det precis som Nielsen (1925) uttrycker det i kapitel 2.6, nästan är omöjligt att definiera musik med ordets hjälp, är det även ytterst komplicerat att komma till en definitiv slutsats av vad organiskt kontra syntetiskt betyder för en låtskrivare.

Man kan säga att det ena inte på något sätt utesluter det andra. Syntetisk musikframställning agerar i symbios med organisk musikframställning och precis som Robert benämnde det, är människan i sig organisk. Ett syntetiskt utövande blockerar inte möjligheten för utövaren att uttrycka känslor. Syntetisk musik kan på samma sätt som organisk uppskattas som njutbar och utövaren ges samma möjligheter för syntetisk musik som för organisk att utöva sin musikalitet. Trovärdigheten för detta förstärks av Bjurström & Lilliestam (1993) som menar att musik är en helhet bestående av en rad skiljande dimensioner, nivåer eller parametrar vilka exempelvis kan gestaltas som rytm, melodik, harmonik, klang, frasering eller intonation. Framställningsmetod anses inte påverka dessa faktorer.

Betydelsen av organisk respektive syntetisk musik för låtskrivare, producenter och artister är alltså att de båda två kan samverka och att de är jämbördigt värda. Det optimala arbetsklimatet nås ifall man har en öppen syn mot både organisk och syntetisk musik och musikframställning och därmed fritt applicerar arbetsmetod efter produktens bästa. Vidare råder det inga konflikter mellan de båda och inte heller existerar det någon hierarkisk indelning av organisk respektive syntetisk musik hos mina informanter. Jag drar slutsatsen av att man, som verksam låtskrivare och producent, inte ser på dessa olika med kvalitetsindelad syn utan att de med jämbördig betydelse endast ses som två olika tillämpningsmetoder för att främja en slutprodukts bästa.

Vidare antyder jag att en producent eller låtskrivare endast i vissa fall försöker sätta sig in i rollen som instrumentalist (*i de fall då ett syntetiskt ljud ämnar eftersträva ett organiskt*). Syftet är snarare, med betoning av genre och stil, att först bestämma utifall man har som mål att efterliknade ett visst instrument. Detta är ett val som i min forskning styrs av vad producenten/låtskrivaren vill ha fram för vart musikaliskt verk.

Jag anser att det krävs lika mycket hjärta i skapandet och i utövandet av syntetiskt framställd musik, som det gör i organiskt framställd musik. I allt musikaliskt skapande krävs det hjärta, engagemang och dedikation för att uppnå ett bra resultat. Jag tror att vissa anser, att det för syntetiskt musikskapande skulle kunna ges utrymme och möjligheter att uppnå ett resultat utan hjärtats inblandning, vilket också är möjligt. Denna företeelse är dock precis lika möjlig inom organiskt framställd musik. Detta synsätt känns för mig logiskt och kan appliceras för i princip alla former av estetiskt skapande.

Fortsättningsvis drar jag slutsatsen att det krävs lika mycket kunskap och musikalitet för framställandet av en syntetisk musikprodukt som det gör för en organisk men i vissa fall inte lika mycket instrumental förmåga. Framförallt krävs det inte lika mycket instrumentala kunskaper för att kunna framställa en syntetisk produkt. Slutsatsen att ett syntetiskt framställande på något sätt skulle vara enklare och mindre tidskrävande kan lätt dras i de fall då musiken ifråga, sedd ur sitt instrumentala utövande är enklare. På grund av detta är förståelsen i dagsläget, för tiden det krävs i form av produktion och framställning enligt mig väldigt låg även ifall det som belyses av Anders, är en förståelse som är betydligt bättre än vad den någonsin har varit.

Risken i att ge generaliserade slutsatser finns givetvis närvarande då mina resultat grundar sig på den information jag införskaffat. Således vill jag gärna tillägga att dessa resultat endast berör mina studier i sig och kanske inte bör anses som en global syn. För att få en mer heltäckande syn, skulle informanter verksamma inom samtliga kategorier med vitt skilda bakgrunder och musikalisk kunnighet behöva intervjuas.

Det finns och har alltid funnits musikexempel som väcker oss till tårar uteslutande hur dessa stycken är och har varit framställda. Vetskapen om att musik kan försätta oss i ett drömligt tillstånd där våra blickar och hjärtan stannar upp i total vördnad, får oss att inse musikens viktigaste roll; Förmågan av att kunna beröra, inspirera och påverka oss på fler plan än vad vi vardagligt brukar eller ämnar förnimma.

Kanske är det av trivial vikt såväl som det är en risk i sig, att skilja framställningsmetoder åt, varvid det är viktigt att komma ihåg att alla arbetsmetoder idag och i framtiden existerande, alltså syftar åt att skapa musik. Framställandet, paketeringen, utövandet och således karaktären på musik kan och kommer alltid att förändras men musiken i sig som en förnäm estetisk uttrycksform lever för evigt och lockar oss att i mångfaldiga variationer agera konservativt, kontroversiellt, demokratiskt såväl som mot selektiva målgrupper i vårt utövande och skapande. Låt musiken få ha samma friheter nu och för alltid.

8.1 Nya ämnen att forska kring som mina studier har väckt

Efter att ha bedrivit denna studie, har det uppkommit en rad olika ämnen och frågeställningar jag skulle tycka var intressanta såväl som gynnande att forska vidare kring.

1) I och med teknologins utveckling och den digitala utrustningen, samt de verktyg och hjälpmedel som finns till hands för dagens musikskapare, existerar det idag folk som agerar som låtskrivare och producenter utan någon som helst musikalisk skolning. Efter att ha statuerat mina åsikter kring att jag inte ser det som en nödvändighet att inneha någon form av musikalisk utbildning för att bli vare sig en framgångsrik eller begåvad låtskrivare eller producent, ser jag fortfarande vissa risker.

Idag finns det verksamma låtskrivare och producenter som under sin skapandeprocess mestadels använder sig av ”samplingar”. Tar vi som exempel en helt oskolad låtskrivare/producent, som inte besitter några instrumentala eller teoretiska färdigheter, kan exempelvis ett låtskrivande inledas med att man ”samplar” en 4-takters gitarrslinga spelad av en annan musiker på ett annat redan befintligt verk. Till denna sampling lägger man sedan exempelvis till en basslinga ”samplad” från ytterligare ett annat befintligt verk. Under resterande framställningsmoment av musikverket, använder man sig av ”samplade” ”single-note”-trummljud. Det vill säga, EN sampling av ETT specifikt nedslag, exempelvis från en viveltrumma eller en bastrumma. Av dessa ”single-note”-ljud, bygger man sedan, via ett trummediteringsprogram fram låtens trumkomp. Kompletterande instrument och ljud läggs sedan till verket och är ofta bestående av ljudeffekter, enklare stråkmelodier och övriga små ljud. Detta hantverk skulle på många sätt, enligt mig, kunna beskrivas som en form av ”pussel”, där producenten/låtskrivaren klossar ihop olika samplingar och ljudkällor för att i slutändan framställa ett musikaliskt alster. För ett sådant arbete krävs givetvis bra kunskaper om sequencerprogrammet och även en del tekniska färdigheter såväl som en känsla för att skapa en helhet.

Märk väl att i många fall har låten i det här stadiet inte någon direkt form. Många låtar i olika genrer kan kontinuerligt löpa på samma ackord och således är det melodin och texten som markerar de olika delarna och ger låten sin formgivning. Fortsättningsvis skulle denna producent/låtskrivare mycket väl kunna ta hjälp av en sångare/sångerska för att skriva text och melodi och i bästa fall när produkten är färdig, skulle de upphovsrättsliga rättigheterna delas lika mellan dessa båda. Det finns även fall då producenten/låtskrivaren ifråga fortfarande skulle anse sig som ensam upphovsman. Givetvis är det väldigt troligt att ljudkvalitén hos dessa produkter överstiger den genomsnittliga kvalitén hos allt ifrån nybörjare till relativt skickliga låtskrivare och producenter, då många av de samplingar som används, tas och härstammar ifrån skivor och lagringsmedier som framställts, mixats och producerats i professionella studios. Till de frågeställningar jag främst skulle vilja undersöka då jag vet att denna form av musikframställning är vanligare än vad man tror, hör:

- Är denna form av musikproduktion ansedd som låtskrivande av gemene man?
- Ifall det handlar om professionellt utövande, förstår mottagarna för verken skillnaden mellan detta arbetssätt och ett mera traditionellt?
- Är det etiskt rätt gentemot de folks utövande man "samplar" och hur ofta kommer det till deras vetskap?
(märk väl att det idag vimlar av diverse samplingsskivor som kan härstamma från en rad olika okända forum)
- Existerar det musikproduktioner ute på marknaden som är framställda på detta sätt och hur pass vanligt är detta fenomen?
- Kan dessa arbetsmetoder klassas som konstnärligt utövande eller är det ett mera tekniskt kunnande?
- Hur ska man hålla uppsikt på allt som samplats när det ifråga om små inslag ofta kan vara omöjligt att höra?
- Är det etiskt rätt att använda sig av samplingar från släppt musik, ljud och film, utan utövarens tillstånd?

2) Efter att ha läst Göran Folkestads bok *Computer Based Creative Music Making, Young People's Music in the Digital Age* väcktes ett ämne jag verkligen hade ansett det både nyttigt såväl som intressant att vidare föra forskning kring. Han beskriver att användandet av datorer och musikprogram i skolmiljö och för ämnet musik har väckt många frågor för musklärare. Vad kan elektroniskt musikskapande tillföra en undervisningssituation?

Frågeställningar som jag genast känner relevanta för ett sådant ämne är:

- Kan sequencerprogram och datorer tillämpas mer än vad som finns i dagsläget för elevers utbildning och på så sätt ge dem möjlighet att färdigställa musikaliska idéer?
- Vad ställer detta för krav på musklärare?
- Eftersom det finns en vetskap om att mycket av den musik barnen lyssnar på idag, på ett eller annat sätt oftast framställts med hjälp av denna utrustning, hur pass insatt behöver en musklärare vara?
- Vilka program och begränsningar är lämpliga att använda sig av samt införa för en skolmiljö i ämnet musik, där elektronisk musikframställning är en del av utbildningen?

3) Andra ämnen jag skulle ha tyckt det var intressant att forska vidare kring är; Hur kan man uppmana unga idag att lära sig producera både syntetisk kontra organisk musik? Jag tror att de syntetiska och digitala framställningsmetoderna kommer mer naturligt för de unga låtskrivare och producenter som intresserar sig, då de idag är så pass lätt tillgängliga. Även ur de ekonomiska aspekterna är det betydligt lättare att idag jobba utifrån digitala metoder där syntetiska hjälpmedel ligger nära till hands. Dock tror jag att de unga låtskrivare och producenter som behärskar pianospel eller någon form av instrumental kunnighet utöver pianot, relativt fort söker sig till möjligheter att även kunna jobba med organisk musikframställning även ifall den fortfarande är digitalt baserad, *(Detta eftersom den analoga studioformen i sig, i form av mixerbord, lagringsenheter osv. är betydligt mer kostsam)*. De frågeställningar som lockat mig är då bland många:

- Vilka forum kan dessa unga låtskrivare/producenter söka sig till? Finns det tillräckligt många?
- Vilken typ av utbildningar finns det för unga låtskrivare och producenter?
- Vilka lösningar finns det för att kunna jobba med organisk såväl som med syntetisk musikframställning?

Som sista ämne berör jag vad jag personligen hade funnit mest intressant att forska vidare kring.

4) Finns det gränser för vad man på syntetisk väg kan göra beträffande musikframställning? Kommer teknologin inom musik bara att växa?

Idag har det uppkommit ett behov av "vintageprylar" och en konservativ användning av det som är gammalt. håller trenden i sig, att gammalt och nytt, organiskt/syntetiskt ständigt blandas och späds ut mot varandra?

Så som det ser ut idag, kan man ersätta i princip vad som helst med någon redan befintlig "plug-in". Exempelvis finns det "plug-ins" för färdiga "300-manna"-körer, såväl som för allt ifrån färdigpaketerade gitarrkomp med valfritt gitarmärke och årgång. Denna form av "plug-ins" finns för i princip alla instrument. Givetvis är dessa samplade från någon eller några musiker som utfört dem. För att nämna några frågeställningar ibland många, kan jag nämna:

- Även ifall samplingarna består av ett musicerande som har utförts med hjärta, tappar man inte hjärtat i den färdiga produkten då dessa musiker inte spelat till den "aktuella" låt som samplingarna hamnar hos?
- Hade musikern i fråga uttryckt sitt spelsätt annorlunda om han/hon hade hört låten innan?
- Är det tänkbart att framtidens studiomusiker snarare gör "samplingsbibliotek" med allt vad en producent skulle kunna tänkas behöva och ger ut dessa i anknytning till exempelvis *SAMI, istället för att på traditionellt vis hyras in?
- Hur pass långt kan teknologin sträcka sig? Väntar vi en framtid där vi knappar in genre, mängd ackord, tempo, melodi eller skala i ett program som sedan genererar en "färdig" låt?
- Ifall vi väntar en framtid där teknologin musikaliskt sätt tagit överhand, är det gångbart i det långa loppet?
- I sådana fall, förlorar vi då inte hjärtat i hela vår existens till ett artificiellt, intellektuellt styrt samhälle?

* En organisation i samverkan med STIM, som håller reda på studiomusikerns arvode gentemot produktens försäljning och offentliga framföranden.

Referenser

- Bjurström, E., & Lilliestam, L. (1993). *Sälj det i toner... Om musik i TV-reklam*. Stockholm: Modin-Tryck AB
- Claesson, P. (2005). *Nezzo.nu Pagina Förlags AB*. <http://nezzo.se/na.asp?id1=306&id2=2965>. [2006-11-11]
- Davidsson, H. (1991). *Mattias Weckmann: The interpretation of his organ music*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- Dunér, H. (2006). *Selekterat fotourval & Fotoredigering*. Malmö: Egen produktion
- Fernbom, H. (1995). *Synt.nu/history/se/*. <http://www.synt.nu/history/se/> [2006-11-08].
- Folkestad, G. (1996). *Computer Based Creative Music Making - Young peoples's music in digital age*. (Göteborg studies in educational sciences 104). Göteborg . Folkestad, G.
- Gustavssons (2006). *Ant Nest Records*. http://www.antnestrecords.com/antnestrecords/band/dr_dunbar/drd_release.asp. [2006-11-11]
- Hermann, J (1988) Informationsteknologi og Aniarabörn. I FÖNIX, dansk teologisk tidskrift, årgång 12, nr 2
- Lundgren, K (1999). *Musikakuten.se/midi*. <http://musikakuten.se/midi/vad-ar-midi/index.html>. [2006-11-08]
- Mead, M (1970) Kultur och engagemang. En studie av generationsklyftan. Stockholm: Rabén & Sjögren
- Molin, G. (2005). *Synt.nu*. http://www.synth.nu/artikel_visa.php?aid=4 [2006-11-08]
- Nordström, S. (1989). *Så blir det musik*. Dialogos, s.7.
- Patel, R., & Davidsson, B.(1991, 2003) *Forskningsmetodikens grunder* (3:e upplagan). Lund: Studentlitteratur. s.103
- Qvarsell, B. (1998). *Human IT*. <http://www.hb.se/bhs/ith/4-98/bq.htm>. [2006-11-27]
- Resnick, L. B. (1987). Learning in school and out. *Educational researcher*, 16, 13-20.
- Sohlmans musiklexikon (2006). *Wikipedia, Sohlmans musiklexikon*. http://sv.wikipedia.org/wiki/Sohlmans_musiklexikon [2006-11-11]
- Stockfelt, O. (1988). Musik som lyssnandets konst. En analys av W. A. Mozarts symfoni nr.40 G-moll K 550. Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet.

Tomas. (2005). *Minhembio.com*.
<http://www.minhembio.com/artiklar/144>. [2006-11-05].

Walleij, L. (1998). *Copyright finns inte v3.0*.
<http://www.df.lth.se/~triad/book/index.html>. [2006-11-11]

Wikipedia (2006). Wikipedia, den fria encyklopedin. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Huvudsida>.
[2006-11-11]

Ödman, P.-J. (1992). Didaktisk/fenomenologiska aspekter på musikskapande med hjälp av datorer [Didactical/phenomenological aspects of creative music making with the help of computer]. In *Datorer i musikundervisningen*.
Stockholm: Center for research in music education

(2006). *Eastwestsamples.com*.
http://www.eastwestsamples.com/details.php?cd_index=797. [2006-11-05].