

## **Den moderne blåserrekke**

En studie om den moderne blåserrekkens funksjon og arbeidsmåte

Jon Henrik Rubach

VEILEDER

Michael Rauhut

**Universitetet i Agder, 2021**

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

Master



**UiA** Universitetet  
i Agder

Master



# Forord

I denne masteroppgaven hadde jeg som mål å belyse de ulike arbeidsoppgavene en blåserrekke har. Hele min musikalske karriere og oppvekst har jeg vært fasinert av blåserrekker i alle størrelser og fra alle sjangre. Muligheten til å skrive en oppgave om dette har bidratt til en større forståelse for hvordan blåserrekken har utviklet seg de siste 70 årene.

Det er mange som skal takkes for bidrag og støtte til dette forskningsprosjektet. Først ønsker jeg å takke Universitetet i Agder for fem flotte og lærerike år i et motiverende miljø, og med gode medstudenter. Takk til mine hovedinstrumentlærere og de øvrige lærerne på UiA. En spesiell takk til to store bidragsytere Jerry Hey og Tom Walsh, som har bidratt til å danne selve grunnlaget for oppgaven. Takk til min veileder Michael Rauhut for gode råd. Takk til mamma og pappa for at jeg kunne gjøre innspurten hjemme hos dere. Takk til kjæresten min for tålmodighet gjennom hele prosjektet.

Jeg håper denne oppgaven kan være en liten pekepinn for noen som ønsker å starte egen blåserrekke og trenger innsikt i prosessen.

Jon Henrik Rubach

Hønefoss 18.04.21



# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>7</b>
1.1 VEIEN TIL MIN MUSIKALSKE UTDANNING .....	7
1.2 MIN MUSIKALSKE BAKGRUNN OG BEGRUNNELSE FOR VALG AV TEMA .....	7
1.3 OPPGAVENS PROBLEMSTILLING .....	9
1.4 OPPGAVENS RELEVANS FOR ANDRE .....	9
1.5 OPPGAVENS VIDERE OPPBYGGING .....	10
<b>2. TEORETISK GRUNNLAG OG METODER</b> .....	<b>11</b>
2.1 ARTISTIC RESEARCH .....	11
2.2 FOKUSGRUPPE .....	12
2.2.1 Etiske problemstillinger med fokusgrupper .....	13
2.2.2 Arrangering og komponering.....	13
2.2.3 Produsere musikk i studio.....	14
2.2.4 Loggføring.....	14
2.3 INTERVJU SOM METODE .....	14
2.3.1 Tre former av kvalitative intervju.....	14
2.3.2 Hvorfor kvalitative intervju?.....	16
2.3.3 Styrker og svakheter ved kvalitative intervju .....	17
2.3.4 Presentasjon av intervjuobjekt .....	17
2.3.5 Intervjuets utforming.....	18
2.3.6 Etiske problemstillinger .....	19
2.3.7 Transkribering og analysering .....	19
<b>3 FORSKNINGSPROSESSEN: STUDIO</b> .....	<b>21</b>
3.1 FORBEREDELSE TIL Å MØTES I STUDIO .....	21
3.2 FREMGANGSMETODE I STUDIO.....	26
3.2.1 Mikrofon-oppsett.....	27
3.2.2 Opptak .....	28
3.2.3 Opptaksteknikk .....	30
3.2.4 Etterarbeid .....	32

3.2.5 Faktorer som er avgjørende for et godt resultat.....	32
<b>4 FUNKSJON OG BRUKSOMRÅDE .....</b>	<b>35</b>
4.2 HISTORISK BRUK.....	35
4.3 DAGENS BRUK .....	36
4.4 FORSKJELLER OG LIKHETER .....	37
4.4.1 Studio-opptak og redigering.....	37
4.4.2 Tilgjengelighet .....	39
4.4.3 Musikken.....	39
<b>5 KONKLUSJON .....</b>	<b>41</b>
5.1 REFLEKSJON RUNDT FORSKNINGSPROSESSEN .....	41
<b>KILDELISTE .....</b>	<b>43</b>
<b>VEDLEGG.....</b>	<b>45</b>
JERRY HEY INTERVIEW .....	45
TOM WALSH INTERVIEW .....	51

# 1. Innledning

Som en del av dette kapittelet vil jeg presentere meg selv, min musikalske bakgrunn og oppgavens videre struktur.

## 1.1 Veien til min musikalske utdanning

Musikk har vært en svært viktig del av mitt liv siden jeg ble født. Med en far som er utdannet tubaist, og en farfar som var dirigent, var noe av veien lagt for meg på forhånd. Vi er tre søsken i familien, gutter alle sammen, som alle fikk sitt første instrument til jul det året vi fylte 6 år. Dermed var vi allerede en liten blåserrekke i familien fra jeg var 10 år.

Mitt første møte med samspill kom noe tidligere, da jeg var 2 år, og fikk spille cymbaler i Hallingby Skolemusikk, som min far dirigerte. Hvor musikalsk bevisst jeg var på dette tidspunktet kan diskuteres, men jeg opparbeidet en grunnleggende forståelse for rytme og melodi de påfølgende årene jeg spilte der.

Som nevnt tidligere var det allerede bestemt at vi skulle få instrument til jul året vi fylte 6 år. Instrument ble bestemt etter hvilke kulturskolelærere min far mente hadde størst kompetanse. Jeg fikk saxofon og startet i lære hos den mest innflytelsesrike musikeren i mitt liv; Jan-Petter Lilja Bye, hvor jeg utviklet meg på saxofon de neste 12 årene.

Engasjementet og gleden ved å spille med andre kom tidlig, men utviklet seg for fullt da jeg fikk begynne i kulturskolens storband under ledelse av Øystein Olsen Vadsten. Det var her jeg utviklet en spesiell interesse for blåserrekker.

## 1.2 Min musikalske bakgrunn og begrunnelse for valg av tema

Da jeg begynte på videregående fikk jeg mulighet til å gå i lære hos Petter Wettre. Dette var parallelt med undervisningen jeg fikk på kulturskolen, og talentutviklingsprogrammet på NMH. Tiden på kulturskolen og NMH ble

i stor grad brukt til å spille klassisk saxofon, i kvartett. Jeg fikk være del av en saxofonkvartett som vant både NM og UMM. Her ble det satt høye krav til samspill, og det å lytte på hverandres fraseringer og musisering var av stor betydning. Det er nok her jeg for første gang virkelig ble utfordret på det å skulle ta hensyn til det alle rundt meg gjorde, og ikke bare meg selv. Av Wettre ble jeg utfordret på det å være selvstendig rytmisk musiker, så vell som å skulle lytte til medmusikere i en jazz-sammenheng. I like stor grad som den klassiske musikken ble det satt stort fokus på å kunne respondere på andre musikeres fraseringer, ideer, fraser og generell musisering. Dette bidro til å åpne øynene mine i mye større grad for viktigheten av å kunne lytte til andre når man spiller. Resultatet av musikkens fremførelse er i stor grad preget av musikernes evne til å kunne spille godt sammen.

På denne tiden dukket det opp noen muligheter til å spille i blåserrekke på ulike arrangementer, som jeg tok med stor glede. Da jeg begynte på Universitetet i Agder åpnet døren seg på alvor. Jeg fikk studere i et miljø der alle rundt meg deler så godt som samme entusiasme for musikk. Flere muligheter til å spille i blåserrekke, storband (Christianssand Storband) og ulike sammensetninger bidro til å pirre interessen for rekke-spilling. Gjennom spilling i event-bransjen ble jeg hyret inn til Need Music<sup>1</sup>. Fra mitt engasjement hos Need Music ble jeg tatt opp i Blåsemafian, som mange ville sagt seg enige i at er Norges fremste blåserrekke. Tiden i Blåsemafian er grunnlaget for denne oppgaven. I løpet av det første året var jeg med å avvikle store og små arrangementer, studio-innspilling, tv-produksjoner og musikk-komponerings camp. Det ble, og fremdeles blir, satt store forventninger til samspill, arrangering for rekke og samarbeidsevne. Jeg har blitt så utrolig fasinert av det å spille i blåserrekke og hva det innebærer. I denne oppgaven kommer jeg til å

---

<sup>1</sup> Need Music er et kollektiv med musikere som spesialiserer seg på underholdning, event, produksjon og backing for artister.

presentere det jeg har lært av å spille i blåserrekke og hvordan vi som en moderne blåserrekke jobber. Dette inkluderer arrangering, samspill, samarbeid og ulike bruksområder for blåserrekke.

### 1.3 Oppgavens problemstilling

Det overordnede målet for oppgaven er å kartlegge de viktigste faktorene for å kunne være en suksessfull blåserrekke anno 2021, altså en moderne blåserrekke.

PROBLEMSTILLING:

HVORDAN JOBBER MAN I BLÅSERREKKE FOR Å OPPNÅ DET BESTE RESULTATET OG HVILKE FUNKSJON HAR BLÅSERREKKEN I DAGENS MUSIKK-BILDE?

Etter selv å ha fått tatt del i det store maskineriet en moderne blåserrekke er, har jeg gjort meg noen bemerkninger som er verdt å nevne. Jeg vil også intervju kjente personer fra blåserrekke-miljøet, både nasjonalt og internasjonalt, hvor jeg stiller spørsmål rundt hva de mener er de viktigste faktorene for å lykkes som blåserrekke. Jeg vil legge ekstra vekt på de faktorene jeg mener er avgjørende for å kunne prestere på et høyt nivå;

1. Samarbeid
2. Samspill
3. Tilpassingsevne

Når man bruker så mye tid sammen er det viktig at man har et godt samhold og samarbeid. Å spille i en rekke blir som en forlengelse av deg selv og ditt instrument. Plutselig skal tre forskjellige mennesker, og instrumenter, låte som en enhet. Hvordan oppnår man dette?

### 1.4 Oppgavens relevans for andre

Jeg håper denne oppgaven kan belyse de viktigste delene av å spille i blåserrekke og være til hjelp for andre som skulle ønske å tråkke opp i samme løype. Min gamle lærer Wettre sa følgende; «Om noen går i dyp snø foran deg er det ingen grunn til å skulle tråkke opp et spor rett ved siden av» og «Hjulet er allerede oppfunnet, så du må bare lage en bedre

bil». Dette er noen morsomme sitater som jeg ofte kommer tilbake til når jeg står fast, enten i en samspill situasjon, lærer-elev situasjon eller arrangeringssituasjon. Sjansen for at noen har gjort noe tilnærmet likt før er stor, og jeg håper denne oppgaven på samme måte kan bidra til at nyetablerte blåserrekker skal slippe å gjøre de samme «feilene» jeg selv har gjort.

## 1.5 Oppgavens videre oppbygging

Kapittel 1 var en gjennomgang av min musikalske bakgrunn og forutsetninger for å gjennomføre denne forskningen. Kapittel 2 omhandler det teoretiske og metodiske grunnlaget for forskningen og hvordan jeg planlegger å anvende dette i praksis. I tillegg fører jeg opp styrker og svakheter, samt kjennetegn og forskjeller på de ulike forskningsmetodene. Til slutt en kort introduksjon til ekspertpanelet som har bidratt til forskningen før kapittel 3 som handler om selve forskningsprosessen, med fokus på studio. Kapittel 4 handler om blåserrekkens tradisjonelle bruk og funksjon, i tillegg til forskjeller og ulikheter. I Kapittel 5 oppsummerer jeg, og forsøker å svare på oppgavens problemstilling.



## 2. Teoretisk grunnlag og metoder

I dette kapittelet vil jeg presentere de ulike metodene og strategiene som danner grunnlaget for min forskning. I tillegg vil jeg beskrive hvordan disse blir anvendt og i hvilken grad de er relevant for mitt forskningsprosjekt. For å kunne komme frem til et betydningsfullt resultat behøver jeg å gjennomføre intervju, arrangere musikk, foreta innspillinger og kartlegge de ulike arbeidsprosessene underveis i forskningen.

### 2.1 Artistic Research

Artistic research puts the production of knowledge through artists' practice at the centre of the frame. (*Impett 2017:9*)

Artistic research er, som beskrevet av Impett, en forskningsmetode som har til formål å produsere kunnskap gjennom utøverens egen praksis. Men hva skiller Artistic research fra «vanlig» vitenskapelig forskning? G. W. Ladd beskriver det på denne måten;

*If "art" is but a mode of perception, also "artistic research" must be the mode of a process. Therefore, there can be no categorical distinction between "scientific" and "artistic" research - because the attributes independently modulate a common carrier, namely, the aim for knowledge within research. Artistic research can therefore always also be scientific research (Ladd 1979):1-11)*

Så, om det ikke er veldig stor forskjell på artistic research og det som heter «scientific research», hvorfor velger jeg å kalle mitt forskningsprosjekt for artistic research? Jo, nettopp fordi Impett beskriver det som er forskningsmetode der utøverens egen praktiske tilnærming står i sentrum av forskningen. Det er altså mine egne opplevelser og oppdagelser som utgjør grunnlaget for forskningen.

## 2.2 Fokusgruppe

Anita Gibbs beskriver en fokusgruppe som en gruppe individer samlet av en forsker, eller forskere, for å diskutere og kommentere - ut ifra personlig erfaring – forskningsemnet.

Fokusgrupper er lite brukt i temaer som omhandler sosial-forskning (Gibbs 1997), men kan uten tvil være av stor nytte for artistisk forskning. Jeg velger å benytte meg av fokusgrupper i min forskning fordi:

- Fokusgruppers forskning i stor grad handler om å hente ut deltakernes personlige og subjektive meninger, ekspertise, om temaet som forskes på.
- Fokusgrupper er spesielt egnet til å innhente ulike meninger på samme emne.
- Belyse problemstillinger der det er uenighet eller enighet. En felles oppfattelse av hva det vil si å jobbe i en blåserrekke.

Som moderator i en fokusgruppe vil jeg støte på ulike problemstillinger. Rollen som moderator blir beskrevet slik av Dr. Anita Gibbs; «*The role of the moderator is very significant. Good levels of group leadership and interpersonal skill are required to moderate a group successfully.*» (Gibbs 1997:1) Det er derfor av stor betydning at jeg er godt forberedt til disse samlingen med gruppen. Evnen til å lytte, styre, oppfatte og veilede gruppen er viktig. Et åpent sinn må til og ikke dømme eller kommentere ned på deltagerens meninger og kommentarer.

Hovedformålet med fokusgruppen vil være å innhente deltakernes holdninger, følelser, erfaring og reaksjoner på en måte som ikke kunne blitt gjort ved bruk av andre metoder som 1til1 intervju eller spørreundersøkelser. Ved å sitte sammen og diskutere i en gruppe vil det være et større insentiv til å formidle sine egne holdninger og tanker. Sammenlikner du det med 1til1 intervju, som har som formål å innhente en spesifikk persons meninger og holdninger, vil en fokusgruppe kunne

presentere ulike holdninger og meninger som kan komme frem i lyset av deltakerens emosjonelle tilstedeværelse i en gruppesammenheng.

### 2.2.1 Etske problemstillinger med fokusgrupper

De etiske problemstillingene er i stor grad lik de man finner i generelle intervju-situasjoner. Det er viktig å gi deltakerne god informasjon, i forkant av/underveis/etter samlingen, om forskningsprosjektet og dets hensikt. Som en del av min rolle som moderator er det viktig å ikke presse deltakerne til å snakke, men la debatten flyte fritt. Samtidig må jeg prøve å motivere til debatt.

*During the meeting moderators will need to promote debate, perhaps by asking open questions. They may also need to challenge participants, especially to draw out people's differences, and tease out a diverse range of meanings on the topic under discussion (Gibbs:5).*

Det blir viktig å forklare formålet med fokusgruppen og videreformidle viktigheten av at innholdet blir holdt konfidensielt. Miljøet der intervjuet tar plass må være et trygt sted for at deltakerne skal kunne formidle meninger og følelser. Til slutt må jeg sørge for å holde innholdet fra fokusgruppens arbeid anonymt.

### 2.2.2 Arrangering og komponering

I oppgaven vil jeg presentere eksempler på arrangeringsteknikken og komponeringsteknikken jeg selv bruker, i studio, for å belyse forskjellene i tilnærming til komponering og arrangering for blås de siste tiårene, og hvordan den moderne blåserrekke skiller seg ut. Ved å bruke praktiske eksempler vil jeg lettere kunne belyse tilnærmingen min til studio-produksjon. Informasjonen og kunnskapen jeg uthenter fra intervjuene vil også kunne bidra til å belyse ulike angrepsmetoder og tilnærminger til arrangering og komponering for blåserrekker.

### 2.2.3 Produsere musikk i studio

Å produsere musikk i studio blir en stor del av mitt forskningsprosjekt fordi det er en betydelig stor del av det å spille i blåserrekke. Det er her jeg best vil kunne belyse de ulike utfordringene som oppstår underveis, og hvordan man kan angripe dem.

### 2.2.4 Loggføring

En viktig del av forskningsprosjektet er å loggføre hele prosessen i studio, fra start til slutt. Dette inkluderer forberedelser til selve studio-dagen, som f.eks. arrangeringen av musikken som skal spilles inn, forberedelsene i form av øvelse og egenøving, klargjøring av studio, hvilke DAW<sup>2</sup> som blir brukt og hvilke mikrofoner som tas i bruk.

## 2.3 Intervju som metode

For at dette forskningsprosjektet ikke skal bli for tyngtet av min egen subjektive meninger, og risikere å produsere et resultat som ikke viser stor nok bredde, ønsker jeg å utføre intervju med andre utøvere i samme situasjon, eller som har vært i situasjonen tidligere. Dette mener jeg kan bidra til å kvalitetssikre et resultat i enden av forskningsprosjektet, og i tillegg belyse den utviklingen den moderne blåserrekke har hatt de siste tiårene. Fordelen med å utføre et kvalitativt intervju er at jeg får innhentet ekspert-kunnskap på forskningsfeltet og får intervjuobjektets subjektive mening.

### 2.3.1 Tre former av kvalitative intervju

Det er tre ulike måter å strukturere kvalitative intervju: Strukturert, semi-strukturert og ikke strukturert.

---

<sup>2</sup> DAW = Digital Audio Interface. En fellesbetegnelse for innspillingsprogram. Eksempel; Logic, Ableton, ProTools

## **1. Strukturerte intervju**

Strukturerte intervju er i stor grad forhåndsbestemte spørsmål som stilles intervjuobjektene, uten – eller med liten – endring. Det er spørsmål som blir stilt uten mulighet for oppfølgingsspørsmål eller videre utdyping i særlig grad. Som et resultat av dette er de som oftest enkelt formulert og søker svar som ikke behøver å beskrives eller utdypes i stor grad. Det er derfor en intervjuform som egner seg dårlig til mitt forskningsprosjekt, ettersom jeg i stor grad er ute etter dybde i svarene til mine spørsmål. (Gill, Stewart, Treasure, 2008:291)

## **2. Ustrukturerte intervju**

På den andre siden har du ustrukturerte intervju der intervjueren normalt ikke har noen forhåndsbestemte meninger om temaet. Typisk for intervjuer som dette er at de starter med et åpent spørsmål som "Kan du fortelle meg om dine erfaringer som utøvende musiker?», og vil deretter konstruere nye spørsmål basert på det første svaret – oppfølgings-spørsmål. Ustrukturerte intervju kan være vanskelig å holde oversikt på, og glider av å kunne bli lange (opptil flere timer) som et resultat av at det ikke er formulert noen spørsmål på forhånd. Denne mangelen på forberedelse kan gjøre det vanskelig for intervjuobjektet å holde styr på hva som faktisk skal prates om i sammenheng med forskningsprosjektet. Dette er en intervjustruktur som brukes i liten grad ved mindre et spørsmål krever særlig stor grad av utdyping. (Gill, Stewart, Treasure, 2008:291)

## **3. Semi-strukturerte intervju**

Semi-strukturerte intervju består av flere viktige spørsmål som bidrar til å belyse hva som er viktig i forskningsprosjektet, men det gir også intervjueren mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål der det oppleves nødvendig. Denne typen intervju er mest brukt i helsevesenet.

Fleksibiliteten man får av å gjennomføre et intervju på denne måten, til forskjell fra strukturerte intervju, gjør det mulig å stille spørsmål som kan få intervjuobjektet til å tenke uten å ha gjort seg opp en mening i forkant i tillegg til muligheten til å stille spørsmål underveis som man ikke hadde tenkt på før intervjuet begynte, og som er av betydning for forskningsprosjektet. (Gill, Stewart, Treasure, 2008:291)

### 2.3.2 Hvorfor kvalitative intervju?

Kvalitative intervju beskriver forskningsprosjektet fra «innsiden-ut», altså fra meninger og oppfatningene til de som deltar. Semi-strukturerte kvalitative intervju, spesielt ansikt-til-ansikt, er en sammensetning av forhåndsbestemte spørsmål og eventuelle spørsmål og prat som oppstår underveis. Fordelen med dette er at intervjuet oppleves som mer «åpent» og gjør at intervjueren og intervjuobjektet kan være mer involvert enn om man benytter seg av kvantitativ datainnsamling. Forskjellene mellom disse datainnsamlings-modellene blir beskrevet godt i boken «A Companion to Qualitative Research» der det står følgende fordelt på to punkter;

1. *«In quantitative research a central value is attached to the observer's independence of the object of research. Qualitative research, on the other hand, relies on the investigators (methodically controlled) subjective perception as one component of the evidence.» (Uwe Flick; Ernst von Kardorff; Ines Steinke 2005).*
2. *"Quantitative research relies, for its comparative-statistical evaluation, on a high degree of standardization in its data collection. This leads, for example, to a situation where in a questionnaire the ordering of questions and the possible responses are strictly prescribed in advance, and where – ideally – the conditions under which the questions are answered should be held constant for all participants in the research. Qualitative interviews are more flexible in this*

*respect, and may be adapted more clearly to the course of events in individual cases.” (Uwe Flick; Ernst von Kardorff; Ines Steinke 2005).*

### 2.3.3 Styrker og svakheter ved kvalitative intervju

Å gjennomføre kvalitative intervju betyr for denne oppgaven å innhente ekspertkunnskap fra et lite utvalg utøvere. En såpass liten ekspertgruppe kan gi inntrykk av lite bredde og ulike meninger innen bransjen. På den andre siden mener jeg det er få som er like kvalifisert som ekspertene som deltar i denne forskningen. Nedenfor følger en presentasjon av disse.

### 2.3.4 Presentasjon av intervjuobjekt

*Tom Walsh*

Tom Walsh (29) er en engelsk trompetist, komponist, arrangør, musikkprodusent og studiomusiker basert i London, England. Han ble uteksaminert fra The Royal Academy of Music med “1<sup>st</sup> Class Honours<sup>3</sup>” I 2013.

Fra 2013-2017 var Tom 1<sup>st</sup> trompetist I the Scottish National Jazz Orchestra der han bl.a. gjorde ulike konserter og innspillinger med internasjonale jazz-stjerner som Benny Golson, Branford Marsalis, Bob Mintzer og Mike Stern. I tillegg har han spilt I ulike storband; WDR Big Band og BBC Big Band for å nevne noen. Som orkestermusiker har han vært «Principal Trumpeter<sup>4</sup>» med Royal Philharmonic Orchestra, English National Ballet Orchestra og English Session Orchestra. På West-End har Tom spilt en rekke forestillinger som; Wicked, Sinatra: Live on Stage, Dreamgirls og Show Boat.

---

<sup>3</sup> Grad som oppnås ved å fullføre studiet med en GPA på 4.0 eller høyere.

<sup>4</sup> 1st trompetist i et symfoniorkester.

Til slutt, og kanskje det viktigste, som rekke-musiker - i populærmusikk - har Tom bidratt med innspillinger og som live-musiker for Al Jarreau, Gary Barlow, Nate Williams, Van Morrison mfl.

Tom er en svært allsidig musiker og meget spennende å intervju i forhold til min forskning. Han har studert hos Jerry Hey i Los Angeles, som er neste intervjuobjekt.

### *Jerry Hey*

Jerry Hey (71) er en amerikansk trompetist, komponist, arrangør, orkestrerer og studiomusiker basert i Los Angeles, USA. Han har gjort hundrevis av innspillinger for ulike artister som; Michael Jackson, Quincy Jones, Elton John, Aretha Franklin, Celine Dion, Dolly Parton, Paul McCartney, Toto, George Benson og BB King for å nevne noen. I tillegg til å bidra på musikk for andre arrangører og komponerer Jerry musikk til ulike filmprosjekt, mest kjent er hans bidrag til Star Wars: Return of the Jedi, der han skrev låten «Jedi Rocks». Som arrangør/komponist og musiker har han vunnet en rekke Grammy priser for bl.a. «Best Instrumental Arrangement»(1981, -82, -83, -91) og «Best Album of Original Score Written for a Motion Picture or A Television Special»(1984), som han fikk for sitt bidrag til «Flashdance».

Jerry er for de fleste kjent gjennom bandet Seawind, og ekspertisen Jerry tilfører denne forskningen er uvurderlig.

Deltakerne i denne studien har jeg valgt på bakgrunn av deres enorme ekspertise på fagfeltet.

### 2.3.5 Intervjuets utforming

Intervjuene jeg gjennomfører er en blanding av forhåndsstilte spørsmål og eventuelle oppfølgingsspørsmål som oppstår underveis i intervjuet. Intervjuobjektene har fått spørsmålene tilsendt på forhånd for å ha mulighet til å gjøre seg opp en mening på forhånd, og for å starte tankeprosessen tidlig. Denne måten å føre et semi-strukturert intervju på



har jeg valgt for å kunne innhente svar på spørsmål som oppstår underveis. Informasjon som kan være av betydning for forskningen, som ikke tidligere er tenkt på, kan oppdages gjennom å holde intervjuet på denne måten.

### 2.3.6 Ethiske problemstillinger

Intervjuene er ikke anonymisert. Dette er et bevisst valg fordi jeg mener synspunktene og svarene som kommer frem i intervjuet må sees i sammenheng med intervjuobjektens erfaring, bakgrunn, historisk kunnskap og faglige tyngde. Skriftlig samtykke er gitt til å publisere intervjuene og personopplysningene som er oppgitt. Som et ledd i kvalitetssikringen får intervjuobjektene tilgang til å redigere og lese over intervjuene, og den ferdige teksten, før den leveres og eventuelt gis ut. Siden fler av mine intervjuobjekter er engelsk-talende er det viktig å bruke god tid på å kvalitetssikre oversettelse der jeg gjør det.

Forskningsprosjektet er godt forklart til deltakerne, som ellers ikke har mulighet til å lese oppgaven da den blir skrevet på norsk.

Intervjuene er filmet og lagret på en zoom-recorder<sup>5</sup>.

### 2.3.7 Transkribering og analysering

Intervjuene vil bli transkribert i sin helhet, men omformuleres fra muntlig til skriftlig språk. Det kan være krevende å tolke et muntlig språk, og skrive det om. Ulike tankeprosesser som oppstår underveis fører til noen ufullstendige setninger, og derfor velger jeg å ikke presentere en direkte transkripsjon, men heller en formulert tekst som er gjennomgått av meg selv og intervjuobjektet i etterkant av intervjuet. På denne måten kan intervjuobjektet også kvalitetssikre kunnskapen som produseres og stå inne for det som har blitt sagt. Å resonere rundt spørsmål som blir stilt underveis i intervjuet er normalt og forekommer mer eller mindre naturlig. I et intervju som ikke oppleves så formelt er det viktig å skille

---

<sup>5</sup> Opptaksmaskin med mulighet for lokal lagring

mellom informasjonen som skal skrives inn i oppgaven og den uformelle og «løse» praten som finner sted mellom spørsmålene, i tillegg til før og etter intervjuet.

## 3 Forskningsprosessen: Studio

Studioprosessene er loggført fra start til slutt, og baserer seg på oppdrag som ble gjort tidlig 2021 for en kunde og en studio-session høsten 2020. Tittel på låter og kunden vil holdes anonym. I studio jobber vi til vanlig med ulike prosjekter for kunder, eventer, artister og Blåsemafian som gruppe. En dag i studio har ulik fremgang basert på hvilke type prosjekt som jobbes med. For å gi en innsikt i hvordan dette arbeidet utføres vil jeg beskrive to ulike prosesser med arbeid; Studio for kunde og studio for låtskriving. Disse markeres som **Prosjekt 1** og **Prosjekt 2**.

### 3.1 Forberedelse til å møtes i studio

#### **Prosjekt 1**

Tidlig januar kommer det en forespørsel om å arrangere og spille inn blåserrekke på en «album-oriented rock» låt. På samme måte som Jerry Hey ble kastet inn i blåserarrangering gjennom Seawind sine konserter på «The Baked Potato<sup>6</sup>», har Blåsemafian opparbeidet seg et godt rykte gjennom flere år, som fører til denne typen oppdrag. Vi bestemmer oss for at tre blåsere vil være tilstrekkelig; Trompet, saxofon og trombone. I forkant av dagene vi går i studio brukes mye tid på å kommunisere med kunden hva som ønskes. Kunden gir uttrykk for at han ønsker blåserrekke i stil med Chicago, Earth Wind and Fire og Tower of Power. Dette er legendariske blåserrekker som jeg som arrangør har studert for å få et inntrykk av hvordan de skaper sitt ikoniske lydbilde. Med denne kunnskapen i bakhodet skriver jeg blåserstemmer til prosjektet og lager noter til resten av blåserrekken. Å lage noter forenkler prosessen når vi kommer til studio fordi alle har mulighet til å øve godt på forhånd og møte forberedt. I de store profesjonelle studioene er tid penger, derfor har jeg som mål å alltid møte med de beste forutsetningene for å lykkes raskt. I

---

<sup>6</sup> Nattklubb i Los Angeles

dette tilfellet var Corona-viruset i veien for å kunne leie et profesjonelt studio, så vi brukte vårt eget studio på Pilestredet; Wonderland Studio. Under arrangeringsprosessen benytter jeg meg av Sibelius<sup>7</sup>. Det er dette programmet jeg har brukt siden jeg skrev mine første noter for godt over 10år siden. I dette tilfellet, der jeg fikk tilsendt et ferdig innspilt produkt som skulle «berikes» med blåserrekke, la jeg mp3 filen ved siden av notene for å kunne lytte og arrangere underveis. Denne funksjonen gjør det også mulig for meg å «røft» kunne høre hvordan mitt blåserarrangement vil høres ut når vi spiller det inn i studio. På spørsmål om hvordan Tom Walsh løser denne problemstillingen har vi ganske lik tilnærming;

---

*«I listen to the track and I can send them a Sibelius file. Some arrangers that I work with will go back-and-fourth tweaking lines, they might hear it differently and meet in the middle. There's a great friend of mine, Nate Williams, that I have done a lot of work with, and he and I, even this last lockdown, have been arranging over zoom. So I'll share my screen, go into Sibelius and he will see what I have written, I will have inputted the mp3 of the track into Sibelius, so I'm writing along to the track, and it plays the track along with what I have written»*

---

Jerry Hey beskriver utviklingen av sin arrangementsteknikk som prøv-og-feil:

---

*Jon Henrik: "Where did you acquire the skills to do this? Did you study arranging or transcribe?"*

---

<sup>7</sup> Dataprogram for musikknotasjon

*Jerry: "So I didn't study arranging at all, and the band that I was playing in needed some horn parts, so I started taking(transcribing) horn parts of record. We were doing some top40 stuff back then, Tower of Power being the most popular at the time, so I had to take of the Tower of Power horn parts. I would listen to that and study what they did to make it work. And then we did the Aretha Franklin and all different kinds of tunes, and I would be taking of those tunes as well. Hearing what those horn parts where, and trying to duplicate those horn parts. Then started taking from some Brecker Brothers stuff, lots of different styles of music. Just by doing that I kind of got a basis for what... when I started at least I had something."*

*(...)*

*My band, Seawind, moved to LA and we were playing at The Baked Potato. People came in and liked the horn section and wanted us to play on their records. "Well, whose gonna write the horn parts?" "You are" "Okay", so this was all basically on the job training is how I really learned. We went in trumpet, alto, tenor, like The Brecker Brothers, and played what I thought would be good horn parts. You would listen to it back, and if that's not right lets change it. "I don't like that sound, so I'm not going to do that again". And then listen to something else and you go "that's kind of cool, I like that" – remember what that sound like and why that sounds so good. It was kinda trial and error for a couple of years, on peoples expense, they were paying me to learn basically.*

---

Der man tidligere ble oppdaget gjennom at folk dro fysisk på konsert spiller internett og sosiale medier en mye større rolle i dagens musikkdeling. Man blir kontaktet over internett gjennom noen som har hørt eller sett deg spille, og ønsker et bidrag til sin musikk. Man får

tilsendt et stykke musikk, og i noen tilfeller ønsker motparten en demo<sup>8</sup> tilbake. Det er vanlig for mindre kjente artister og arrangører å sende over en demo, men etterhvert som man gjør mange innspillinger vil man få en «track-record» å vise til, som et slags bevis eller stempel på hva man kan.

I mitt intervju med Jerry Hey viser han en viss frustrasjon over hvordan musikkmarkedet har utviklet seg på denne fronten og er annerledes fra hvordan han som arrangør og trompetist i blåserrekke arbeidet på 70- og 80-tallet.

---

*«... it got to a point, when people all got a computer and a sampler, mini set up, people started to either write some of their own horn parts and send them to me, or they wanted me to send demos before we got into the studio. I did 30 years of record without ever doing a demo. I never did a demo for Michael or Quincy or Earth Wind and Fire. We went into the studio, and if wasn't quite what they were looking for we would change it on the spot. So that's been a big difference, people now expect demos or they have some kind of ideas on their own”*

---

Tom Walsh beskriver på sin side at en form for demo er normalt å kreve fra en moderne blåserrekke, men at han helst ønsker å unngå det fordi det er tidkrevende.

---

*«...These days a lot of people expect a demo. But I have never really done a huge amount of that. I think maybe I was quite lucky getting a bit of my hornsection work, and my covers where on YouTube and I*

---

<sup>8</sup> Et utkast til arrangement

*was able to say; look there is no reason for me to waste time trying to mock up a keyboard-hornsection and try to sound great.”*

I dette tilfellet kommuniserte jeg tydelig til kunden at det kommer en innspilling, og deretter har han mulighet til å revidere det inntil 2 ganger. Dette er for å møte kunden, eller kunder med et demo-krav generelt, på midten.

## Prosjekt 2

Høsten 2020 bestemte vi oss (Blåsemafian) for å arrangere en låtskriver-camp. Denne ble gjennomført av alle medlemmene i gruppen, i tillegg til noen innleide produsenter, låtskrivere og vokalister. I ukene som ledet frem til prosjektstart booket vi Comfort Hotel Karl Johan som har tilrettelagte rom for innspilling av musikk. Planleggingen besto i utvelging av deltakere og gruppeinndeling. Kort forklart delte vi oss inn i fire grupper som skulle benytte hvert sitt studio til å lage musikk. Det ble sendt ut et informasjonskriv i forkant som ser ut som dette:

**MAFIAN**  
BLÅSEMAFIAN  
SONGWRITER CAMP

**Hvor / Når**  
**Comfort Hotel Karl Johan**  
Vi har leid Comfort Hotel Karl Johan i perioden 12-18 oktober. Start kl. 10 hver dag (ette kan også avtales direkte med Jørgen)  
På tilfellet er det:  
- 3 x studio-saler  
- 1 eget Need Music Studio  
Studio-sultene har satt opp:  
- Monitorer  
- Mic / stativ  
- Lytkort

**Hva**  
Blåsemafian ønsker å samle våre beste samarbeid innenfor produsenter, topline og musikere. Vi ønsker å motivere, engasjere samt samle kollegaer og venner i en tid der dette har utvilsomt store goder. Målet ved samlingen er å skape låtskriver med Blåsemafian og andre colabs.  
Det er ingen mål om å ferdiggjøre noen prosjekter i løpet av uken. Kvantitet og kvalitet må her balanseres.  
Det er viktig at alle føler de har eierskap til ideen, viben og soundet som produseres.

**Hvordan**  
Utlent produsenter vil bli tilbudt egne studio-saler / Need studio, de dagene de deltar. Her får de tilgang til kornet 24/7. Plus det evt. ønskes overnatting på det avtales med Jørgen.  
Musikere, topline osv vil deles inn i ulike grupper sammen med en produsent. Disse gruppene vil bli dannet innbyrdes i løpet av uken.  
Det vil være enkle deltagere de forskjellige dagene, da tilpassingen vil være lagt opp etter det. Det kommer en egen oversikt over gruppe.  
I starten av uken vil det være fokus på bass og struktur. Etterhvert vil låtskriften, topline og vokaler komme inn i campen. Det er også rom for å skrive instrumentale låter, der musikere kan komme innom å tracke senere i uken (for eks. bass, perkusjon, gitar, piano osv).  
Vibe og sound er styrt av hver gruppe. Ta en malformid mellom nå og kommersiell pop, ref «Brassstack».

**CAMP DAGENE**

**12 - 13 okt**  
Fokus på beats og struktur.

**14 - 15 okt**  
Legge topline, tekst, tracke musikere osv. Switche grupper

**16 okt**  
Fortsette å utarbeide låtene. Filming av Campen

**17 okt**  
Ferdigstilling. Felles samling og lyttesesjon. FEST!

**EKSTRA INFO**

**RIDER**  
Det vil bli enhver tid være interaksjoner / drikk i studioene og enkelt bevertning (brød, snacks, frukt osv)

**FEST / MIDDAG**  
På slutten av CAMPEN arrangerer vi en fest i middag med alle involverte. Vilger flex mulig har anledning til å delta.

**COVID-19**

Vi ønsker å gjennomføre denne Campen med fokus på ivaretagelse av alle smittevern-restruksjoner.

Pr nå betyr det:

- Minst 1 meter avstand.
- Max 10 personer sammen.
- Dette betyr at vi vil innlede alle i grupper.
- Vi har tilgang på 3 studio-suiten i 3 ulike etasjer. Derfor må det bli enhver tid ikke være mer enn 10 personer samlet i disse rommene.
- Vi setter også håndspray på rommene. Gjerni også hånd heving på bordet til hvert rom.
- Det blir booket bord på restaurant når det gjelder middag og fest som avslutning på campen.

**Inspirasjon / Vibe**

Hver gruppe har full kunstnerisk frihet! Låtskriving handler først og fremst om å skape noe man selv digger.

Denne CAMPEN er sterkt representert med musikere og produsenter innenfor R&B, pop og jazz segmentet.

Her er en link til tidligere Blaesemulter-utgaver som viser et sound/vibe man kan velge å bygge videre innenfor:

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

Artisten «Brastracks» har også et sound som passer godt til tempo for denne CAMPEN. Ta gjerne en lyt:

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

[https://www.youtube.com/watch?v=UgUgUgUgUgUg](#)

### 3.2 Fremgangsmetode i studio

Det første som skjer når vi møtes i studio er som regel det samme uavhengig av arbeidsoppgaven som skal gjennomføres; Hilse på hverandre, drikke kaffe og prate litt for å sette en hyggelig stemning før vi skal begynne å jobbe. Denne prosessen kombinerer vi med å sette opp mikrofoner og få studioet «up-and-running». I studio jobber vi alltid i Ableton Live Suite, ProTools eller Logic, avhengig av hvem som skal være studiotekniker den aktuelle dagen, og for prosjektet. Det er mye tid og penger som kan spares på å selv bli en god tekniker, for man vet best selv hvordan man ønsker at lyden fra instrumentet skal bli behandlet, og hvordan denne skal sveises sammen med musikken som produseres og/eller arrangeres. På lik linje med Tom Walsh og Jerry Hey har vi vårt eget «hjemmestudio». Jerry Hey bruker sin egen sønn som studio-tekniker, mens Tom og jeg er vår egen tekniker. En av de aller største fordelene med dette er at vi kutter drastisk ned på tiden vi bruker i studio. Mikrofonene står rett ved siden av oss, så man kan enkelt svinge mellom



arbeidsstasjon<sup>9</sup> og mikrofonen når man tar opp. Dette er samme teknikk som brukes av bl.a. Tom Walsh.

---

*"I think the way that we record is a lot quicker than any professional recording studio in terms of the level of detail we get." – Tom Walsh*

---

### 3.2.1 Mikrofon-oppsett

Det er mange meninger om hvilke mikrofoner som er de beste og det kommer stadig ny teknologi på markedet. Noen sverger til eldre mikrofoner som er brukt på legendariske innspillinger, mens andre foretrekker nyere mikrofoner med funksjoner og muligheter som har kommet med nyere teknologi. Selv tar jeg opp saxofon med en Neumann U87, tidligere brukte jeg en Electrovoice RE20, som jeg bruker på stort sett alle opptak i studio. For trompet og trombone bruker jeg som regel en SM7b eller Electrovoice RE27. Både Electrovoice og SM7b er å regne som «podcaster» mikrofoner, fordi de tradisjonelt har blitt brukt til radio eller multimedia. Menneskers stemmer er ikke så veldig ulike fra lyden til en trombone eller en tenorsaxofon, som gjør disse mikrofonene til utmerkede valg. Der en SM7b vil gi litt mer dybde, fordi den er rimelig balansert i bunnregisteret, åpner en RE27 mer opp i det lysere registeret. Så for musikk der man ønsker at trombone spesielt ikke skal låte for «mørk» velger jeg gjerne en RE27.

For dette opptaker falt valget på Neumann U87 for saxofon og RE27 for trompet og trombone. Dette er mikrofoner med stort potensiale som er bygget på tidligere modeller som regnes som «legendariske». Til sammenlikning bruker Jerry Hey Neuman KM54 og Royer 121 for trompet. Royer 121 for trombone og Neumann KM54 for saxofon. Tom Walsh brukte tidligere Neumann U87 for trompet og saxofon, men bruker nå to

---

<sup>9</sup> Der Mac er koblet i lydkort, interface, keyboard og liknende.

eldre U87, en TLM170, en U47 Fet og; «*The jewel in the crown*»; *some 70 year-old Neumann KM54*».(Tom Walsh 2021)

---

*"The microphones becomes just as much part of your horn section sound as the players themselves". – Tom Walsh*

---

### 3.2.2 Opptak

Selve opptaksprosessen gjøres på én av to måter; Alle spiller inn individuelt, som har blitt mer vanlig som følge av Corona, eller trompet individuell og trombone og saxofon sammen. Notene er sendt ut i forkant, så alle møter forberedt i studio. Opptaksprosessen i dette tilfellet starter med at trompet spiller inn øverste stemme i en frase. Det er et bevisst valg å jobbe frase-for-frase fordi man kommer inn i et fokus og kan se på frasen med «mikroskop». På samme måte som Tom Walsh bruker vi denne frase-for-frase-teknikken og double-tracker<sup>10</sup> senere. Om det skulle oppstå en situasjon der vi ønsker å endre på fraseringer vil det være mye lettere å ta avgjørelsen underveis i opptaket av en frase, enn om hele prosjektet blir spilt inn først. Dette er et av hovedargumentene for at vi jobber frase-for-frase, i tillegg til intonasjon, felles forståelse for frasing, dynamikk og rytme. Jeg stilte Tom Walsh og Jerry Hey spørsmål i forhold til hvordan de jobber med et opptak i studio nå til dags, Covid tatt i betraktning.

---

**Jon Henrik:** *"When you are in the studio recording a horn part, do you usually record all together or individually sometimes as well?"*

**Jerry Hey:** *"These days we have to record individually. I have Wayne Bergeron recording some stuff for me now, and he has his own studio set up. Higgins and Andy Martin are the guys I use these days as well,*

---

<sup>10</sup> To innspillinger av samme stemme pannaet hardt venstre og hardt høyre.

*because they have it all set up and knows how it's supposed to sound. But it's all individual know because of covid, at least till all this kind of calms down a bit."*

**Jon Henrik:** *"So, usually you would prefer to play all together?"*

**Jerry Hey:** *"Oh yeah, that's so much better. The tuning is better. The phrasing is better. And in that way I can explain my concept of phrasing to everybody without each guy trying to individually decide how long to play the notes, how long the fall offs are, how short the notes are, are we gonna slur those. That kind of stuff. I just sing the parts to them and say "this is how its gonna go", and then everybody knows the phrasing, length of the notes, fall offs. Just much easier."*

---

Jerry Hey legger vekt på hvordan frasering, intonasjon og rytmikk er bedre i opptak som gjøres sammen, kontra opptak som gjøres individuelt. Noe av det samme svarer Tom Walsh;

---

**Jon Henrik:** *"Do you record individually or do you record together, at the same time ?"*

**Tom Walsh:** *"Together. So, I engineer it. My microphone is right beside me, so if I am recording I can just swing to the side, and then swing right back... I got access to my interface right here, and the space bar, keyboard. I engineer the sessions and record as we go. I usually set up 2 microphones, we are next to each other and we record as we go along. That is something that I definitely... this will be fun to talk about because we have developed a method now, between me and Nicholas especially, I think the way that we record is a lot quicker than any professional recording studio in terms of the level of detail we get. The only other engineer that I have met that can work at the speed that horn-players want I Jerry Hey's son who is incredible quick. He is amazing. But the way we tend to do it if we are recording on a project, in our home studio, we'll tend to do it phrase by phrase*

*and then double-track. So you got the phrasing fresh in your mind and you'll kind of put a microscope on it, and really focus on one phrase at a time. Sometimes if it's a big band or jazz-oriented tune it feels better to do a whole take or section, but if there's a really though "lick", and you know you got to double-track it, then its best to do it and then do it again. So basically everything that I have ever recorded, most stuff in a horn section, has always been double-tracked. It might sound like one performance but it's actually two performances, one panned hard left and the other panned hard right. We have nicked that idea from Jerry, the double-tracking, but we double-track every single note in the chord. Jerry had some clever ways of changing it so they didn't have to do as many passes, not as many tracks. It's not unusual for us to have 80 horn parts in one of our Horn House tunes. There is a lot of stacked horns."*

---

### 3.2.3 Opptaksteknikk

Et av de viktigste virkemidlene vi tar i bruk, og som blir beskrevet av Tom Walsh og Jerry Hey, er såkalt double-tracking. Denne måten å spille inn linjer for blåserrekke på gir ekstra dybde og «punch» til linjene. Som Tom Walsh nevner er det ikke uvanlig å ha opp mot 80 spor med opptak for en blåserrekke. Selv om rekken kun består av tre til fire blåsere. Når en linje er double-tracked vil den panoreres hardt venstre og hardt høyre. Små forskjeller i innspillingen vil gi inntrykk av et mye feitere lydbilde i miks. Det er ikke alltid slik at hele akkorder blir fylt ut i blåserrekken. Noen ganger behøves kun en treklang på toppen, eller om man ønsker noe med litt mer spiss vil man samle akkorden så tett som mulig i et lysere register. Det er to måter å spille inn disse harmoniene på som er mest brukt.

1. Spille inn unisont frem til harmonien, for deretter å «splitte»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Dele seg fra an unison linje, inn til en harmoni.

---

*"You always record the unison first, but let's say you got a 4-note chord, we will immediately split to that chord, and do a harmony part each. If this was you chord, a D-minor7, and you had the root 3<sup>rd</sup> 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup>, and the 7<sup>th</sup> was on the top, the trumpet 1 would play the 7<sup>th</sup>, and the trombone would play... we play a 5<sup>th</sup> apart, so the trombone would play the 3<sup>rd</sup>. On the next take trumpet2 and trombone2 would play the 5<sup>th</sup> and the root. So you would track from each of you harmonies in between. It means that you can quickly track up a chord. If I want to add some really high notes I'll do that by myself, and if someone needs a bass trombone or a baritone sax they'll do that on their own and overdub it. That tends to be how we track up a chord. With voicings you have to know what you're aiming for. Sometimes, if it's a strong line and you don't want the full bottom to top register, we might only track up a triad, or unison octaves and fifths. There is lots of different choices to be made, and that's where the arranging comes in to it. (...) Double-tracking is twice the work, but the effect is incredible." (Tom Walsh)*

---

2. Spille inn unisont for deretter å splitte, men på opptak nr. 2 bytter man harmonitone med sidemann. Dette er teknikken Jerry Hey benytter seg av i sine innspillinger.

---

*"He (Jerry Hey) has a pretty unique way of doing it (...)On the double-track the tenor and the trombone would swap their notes so it's like your fattening up the bottom end by only doing half the work. If a tenor sax plays an E and the trombone plays a C they would swap notes when they are double-tracking the performance, and it means you'll have a different kind of sound on each note." (Tom Walsh)*

---

I mitt intervju med Jerry Hey utdyper videre hvordan han selv foretrekker å gjøre opptak av blåserrekke;

---

*"Trumpets play two or three trumpets into one microphone, which means you have to have three guys that can balance so you won't miss a voice. 1 microphone takes the balancing issue out for the engineer. F.ex. if you record individually and put the 3<sup>rd</sup> trumpets voice as loud as the 1<sup>st</sup> its gonna be too loud. It's a quick way to do it (record separately) but it's the "wrong" way. You wanna have less facing in the microphones. We play 3-4 feet away, any closer and it starts to overload. Back in the 50s they used to do this with up to 4 players standing in a u-shape around the microphone." (Jerry Hey)*

---

### 3.2.4 Etterarbeid

Etter alle opptakene er gjennomført starter etterarbeidet. Prosessen er i stor grad lik i **Prosjekt 1** og **Prosjekt 2**. En enkel miks på blåserrekken med vekt på den lyden vi ønsker, før det sendes videre til en profesjonell mastrer. Alt «grovarbeidet» gjøres som regel i studio underveis, som f.eks. klipp og lim, der det er nødvendig, i tillegg til å korrigere små rytmiske fraseringer. Det er som regel svært lite som trenger å korrigeres etter opptak, der vi har mulighet til å spille i samme rom. Fordelen er en felles forståelse for hvordan rytmikk, dynamikk og frasering skal gjennomføres, i tillegg til intonasjon. Om et av prosjektene hadde vært gjennomført uten at vi kunne være i samme rom ville det vært et større behov for å justere fraseringer, intonasjon og dynamikk digitalt. Dette er selvsagt ikke et problem, men kan bli tidkrevende.

### 3.2.5 Faktorer som er avgjørende for et godt resultat

Det er flere faktorer som har innvirkning på resultatet av en innspilling. Alt fra arrangement, musikk-stykket og utøvere til teknikere og teknisk forutsetning. Jerry Hey beskriver det på denne måten:

---

*"To get the end-product every piece of the puzzle has to be in line. There can't be a weak link. From the writing... first off it starts with a*

*song, you have got to have a great song. You have to have a great engineer, next great arrangement and then you have to have great players to make that arrangement speak. Then you have to have a producer that knows how that should work with the song, how it should be mixed and how it should be balanced. If you have a bad engineer I don't care if you have a great arrangement, great players... it's going to not sound very good. I have been on several sessions like that where you have a really bad engineer and it sounds horrible, and I am sitting next to Chuck Finnley, and it sounds like high school. Then there's the other end of the spectrum, Quincy Jones as producer and Bruce Houdin as engineer. Amazing engineer, out of this world, with his own microphones and knows all there is to know about the recording process. Great horn section with my charts. Quincy knows how to make the horns be part of the song as opposed to something sort of in the background, like; "oh are those synth horns or are they real horns?" No, those are horns, here is the horn section and you are going to hear them. Without anyone of those it doesn't really matter. If you have bad players, a great chart and great producer are not going to make them sound any better. It's not one thing that makes it all good. Plus we are all friends, we have been playing together as a team for so long. It's a team effort, everybody knows what it's supposed to sound like, what it's going to sound like and how to get there, from the playing aspect."*

---

Som Jerry Hey nevner er det flere variabler som spiller inn for å oppnå det beste resultatet. Noe kommer av årevis med samspill som fører til en felles forståelse for hvilket resultat man ønsker å oppnå, og noe kommer fra ren kunnskap og teamet som jobber med musikken, fra start til slutt. I en arbeidskjede som denne er én svak link alt som skal til for å hindre prosjektet i å oppnå sitt fulle potensiale.





## 4 Funksjon og bruksområde

Den moderne blåserrekken har på mange områder videreutviklet seg til å bli et flerbruks-konsept. Kjært barn har mange navn, og i dette tilfellet mange arbeidsoppgaver. I dette kapitlet vil jeg fortelle litt om hvordan blåserrekken jobber anno 2021, i tillegg til en kort historisk forankring som referanse.

### 4.2 Historisk bruk

Blåserrekker er en fellesbetegnelse på en sammensetning av blåseinstrumenter, tradisjonelt sett trompet, saxofon og trombone. Selv om dette anses som den mest brukte kombinasjonen finnes mange fler. En blåserrekke kan inneholde alt fra tradisjonelle treblåseinstrumenter som fløyte, klarinett og saxofon, til mørkere brassinstrumenter som trombone, tuba og susafon. Blåserrekken har sitt opphav i jazzmusikken og de første tegnene til en blåserrekke oppstår med dixieland-sjangeren. Dixieland besto som regel av tre blåsere; trompet, klarinett og trombone. Senere kom swing-æraen (1920 og 30-tallet) der storband var dominerende. Et storband besto ofte av 17 musikere der 14 av dem var blåsere. Utover 40-tallet ble bandene mindre og nye stilarter og sjangre utviklet seg. Jazz-comboer ble vanlig, og man fikk se oppblomstringen av bl.a. be-bop. Denne sjangeren var med å endre jazzen fra å være dansemusikk til å heller bli en mer utfordrende «musikerens-musikk». De neste tiårene utviklet flere nye jazz-sjangre seg, men viktigst for blåserrekken er utviklingen av rytm&blues på 1950-tallet. Utover 1950 og 60-tallet tok rytm&blues opp elementer fra soul og videreutviklet seg til det vi i dag kjenner som funk. I funken får den tradisjonelle blåserrekken virkelig skinne, og blir brakt frem i lyset av bl.a. James Brown. Utover 70 og 80-tallet ser vi en stor fremgang i bruk av blåserrekker. Kjente og kjære band som Earth, Wind and Fire, Chicago, Tower of Power, Blood, Sweat and Tears og Michael Jackson har sine beste år. Jerry Hey arrangerer og spiller inn blåserrekke for flere av disse.

## 4.3 Dagens bruk

---

*«The tunes these days don't necessarily call for as much horns as when I was busy» – Jerry Hey*

---

Blåserrekker er ikke like mye brukt i 2021 som på 70- og 80-tallet. Hva dette skyldes er et spørsmål til en annen oppgave.

*"(...)it gets harder and harder to find tracks with really nice harmonies in them so that you can really feature the horn section. There are certain artists that I like working with that are coming from an intelligent musical place, but a lot of the things we record professionally in a horn section now is barely touching the sides of what was being recorded in the 80's and 70's" (Tom Walsh)*

---

Allikevel har blåserrekken funnet sitt bruksområde, ikke bare til innspillinger av plater og musikk, men også til TV og event-marked. Blåserrekken anno 2021, den moderne blåserrekke, er et allsidig maskineri med utallige bruksområder. Nedenfor vil jeg nevne noen av de største bruksområdene:

- Event

Blåserrekken kan møte selvstendig på jobb for store og små firmaer, bryllup, fest og overraskelse. Flere titalls timer blir brukt i studio på å arrangere, komponere og produsere musikk til dette spesifikke formålet. Selv bruker jeg timevis i studio på å produsere ny musikk hver uke.

- Selvstendig artist

Det er ikke ofte man ser en blåserrekke som en selvstendig artist, men dette har jeg ønsket å endre på. Selv spiller jeg i Blåsemafian som for øyeblikket prøver å etablere seg som en selvstendig artist. Med over 1,6

millioner strømminger og 76.000 månedlige lyttere er grunnlaget lagt for å forsøke å løfte dette relativt nye konseptet frem i lyset.

- Backing Artist

Blåserrekken har tradisjonelt sett vært et kompliment til musikk i både stor og liten grad gjennom årene. Slik er det fremdeles, og blåserrekken brukes aktivt til å forsterke den musikalske opplevelsen.

- Bruksmusikk og studio

Blåserrekken er for mange et visuelt konsept som er med å forsterker en musikalsk opplevelse eller en opptreden. Om dette skulle være overrekkelser av priser (Awards), TV-program eller som et overraskelsesmoment i en bursdag eller konkurranse, eller til en film.

## 4.4 Forskjeller og likheter

De ulike forskjellene og likhetene du finner i blåserrekkens funksjon og arbeidsmetode, gjennom årene, skyldes i stor grad nye sjangre og elektronisk utvikling. I punktene nedenfor vil jeg redegjøre for noen av de største forskjellene.

### 4.4.1 Studio-opptak og redigering

Som nevnt tidligere i oppgaven er det flere måter studio-opptaket har endret seg over årene. Jerry Hey forteller om de største forskjellene i forhold til opptak og redigering;

---

*"I started in 1976. It was tape, and you have to play every note, and in tune. (...) What used to take us hours, back in the day, now only takes us 15 minutes." (Jerry Hey)*

---

Som Jerry Hey nevner har teknologien kommet langt siden 70-tallet, og redigeringsmulighetene har utviklet seg stort. Flere av de største programmene har innebygd pitch-korrektur, såkalt «flex-pitch». For raske opptak i studio, og spesielt om man må ta opp individuelt der intonasjon

blir svært mye vanskeligere, er disse programmene fantastiske. Det er muligheten til å gjøre små korreksjoner underveis i prosessen, selv etter utøverne har spilt inn, som skiller seg ut. Det er ikke bare muligheten til å korrigere intonasjonen som har gjort at denne prosessen har blitt raskere, men også muligheten til å klippe og lime innspillinger.

---

*"The record has changed a lot. A lot of cut and paste. Chorus types of figures that are gonna be repeating, you would just cut and paste, but I will change the end of a phrase or something in a later chorus so it's not just purely cut and paste." (Jerry Hey)*

---

Klipping og liming kan sies å være det mest tidsbesparende verktøyet studio har fått. Muligheten til å flytte hele fraser eller å redigere rytmikk på mikronivå har gjort det slik at «alle» kan spille i «time». For mye redigering kan føre til å innspillingen blir hørende syntetisk ut. Det er derfor, som Jerry Hey sier, alltid viktig å ha kvalitet i alle ledd. Om selve innspillingen er så nære resultatet som mulig, og det er behov for minimalt med redigering, vil det også låte mye bedre. Men, å jobbe i studio er ikke alltid mulig for alle.

---

*"In the big studios we do big band music and the film music, but you won't find a 4-part brass section in the bigger studios. It's a difficult one, because home studios, like mine, are part of the problem because we take work away from the studio, but it means that a lot of clients now don't have the budget to hire a studio for 3 hours, hire an engineer and then hire an entire horn section. We are talking about thousands of euros in that case. A lot of the time now there are package deals when it comes to horns. A lot of people will record it, mix it and arrange it all in a space like mine." (Tom Walsh)*

---

Selv om den teknologiske utviklingen i studio har vært enorm er det fremdeles mange, Jerry Hey og Tom Walsh inkludert, som sverger til eldre

mikrofoner. På samme måte som folk søker etter legendariske og eldre instrumenter som Selmer Mark VI og SBA, har mikrofonene man bruker for å fange opp denne lyden alltid vært like viktig.

---

*«Sometimes it's no compromise when I comes to the best equipment, and you'll know that u will grow into that equipment. I will always bring my own microphones to a recording because I know that I have the better gear. The microphones becomes just as much part of your horn section sound as the players themselves.» (Tom Walsh)*

---

#### 4.4.2 Tilgjengelighet

Teknologiske fremskritt har gjort det mulig å sende musikk over hele verden i løpet av sekunder. Som Jerry Hey og Tom Walsh beskriver det var det en svært tidkrevende prosess å samle musikere i et studio, i tillegg til å sende kassetter med posten.

---

*"A lot of the things we do now is done remotely. (...) You can send your parts all over the world now for people to record. It's quite cool because it means you don't necessarily have to be in the same room as someone to have them featured on your project." (Tom Walsh)*

---

#### 4.4.3 Musikken

Tom Walsh og Jerry Hey mener musikken har utviklet seg i en retning der det ikke lengre er like stort behov, eller plass, til blåserrekker. Det er en tidkrevende og kostbar prosess å inkludere blåsere, og mange ser derfor bort fra dette som et alternativ.

---

*«(...)you won't find a 4-part brass section in the bigger studios. (...) a lot of clients now don't have the budget now to hire a studio for 3 hours, hire an engineer and then hire an entire horn section. We are*

*talking about thousands of euros in that case. (...) Apart from that it gets harder and harder to find tracks with really nice harmonies in them so that you can really feature the horn section. There are certain artists that I like working with that are coming from an intelligent musical place. But a lot of the things we record professionally in a horn section now is barely touching the sides of what was being recorded in the 80's and 70's. A lot of it is really simple. People will ask for a simple Motown-type thing or my personal hate; just long note horns."*  
(Tom Walsh)

---

## 5 Konklusjon

I starten av oppgaven presenterer jeg problemstillingen;

«Hvordan jobber man i blåserrekke for å oppnå det beste resultatet og hvilken funksjon har blåserrekken i dagens musikk-bilde?» Dette er et spørsmål med mange svar, og jeg håper jeg har svart på så mange av dem som mulig gjennom oppgaven. Blåserrekken har hatt en enorm teknologisk utvikling de siste 70 årene, i tillegg til at musikk på generell basis har utviklet seg i utallige retninger og skapt ny grobunn for nye sjangre. Etter mange titalls timer med forskning kan jeg si at blåserrekken er et enormt maskineri med utrolig mange bruksområder, funksjoner og arbeidsoppgaver. Som Jerry Hey sier er det en lang linje med ledd som skal fungere, på en måte som tannhjul, for at man skal oppnå det beste resultatet. Det kan ikke være et svakt ledd, eller et tannhjul som ikke er i bevegelse. Blåserrekken er et allsidig instrument som kan finnes i de aller fleste sjangre. Selv om musikken har endret seg stort gjennom 70 år har blåserrekken alltid funnet nye måter å holde seg relevant på.

### 5.1 Refleksjon rundt forskningsprosessen

Jeg gikk inn i forskningsprosessen med et svært åpent sinn. Det viste seg fort at det fantes svært liten faglitteratur skrevet om blåserrekker, annet enn korte artikler og intervju. Med dette i tankene ble jeg fort enig med meg selv at jeg trengte å oppsøke den faglige tyngden denne forskningen krever. Betydningen av å ha Jerry Hey og Tom Walsh med i dette forskningsprosjektet kan ikke understrekes nok. Den faglige tyngden de tar med er uvurderlig. Jeg har i mye større grad blitt klar over hva som kreves og forventes av meg som utøver i en blåserrekke, og hvordan hele blåserrekkens maskineri må fungere. Denne oppgaven har vært krevende, men også svært givende. Kunnskapen jeg tar med meg fra dette

forskningsprosjektet er mye verdt, og jeg gleder meg til å anvende det i praksis.



## Kildeliste

MLA (Modern Language Assoc.)

Impett, Jonathan. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance : Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press, 2017.

APA (American Psychological Assoc.)

Impett, Jonathan. (2017). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance : Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press.

Klein, Julian. (2010). "What is artistic research?". *Journal for Artistic Research*:1. Hentet fra <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>, 03.03.21

G. W. Ladd: „Artistic Research Tools for Scientific Minds“, in: *American Journal of Agricultural Economics* 61/1 (1979), S. 1-11

Flick, Uwe. Kardoff, Ernst von. Steinke, Ines. "A Companion to Qualitative Research" SAGE Publications 2005. Oversatt av Jenner, Bryan.

Gibbs, Anita. "Focus groups." *Social research update* 19.8 (1997): s. 1-8.

Gill, P., Stewart, K., Treasure, E. et al. Methods of data collection in qualitative research: interviews and focus groups. *Br Dent J* **204**, 291–295 (2008). Lastet ned 03.03.2021 <https://doi.org/10.1038/bdj.2008.192>



# Vedlegg

## Jerry Hey Interview

**Jon Henrik:** Hey Jerry, and thank you so much for showing up for this. It's amazing to have you on here, as I am a huge fan. This will really help me with my master thesis.

**Jerry:** wow, master thesis that's impressive.

**Jon Henrik:** Yes, thank you. It's an exciting project to write about. Tom Walsh has had a lot to say about the recording process and how he works. What was that like for you, who's from a different "era" in music? I assume it has changed a bit.

**Jerry:** Yeah, you know, I started in 1976. It was tape, and you have to play every note, and in tune. Now I work with my son, who's a genius on ProTools and Melodyne. I go in with my son, who has my microphones and knows my setup. What used to take us hours, back in the day, now only takes us 15 minutes.

**Jon Henrik:** What kind of equipment do you use? What is your setup like?

**Jerry:** Microphone wise is usually/either Neuman KM54 or Royer 121 for the trumpets. Royer 121 for the trombone and a Neumann 54 for the saxophone. Those are all my mic's, and we usually set up some room microphones as well (U67). That's basically the mic setup. Trumpets play 2 or 3 trumpets into 1 microphone, which means you have to have three guys that can balance so you won't miss a voice. 1 microphone takes the balancing issue out for the engineer. F.ex. if you record individually and put the 3<sup>rd</sup> trumpets voice as loud as the 1<sup>st</sup> its gonna be too loud. It's a quick way to do it (record separatly) but it's the "wrong" way. You wanna have less facing in the microphones. We play 3-4 feet away, any closer and it starts to overload. Back in the 50s they used to do this with up to 4 players standing in a u-shape around the microphone.

**Jon Henrik:** So this is the same way you used to do things back in the 70s and 80s ?

**Jerry:** Well, for Al Jerrau and Earth, Wind and Fire, that's 1 mic(for 3 trumpets – Neumann u47). You have to make sure that the guys are playing in balance.

**Jon Henrik:** When you are in the studio recording a horn part, do you usually record all together or individually sometimes as well?

**Jerry:** These days we have to record individually. I have Wayne Bergeron recording some stuff for me now, and he has his own studio set up. Higgins and Andy Martin are the guys I use these days as well, because they have it all set up and knows how it's supposed to sound. But it's all individual know because of covid, at least till all this kind of calms down a bit.

**Jon Henrik:** So, usually you would prefer to play all together?

**Jerry:** oh yeah, that's so much better. The tuning is better. The phrasing is better. And in that way I can explain my concept of phrasing to everybody without each guy trying to individually decide how long to play the notes, how long the fall offs are, how short the notes are, are we gonna slur those. That kind of stuff. I just sing the parts to them and say "this is how its gonna go", and then everybody knows the phrasing, length of the notes, fall offs. Just much easier.

**Jon Henrik:** Obviously you are a legend horn and string arranger. What is that process like?

**Jerry:** For any of Quincy(Jones) projects, like the Michael Jackson stuff, he would just send, well it was a cassette back then, and say "go for it". We get into the studio with my parts, and if there was something he wanted to change we just changed it on the spot. I have always been free to do what I though was best for whatever the tune was. I got a good enough track record after doing the Quincy/Michael stuff, "Off the Wall" and " I am Earth Wind and Fire", so that people would trust that what I

would do would be pretty close to what they were looking for. Otherwise they wouldn't have called me. If you don't like what I do why would you call me, you know. Later it got to a point, when people all got a computer and a sampler, mini set up, people started to either write some of their own horn parts and send them to me, or they wanted me to send demos before we got into the studio. I did 30 years of record without ever doing a demo. I never did a demo for Michael or Quincy or Earth Wind and Fire. We went into the studio, and if wasn't quite what they were looking for we would change it on the spot. So that's been a big difference, people now expect demos or they have some kind of ideas on their own. I will make it work, they aren't always right, might be too low or too high, but I will make it work.

**Jon Henrik:** Where did you acquire the skills to do this? Did you study arranging or transcribe?

**Jerry:** So I didn't study arranging at all, and the band that I was playing in needed some horn parts, so I started taking(transcribing) horn parts of record. We were doing some top40 stuff back then, Tower of Power being the most popular at the time, so I had to take of the Tower of Power horn parts. I would listen to that and study what they did to make it work. And then we did the Aretha Franklin and all different kinds of tunes, and I would be taking of those tunes as well. Hearing what those horn parts where, and trying to duplicate those horn parts. Then started taking from some Brecker Brothers stuff, lots of different styles of music. Just by doing that I kind of got a basis for what... when I started at least I had something. So, this is how The Brecker Brothers did; Played "Some Skunk Funk", they were 3, Trumpet, Alto and Tenor, and they are in 4<sup>th</sup> 's and 5<sup>th</sup> 's, and that's how that thing is. I know I can do that now. And Tower of Power sounds like this ... and this is how they did that. My band, Seawind, moved to LA and we were playing at The Baked Potato(Club in LA). People came in and liked the horn section and wanted us to play on their records. "Well, whose gonna write the horn parts?" "You are" "Okay",

so this was all basically on the job training is how I really learned. We went in trumpet, alto, tenor, like The Brecker Brothers, and played what I thought would be good horn parts. You would listen to it back, and if that's not right lets change it. "I don't like that sound, so I'm not going to do that again". And then listen to something else and you go "that's kind of cool, I like that" – remember what that sound like and why that sounds so good. It was kinda trial and error for a couple of years, on people expense, they were paying me to learn basically. After that I did a couple of the early Quincy things, The Brothers Johnson record, and then "Off the Wall", and by that time I had done quite a lot of sessions in town and got a bit more comfortable.

**Jon Henrik:** Tell me a little bit about how that process, with "Off the Wall", went about.

**Jerry:** We had done The Brothers Johnson, a couple things for The Wiz, so he was pretty confident in what I could do. He sent me the cassette, and Seawind, the band I was in, happened to be on tour at the time in Boston. Quincy wanted me to write horns and string. I said; "Quincy, we are on the road you know", and I didn't really have time to write strings and stuff, I'm not very comfortable doing that. The only way I would be able to do that is if we take a Red Eye on our day off to LA, get to the studio and record, then fly back the next day. I had the cassette for a couple of weeks, went to the studio, recorded and "boom", "see you later". I was very fortunate to get that opportunity.

**Jon Henrik:** In what way, if any, do you believe the modern horn-section works differently in the 2020s, as supposed to when you did the things for Quincy?

**Jerry:** The record has changed a lot. A lot of cut and paste. Chorus types of figures that are gonna be repeating, you would just cut and paste, but I will change the end of a phrase or something in a later chorus so it's not just purely cut and paste. The tunes these days don't necessarily call for as much horns as when I was busy. I think it is getting a little bit more

horns and stuff now, Bruno Mars and such,. It's getting back to a little more RnB. Fingers crossed music will get back to better music.

**Jon Henrik:** What is, in your eyes, the most essential parts of a good horn section? (communication, understanding, friendship, skill?)

**Jerry:** To get the end-product every piece of the puzzle has to be in line. There can't be a weak link. From the writing... first off it starts with a song, you have got to have a great song. You have to have a great engineer, next great arrangement and then you have to have great players to make that arrangement speak. Then you have to have a producer that knows how that should work with the song, how it should be mixed and how it should be balanced. If you have a bad engineer I don't care if you have a great arrangement, great players... its going to not sound very good. I have been on several sessions like that were you have a really bad engineer and it sounds horrible, and I am sitting next to Chuck Finnley, and it sounds like high school. Then there's the other end of the spectrum, Quincy jones as producer and Bruce Houdin as engineer. Amazing engineer, out of this world, with his own microphones and knows all there is to know about the recording process. Great hornsection with my charts. Quincy knows how to make the horns be part of the song as opposed to something sort of in the background, like; "oh are those synth horns or are they real horns?" No, those are horns, here is the hornsection and you are going to hear them. Without anyone of those it doesn't really matter. If you have bad players, a great chart and great producer are not going to make them sound any better. It's not one thing that makes it all good. Pluss we are all friends, we have been playing together as a team for so long. It's a team effort, everybody knows what it's supposed to sound like, what it's going to sound like and how to get there, from the playing aspect.





## Tom Walsh Interview

**Tom:** Hey, how are you doing my friend?

**Jon Henrik:** I'm doing great, thanks! How about you?

**Tom:** I'm very well, thank you, and thank you so much for inviting me to do this.

**Jon Henrik:** Absolutely, and thank you for showing up. This will help out a lot for my master thesis.

**Tom:** I think now a days its good for everybody to just be chatting and gathering ideas. Congratulations on your masters by the way. What an amazing subject to study.

### Small talk

**Jon Henrik:** I'm not going to keep you too long

**Tom:** No problem

**Jon Henrik:** How 's life Tom?, with covid and so on.

**Tom:** Basically every single musician and forward-thinker over here in the Uk is devastated about Brexit, we are really gutted. Its was nothing that any of us creative types voted for, so we are dealing with the effects of that now. But one of the good things over here is that we have got a lot of the population vaccinated. So hopefully, with a bit of luck, we might have some normality in the summer, with some gigs coming back and so on. In the meantime I've just been in the studio, this is my studio (shows room) been living here working on projects and the odd recording. Sure we will talk about that. Just going crazy on my own in a room.

**Jon Henrik:** yeah, I know what you are talking about. Feels weird not playing live gigs. The government keeps shutting down, and the vaccinating just started in Norway. We are well underway, or at least we have started, so things might go back to normal sometime this summer.

**Tom:** I just miss travelling so much man. Seeing other places and meeting other musicians.

**Jon Henrik:** I have tried to keep myself occupied in the studio, and I'm sure you have as well, but that's pretty much it.

**Tom:** yeah that's pretty much all you can do. It's been a good time for people to work on their home projects. Before lockdown there were always people who did it, and to a high level, but now it feels like the first thing every musician did was run out and buy an interface and a microphone, and that was kind of... so I was trying to help my friends with that as well, I made a template that I would send out to my friends. "Go get this mic with this budget, and this mic with that budget".

**Jon Henrik:** Where do you want to start Tom? I sent you some pointers, which you obviously don't have to answer them all, but anything would help.

**Tom:** The first question you put was; How do you approach arranging horns for a client?, is that right?

**Jon Henrik:** Yeah

**Tom:** cool, so I imagine you have to transcribe this or something?

**Jon Henrik:** Yeah, I'll transcribe the entire interview. And keep parts of it in the thesis.

**Tom:** I'll try to be as clear as I can and not waffle. Anyway, approaching arranging horns for a client. A lot of the time now it's always worked the same, over the internet, I mean, its 90% of the remote recording work I do. Sometimes it's for a client I see in real life, but most of the time it's kind of like; someone sends an email with their track. These days a lot of people expect a demo. But I have never really done a huge amount of that. I think maybe I was quite lucky getting a bit of my hornsection work, and my covers where on YouTube and I was able to say; look there is no reason for me to waste time trying to mock up a keyboard-hornsection and try to sound great. I much prefer to either demo ideas up and then they

approve it, or move on. I definitely started traditionally arranging as a jazz arranger, cuz I went to jazz college. I had a knowledge for 4-part writing and writing for big band, so I'd sit down, listen to the track over and over again. Usually in Sibelius I would write the chart. Im quite lucky that I got perfect pitch, so I'm able to do most of the work away from an instrument, keyboard or something like that. So im able to hear the topline. For more advanced tunes I would sit down at a piano to come up with a better voicing, but 90% of the stuff I write I just hear as im going along. I know Jerry Hey is the same cuz he got ears like a bat. A lot of it stems from 4-part jazz writing, studying great big band arrangers, Jerry Hey obviously, jazz-septet/sextet, I take a lot of influence in my voicing from there. It tends to work like they send me an email, I listen to the track and I can send them a Sibelius file. Some arrangers that I work with will go back-and-fourth tweaking lines, they might hear it differently and meet in the middle. There's a great friend of mine, Nate Williams, that I have done a lot of work with, and he and I, even this last lockdown, have been arranging over zoom. So i'll share my screen, go into Sibelius and he will see what I have written, I will have inputted the mp3 of the track into Sibelius, so im writing along to the track, and it plays the track along with what I have written. That only really works for music that's in a very strict tempo. If its got a click-tempo with it, that works because you can match it between the software and the track. But if it's a live-performance you cant do that and you will have to do it the old-fashion way. You have to write a chart, transcribe it and do it that way.

**Jon Henrik:** Do you usually track all this on your own or do you have any mates on saxophone, trumpet, trombone? How do you do that?

**Tom:** I share this studio with a trombone player, and we have been renting a studio together for the last 2 or 3 years. He is usually my first call on all the projects we do. I have done entire horn section mock-ups, demos and finished tracks all with just trumpet and flugelhorn cuz I can use the flugel to emulate the bottom octave, the broader sound of a

trombone, but its always better, for the most part, the more players you have. So between the trombone player and I that's how most things these days are being recorded. I do the trumpets and the trombone together and because of covid I've been sending it off to a sax player that, normally they would be in the room with us, but I just send it off and then they send their stems back to me, their recorded parts. I will give them the charts and they will record along. There is no substitute for a 4-piece horn section. 2 trumpets, tenorsax and trombone. These days I have got very used to just the trumpet and trombone thing. It's a bit like the Al Jerrau records, there was no sax on those. It's a different sound, and something that we try to aim for. I've got nothing against sax players, but it's a different noise when you got that beef of the brass section. It doesn't have that reedy sound, so it's usually me and him recording as we go. We will usually play the unison parts first, and that will be pure unison, and then we might track the octave and then we will split harmonies. To get the best blend between the two of us we will play in the same register at all times, and then we will go and do the harmonies afterwards. And you would usually track as many octaves as the tune needs. If it need a bit of welly at the bottom you would track a lower octave. If it feels like it needs a bit of energy you would track an octave above. As Jerry once said: "Any good line worth having can be unison". It doesn't always have to be big band chords or anything like that.

**Jon Henrik:** Sweet, but how do you do it? Do you record individually or do you record together, at the same time ?

**Tom:** Together. So, I engineer it. My microphone is right beside me, so if I am recording I can just swing to the side, and then swing right back... I got access to my interface right here, and the space bar, keyboard. I engineer the sessions and record as we go. I usually set up 2 microphones, we are next to each other and we record as we go along. That is something that I definitely... this will be fun to talk about because we have developed a method now, between me and Nicholas especially, I

think the way that we record is a lot quicker than any professional recording studio in terms of the level of detail we get. The only other engineer that I have met that can work at the speed that horn-players want I Jerry Hey 's son who is incredible quick. He is amazing. But the way we tend to do it if we are recording on a project, in our home studio, we 'll tend to do it phrase by phrase and then double-track. So you got the phrasing fresh in your mind and you'll kind of put a microscope on it, and really focus on one phrase at a time. Sometimes if it's a big band or jazz-oriented tune it feels better to do a whole take or section, but if there's a really though "lick", and you know you got to double-track it, then its best to do it and then do it again. So basically everything that I have ever recorded, most stuff in a horn section, has always been double-tracked. It might sound like one performance but its actually two performances, one panned hard left and the other panned hard right. We have nicked that idea from Jerry, the double-tracking, but we double-track every single note in the chord. Jerry had some clever ways of changing it so they didn't have to do as many passes, not as many tracks. It's not unusual for us to have 80 horn parts in one of our Horn House tunes. There is a lot of stacked horns.

**Jon Henrik:** If you got like a 4 or 5 chord harmony, do you record it together then, or individually?

**Tom:** You always record the unison first, but let's say you got a 4-note chord, we will immediately split to that chord, and do a harmony part each. If this was you chord, a D-minor7, and you had the root 3<sup>rd</sup> 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup>, and the 7<sup>th</sup> was on the top, the trumpet 1 would play the 7<sup>th</sup>, and the trombone would play... we play a 5<sup>th</sup> apart, so the trombone would play the 3<sup>rd</sup>. On the next take trumpet2 and trombone2 would play the 5<sup>th</sup> and the root. So you would track from each of you harmonies in between. It means that you can quickly track up a chord. If I want to add some really high notes I'll do that by myself, and if someone needs a bass trombone or a baritone sax they'll do that on their own and overdub it. That tends to

be how we track up a chord. With voicings you have to know what you're aiming for. Sometimes, if it's a strong line and you don't want the full bottom to top register, we might only track up a triad, or unison octaves and fifths. There is lots of different choices to be made, and that's where the arranging comes in to it. (...) Double-tracking is twice the work, but the effect is incredible.

**Jon Henrik:** Would you always double-track the harmonies as well?

**Tom:** yes, and that's where we are slightly different from Jerry Hey's horn-section. He has a pretty unique way of doing it. On the double-track the tenor and the trombone would swap their notes so it's like your fattening up the bottom end by only doing half the work. If a tenor sax plays an E and the trombone plays a C they would swap notes when they are double-tracking the performance, and it means you'll have a different kind of sound on each note. But these days in a project studio environment, time isn't so much of an issue, and especially when we are really quick engineering. There will never be any long conversations between the engineer and the player, because I'll be both. We have gotten used to working very quickly at it behind the scenes.

**Jon Henrik:** Yeah, that has got to cut back drastically on the time consumption. I have some other questions as well regarding the recording process. What kind of equipment do you use? Any interface preference?

**Tom:** Sure, so in terms of gear it's one of those things where I have learned a lot more over the years. I started home-recording about 8 years ago, so I have been recording at home for a long time. It's gone from my bedroom to a studio, then to a slightly bigger studio and now we are here in a professional space, which is great. I have kept a lot of the same gear with me. Money that I initially invested was in a good interface, so I use Universal Audio Apollo system, which is fantastic. (...) I remember when I upgraded to it, I did a horn session on my Focusrite, and then a couple of days later; same players, same microphones, into the Universal Audio, and I could just hear a massive difference. The quality of your gear isn't

that important if you are doing one track, but the more you add up and the more you track, the more you can notice the difference in quality. These days I've got some really nice pre-amps, so for the horns we always put them through an API 3124 preamp. (...) The microphone collection, that's so important. Back when I started in my home studio I spent a lot of the money I had on microphones, and a lot of them were Jerrys recommendations. He's been a real mentor to me, and really helped me along the way. I love Neumann's on trumpet. I have got some very nice ribbon-microphones, but I prefer how my sound is capture on a condenser or a tube-microphone. It has that "sissle", and especially for a horn section that is good. I used to have a U87, but got rid of that. I have a lot of different Neumann's. I have got two vintage U87's, I have got a TLM170 which I have been using most of lockdown. A lot of the European big bands use them on trumpets. I've got a U47 Phet, and then "the jewel in the crown"; some 70 year-old Neumann KM54. They are the best I have ever heard. As a horn section trumpet microphone they are so cool. Then on the trombone and the sax we might use some of the Neumanns or darker one on the trombone because some trombone players have quite a bright sound and it's nice to capture a darker edge, so usually we use a Royr Ribbon. So, bright trumpet microphone and slightly darker trombone microphone to get the "beef".

(...)

Sometimes it's no compromise when I comes to the best equipment, and you'll know that u will grow into that equipment. I will always bring my own microphones to a recording because I know that I have the better gear. The microphones becomes just as much part of your horn section sound as the players themselves.

**Jon Henrik:** The last question I have written down for you is: In what way, if any, do you believe the modern horn section works differently in the 2020's?

**Tom:** A lot of the things we do now is done remotely. (...) You can send your parts all over the world now for people to record. It's quite cool because it means you don't necessarily have to be in the same room as someone to have them featured on your project. I think the main difference is a lot of people, because of that, it means that the bigger studios... I don't do that much professional horn section work in the bigger studios. In the big studios we do big band music and the film music, but you won't find a 4-part brass section in the bigger studios. It's a difficult one, because home studios, like mine, are part of the problem because we take work away from the studio, but it means that a lot of clients now don't have the budget now to hire a studio now for 3 hours, hire an engineer and then hire an entire horn section. We are talking about thousands of euros in that case. A lot of the time now there are package deals when it comes to horns. A lot of people will record it, mix it and arrange it all in a space like mine. That's definitely a huge difference. Apart from that it gets harder and harder to find tracks with really nice harmonies in them so that you can really feature the horn section. There are certain artists that I like working with that are coming from an intelligent musical place. But a lot of the things we record professionally in a horn section now is barely touching the sides of what was being recorded in the 80's and 70's. A lot of it is really simple. People will ask for a simple Motown-type thing or my personal hate; just long note horns. That's basically how it has changed. It is less of it going on in the big studios, but the reason I started recording at home in the first place was because I trusted myself to get a better recorded sound out of my instrument than an engineer. Whenever I went to a professional studio I found myself, for the most part, really disappointed with the sound the engineer would capture, so I thought; I am going to learn a bit about this and learn to get the sound for myself. And now it means that if I do go in to a professional studio I'm on the engineers page and we can have a discussion about how it should be mic'ed and what it's supposed to sound like. We can now talk about these things rather than using terms like



“splashy” or “brighter” or “punchy”. You can actually say; “I need a mic that’s got a bit more top-end” or “don’t roll off this” or “don’t compress” etc. You can tell engineers what you mean, which helps the music at the end of the day.

**Jon Henrik:** Talking about recording and 2020 horn sections and so on, my favorite track by you is the one you did with Nate Williams. How did that project come to life?

**Tom:** Actually, talking about 2020 horn sections and that particular track, the “What can I do” track , and this is quite interesting. We recorded the “soli” before anything else. We did it all four of us in the same studio, but then we finished the track with everyone recording individually at home, with the same microphones. And to me the sound, I spent a long time editing it, doesn’t sound that different. For me I like that track because it’s an example of what can be done. So, the horn soli we recorded all together, which was great fun, but then we got put into lockdown and we all finished it at home individually, but using the same microphones that we did on the session. It shows that you actually can get that universal sound, and if you got the right players you can get the same sound.

**Jon Henrik:** Last question. Background and upbringing wise, did you go to any schools? And any projects or work you’d like to mention that stands out?

**Tom:** In terms of upbringing I was a jazz-musician, I still like to think I am somewhere deep in my soul. I love to improvise, and that’s how I got into playing the trumpet. I wasn’t very good at classical music so I went down the jazz-path. I was very lucky to go study at the Royal Academy of Music jazz course when I was 18-years. Thru that I met a lot of the people I now work with in my generation. We had a very talented generation of musicians that all assembled in London.

**Jon Henrik:** How old are you?

**Tom:** I'm 29. So, basically I did a lot of Big Band playing as well, which really improved my sight-reading. This was in the National Youth Jazz Orchestra. All the best players from all over the country would come together and we'd play all over the country playing 50-pound gigs. It meant you could learn your craft and go out and do some gigs on the road. That led me into the business in terms of being able to read. And then I heard Jerry Hey and the Michael Jackson records when I was about 18, and I suddenly went; "wow, I wanna do that". I got in touch with Jerry when I was 19 and met him in London when he was over for work and developed a friendship, I'd like to call it now. I went and studied with him and it led me to a lot of different possibilities. For example, Larry Williams came over to London and we did a gig with Al-Jerrau, about 7 years ago. We did the Jerrau album live in concert. That was a real career highlight. After that I went to LA with Larry Williams and Jerry Hey to record with them, which was another career highlight for me. It was an amazing experience, and it made me realize that all the hard work and detail that goes into playing in a horn section.. if you study it really hard it means that you can go and play with that caliber of musician, and you can fit in, because everyone has got the same approach. All this has led me to what I do now, a lot of home recording, I counted it up and I recorded on 300 tracks last year from the home studio. In a pandemic when musicians aren't working and live gigs have been decimated, I'm really lucky that I have got this. I have done recordings for friends, TV, movies, professional tracks.

**Jon Henrik:** Any honorable mentions ?

**Tom:** In lockdown I did some things for Vince Mendosa. We have been working on our own horn section led album.

**Jon Henrik:** That's cool! When is that dropping?

**Tom:** Hopefully in the next couple of months. It has a 70s and 80s inspired track, and a Yacht-Rock track. I'm really looking forward to releasing that. In terms of sessions, in lockdown we did a track for Chaka

Kahn. We did a track for Diana Ross. Some of the biggest names in the world, so the recording world is still going ahead, but just behind closed doors.

**Jon Henrik:** Thank you so much for participating, this has been amazing!