



Trommeslageren i studio

En kvalitativ studie om hvordan vi som utøvere kan tilnærme oss en studioinnspilling for å oppnå best mulig resultat med tanke på sound, energi og musikalitet

TOBIAS ØYMO SOLBAKK

VEILEDER

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk





Forord

Det er en vemodig følelse jeg kjenner på når jeg etter fem år ved UiA sitter i Vrimlehallen og skriver dette forordet som vil markere slutten på min tilværelse som student. Jeg har sovet alt for lite de siste ukene, da jeg har vekslet sporadisk mellom å være fortvilet og begeistret for dette prosjektet. Likevel er jeg takknemlig for at jeg nå sitter her og skal levere min masteroppgave.

Jeg vil benytte anledningen til å takke Håkon Mjåset Johansen, Benny Greb og Karl Oluf Wennerberg som satt av tid i en travel hverdag for å bli intervjuet til denne oppgaven. De har utvist stor tålmodighet ovenfor meg, både under intervjuene og i arbeidet som fulgte etter.

Jeg vil takke mine foreldre Rita Øymo Solbakk og Stig Solbakk for tilbakemeldinger, korrekturlesning og moralsk støtte.

Jeg vil takke mine medstudenter for gode tips, tilbakemeldinger og kameratskapet som ble til ved tidlige morgener og sene netter på bygg 47.

Jeg vil også takke mine veiledere, Michael Rauhut og Per Elias Drabløs.

Sist men ikke minst vil jeg takke Bruce Rasmussen og Karl Oluf Wennerberg for instrumenttimer og gode samtaler om det som er gøyest i hele verden; trommer.

God lesning!

Tobias Øymo Solbakk

Vrimlehallen 25.04.18

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg belyst det jeg oppfatter som sentrale elementer ved trommesound i studio. Jeg har drøftet hva som blir oppfattet som en ønsket trommesound med tanke på sammenheng.

For å tilføre oppgaven validitet har jeg valgt å intervju tre sentrale utøvere på dette feltet.

Grunnlaget for oppgaven ligger i min egen undring i hvordan en som musiker kan med stor sikkerhet kan oppnå et resultat som er ønskelig på fast basis.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDENDE KAPITLER	6
1.1 INTRODUKSJON	6
1.2 BAKGRUNN FOR VALG AV EMNE.....	8
1.3 PROBLEMSTILLINGER.....	9
1.4 UTFORMING OG MÅLSETTING.....	10
1.5 AVGRENSNING.....	11
1.6 BEGREPSAVKLARING	12
1.6.1 DISKUSJON OM SOUNDBEGREPET	12
1.6.2 KONTEKST	15
1.6.3 TANKESETT	15
1.7 VALG AV INFORMANTER	15
2. TEORI OG METODE.....	17
2.1 KVALITATIV METODE	17
2.1.1 EKSPLORERENDE DESIGN	18
2.2 INTERVJU – METODE ELLER HÅNDVERK?.....	19
2.2.1 INTERVJUSTRUKTUR.....	19
2.2.2 FORBEREDELSE.....	20
2.2.3 GJENNOMFØRING.....	21
2.2.4 TRANSKRIPSJON.....	22
2.2.5 ANALYSERING.....	23
2.3 ANONYMITET.....	24

2.4	OMFORMULERING OG OVERSETTING.....	24
2.5	UTFORDRINGER.....	25
2.5.1	DET KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJUET.....	25
2.5.2	SUBJEKTIVITET.....	26
3.	FUNN OG DISKUSJON	27
	KORT PRESENTASJON AV INFORMANTENE	27
	HÅKON MJÅSET JOHANSEN	27
	BENNY GREB.....	28
	KARL OLUF WENNERBERG	28
3.2	MÅLSETTING FOR INTERVJUENE.....	29
3.3	UTVALGTE ELEMENTER.....	30
3.3.1	FORBEREDELSE.....	30
3.3.2	DAGSFORM.....	35
3.3.3	MUSIKALITET, STIL OG SPILLETEKNIKK.....	38
3.3.4	TEKNISKE PREFERANSER	41
4.	REFLEKSJONER OG ERFARINGER	47
4.1	DRØFTING AV PROBLEMSTILLINGER.....	47
4.2	KONKLUSJON	49
4.2.1	FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING.....	49
	LITTERATURLISTE	50
	VEDLEGG	51
	INTERVJUGUIDE:.....	51

1. INNLEDENDE KAPITLER

1.1 INTRODUKSJON

Trommesettet som vi kjenner det i dag har blitt skapt og formet i løpet av det forrige århundret¹. Det er et instrument som ble skapt av nødvendighet i stadig trangere orkestergraver, der slagverkene måtte kompensere med å spille flere instrumenter samtidig, etterhvert sittende slik at man kunne benytte både ben og armer. Dette ble i begynnelsen kalt for «trap-drums²». (Rasmussen 2001)

Instrumentet ble fra dette utviklet og adaptert som et jazzinstrument, og ble en del av den faste instrumenteringen i sjangeren tidlig på 1900-tallet.

Samtidig med dette ble det gjort fremskritt innen opptaksteknologien. Etter andre verdenskrig ble flersporsopptaket³ popularisert, og det ble raskt standarden for opptak i musikkbransjen. (soundrecordinghistory.net 2018)

Etterhvert som teknologien ble utviklet, ble det formet kreative løsninger på hvordan et opptak kunne utføres, og studioet fikk en sentral status i musikkindustrien.

Trommesettet er ofte oppfattet som et av de vanskeligere instrumentene å jobbe med i studio, selv hos de mest erfarne og rutinerne studioteknikerene. Dette er mye på grunn av instrumentets sammensetning; en samling av vidt forskjellige lydkilder som alle spilles på om

¹ Trommen i seg selv er et urgammelt instrument. Det som diskuteres i denne oppgaven er trommesettet, altså sammensetningen av flere idiofoner og membrafoner som til sammen utgjør et slagverk.

² Trap stammer fra det engelske ordet «trappings», som betyr ornamenter. De første settene benyttet mange ulike effektinstrumenter for å kunne gjennomføre en spillejobb.

³ Flersporsopptak er en teknologi som gjør det mulig å ta opp flere kilder på samtidig, for så å lagre det på et felles medium. I musikkbransjen var standarden lenge magnetisk tape, helt fram til digitaliseringen av studioet skjedde på 90-tallet.

hverandre. Der mange instrumenter fokuserer på et spesifikt område i lydens frekvensspekter⁴, dekker trommesettet til sammen nesten hele det menneskelig hørbare spekteret, fra 20hz til 20000hz⁵. Derfor kan være en formidabel utfordring å få et trommesett til å låte som en samlet enhet, både for trommeslageren og for teknikeren.

Jeg har mistet tellingen på hvor mange ganger jeg har sett spørsmål som «hvordan kan jeg få en god trommelyd?» og «hvordan kan jeg ta opp trommer billig?» i kommentarfelter og studioforum. Det finnes endeløse mengder med samplebiblioteker⁶ for trommesett som man kan bruke i stedet for å måtte spille inn selv.

Det kan nesten virke som at det eksisterer en ukjent variabel ved trommeopptak, og at det er kun ytterst få utvalgte som har den hemmelige «nøkkelen» til god trommelyd.

Denne hypotesen⁷ er selve kjernen ved oppgaven, og jeg ønsker her å definere noen spesifikke elementer som jeg kan undersøke senere. Disse er basert på egne erfaringer i studio, og er problemer og utfordringer som jeg har møtt i reelle innspillings situasjoner.

⁴ Et frekvensspekter er en oppdeling av en type bølgebevegelse som forteller oss om hyppigheten og formen på bølgen.

⁵ Dette er ytterpunktene for det menneskelige frekvensspekteret. Det er vanlig å miste toppen av dette spekteret etterhvert som man blir eldre. For øyeblikket, i en alder av 24 år, hører jeg til 18900 hz.

⁶ Et samplebibliotek er en digital samling av innspilt lyd.

⁷ En hypotese er en gjetning, antagelse eller forklaring som synes rimelig ut fra foreliggende kunnskap, og som man forsøker å avkrefte eller bekrefte (Tranøy 2018). For denne oppgaven vil det være påstanden om at det finnes en ukjent variabel ved trommeopptak.

1.2 BAKGRUNN FOR VALG AV EMNE

På fritiden har jeg fattet en interesse for matlaging. Dette er en ferdighet som jeg aldri har trent bevisst, og som jeg har måtte jobbe opp over tid. For læringens skyld begynte jeg med å oppsøke videoer og snutter om dette, spesielt av Heston Blumenthal.⁸

Etterhvert oppfattet jeg et mønster i samtlige programmer som endte opp med å plante ideen om denne masteroppgaven. I programmene lagde Heston utrolige retter, og ville alltid presse grensene til det ytterste. Likevel var det en spesifikk frase som gikk igjen hele tiden;

«Slik oppnår du et godt resultat, *hver gang.*»

Et av de største fokusene var at resultatet skulle kunne *gjenskapes*, gang på gang, ved å følge en spesifikk formel. Dette måtte også kunne gjøres av andre personer ettersom at Heston ikke kunne drive en hel restaurant alene.

Da jeg ble klar over dette, innså jeg at jeg har lenge lurt på hvordan jeg kan oppnå det samme i studioet.

Hvordan kan jeg sørge for at jeg oppnår et godt resultat, *hver gang*? Finnes det en formel som jeg kan følge, en *fasit*?

Helt siden min første innspilling i 2009 har studioet vært en mystisk plass. Selv om jeg nå ti år senere har mer erfaring, har jeg ingen definitive og konkrete svar på hva som garantert kommer til å fungere i en innspillings situasjon. Jeg har flerfoldige forslag og preferanser som for eksempel hvilket skarptrommeskinn jeg liker eller hvordan jeg vil stemme trommene. Likevel er problemet jeg støter på gang på gang at det som fungerte fint den ene dagen plutselig låter helt annerledes neste dag, tilsynelatende helt uten grunn.

⁸ Heston Blumenthal regnes som en av verdens fremste innen matlaging, og er spesielt kjent for å eksperimentere med uortodokse retter. Programmet han har produsert heter «In Search of Perfection».

Det skjer ofte når man er flere dager i studio, det er merkelig altså. Da står mikkene på samme plass, samme trommene, samme stikkene, samme vispene, samme trommis ... Kanskje bare annen dagsform? (Johansen 2018)

1.3 PROBLEMSTILLINGER

For å konkretisere denne oppgaven, vil jeg definere mine parametere ut i fra disse problemstillingene:

Hva kan jeg gjøre som trommeslager for å oppnå best mulig *sound* i studio?

Hvordan kan jeg oppnå ønsket trommelyd i studio *repeterte* ganger?

Hvordan kan jeg overføre erfaringer og observasjoner fra mer erfarne studiomusikere til nyttig, pragmatisk informasjon?

Alle disse spørsmålene er inspirert av egne erfaringer, og jeg er interessert i å finne ut hvordan mer rutinerne trommeslagere velger å løse dette.

1.4 UTFORMING OG MÅLSETTING

I denne oppgaven ønsker jeg å forske på hvordan trommeslagere tilnærmer seg sin egen sound i et innspillingsstudio.

Jeg har derfor gjennomført tre intervjuer der jeg stiller de samme spørsmålene til de utvalgte informantene, som alle tre er utøvende trommeslagere på heltid med mye innspilt materiale bak seg. Gjennom intervjuene ville jeg finne ut hvordan utøverne tenker i studioet, og hva de gjør for å oppnå en spesifikk sound som de selv føler at er riktig for musikken. Jeg var også interessert i å finne ut hvordan de tilnærmer seg det mentale aspektet ved studioet, hvordan de sørger for at de er utvilt og klar for en situasjon som kan oppfattes som stressende.

Jeg har valgt informantene med omhu, og samtlige er medvirkende på prosjekter og produksjoner jeg allerede har lyttet mye til. De er ulik i stil og smak, noe som jeg håper kan hjelpe oppgaven til å være relevant for et større felt.

Denne oppgaven vil ha et pragmatisk fokus. Jeg er ute etter å fremstille informasjon som har en direkte praktisk betydning for meg selv og andre som musikere. Jeg vil at informasjonen skal ha en overførbar verdi; Selv om oppgaven er skrevet fra en trommeslagers perspektiv, vil den kunne forstås og benyttes av musikere generelt.

Likevel vil det også bli tatt opp temaer som ikke har et konkret svar. Dette vil kreve at leseren gjør sine egne, subjektive vurderinger om hva som er ønskelig å ta med seg fra utsagnene som blir presentert i denne teksten. Dette vil bli diskutert i kapittel fire, refleksjoner og erfaringer.

Målet med denne oppgaven vil være å forbedre min egen evne til å oppnå en ønsket sound i studio ved hjelp av informasjonen som blir fremstilt, og at denne informasjonen kan være interessant for andre. Jeg opplever at mye av grunnlaget for ens egen sound oppstår i spontane avgjørelser, og at dette er en evne som kan trenes opp på lik linje med teknikk og gehør.

1.5 AVGRENSNING

Denne oppgaven vil bevisst *ikke* ha et hovedfokus på det rent tekniske aspektet ved studioet.⁹ På dette feltet finnes det allerede utrolig mye litteratur¹⁰, og jeg kan aldri håpe på å få samlet en brøkdell av teknikkene og filosofiene som eksisterer i denne masteravhandlingen. Likevel er det tekniske aspektet ikke helt ekskludert fra oppgaven, ettersom det er unektelig relevant når man diskuterer sound i studioet. Dette var et emne som kom opp flere ganger i intervjuet med samtlige av informantene. Elementer som signalkjede, mikrofontyper og mikrofonplassering vil bli nevnt og forklart, men ikke diskutert i dybden.

Med denne oppgaven er jeg mye mer interessert i hvordan de utvalgte informantene selv tenker i studio. Er de opptatt av det tekniske som er nevnt ovenfor, eller fokuserer de mest på sin egen oppgave som musiker og lar teknikeren gjøre sitt? Endrer de spillet og sounden sin for å tilpasse seg forskjellige innspillinger? Hvordan forholder de seg til produsenter?¹¹

På dette feltet finnes det begrenset med litteratur. Dette er grunnen til at jeg valgte intervju som metode.

For denne oppgaven har jeg valgt å dele opp en trommeslagers helhetlige sound i flere elementer. Dette er for å få muligheten til å fokusere på spesifikke variabler i intervjuene og analysen, og det vil gjøre utforming av intervjuguiden enklere.

⁹ Dette vil si elementer som går under mikseteknikk og opptaksteknikk. Hvis det skal fremstilles kunnskap på dette feltet, vil det ofte være fordelaktig å benytte studioteknikere og produsenter som informanter.

¹⁰ «The recording engineer's handbook», og «The mixing engineers handbook», av Bobby Owinski er gode, utfyllende bøker på dette feltet. Bøkene har blitt kontinuerlig oppdatert siden sin første utgivelse for å følge utviklingen innen studioteknologien.

¹¹ Rollen som produsent kan omfatte mye forskjellig i den moderne musikkindustrien. Det er ofte brukt om en person som har ansvar for den kunstneriske retningen for et prosjekt. En produsent har ofte vetorett over avgjørelser.

Kategoriene er som følger:

Forberedelse

Dagsform

Musikalitet og teknikk

Tekniske preferanser

Dypere forklaring og begrunnelse for valg av hver enkelt kategori vil bli tatt opp i kapittel tre, funn og diskusjon.

1.6 BEGREPSAVKLARING

I en oppgave som intervjuer sentrale utøvere i trommefeltet på både norsk og engelsk, er man dømt til å komme over uttrykk som må forklares i en akademisk kontekst. Det finnes mange tekster som er dedikert til dette feltet, noe som gir mening med tanke på hvor mange metaforer¹² og «fornorskede» uttrykk som blir brukt i en innspillingsprosess.

1.6.1 Diskusjon om soundbegrepet

«Sound» er et uttrykk jeg har kviet meg for å bruke i en akademisk sammenheng. Det er et stort begrep som dekker et bredt område. Likevel føler jeg at man ikke kan unngå dette begrepet i en muntlig samtale om musikk mellom utøvere, uavhengig av hvilket språk

¹² Doktorgradsavhandlingen “Metaphor as a communication strategy within a pop music record setting”, skrevet av Elin Synnøve Bråten, er god lesning på dette feltet.

samtalen holdes på. Derfor vil jeg diskutere bruken og definisjonen av begrepet i denne oppgaven.

Den direkte oversettelsen av sound til norsk er «lyd», et ord som i denne oppgaven ikke vil kunne brukes på samme måte som *sound*.

Betydningen til den norske oversetningen er knyttet nærmere opp mot fysikk og vitenskapen om akustikk:

Lyd er vibrasjon, hurtige endringer i atmosfærisk trykk. For å bevege seg er lyd avhengig av å reise i gjennom et medium, for eksempel luft eller vann. Lyd kan ikke reise i et vakuum. (Foley 2018)

I intervjuene ble sound ofte brukt til å forklare lyden av trommeslageren og trommesettet som en helhet, det ferdige «produktet» vi hører til slutt.

I artikkelen «Boom boom boom» om trommesettets utvikling, forklarer Bruce Rasmussen trommeslagerens sound på denne måten:

Trommesettet er sammensatt av idiofoner og membranofoner, altså cymbaler og trommer. I tillegg benyttes stativer og pedaler. Sammensetningen, pluss trommeslagerens spillestil og *touch*, vil avgjøre trommeslagerens *sound*. (Rasmussen 2001)

Sound er sterkt avhengig av *kontekst*, et annet begrep som diskuteres litt senere. En musikers evne til å oppnå en god sound er ofte basert på hvordan konteksten blir oppfattet, evnen til å skjønne *hva* som er mest fordelaktig for musikken i sammenhengen man befinner seg i.

Denne ferdigheten kan bli beskrevet som *musikalitet*, og ble diskutert i samtlige intervjuer.

Følgene definisjon av sound finnes i bind 6 av Cappelens musikkordbok:

Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte sound. Soundbegrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en sound analytisk. (Kjellberg, E, Silen, L. & Stenkvis, L.Kjellberg (1980)

I boken «representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse», definerer Tor Dybo soundbegrepet slik:

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound. (Dybo 2013)

På tross av soundbegrepets mange betydninger, var det alltid en konsensus mellom intervjuer og informanter om bruken av ordet i intervjuene. Av dette tolker jeg at det eksisterer en felles norm blant musikere og musikkinteresserte om hva *sound* kan bety i en musikalsk sammenheng.

1.6.2 Kontekst

Kontekst i denne oppgaven handler om *sammenhengen* musikken befinner seg i. Det er sentralt å være klar over dette når man skal fatte en mening om en passende sound for en innspilling. Hvis man vet at det skal spilles inn en plate i en bestemt sjanger, kan man på forhånd ta mange avgjørelser, for eksempel hvilke størrelser det skal være på trommene, stemming, cymbaler, spillestil osv.

Kontekst var et begrep jeg bevisst brukte i samtale med informantene da vi snakket om forskjellige stiler og innspillinger.

1.6.3 Tankesett

Den norske oversettingen for det engelske uttrykket *mindset*, et begrep som ble hyppig brukt av både meg som intervjuer og informantene i samtale. Akkurat som *sound* og *kontekst* mener jeg at det spiller en rolle i intervjuene når man diskuterer hvordan musikere tenker når de tilnærmer seg sounden sin i studioinnspillinger. Det ble ofte brukt for å beskrive en holdning eller en samling med tanker om et tema. For eksempel, hvis jeg har et åpent tankesett, vil jeg beskrive det som at jeg er mottakelig for nye ideer og innspill.

1.7 VALG AV INFORMANTER

Informantene for denne oppgaven er utvalgte for deres prestasjoner i studioet. De tilhører forskjellige grener innen musikken, noe som fører til at jeg får muligheten til å sammenligne holdninger og påstander på tvers av sjangre. Fellesnevneren for alle informantene er at de har oppnådd en høy form for forståelse av trommesound i studio. Det som er interessant for denne

oppgaven er at alle har forskjellige metoder for å komme fram til samme resultat på, en *sound* som vil passe inn i sammenhengen musikken er i.

Jeg vurderer at det er sunt å ha et bevisst forhold til hvordan man tenker i studio, og erfarte at alle informantene har opparbeidet seg det.

Anonymitet og etikk vil bli diskutert i metodekapittelet.

2. TEORI OG METODE

2.1 KVALITATIV METODE

Jeg har valgt å basere denne masteravhandlingen rundt kvalitativ metode. Denne måten å drive forskning på dreier seg om systematisk innsamling av observasjoner og meninger rundt et tema, for senere å tolke meningen ved den. Målet er å utforske meningsinnholdet i sosiale fenomener, slik det oppleves for de involverte selv. (Torp 2018)

På grunn av den subjektive naturen til kvalitativ metode er det umulig å oppnå en absolutt validitet. Informasjonen som blir framstilt kan ikke prøves ut eller måles i et praktisk eksperiment.

For å kunne skape informasjon med validitet benyttes kvantitativ metode, en metode som bygger på å samle inn konkrete data som kan måles, telles og prøves ut. Et eksempel på denne metoden vil være en meningsmåling.

Det er ulike fortrinn ved kvantitativ og kvalitativ forskning. Kvantitativ forskning vil egne seg godt til å fremstille informasjon basert på statistikk. Kvalitativ forskning vil være mer egnet til å tolke enkeltpersoners oppfatning på et område. I denne oppgaven vil dette omhandle informantenes observasjoner om sound i studio.

«Kvalitative metoders popularitet bør ses i sammenheng med en kvalitativ orientering (Nielsen et al., 2008). I følge denne bør prosesser og fenomener i verden beskrives før det kan utvikles teorier om dem, forstås før de kan forklares, og ses som konkrete kvaliteter før de behandles som abstrakte kvantiteter. Den kvalitative orientering innebærer at oppmerksomheten rettes mot de kulturelle, dagligdagse og situerte aspektene ved menneskelig tenkning, læring, viten, handling og vår måte å forstå oss selv som personer på». (Kvale 2009)

2.1.1 Eksplorerende design

En stor del av denne forskningsprosessen ble gjort da jeg det siste semesteret var medvirkende på to innspillinger. Mange av premissene for oppgaven ble lagt her, på tross av at temaet for avhandlingen var satt lenge før dette. Jeg følte et stort behov for å endre på oppgavens utforming etter disse opplevelsene, og mener derfor at oppgaven har benyttet et eksplorerende design. Etterhvert som jeg gjorde meg nye erfaringer og meninger, tilpasset jeg parameterne for oppgaven slik at de skulle passe inn i min nye oppfatning av temaet.

Eksplorerende design er som regel aktuelt ved de fleste kvalitative forskningsprosjekter. Det betyr at mange av veivalgene gjøres underveis i prosjektet etter hvert som ny innsikt vinnes. Problemstillinger og utvalgsstrategi kan måtte justeres etter hvert som prosjektet skrider fram, for eksempel fordi forskeren underveis i studien blir klar over hvilke nyanser av den opprinnelige problemstillingen som i særlig grad kan gi relevant kunnskap. (Torp 2018)

2.2 INTERVJU – METODE ELLER HÅNDVERK?

Det semi-strukturerte forskningsintervju har tidligere hatt en noe kontroversiell status i den akademiske verden. Det er viktig å være klar over styrker og svakheter denne form for intervju innebærer hvis det skal benyttes. Den første utfordringen er den subjektive naturen informasjonen som framstilles vil ha. Kvantitativ forskning vil som tidligere nevnt bruke flere, håndfaste kilder for å validere informasjonen. Et resultat av et prosjekt skal kunne bevises eller motbevises, og eksperimenter og undersøkelser skal kunne repeteres.

Når det kommer til forskningsintervjuet som metode er det lite som er målbart, og resultatene vil være farget av både informanten og intervjueren. Informasjonen som fremstilles vil være et resultat av meningsutvekslingen som blir gjort, og vil bli tolket senere i en analyse

Forskningsintervjuet bygger på dagliglivets samtaler og er en profesjonell samtale. Det er et intervju der det konstrueres kunnskap i samspill eller interaksjon mellom intervjueren og den intervjuede. Et intervju er bokstavelig talt et *inter view* (fra fransk *entrevue*), en utveksling av synspunkter mellom to personer i samtale om et tema som opptar dem begge. (Kvale 2009)

2.2.1 Intervjustruktur

Jeg bestemte meg tidlig for en semi-strukturert form på intervjuene som skulle utføres. Ved å behandle et intervju som en dagligdags samtale mener jeg at det vil lettere komme fram informasjon som jeg kan dra nytte av. Informantene kan senke skuldrene og nesten glemme mikrofonen som tar opp det som blir sagt. Vi kan tenke høyt, fortelle historier og dra ut på sidespor som kan lede til uventede resultater. I denne prosessen fikk jeg også mye informasjon som ikke kunne brukes, nettopp på grunn av sidespor, men ved hjelp av transkribering og litt tålmodighet er dette absolutt overkommelig.

Jeg gikk inn i intervjuene vel vitende om at samtlige av informantene var i besittelse av kunnskap som jeg ikke hadde, men som jeg var overbevist om at de ikke var redd for å dele. For å potensielt finne ut av dette ville jeg stille spørsmål og presentere holdninger som oppmuntret til dypere diskusjon.

Jeg ønsket at utøveren skulle holde brorparten av samtalen, men jeg ville gi noen generelle retningslinjer for hva som skulle skje og hva som skulle diskuteres. Derfor var det viktig å forme intervjuguiden med omhu.

I boken «det kvalitative forskningsintervju», deler Steinar Kvale opp intervjuprosessen i sju faser. Her beskriver Kvale prosessen man går i gjennom som intervjuer, fra formulering av temaet til slutføring.

Etter denne formelen utførte jeg intervjuprosessen i fire steg:

2.2.2 Forberedelse

Formålet med dette intervjuet var å undersøke hvordan informantene tilnærmet seg sin egen sound. For å bedre forstå bakgrunnen til informantene lyttet jeg til en håndfull sentrale utgivelser fra diskografien deres. To av informantene ble spurt på forhånd om anbefalinger av studioutgivelser som de selv hadde vært medvirkende på.

Etter dette konstruerte jeg en enkel intervjuguide. Jeg ønsket som nevnt tidligere å stille spørsmål som ville trigge innholdsrike svar og en dypere samtale. Intervjuguiden ble konstruert over en lengre periode gjennom samtaler og meningsutvekslinger med flere personer. Noen av påstandene ble i intervjuet fulgt opp med tilleggsspørsmål for å bedre kunne forstå meningen med informasjonen.

2.2.3 Gjennomføring

Jeg hadde ingen tidligere erfaring med intervju som metode før jeg gjennomførte dette prosjektet, så jeg forsøkte å lese meg godt opp rundt temaet for å være i stand til å utføre dette i praksis. Siden det semi-strukturerte intervjuet er sterkt avhengig av en avslappet samtale for å fungere, forsøkte jeg også å spørre mer erfarne personer for å finne fram til gode råd og feller jeg kunne gå i. Jeg fikk tidlig høre at man kom til å gå lei sin egen stemme i transkriberingsfasen, og ble anbefalt å snakke så lite som mulig for å ikke komme i veien for informantens ytringer.

«Det var, som Mayo fortalte, nødvendig å trene intervjuerne i «å lytte, unngå og avbryte eller gi gode råd og generelt unngå alt som kunne stoppe den enkeltst frie uttrykk» (Mayo, 1933, s. 65)

Jeg åpnet opp med å presentere temaet for oppgaven, og redegjorde for den praktiske informasjonen om anonymitet og intervjustruktur. Jeg erfarte også at jeg skulle ha ført opp intervjuguiden på en mer oversiktlig måte, for vi beveget oss fort bort fra strukturen som var satt opp i samtlige av intervjuene, og det ble fort vanskelig å følge en ryddig form uten å stoppe samtalen. Samtidig bidrog dette til uventede positive resultater, da jeg flere ganger opplevde å få svar på viktige spørsmål jeg ikke var klar over selv.

2.2.4 Transkripsjon

Samtlige av intervjuene ble tatt opp ved hjelp av en digital opptaker og en god, omnidireksjonell¹³ mikrofon. Dette var for å kunne tydelig høre hva som ble sagt slik at utydelige ord og rask snakking ble mindre utfordrende å transkribere. Jeg forsøkte også å ta kjappe notater mens intervjuet utspilte seg, men det ble ofte vanskelig å dele fokuset mellom selve intervjuet og å ta notater.

Det finnes flere måter å transkribere intervjuer på. Hvilken metode man benytter seg av, avhenger av hva man ønsker å få ut av samtalen.

I transkripsjonsprosessen er det mye informasjon som går tapt. Når en muntlig samtale blir tatt opp, kan det være vanskelig å tyde ting som kroppsspråk og ansiktsuttrykk i ettertid. Utsagn kan få en helt annen betydning hvis man ikke vet hvordan informanten uttrykker seg fysisk.

Enda mer informasjon forsvinner når dette opptaket skal oversettes til tekst. Elementer som tonefall, tenking og nøling forsvinner. Utsagn kan få en helt annen betydning i sin skrevne form.

Hvis det er fordelaktig for emnet man skriver om, kan man gjøre en ordrett nedskrivning av innholdet der alle muntlige detaljer som lyder og pauser blir tatt med. Slike ting kan være nyttig for å sette seg inn hvordan en muntlig samtale utspiller seg, og man kan få et innblikk i hva informanten føler om emnet. Denne metoden kan tydeliggjøre noe informasjon som vanligvis går tapt i en transkripsjon.

¹³Forskjellige Mikrofoner kan ha forskjellige opptaksmønstre, avhengig av hva man skal ta opp. Opptaksmønsteret bestemmer hvilke retninger mikrofonen tar opp i. Den omnidireksjonelle mikrofonen som ble benyttet for intervjuene tok opp i 360 grader rundt mikrofonen, slik at jeg kunne høre både meg selv og informanten like godt.

For denne oppgaven valgte jeg å transkribere samtalene relativt ordrett, men jeg utelot detaljer som jeg mener ikke var nødvendig for å skjønne innholdet i utsagnene.

2.2.5 Analysering

For å trekke en mening ut av de transkriberte forskningsintervjuene, måtte teksten analyseres. I mitt tilfelle dreide det seg om 27 sider med tett tekst, noe som kan være uoversiktlig.

Jeg var klar over at dette kom til å bli tilfellet da jeg startet transkriberingen av intervjuene, og noterte ned interessante utsagn allerede i transkriberingsprosessen. Dette gjorde analysen enklere, da jeg enkelt kunne dra ut og renskrive delene av intervjuet som var aktuelt for oppgaven. Her foretok jeg en *meningsfortetting*, en analysemetode som medfører en forkortelse av intervjupersonens uttalelser til kortere formuleringer. (Kvale 2009)

Noen utsagn ble skrevet om for å tydeliggjøre meningen. Det muntlige språket egner seg ikke alltid i skrevet form. For eksempel ville jeg ha renskrevet et av mine egne utsagn slik:

Ordrett utdrag	Fortettet
Jeg hørte nesten hele albumet, og det som slo meg var hvor forskjellig alt låt, jeg føler det er et godt eksempel på det du har snakka om nå med å tilpasse seg, med at den ene låten er veldig produsert, gata trommer, party osv... Mens den neste er bare helt åpen og digg "løse seider!". Det som slo meg var spektret ...	Albumet viser et stort musikalsk spekter. Låtene veksler mellom å være gjennomprodusert og å være mer levende og åpen

2.3 ANONYMITET

For denne oppgaven har jeg valgt å nevne informantene ved deres fulle navn. Dette er noe jeg har vurdert lenge og jeg har diskutert med flere personer, inkludert veileder.

Jeg mener at det er høyst fordelaktig for oppgaven at informantene ikke er anonyme.

Informantene jeg har valgt ut for denne oppgaven er utøvere som har markert seg sterkt i musikkverdenen. Det er kjente utøvere som også er kjent for sin evne til å oppnå en ønsket sound, og som andre utøvere kan lære mye av. Jeg tror at man som leser lettere vil kunne sette seg inn i denne oppgaven hvis man kan knytte sitater og utsagn til konkrete utøvere på feltet.

Alle informantene har samtykket til å bli nevnt ved navn i den ferdige publiserte oppgaven.

Ingen sensitive personopplysninger vil fremkomme i denne oppgaven, annet enn informantenes fulle navn.

Alle sitater og påstander som er benyttet har blitt sendt til informantene for godkjenning før oppgaven blir publisert.

2.4 OMFORMULERING OG OVERSETTING

Samtlige av intervjuene ble tatt opp av en opptaker. I transkriberingen valgte jeg å skrive ordrett ned det som ble sagt, men utelot elementer som pauser og stopp. For å gjøre det enklere å lese denne teksten har jeg delvis omformulert de direkte sitatene som blir brukt. Jeg mener likevel at det er gjort på en måte som gjør at de fremdeles har den originale betydningen som informantene mente.

Et av intervjuene ble holdt på engelsk. For denne oppgaven har jeg valgt å oversette direkte sitater fra dette intervjuet til norsk for å skape en kontinuitet i oppgaven.

2.5 UTFORDRINGER

Det oppstår en rekke med utfordringer i sammenheng med denne oppgaven, noe som er viktig å ta hensyn til.

2.5.1 Det kvalitative forskningsintervjuet

Det har vært noe kontrovers knyttet til det kvalitative forskningsintervjuet, spesielt før denne måten å jobbe på ble popularisert. Jeg mener derfor at det er viktig å gjøre rede for hvorfor jeg har valgt å benytte det for min oppgave, samtidig som jeg vil gjøre rede for både styrker og svakheter som vil oppstå ved denne metodebruken.

Det kvalitative intervjuet blir noen ganger kalt *ustrukturert* eller *ustandardisert*. Siden det finnes få forhåndsstrukturerte eller standardiserte prosedyrer for hvordan disse intervjuene skal utføres, må mange metodologiske beslutninger fattes på stedet, mens intervjuet pågår. (Kvale 2009)

Kvaliteten på selve intervjuet og informasjonen som kommer ut av det, er i stor grad avhengig av at det utvises gode sosiale ferdigheter, både fra intervjuer og informant. Samtalen må være genuin og avslappet. Det finnes ingen håndfast måte å måle kvaliteten på samtaler, noe som kan føre til at informasjonen som blir hentet fra et intervju ofte kan tolkes på ulike måter.

Hvis noe fremstod som utydelig, forsøkte jeg å stille tillegsspørsmål slik at jeg kunne være sikker på hva informanten ville formidle.

2.5.2 Subjektivitet

Oppgaven er basert på egne erfaringer og observasjoner, og er utfordringer som jeg selv har møtt i studioet. Dette fører til at oppgaven vil ha en subjektiv natur, og at mine meninger om temaene alltid vil skinne i gjennom.

Alle resultater og påstander vil bli målt opp mot mine egne forventninger, erfaringer og preferanser, noe som også vil påvirke oppgaven.

Metodene og kildene som benyttes er brukt for å belyse oppgavens tema.

3. FUNN OG DISKUSJON

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere resultatene som framkom i analysen. Jeg vil starte med en kortfattet presentasjon av informantene. Her vil jeg presentere innspillinger som informantene er medvirkende på, og som er relevant lyttemateriale for å dypere forstå innholdet i oppgaven.

KORT PRESENTASJON AV INFORMANTENE

Håkon Mjåset Johansen

Johansen regnes som en av Norges ypperste trommeslagere innen jazzen. Han er kjent fra utallige prosjekter og ensembler, og har blant annet spilt med Chick Corea. Han er i stor grad inspirert av jazzen fra 60-tallet, og har en sound som baserer seg rundt denne perioden.

I samtalen med Johansen forsøkte jeg å finne ut hvordan han tilnærmet seg en jazzinnspilling i studio. Det er en sjanger som krever spontanitet og lekenhet for å skinne, noe som kan forsvinne under en innspilling grunnet studioets analytiske natur. *Nerve* blir ofte brukt som metafor for dette, og vil beskrive en spenning¹⁴ som er tilstede i musikken. (Bråthen 2013)

¹⁴ Uttrykket *tention* brukes også om dette.

For å forberede meg til dette intervjuet oppsøkte jeg innspillinger fra diverse ensembler Johansen har vært medvirkende i, blant annet Motif, Come Shine, Urban Connection, IPA og Kjellerbandet.

Benny Greb

Benny Greb er en tysk trommeslager som har blitt kjent på verdensbasis gjennom sitt solospill og flerfoldige egne utgivelser. Han har gjort mye forskning på egen sound, ofte i samarbeid med studioteknikere og trommeteknikere¹⁵, og har mange tekniske preferanser og sterke meninger på dette feltet. Han har utviklet egne cymbaler og skarptrommer i direkte samarbeid med produsentene som han er sponset av.

Han har også en karriere som underviser, og holder flere masterclasser¹⁶ i året, blant annet om sound.

Greb har en utfyllende diskografi, både med egenskrevne plater og som innleid musiker. Jeg prøvde å få med meg hele spektret her, og lyttet til band som Stoppok, Nils Wülker, Moving Parts og Mark Forster i tillegg til soloplatene Grebfruit og Grebfruit 2.

Karl Oluf Wennerberg

Wennerberg har en lang karriere som studiomusiker innen pop og rock. Han er kanskje mest kjent som trommeslageren for det norske popbandet, a-ha. Da intervjuet fant sted, var han dagen før kommet hjem fra første del av «MTV Unplugged», en omfattende turné som dekket mange land.

¹⁵ En trommetekniker, eller *drumtech*, er en person som har ansvaret for at instrumentet til en trommeslager alltid er i topp stand. De brukes ofte på større produksjoner og turnéer, og er ofte i besittelse av en dyp kunnskap om hvordan man kan få et instrument til å låte så bra som mulig.

¹⁶ Masterclass er en form for undervisning som involverer deltakere fra publikum for å demonstrere poenger og teknikker.

Wennerberg er ansatt ved UiA som timelærer.

Før dette intervjuet spurte jeg Wennerberg direkte om tips til lyttemateriale med tanke på hans sound. Han foreslo innspillinger fra a-ha, Lewi Bergrud og Apparatjick, som alle tilhører ulike sjangre.

3.2 MÅLSETTING FOR INTERVJUENE

For å konstruere intervjuguiden måtte jeg definere hvilke elementer som skulle undersøkes. En mer tradisjonell oppgave om studioet og kanskje det mest åpenbare vil være de tekniske aspektene. Elementer som mikrofonplasseringer, signalkjede og miksekunnskap er unektelig nyttig kunnskap å ha. Likevel er det ikke det jeg ønsker å fokusere på med denne oppgaven, fordi det som tidligere nevnt finnes mye litteratur på dette feltet allerede.

Med intervjuene ville jeg finne ut hvordan disse utøverne tenker i studio, hvordan de forholder seg til produsenter, hvordan de sørger for at de alltid spiller så bra som mulig i studio, selv på en mindre god dag.

Målet for denne oppgaven er å oppnå en bevisstgjøring over hva jeg kan gjøre når jeg jobber med trommelyd i studio som musiker. For å gjøre dette har jeg tatt utgangspunkt i spesifikke tidligere opplevelser og erfaringer som jeg har gjort i studio. Jeg har også brukt informasjon som er blitt tilegnet ved diskusjon med instrumentlærere, teknikere og andre musikere for å konstruere temaet og intervjuguiden for denne oppgaven.

3.3 UTVALGTE ELEMENTER

Før jeg formet spørsmålene og parameterne for denne oppgaven, var jeg medvirkende som trommeslager på to innspillinger. Jeg gikk inn i studioet med masteravhandlingen i bakhodet, og forsøkte å spørre spørsmål som kunne knyttes til det jeg ville forske på. Selv om jeg ikke hadde knyttet en konkret metode eller teknikk til dette, føler jeg at dette var et viktig steg i tankeprosessen.

Ut i fra disse innspillingene formulerte jeg en rekke elementer som jeg ville undersøke nærmere, og som ble utgangspunktet for denne oppgaven.

Jeg mener at summen av disse elementene utgjør en stor del av det vi som musikere definerer som sound, inkludert det som tilsynelatende ikke har noe med musikk å gjøre.

I denne delen av oppgaven vil jeg først presentere selve elementet og hvorfor jeg har valgt å fokusere på nettopp dette. Deretter vil jeg presentere holdninger og sitater som kom frem under intervjuene for å kunne diskutere temaet.

3.3.1 Forberedelse

Hvor mye en musiker velger å forberede seg har direkte sammenheng med prestasjonen som utøves, og derfor til sounden. Forberedelse består av mange ledd, og er en ferdighet som bevisst må trenes opp på samme måte som for eksempel teknikk og gehør. I en travel hverdag er det vanlig å peke på en fullsatt kalender, familie eller andre forpliktelser som tar opp tiden man har til disposisjon når en ikke klarer utføre de forberedelsene som en var forpliktet til å gjøre. Hvordan kan man da som utøvende studiomusiker sørge for at man alltid er klar for å takle utfordringer og problemer som vil oppstå under innspillingen?

En musikers evne til å forberede seg ble diskutert i alle intervjuene. To av informantene oppga til og med det samme sitatet da jeg spurte om dette:

It's all about the "five-p" formula:¹⁷

Proper Preparation Prevents Poor Performance. (Greb 2018, Wennerberg 2018)

Det virket som om alle informantene hadde et sunt og ikke minst *bevisst* forhold til hvordan de ville planlegge en studiojobb for å yte sitt beste for klienten. De presenterte videre diverse tanker om hva en god forberedelse innebærer for dem. Noe av dette var håndfast og pragmatisk, noe kunne beskrives som filosofier og væremåter, erfaringer som har blitt opparbeidet over tid. Wennerberg startet med dette utsagnet:

Det er mye å hente i å forberede seg. Ikke ved å forberede seg på en sånn måte at man blir mer og mer nervøs, men forberede seg i en sånn retning at man blir tryggere og tryggere.

(Wennerberg 2018)

Jeg kjenner meg absolutt igjen her, spesielt med tanke på innspillinger som jeg ikke har vært helt komfortabel med. Hvis jeg ikke er skikkelig kjent med sjangeren, eller hvis materialet som skal spilles inn er spesielt vanskelig, kan hele innspillingsprosessen oppleves som stresset og ukomfortabel.

Jeg tolker fra utsagnet til Wennerberg til at hvis man er stresset og nervøs, det er viktig å tidlig definere hva som er årsaken til dette. Neste steg vil da være å gjøre de nødvendige forberedelsene for at man skal kunne være komfortabel med denne utfordringen. Hvis man er

¹⁷ Den norske oversettingen flyter betydelig dårligere; Ordentlig Forberedelse Hindrer Dårlig Ytelse.

for lite kjent med sjangeren, kan en oppsøke øvelser og tips på hvordan man kan tilnærme seg dette. Hvis materialet er vanskelig, må man sørge for å ha øvd nok til å være komfortabel med det lenge før innspillingen skal gjøres.

Her kom Greb med et råd:

Den største tingen mange glemmer er å spørre mange spørsmål. Krev så mye du kan for å være forberedt! Spør om liveopptak hvis du skal vikariere i et band, du vil komme mye bedre ut av jobben hvis du gjør ting som dette. Hvis for eksempel øvingen før spillejobben blir avlyst, går det fint uansett. (Greb 2018)

Med dette utsagnet virker det for meg som at Greb alltid ønsker å være så godt forberedt som mulig, og vil heller investere litt ekstra tid til fordel for å gjøre en dårlig jobb.

For å operere i toppen av en bransje, er det nødvendig å se fremover i tid. Som musiker må man vite hvilke ferdigheter som må øves inn til hvilket tidspunkt. Greb forklarte at han alltid planlegger og strukturerer kalenderen baklengs. Først fører han opp hendelsen som skal ta plass, for eksempel en innspilling eller en konsert. Så planlegger han ut i fra denne informasjonen når han må reise, når materialet må være innøvd, når han må få tilsendt materialet osv. Jeg er positiv til en slik holdning, men da han fortalte om dette systemet, oppstod det et en ny problemstilling for meg. I mange tilfeller får man ikke høre materialet før man ankommer studioet, og man blir tvunget til å lære musikken og komponere sin egen stemme på stedet. For noen studiotrommeslagere er dette en vanlig utfordring å få; Wennerberg mente i intervjuet at han i omtrent ni av ti tilfeller må innstudere materialet i studio.

Derfor spurte jeg på hvordan Greb så på slike jobber med tanke på planlegging og øving. Til dette svarte han at det finnes flere typer forberedelse:

Det er forskjellige typer forberedelse. Du kan forberede det du spesifikt skal gjøre, eller du kan forberede deg på å være forberedt på alt som kommer rundt. Jeg ville gjort begge deler! (Greb 2018)

Dette tolker jeg til at i tillegg til å forberede materialet som skal spilles inn, det rent musikalske, kan man forberede det som skal skje rundt selve innspillingen. Det kan være rent praktiske ting som for eksempel utstyr og transport. Etter min erfaring er dette ting som kan bli nedprioritert siden det ikke nødvendigvis har en direkte relasjon med musikken som skal spilles inn å gjøre, og kan oppfattes som banalt og selvfølgelig. Likevel mente samtlige informanter at det er viktig å ha de praktiske tingene tatt hånd om slik at man kan fokusere på å gjøre det som kreves av deg som studiomusiker.

Det som er grunnleggende med forberedelse er å se for seg *hvordan* det kommer til å bli, å se hva elementene er. Det er et utstyr, det er et mentaltalitet, det er teknikk, det er timing, det er konsentrasjon.. har man alt annet tatt hånd om slik at man kan fokusere på det man skal gjøre? Hvordan kan man prioritere slik at man er fri til å gjøre det som kreves? (Greb 2018)

Greb var klar på viktigheten av å lære seg opp til å beregne nok tid til det som skal gjøres. For å illustrere dette, oppga han et eksempel fra TV-serien «Star Trek»:

Det var en mekaniker på «Enterprise» som hadde en fantastisk ting; Kirk kunne si «bytt til nødgeneratorene!» Mekanikeren sa alltid «jeg kan ikke, nødgeneratorene er ødelagte!» Kirk spurte «ok, hvor lang tid trenger du for å fikse de?» «Jeg aner ikke, det kan ta ukesvis!» Kirk beordrer «du har to dager», og mekanikeren sier «jeg er ferdig på to timer.»

På grunn av at mekanikeren alltid lagde sin egen tidsramme så stor, kunne han kutte den ned selv om andre allerede kuttet den, og derfor alltid komme ut som helten! Når man roter det til,

handler det alltid om skuffelse og forventninger. Hvis man ikke klarer å holde det man lover, feiler man i andres øyne. (Greb 2018)

Rent musikalsk finnes det selvfølgelig mange måter å forberede seg på. For trommeslagere er det for eksempel meget vanlig å måtte spille etter en metronom¹⁸ for å være sikker på at man holder samme tempo gjennom hele låten. Dette vil gjøre det lettere for andre musikere å spille inn sitt instrument etter deg, og det vil gjøre programmering og redigering av musikken lettere siden alt er låst til et grid¹⁹. Det kan være en stor utfordring å få noe som er så bastant og stivt som en metronom til å føles «organisk» og «levende», noe rutinerte studiomusikere ofte blir spurt om å gjøre.

For meg har det vært viktig å lære seg å holde tempoet. Det blir vi alle trommeslagere veldig satt ut av, så hvis jeg ikke klarer å holde tempoet har jeg et stort problem uansett. Hvis jeg lærer å holde tempoet kan jeg slappe av i en større grad enn før ... Så noen ferdigheter som det burde man lære seg for å slappe av i studioet. (Wennerberg 2018)

Jeg vil med disse utsagnene slå fast at forberedelse er et sentralt element som må tas hensyn til i studioet, også for improvisert musikk og oppdrag der man ikke får høre materialet på forhånd. Jeg oppfatter det som undervurdert av mange musikere, inkludert meg selv.

¹⁸ Et elektronisk (opprinnelig akustisk) hjelpemiddel som spiller av en kort lyd i et satt tempo. I studioet blir ofte metronomen referert til som «klikk».

¹⁹ Grid refererer til den grafiske oppdelingen av innspilt materiale som brukes til å se ting som underdeling og presisjon på spilling. Grid brukes ofte til å vurdere om en musiker spiller i time, og som et hjelpemiddel til å editere innspilt materiale.

3.3.2 Dagsform

Dagsform vil jeg beskrive som summen av en persons mentale og fysiske velvære på en bestemt dag. Dette har en direkte påvirkning på hvordan man spiller, og påvirker derfor hvordan sounden fremstår. Det er mange variabler som kan være vanskelig å kontrollere her, for eksempel sykdom eller nattesøvn.

For meg kan studioet til tider oppfattes som en presset situasjon. Musikerne som skal spille inn må yte sitt aller beste i en begrenset tidsramme, noe som ikke alltid stemmer overens med dagsformen.

Både Greb og Wennerberg snakket her mye om hvordan man selv kan ta til høyde for uventede utfordringer, selv om man ikke kan si nøyaktig hva de kommer til å være. Greb har en lang karriere som solomusiker, og han holder mange klinikker²⁰ i sammenheng med dette. Mye av det han jobber med blir filmet og forevignet online, og han må kunne stå for det som blir produsert siden det vil få mye oppmerksomhet.

Derfor var det veldig interessant å høre hvordan han forholder seg til dagsform med tanke på pressede situasjoner. Her uttrykte han tidlig at det egentlig ikke var et problem som han møtte på i nyere tid. Ikke fordi at han nødvendigvis kun har gode dager, men for at han tidlig har måtte lært seg hvordan han må ta hensyn til dette. Mye av dette ligger i temaet som allerede har blitt diskutert; forberedelse.

En krise er egentlig ikke en krise når man vet at den kommer. Problemer vil vanligvis bli omtalt som problemer hvis vi ikke er forberedt. Hvis man er forberedt vil det være en utfordring, ikke nødvendigvis et problem. (Greb 2018)

²⁰ En klinikk er en form for undervisning der en person eller gruppe opptrer og underviser for en forsamling. Kommunikasjonen er hovedsakelig enveis, til forskjell fra en masterclass som ofte involverer utøvere fra publikum.

Her nevnes forberedelse og planlegging igjen som noen av de viktigste verktøyene. Ting som vanligvis hadde forsakert en katastrofe blir redusert til å kun være utfordring hvis man vet hvordan det skal håndteres. Greb fulgte her opp med to konkrete eksempler:

For eksempel, En vinnende formel for meg ser ofte slik ut;

«Ja, Benny gjør klinikken klokken åtte, så han vil ha middag rundt halv sju, og så vil han ha tre til fire timer med oppsett og lydsjekk.» Og folk sier alltid «fire timer med lydsjekk!?» Det morsomme er jeg ikke trenger fire timer med lydsjekk, jeg trenger 30 eller 40 minutter. Men noen ganger når jeg kommer dit, så mangler det en kabel som jeg bestilte, eller det mangler trommeskinn som jeg bestilte. Noen ganger får jeg trommesettet, men det er fremdeles i pappeskene, og jeg må pakke ut hver enkelt stemmeskrue²¹ fra plasten den kommer i. Det tar litt tid, sant? Kanskje er jeg klar, men teknikeren klarer ikke å få lyd ut anlegget. Noen ganger er jeg ferdig på timen, andre ganger klarer jeg det så vidt før dørene åpner, og jeg kryper rundt på gulvet med sorte hender mens jeg ruller kabler.

Så et svar vil være at du lager en *buffer*²² til deg selv. Hvis man må yte sitt beste på et spesifikt tidspunkt, må man være der før det.

Helt til sin siste dag som profesjonell basketballspiller var Michael Jordan berømt for å gå ut på banen og systematisk sprette ballen på hver eneste centimeter av banen for han spilte en kamp. Han gjorde dette tidlig på morgenen, mens alle andre fremdeles sov. (Greb 2018)

Her snakker han om hvordan han alltid beregner mer tid enn det som egentlig kreves, uansett hva som skal utføres. Til og med til intervjuet for denne oppgaven hadde han satt av en halvtime ekstra i tilfelle noe uforutsett skulle komme opp.

²¹ Det er rundt 50 stemmeskruer montert på Bennys vanlige trommesett.

²² En buffer kan oversettes som slingringsmunn, en periode med tid man setter av i tilfelle man møter på uventede utfordringer.

Johansen var tydelig på at det var viktig at den studiotekniske biten var på plass med tanke på humøret og dagsformen til musikerne;

Det som er viktig er at vi har ikke lyst til å bruke veldig lang tid i studio. Det å komme inn i et studio og bruke åtte timer på at det skal settes lyd, det er jeg ferdig med. Da går vi heller i et annet studio, som Rainbow i Oslo. Du går inn der, så setter du opp og tuner litt, og så er plutselig lyden satt mens du tuner. Der har jeg vært og spilt inn plate på en og en halv time!
(Johansen 2018)

Det viktig av at musikerne slapper godt av under innspillinger slik at de er i stand til å være spontane og kreative. Dette er kanskje spesielt viktig innen jazzen, der mye av grunnlaget for det musikalske er improvisert. Hvis det oppstår utfordringer som krever mye tid og krefter kan det tære på tålmodigheten.

Det handler mye om hva vi skal gjøre, som er å formidle musikk. Vi skal ikke knote med at det låter dårlig eller at en mikrofon ikke fungerer, vi skal spille musikk! Da kan man ikke ha hinder i veien, som at noen glemmer å ta opp. Det blir mye mer fokus på musikken når alle gjør det de kan, så får de som driver med opptaket gjøre det de kan. Det er viktig at de leddene er proffe.
(Johansen 2018)

Av disse utsagnene opplever jeg at mye med dagsformen er relatert til det første temaet, forberedelse.

3.3.3 Musikalitet, stil og spilleteknikk

Som musikere bruker vi mye tid på å øve inn og finpusse detaljer ved spillet vårt. Hvor mye vi øver og hvordan vi velger å øve har selvfølgelig en direkte link til hvordan vår sound blir. Etterhvert utvikler man en smak og preferanser om sound, og man får gradvis en egen *stil*. I noen tilfeller blir dette så tydelig at det er mulig å kjenne igjen utøvere ved å kun høre innspilt materiale. Andre utøvere vil fokusere mer på å tilpasse sin sound til innspillingen som skal gjøres.

Jeg opplever at det finnes to holdninger man kan ha med tanke på dette:

Den faste tilnærmingen

Vil beskrive en musiker som er lett gjenkjennbar, på tvers av innspillinger. Et godt eksempel her vil være den franske trommeslageren Manu Katché, som er kjent for sin lyse, syngende skarptromme.

Den adaptive tilnærmingen

Vil beskrive en musiker som bevisst vil endre lyden sin for å passe inn i konteksten av musikken. Wennerberg vil passe godt inn her, da han har en sound basert på kontekst, der han gjør det som kreves for at trommene skal passe inn i sammenhengen.

Jeg tror det er veldig sann for meg at jeg vil spille sangen, og det avgjør sounden. (Wennerberg 2018)

Jeg mener at ingen av disse måtene kan beskrives som mer korrekt enn den andre. Jeg opplever også at det finnes hybrider mellom disse holdningene. Greb ytret i sitt intervju at hans erfaring og personlige sound var grunnen til mange av jobbene han fikk. Likevel ville

han alltid være tilbøyelig for andre meninger hvis han følte at det kom til å være fordelaktig for musikken.

Jeg vil med utsagnene fra intervjuene tolke at samtlige av informantene setter samarbeid høyt som metode i studio. At det er en god dialog mellom musiker, tekniker og produsent opplever jeg som vitalt for musikken og sounden. Her kan man benytte seg av mange verktøy, for eksempel metaforer. I intervjuet spurte jeg hvordan Johansen ville ha gått frem hvis han ikke var helt fornøyd med den innspilte sounden:

Nei, da gjør man vel kanskje litt feilsøking, ratte litt på nivåer internt i settet ... vi jobber jo ofte med metaforer, som "få cymbalen litt varmere." teknikere er flink til å forstå sånt. (Johansen 2018)

Wennerberg samarbeider ofte tett med teknikere og produsenter for å finne fram til en ønsket sound, og brukte selv en metafor i intervjuet: «å lete etter gull.» Med dette beskrev han at hvis tiden og økonomien tillater det, er det mulig å bruke krefter på å finne fram til elementer som passer godt inn i den musikalske konteksten, enten det er spilleteknisk eller med tanke på sound. Han jobber ofte i sjangere som er basert rundt pop og rock, og kommer med dette utsagnet:

Det å ha kunnskap på begge sider av mikrofonen tror jeg er veldig viktig. Det er veldig linket opp til min sound. I min verden er det alltid en eller annen form for kompromiss. (Wennerberg 2018)

Igjen oppfatter jeg det som at alle informantene verdsetter gode teknikere høyt, og vil samarbeide med de for å oppnå et ønsket enderesultat. I dette utsagnet nevner også et kompromiss, noe som han opplevde er vanlig i innspilt popmusikk. I denne sjangeren eksisterer det mange ledd som musikken vil gå i gjennom før den slippes. Wennerberg nevnte

at noen ganger var det ikke så lett å kjenne igjen det han hadde gjort i ettertid. Ikke fordi han nødvendigvis oppfattet det som mindre bra, men fordi det hadde endret seg så mye.

Med tanke på sound, er denne problemstillingen meget interessant. Det kan være vanskelig å kontrollere hvordan enderesultatet vil utarte seg hvis man kun er en innleid musiker for et prosjekt. Jeg opplever ikke at det finnes et godt svar her, og jeg har selv erfart det samme.

Hvis man ikke kan stå inne for det som blir produsert, har jeg observert at pseudonym har blitt brukt i noen tilfeller.

Det er en sammenheng mellom mikrofoner, preamper, kompressorer, med den som sitter og skrur og estetikken han har opparbeidet seg.. Det er det som er litt spennende da, hvis man skal snakke om x-faktor. Det er så mange ting trommene dine går i gjennom før de kommer ut til lytteren. Av og til mister man litt, litt, litt av det som var kilden, men det er ikke sikkert at det har noe å si for kunsten. Av og til så er det sånn at trommene låter enda fetere, enda tydeligere, enda mer transparent.. (Wennerberg 2018)

Noe som ble nevnt om og om igjen i intervjuet med Greb, var den indre dynamikken²³ i trommesettet. Han anser den akustiske balansen mellom instrumentene i slagverket som en sentral del for alle trommeslageres sound, og er noe som må øves på.

Hvis skarptrommen er alt for høy og cymbalene er fraværende, eller cymbalene er for høy og skarptrommen er for lav i overheadene,²⁴ ødelegger du hele sounden din. Da må man bruke nærmikrofonene til å «reparere» skaden, men det vil aldri låte så bra som hvis lyden hadde vært balansert i utgangspunktet. (Greb 2018)

²³ Dynamikk beskriver styrken en note spilles med. Den indre dynamikken i et trommesett er balansen mellom hvor sterkt de ulike delene blir spilt på. Hvis denne er feil, kan det være ufordelaktig for sounden.

²⁴ Overhead er en mikrofonplassering som tar opp hele settet. Det er ofte et stereopar med mikrofoner som er over hodet til trommeslageren.

Her beskriver Greb hvordan miksen blir negativt påvirket hvis man ikke har en god intern dynamikk i instrumentet sitt. Dette er noe som ofte blir oversett av trommeslagere siden det er en form for koordinasjon involvert som ikke er selvsagt. Cymbalene i trommesettet er naturlig mye høyere i volum enn for eksempel en mørk tom. Hvis man spiller like sterkt på alle instrumentene, vil trommesettet låte ubalansert. Det må her øves inn en egen form for koordinasjon²⁵, og man må lytte intenst mens man øver. I en masterclass presenterte Greb en øvelse for dette han kalte for «miksebordet.» Han begynte med å spille en vanlig trommerytme han var kjent med. For å øve den indre dynamikken i trommesettet fokuserte han på enkeltinstrumenter og varierte dynamikken i kun det ene instrumentet, for eksempel skarptrommen. Med denne øvelsen øver man opp koordinasjonen slik at man får et mentalt overskudd til å bruke ørene når man spiller, ikke bare muskelminnet.

3.3.4 Tekniske preferanser

Jeg har etter mye praktisk eksperimentering gjort meg opp noen tekniske preferanser i studioet. Med dette mener jeg hvilke mikrofoner som benyttes, hvor de plasseres og hvordan de mikses. Dette er et svært subjektivt felt, og jeg ser forskjellige løsninger tatt i bruk overalt. På tross av dette er målet for alle innspillinger felles; en god sound. Derfor var jeg ivrig etter å undersøke hva informantene tenkte om dette.

Et veldig interessant funn for denne kategorien var informantenes klare enighet om hvor viktig overheadene og lyden av rommet er for deres sound:

²⁵ Koordinasjon beskriver evnen til å gjøre flere ting samtidig. Alle musikere må utvikle en form for koordinasjon, og med alle fire lemmer i bruk er det en sentral ferdighet for trommeslagere.

En stor del av sounden min er rommet.. Jeg vil påstå at min trommelyd er en [mikrofon] i basstromma, og to overheader. Det er utgangspunktet mitt, og hvis man skal ha mer mat av f.eks. gulvtommen må man kanskje løfte den opp litt, men i utgangspunktet er det det som er mitt mantra å jobbe ut i fra. (Wennerberg 2018)

Hvis du har den indre dynamikken på plass, gir overheadene deg best lyd. Den beste skarplyden henter du faktisk fra overheadene, jeg får omtrent 80% av min skarplyd fra overheadene. (Greb 2018)

Det som er viktig for oss [Come Shine] i studio, er å alltid ha ambientmikker for å fange rommet, de bruker vi veldig mye av. (Johansen 2018)

Denne enigheten overrasket meg, da jeg selv vanligvis bruker lengst tid på å stille inn nærmikrofonene i studio, og kanskje nedprioriterer rommet og overheadene litt. Grunnen til at jeg ofte gjør dette, er at jeg fokuserer på å eliminere *fasefeil*. Fasefeil mellom mikrofoner er en av de mest oversette aspektene ved studioet, og handler om forholdet mellom mikrofonene som blir benyttet. (Owsinski 2014) Som nevnt i introduksjonen, måles lyd i et hørbart frekvensspekter. Dette spekteret måler bølgeformer. Bølgeformene beveger seg mellom en positiv og negativ side av skalaen, noe man fysisk kan se hvis man observerer et høyttalerelement som spiller høy musikk. Fasefeil oppstår når mikrofoner jobber mot hverandre, for eksempel at en mikrofon er positiv når den andre er negativ. Det blir som å prøve å flytte en trillebår ved å dytte mot hverandre fra begge sider. Fasefeil oppstår fort hvis det benyttes mange mikrofoner til å ta opp en kilde, noe som ofte er tilfellet ved trommeopptak. Resultatet kan bli en tynn og spinkel sound, og er svært ufordelaktig. (Owsinski 2013)

I intervjuet hadde Greb en klar mening, og åpnet med dette utsagnet:

Gjør så lite som mulig og så mye som det er nødvendig. (Greb 2018)

Han fulgte videre opp med:

Hvis man setter 25 mikrofoner på trommesettet, er det umulig å ikke ha fasefeil. Du ødelegger sounden din gradvis desto flere mikrofoner du bruker. Hvis du har for mange kilder kan det være vanskelig å håndtere. Det vanskelige med trommelyd er å få alle kildene til å høres ut som en enhet. (Greb 2018)

Her spurte jeg videre om hva han mente om andre mikrofonplasseringer som er vanlige, som for eksempel underskarp, hihat og ride. Der er også vanlig å benytte flere mikrofoner på basstrommen for å fange forskjellige frekvenser ved trommen.

Om dagen bruker jeg kun en mikrofon på basstrommen, ingenting mangler! Det er aldri to basstrommemikrofoner på Grebfruit 2, og det er alltid en 20" basstromme. (Greb 2018)

Dette utsagnet er veldig tydelig i sin holdning. Jeg opplever at estetikken til Greb kan beskrives med det tidligere sitatet «gjør så lite som mulig og så mye som det er nødvendig.» I mine ører fungerer dette veldig bra; Jeg oppfatter trommelyden på Grebfruit 2 som passende til musikken, og han oppnår en helhetlig sound.

Fasefeil er definitivt en utfordring som må tas hensyn til med tanke på sound. Likevel finnes det ulike holdninger og idealer på dette feltet. På innspillingen av låta «MonstroCity» av det svenske metallbandet Meshuggah, ble det for eksempel brukt over 40 spor kun til trommene. Det vil selvfølgelig oppstå fasefeil som resultat av dette, men teknikeren som gjorde innspillingen ville oppnå en «skitten» og stor sound, noe jeg opplever at han lyktes med på tross av at det kanskje ikke i teorien er riktig.

Wennerberg presenterer en lignende holdning på dette feltet når han snakker om en tekniker han liker å jobbe med:

Det som er kult med han, er at han har ingen respekt for mikrofoner og utstyr. Han bare bruker det, han skrur og det skjer ting, han er en kunstner som vil ha en farge eller et resultat eller en opplevelse.. Jeg liker veldig godt et sånt sted, der ikke ting nødvendigvis er korrekt, men det skal føles, skal oppleves. (Wennerberg 2018)

Dette følges videre opp av Johansen:

Det er fint når man gjør plate, at man spiller i rommet, ikke med headset. Jeg spiller så mye akustisk musikk, så man får litt mer sceneattitude av det. (Johansen 2018)

Her vil igjen dynamikk være et sentralt element for sounden. Ikke bare den interne dynamikken i trommesettet, men for hele bandet. Hvis trommesettet spiller alt for høyt i rommet vil det være vanskelig å kontrollere de andre instrumentene med tanke på blødning.²⁶ Ofte inngås det et kompromiss for å oppnå en spesifikk stemning ved opptaket. I spørsmål om han skiller på sound mellom live og studio, er Johansen tydelig i svaret sitt:

Det er spiriten fra konsert som skal ned på tape, skiller ikke på live og studio nei. Har gjort mange liveplater, det blir fort mer lekkasje mellom instrumenter da. Det er litt av sjarmen, man kan ikke ta bort opplevelsen av at det er ekte. Hvis man skal spille inn en liveplate, må det være live. (Johansen 2018)

²⁶ Mikrofonblødning, eller «bleed», oppstår når et instrument virker inn på en mikrofon det ikke skal være med i. Det kan gjøre det vanskelig å bearbeide en miks hvis dette skjer for mye. Dette er grunnen til at det finnes flere ulike mikrofoner med forskjellige opptaksmønstre.

Her er det igjen ikke en holdning som jeg oppfatter som mer riktig enn den neste.
Informasjonen som er presentert er flere veier til samme mål, og man må selv vurdere hva man er ute etter å oppnå.

4. REFLEKSJONER OG ERFARINGER

Det er viktig å understreke at denne oppgaven ikke har et konkret, målbart resultat. Den har som mål å presentere de individuelle informantenes tanker om sound.

Opgaven er en kvalitativ studie om hvordan vi som utøvere kan tilnærme oss en studioinnspilling for å oppnå best mulig resultat med tanke på sound, energi og musikalitet. Funnene viser til at det vil være mange veier til en ønsket sound, metoden man velger vil avhenge av hvilke erfaringer man allerede har tilegnet seg og hvilken estetikk man er ute etter.

Jeg vil i denne delen gjøre en kort refleksjon over resultatene som ble framstilt i de forrige kapitlene.

4.1 DRØFTING AV PROBLEMSTILLINGER

Hva kan jeg gjøre som trommeslager for å oppnå best mulig *sound* i studio?

Jeg oppfatter sound summen av mange elementer, blant annet de som har blitt presentert i denne oppgaven; forberedelse, dagsform, musikalitet, stil, spilleteknikk, og studiotekniske preferanser. Det finnes ingen snarveier til en ønsket sound. For å utvikle sin evne til å kunne oppnå en ønskelig sound opplever jeg at man må ta hensyn til samtlige elementer.

Hvordan kan jeg oppnå ønsket trommelyd i studio *repeterte ganger*?

Dette er en problemstilling som det heller ikke vil finnes et konkret svar for. Jeg opplever at dette er noe som blir enklere med praktisk erfaring. På veien er det samtidig lurt å bli bevisst over hva man tenker på som en ønsket sound, for så å gjøre konkrete grep for å oppnå dette. Øvelser som «miksebordet» og tankene om forberedelse er elementer som kan være nyttig for å forbedre dette. Som Greb beskriver, må man finne en metode for å oppnå en stabilt ønsket sound som er repeterbar:

Jeg tror stabilitet er det som skiller amatørerne fra de profesjonelle. Amatøren kan av og til ha utrolige øyeblikk i øverrommet og på konsert, øyeblikk der alt kan synes å stemme. For å være profesjonell, må man finne en metode for å oppnå en stabil sound, det gjør hele forskjellen.
(Greb 2018)

Hvordan kan jeg overføre erfaringer og observasjoner fra min studie til nyttig, pragmatisk informasjon?

Ved å analysere innholdet i uttalelser gjort av andre, kan man selv bestemme hvilken informasjon man finner verdifull for sitt eget virke.

For eksempel var Greb tydelig i sitt intervju om at han ville benytte så få mikrofoner som mulig innenfor rimelighetens grenser. Dette er en holdning som åpenbart fungerer, for den har resultert i en lang karriere med mye innspilt materiale og hundretusenvís av fans.

Samtidig oppfatter trommesounden til det tidligere nevnte bandet Meshuggah som ønskelig i kontekst. Jeg vil også argumentere for at dette er en total motsetning fra holdningen til Greb, da det blir benyttet utallige mikrofoner og teknikker for innspillingen til «MonstoCity».

Likevel har trommeslageren Tomas Haake hatt en lignende verdenssuksess, med mye innspilt materiale og hundretusenvis av fans.

Jeg vil selv ut i fra disse funnene gjøre praktiske eksperimenter langt inn i fremtiden.

4.2 KONKLUSJON

I denne forskningsprosessen har jeg blitt bevisst over hvilke elementer jeg mener er viktige i en studioinnspilling. Jeg har også definert noen konkrete øvelser og teknikker som kan gjøre innspillings situasjonen enklere å håndtere. Dette ble fremstilt som resultat av intervjuanalysen som ble foretatt.

Ut i fra dette opplever jeg at det ikke finnes en formel som jeg kan følge, en *fasit*.

Sound vil være resultatet av en lang rekke variabler, og som Wennerberg sier:

kunnskap på begge sider av mikrofonen.

4.2.1 Forslag til videre forskning

Til videre forskning vil jeg foreslå en praktisk utprøving av informasjonen som ble hentet ut fra denne oppgaven. Det finnes også mange parameter jeg ikke har tatt hensyn til som kan være grunnlag for nye forskningsprosjekter.

En dypere studie av et enkelt element vil også være mulig, for eksempel i hvilken grad forberedelse påvirker oss.

LITTERATURLISTE

Bråthen, E. S. (2013). Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting.

Dybo, T. (2013). "Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse."

Foley, D. (2018). "<http://www.podcomplex.com/guide/physics.html>."

Greb, B. (2018). Forskningsintervju om trommesound i studio. T. Ø. Solbakk.

Johansen, H. M. (2018). Forskningsintervju om trommesound i studio. T. Ø. Solbakk.

Kjellberg, E. S., L. & Stenkvis, L. (1980). Cappelens musikkleksikon (bind 6, s. 114).

Kvale, S. (2009). Det kvalitative forskningsintervju.

Owsinski, B. (2013). The mixing engineer's handbook.

Owsinski, B. (2014). The recording engineer's handbook.

Rasmussen, B. (2001). "Boom Boom Boom - Trommesettets utvikling."

soundrecordinghistory.net (2018). "<http://www.soundrecordinghistory.net/history-of-sound-recording/multitrack-recording-history/>."

Torp, I. S. (2018). "<https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Medisin-og-helse/Kvalitativ-forskning/1-Kvalitative-og-kvantitative-forskningsmetoder--likheter-og-forskjeller/>."

Wennerberg, K. O. (2018). Forskningsintervju om trommesound i studio. T. Ø. Solbakk.

VEDLEGG

Intervjuguide:

Kan du beskrive din egen sound i korte trekk?

Hvem er dine største inspirasjoner?

Jobber du ofte med en produsent i studio? I så fall, i hvilken grad påvirker produsenten dine avgjørelser med tanke på sound?

Jobber du ofte/helst med en spesifikk tekniker, eller har det ikke så mye å si?

Har du et favorittstudio? Hvis ja, hvorfor?

Har du noen favorittinnspillinger av de du har gjort?

Har du forsket noe på mikrofoner og mikrofonplasseringer i studio? Hvis ja, har du noen preferanser?

Vi har alle gode og mindre gode dager, noe kalenderen ikke tar hensyn til. Hvordan sørger du for at du er på ditt beste når det virkelig gjelder, spesielt i innspillingsituasjonen?

Må du ofte skape og komponere trommestemmer under innspillingen, eller får du ofte øvd inn materialet på forhånd?

Hvilke utfordringer møter du ofte på i studioet? Hvordan løser du de?

Bruker du forskjellige metoder mellom studio og live? Stemming, spillemåte, oppsett, osv

Hvor mye får du generelt lov til å påvirke miksen?