

Lydfesting av Tor Egil Langnes sine viser

En del av Nordmøres kulturarv

OLE JØRGEN FLUGSTAD

VEILEDER

Tor Dybo

Universitetet i Agder, 2023

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk

Master

Forord

Denne masteroppgaven belyser hvordan jeg og Tor Egil Langnes har jobbet med å lydfeste visene hans. Jeg vil derfor takke for et gjensidig initiativ og ønske om å forevige musikken, og for at jeg har fått bruke sangene som utgangspunkt for min masteroppgave.

Etter fem år med låtskriverstudier ved Universitet i Agder vil jeg rette en stor takk til alle mine lærere og medstudenter. Her må jeg spesielt trekke fram hovedinstrumentlærerne mine; Askil Holm, Hilde Norbakken, Kari Iveland, Anneli Drecker og Torun Eriksen. Dere har alle vært med på å forme meg som låtskriver, artist og musiker, og lagt til rette for at jeg har oppdaget mitt eget uttrykk.

Jeg vil også rette en takk til mitt trofaste band, bestående av Andreas Vidhammer, Sondre Jessen Bjerkeli, Martin Raev, Kristoffer Hjelmaas Sivertsen og Jorunn Sundet. Takk for utallige øvingstimer, konserter og innspillinger de siste årene.

Til slutt vil jeg takke Tor Dybo, som har kommet med gode råd og veiledet meg gjennom skriveprosessen. Det har vært helt uvurderlig og løftet oppgaven til et nivå jeg ikke ville nådd på egen hånd.

Ole Jørgen Flugstad

Kristiansand, 26. april 2023

Sammendrag

Denne masteroppgaven beskriver et møte mellom to generasjoner, som finner sammen om felles interesser. Her redegjør forfatteren for hvordan han og Tor Egil Langnes har jobbet med å lydfeste visene hans. Dette er et kunstnerisk forskningsprosjekt og dermed en todelt studie. Den kunstneriske delen består av tre innspillinger; «Thamshavnbanen», «Kjølvassroinna» og «Mamma si hand», mens den skriftlige delen inneholder beskrivelser og refleksjoner rundt arbeidet. Dette er praksisbasert forskning hvor den kunstneriske aktiviteten står i sentrum. Det kommenteres også hvordan framveksten av ny digital teknologi, har ført til en evolusjon i den kreative prosessen og en naturlig utvidelse av steder og rom hvor musikk kan bli innspilt og presentert. Dermed er denne studien med på å dokumentere bredden i feltet, ved å være et eksempel på nåværende praksis innen musikkskapning.

Begrepsavklaring og forkortelser

I denne oppgaven har det vært naturlig å anvende et internt musikkteknologisk språk, bestående av fagbegreper, engelske importord, forkortelser og slanguttrykk. Her er en liste over de viktigste:

ARC Forkortelse for avansert romkorrigering.

Blekke Note/akkordskjema. Oversikt over sangens struktur og akkordforløp.

Cloudlifter En boks som forsterker signalet til mikrofoner med lav output (Efurhievwe, 2022).

DAW Forkortelse for det engelske begrepet *digital audio workstation*. Refererer til dataprogrammer som brukes til musikkproduksjon.

DI Forkortelse for *direkte inn*; innebærer at et ubalansert instrumentsignal (fra for eksempel kassegitare, elgitare/bass) konverteres slik at det blir egnet til og kobles direkte inn i et miksebord/opptakssystem (Palmer, 2023).

Dub Forkortelse/slang for det engelske ordet *double*. I innspillingskontekst; ta opp det samme to eller flere ganger.

Fill Et fill er ofte en improvisert frase som spilles i en seksjon hvor ingenting annet skjer i musikken (Peckman, 2007, s. 59).

Grid Refererer til virtuelle hjelpelinjer i en DAW som indikerer valgt tempo og underdeling.

Guidegitar Et midlertidig innspilt spor som i denne sammenhengen er en referanse for sangens arrangement, slik at vokalen kan spilles inn over guidesporet.

- Leadsheet** Engelsk importord for musikalsk notasjon som viser melodi, tekst og harmonikk.
- Logic** Dataprogram som brukes til å spille inn og produsere musikk.
- Miks** I denne sammenhengen; en lydfil hvor alle sporene i innspillingen er summert ned til et stereospor.
- Pickup** Engelsk importord som her refererer til å spille inn deler av et allerede innspilt opptak på nytt.
- Plugin** En fysisk modul eller programvare som kan «plugges inn» i en DAW for å utvide programmets funksjonalitet.
- Pro Tools** Dataprogram som brukes til å spille inn og produsere musikk
- Spring Reverb** En type klang/metallisk ekko, som oppstår når lydsignalet sendes gjennom fjører (Swisher, 2021).
- Take** Engelsk importord. Begrep som brukes om ulike opptak av det samme i innspilling av musikk og film (Bergh, 2021).
- Voicing** Engelsk importord for akkordomvending, som uttrykker rekkefølgen og leie tonene er stablet i.
- Waves** Produsent av plugins, programvare.

Innholdsfortegnelse

Forord	iii
Sammendrag	v
Begrepsavklaring og forkortelser	vi
Liste over bilder	ix
1. Innledning	1
2. Teori og metode	3
2.1 Teori – annen forskning.....	3
2.2 Autoetnografi	5
2.3 Kunstnerisk utviklingsarbeid	6
2.4 Hvordan metodene anvendes i studien	7
2.5 Etsiske hensyn.....	7
2.6 Reliabilitet, validitet og generaliserbarhet.....	8
3. Innspillingene	11
3.1 Thamshavnbanen	13
3.2 Kjølvassroinna	19
3.3 Mamma si hand.....	22
3.4 Miksing.....	25
4. Refleksjoner	29
5. Diskusjon	35
6. Konklusjon	39
Referanser	40
Appendiks	43
Vedlagte lydfiler.....	43
Thamshavnbanen – leadsheet	44
Kjølvassroinna – leadsheet.....	46
Mamma si hand – leadsheet.....	48

Liste over bilder

Bilde 1: Campingvogna til Tor Egil Langnes.....	13
Bilde 2: Tor Egil i campingvogna. Innspilling av vokal, januar 2022.	15
Bilde 3: Studio-oppsett i campingvogna.	16

1. Innledning

Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i et samarbeid mellom meg og Tor Egil Langnes, hvor vi jobber med å lydfeste visene hans. Tor Egil er født i 1961 og kommer fra Eide på Nordmøre. Her har han etablert seg med familie og jobbet som murer i store deler av sitt liv. På fritiden er han glad i friluftsliv, jakt og fiske. Han har også en stor lidenskap for lyrikk og har skrevet viser på nordmørskdialekt siden tidlig i ungdommen.

Som låtskriverstudent er jeg veldig inspirert av visene hans og måten de framføres på. Han har et særegent, autentisk og ektefølt uttrykk, som ofte bærer preg av naturskildringer og lokale betraktninger. Mange av disse visene har aldri blitt lydfestet, foruten om en kassett på 80-tallet og to dobbeltsingler, «Min siste tone» i 2016 og «Vegen bli te mens vi går» i 2021. På sistnevnte utgivelse var jeg med som produsent og musiker, og dermed markerer det på mange måter starten av vårt samarbeid.

Mitt første musikalske møte med Tor Egil var tilbake i 2016. Da hadde han en kveld på Bella Panorama, den lokale baren på Eide, hvor han framførte visene sine. På den tiden var jeg gitarstudent ved konservatoriet i Tromsø og tilfeldigvis hjemme på påskeferie og til stede den kvelden. Jeg kjente ikke Tor Egil så godt da, men i og med at Eide er lite sted, ved de fleste som driver med musikk om hverandre. Litt utpå kvelden inviterte han meg med opp på scenen og sa at han hadde en ekstra gitar. Jeg kunne ikke sangene hans, men slengte meg med etter beste evne med lyse voicinger og soloer innimellom. Mot slutten av kvelden sa Tor Egil at han hadde tenkt på å spille inn noen av visene sine, og at han ville ha meg med på det. Det var jeg veldig positiv til og siden den gang var dette noe vi stadig snakket om. Det lå på en måte litt i luften at dette var noe vi skulle gjøre sammen.

I årene etter ble jeg etter hvert bedre kjent med sønnene hans. De er på min alder og gjennom vår felles interesse for musikk har vi ved flere anledninger møttes for å spille. Her sang de ofte Tor Egil sine sanger og jeg ble alltid veldig imponert over tekstene og samsvaret mellom melodiene og historiefortellingen. Det var en tankevekker for meg at det ikke fantes innspillinger av mange av visene. Det var kun tekstene som var nedskrevet på papir, mens melodiene og akkordene overlevde på en slags hukommelsesbasert muntlig tradisjon. I håp om at Tor Egil skulle ta initiativ til innspilling, passet jeg på å uttrykke min beundring for visene hans og jeg kommenterte ofte at det var synd at mange av de ikke var innspilt.

I januar 2020 tok han kontakt og spurte om vi skulle gi det et forsøk. Etter et par samtaler utover våren møttes vi på Eide kulturskole i påsken for å gjøre opptak. Jeg hadde jobbet der som lærer tidligere og fikk dermed låne lokale og utstyr. I grove trekk besto

innspillingsprosessen av at vi spilte inn vokal og gitar samtidig i et take, og så gjorde jeg diverse pålegg av bass, elgitar og koring i etterkant. Jeg var midt i bachelorstudiet og hadde tilhold i Kristiansand utenom fellesferiene. Dermed besto den videre prosessen av at jeg sendte han lydfiler, som vi diskuterte over tekstmeldinger og telefon. Utover sommeren og høsten jobbet vi parallelt med en håndfull sanger, men bestemte oss etter hvert for å fokusere på å få ferdigstilt to av dem, «Tudalstjønna» og «Skoddå». Det resulterte i dobbeltsingelen «Vegen bli te mens vi går», som ble utgitt 5. juni 2021 i anledning åpningen av Eides nye utescene, Tretind. Utgivelsen fikk god respons lokalt og Tor Egil har en liten, men trofast tilhengerskare, som jevnlig lytter til musikken hans.

I etterkant av utgivelsen innså vi at det var mye vi kunne ha gjort annerledes og bedre, spesielt med tanke på lyd kvalitet og utformingen av arrangementene. Vi bestemte oss derfor for å begynne på nytt og spille inn sangene på en annen måte. Jeg hadde nå gått videre på masterstudiet i låtskriving og det ble derfor naturlig å bruke masteroppgaven til å utforske dette prosjektet videre. Her har jeg tatt utgangspunkt i følgende forskningsspørsmål: «Hva kjennetegner innspillingsprosessen med Tor Egil Langnes og hans viser?»

For å belyse dette på best mulig måte fant jeg ut at det var mest hensiktsmessig å anvende autoetnografi og kunstnerisk utviklingsarbeid som metode. Det gav rom for at jeg kunne beskrive prosessen fra mitt perspektiv og reflektere rundt arbeidet basert på min innsikt i prosjektet. For å gjøre en avgrensing har jeg tatt utgangspunkt i tre sanger, «Thamshavnbanen», «Kjølvassroinna» og «Mamma si hand», hvor jeg undersøker innspillingsprosessen og den kunstneriske praksisen.

Oppgaven er dermed todelt. Den kunstneriske delen kommer til uttrykk gjennom de tre lydfilene som ligger vedlagt, mens refleksjonsdelen består av denne teksten. Her redegjøres det for valg av teori og metode, etterfulgt av detaljerte beskrivelser og refleksjoner rundt innspillingsprosessene. Deretter drøftes dette opp mot annen relevant forskning og teori. Avslutningsvis foreslås det at studien speiler nåtiden, ved å være et eksempel på hvordan musikk kan skapes, lydfestes og presenteres i dag. Videre utdypes det hvordan jeg som forsker har fått større innsikt i egen prosess og utvikling, samtidig som dette også handler om å dokumentere og bevare lokal kulturarv.

2. Teori og metode

For å sette oppgaven inn i en teoretisk kontekst, vil det i dette kapittelet presenteres et utvalg studier med beslektede og sammenlignbare undersøkelser. Videre begrunnes valg av metode ved kombinasjonen av autoetnografi og kunstnerisk utviklingsarbeid. Her redegjøres det for hvordan kunstnerisk utviklingsarbeid er en bred form for forskning, som kan ta utgangspunkt i alle kunstens uttrykksformer, ulike geografiske områder og perspektiver. Derfor rettes hovedfokus mot teori som omhandler studio praksis og musikkproduksjon. På grunn av metodenes subjektive natur kan det være nærliggende å stille spørsmål rundt reliabilitet, validitet og generaliserbarhet. Dette vil bli nærmere adressert mot slutten av kapittelet.

2.1 Teori – annen forskning

Howlett (2009) presenterer en autoetnografisk studie som undersøker hvordan musikkprodusenten kan være bindeleddet mellom artisten og sangen, teknologien i studio, og plateselskapets kommersielle ambisjon. Studien tar utgangspunkt i fem innspillinger han selv har produsert med tre forskjellige band fra 1979 til 1982, som alle oppnådde betydelig kommersiell suksess. Her legger han fram strukturerte erindringer sett fra hans perspektiv som musikkprodusent, fra det første møtet med artistene til fullførelsen av det innspilte materiale. I forkant av innspillingene brukte han ofte å tilbringe tid med bandet på øverommet for å jobbe med arrangement, struktur og teste ut ideer uten tidspress og dyr studioleie. Det gjorde musikerne tryggere når de kom i studio, slik at de lettere kunne fokusere på å fange så gode prestasjoner som mulig på opptak. Videre beskriver han hvordan valg i alle ledd av innspilingsprosessen påvirket sluttresultatet, det være seg mikrofonvalg/plassering, utvalg av innspilt materiale, balansering av spor i miksen og bruken av soniske effekter. Noen ganger ble valgene tatt av musikerne, andre ganger av lydteknikeren eller produsenten, men i hvert tilfelle var disse valgene endelige, ved at de hadde en direkte innvirkning på det innspilte materiale. Her kommer han inn på hvor kompleks musikkprodusentens rolle kan være. Den kan omfatte alt fra: arrangør, lydtekniker, musikalsk leder, praktisk/logistisk tilrettelegger/prosjektleder, psykolog/rådgiver/prest og mekler mellom plateselskap og artist. Avslutningsvis konkluderer avhandlingen med at produsentens funksjon som bindeledd, er til stede og nødvendig i alle innspillingene – den finnes i interaksjonen mellom det kunstneriske og det teknologiske.

Neuenfeldt (2007) undersøker hvordan musikkprodusenter og lydteknikere

oppfatter og reflekterer over estetiske, praktiske og fysiske forhold ved lytting i produksjonen av populærmusikk. Studien kommenterer særlig hvordan dagens profesjonelle utøvere har utviklet allsidige ferdigheter etter behovene i arbeidslivet. Det kan innebære å opptre, produsere, mikse, mastre, designe, markedsføre og promotere prosjektene sine – og i tillegg forholde seg til det psykologiske aspektet ved en opptreden og kulturelt mangfold. Delvis på grunn av økonomisk nødvendig, og delvis på grunn av framveksten av ny digital teknologi har disse rollene blitt utvidet. Tilgangen til portabelt musikkutstyr av høy kvalitet, kan dermed ha unødvendiggjort behovet for spesialistene som tidligere dikterte arbeidsfordelingen i studio. Det har også ført til en evolusjon i den kreative prosessen og en naturlig utvidelse av steder og rom hvor musikk kan bli innspilt og presentert. Ingen av intervjuobjektene var akademisk skolert og alle tre poengterte at de hadde tilegnet seg allsidige ferdigheter gjennom prøving og feiling, og ved å investere tid, gjøre feil og lære av dem. For å få gode resultater i studio var det konsensus om at det å forstå psykologien rundt en opptreden og hvordan man påvirkes av å være lydmessig konsentrert over lengre tid avgjørende. Strategier for å opprettholde habilitet og «friske ører» innebar å variere fokuset på forskjellige aspekter ved lyden og instrumentene som karakteristikk, tone og frekvenser. Selv om det kan hevdes at lyd er estetisk subjektivt, føler de at det likevel finnes noen objektive kriterier ved en god miks og en balansert lyd.

Pras og Guastavino (2011) bemerker også hvordan nylige teknologiske framskritt har ført til at musikere ofte produserer sin egen musikk i hjemmestudioer, uten å nødvendigvis samarbeide med en profesjonell produsent eller lydtekniker. For å forstå hvordan dette nye paradigme påvirker musikalske innspillinger undersøker de innspillingskontekster som involverer en produsent og lydtekniker, og hvordan unge profesjonelle utøvere som aktivt er involvert i disse settingene oppfatter rollene. Her rapporterte deltagerne at kun 17,5 % av innspillings-seansene deres var produsert av en ekstern produsent. Likevel beskrev de produsentrollen på en svært lignende måte, som den tradisjonelt er beskrevet i litteraturen. Det kom fram at de skilte mellom rollen som produsent og lydtekniker, selv om det er blitt vanlig at en enkelt person ofte håndterer begge rollene. Disse observasjonene antyder at de nylige forandringene i plateindustrien enda ikke har påvirket oppfattelsen av studiorollene, selv for unge profesjonelle utøvere som arbeider i studio rundt omkring under forskjellige forhold.

2.2 Autoetnografi

Karlsson et al. (2021) beskriver autoetnografi som både en vitenskapsteoretisk, metodisk og praktisk tilnærming basert i ulike fag- og forskningstradisjoner med vekt på kvalitativ metodologi. Gjennom autoetnografi blir subjektive erfaringer forstått som en sentral kilde til kunnskap, som sammen med andre kunnskapsformer inkluderes til å reflektere rundt kulturelle, sosiale og politiske forhold. Videre viser de hvordan selve ordet «autoetnografi» peker på spennet fra de personlige til det kulturelle. *Auto* innebærer å ta utgangspunkt i selvet og personens egne erfaringer. *Etno* innebærer å sette selvet og den erfaringsbaserte kunnskapen i sammenheng med den kulturelle konteksten. *Grafi* viser til de mangfoldige uttrykkene som kan benyttes til å formidle denne utforskningen, som for eksempel tekst, bilder, musikk eller poesi.

På lignende vis forklarer Ellis og Bochner (2000) autoetnografi som en autobiografisk skrivesjanger hvor forskningen fremstiller flere lag av bevissthet og ser det personlige i sammenheng med det kulturelle. Det autoetnografiske blikket beveger seg først utover, med fokus på sosiale og kulturelle aspekter ved personlige erfaringer. Deretter rettes blikket innover mot det sårbare selvet, som bli påvirket av, og som kanskje også selv påvirker kulturelle interpretasjoner. Dermed kan det være vanskelig å skille mellom det personlige og kulturelle, og ofte kan dette overlappes fullstendig. Disse tekstene er som regel skrevet i første person og kan opptre i forskjellige former som noveller, poesi, skjønnlitteratur, essayer og vitenskapelig sakprosa.

Senere utdyper Ellis et al. (2011) at autoetnografi er en tilnærming til forskning og skriving, som tar sikte på å beskrive og systematisk analysere personlige erfaringer for å forstå kulturelle fenomen, opplevelser og erfaringer. Her bruker forskeren prinsipper fra autobiografi og etnografi for å gjøre og skrive autoetnografi. Dermed er autoetnografi som metode, både en prosess og et produkt. Prosessen innebærer at forfatteren retrospektivt og selektivt skriver om tidligere erfaringer, mens produktet er en form for forskningsrapport eller etnografisk beskrivelse. Begrepet «en etnografi» illustrerer idéen om etnografi som et produkt (Punch, 1998).

Videre stadfester Punch (1998) at etnografi er en karakteristisk forskningsmetode, likevel finnes det ingen bestemte rammer for hvordan en etnografisk studie skal utformes. Forskningsdesignet kan overlappes, helt eller delvis med andre design. Det kan brukes elementer fra casestudier eller databasert teoriutvikling. Det kan også kombineres med felteksperimentering og spørreundersøkelser. Uansett hvordan det er utformet, er det typisk

for etnografi å bruke relativt ustrukturerte empiriske materialer, et lite antall caser/tilfeller og en skrivestil som sikter på å tolke og beskrive.

2.3 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Hannula et al. (2005) beskriver hvordan det på begynnelsen av 2000-tallet vokste fram en grunnleggende enighet om kunstnerisk utviklingsarbeid. En enighet som mange forskere og trendsettere godtok og støttet (Balkema & Slager, 2016; Biggs, 2004; Jones, 2005; Kiljunen & Hannula, 2002). I kjernen av spørsmålet om nytte og mening står det personlige og spontane. Det innebærer utfordringen med å se forskningen fra forskerens perspektiv og med fokus på kunsten. Her står kunsten i sentrum og kunstnerisk eksperimentering er selve kjernen av forskningen, ved hvordan den blir formidlet og hvordan den formidler en mening. Forskningen må være selreflekterende og selvkritisk, mens kommunikasjonen er rettet utover. I den anledning kan det anvendes en rekke forskningsmetoder, presentasjonsmetoder og kommunikasjonsverktøy, skreddersydd etter behovene til hvert enkelt tilfelle.

Videre forklarer Hannula et al. (2005) hvordan kunstnerisk utviklingsarbeid har et løst tilknyttet sett med mål og meninger, som viser hvordan forskningen er relevant. Det kan blant annet være å produsere informasjon som tjener en bestemt praksis, for eksempel fra et kulturelt, teknisk og funksjonelt perspektiv. Det kan også være å utvikle metoder knyttet til prosessen rundt et kreativt verk og hvordan verket tolkes som et kulturelt produkt.

Kahr (2021, s. 15) nevner hvordan kunstnerisk utviklingsarbeid nå er blitt høyt akseptert ved akademiske institusjoner. Det er fortsatt en pågående debatt rundt kompatibilitet og likeverdighet med andre vitenskapelige tilnærminger, men den avtar i det institusjoner i større grad omfavner metodens kreative og epistemiske potensiale. Dette er drevet av en genuin interesse for ny kunnskap og nye kunstformer, ved siden av nye vitenskapelig tilnærminger og diskursive formater.

Assis og D'Errico (2019, s. 2-3) kommer inn på hvordan kunstnerisk utviklingsarbeid er nærmest umulig å definere, fordi feltet i seg selv motsetter seg definisjon, rammer og faglige begrensninger, som et sentralt element. Dermed blir det viktigere å stille spørsmålene, «hvordan vet vi at noe er kunstnerisk utviklingsarbeid?» eller «når oppstår kunstnerisk utviklingsarbeid?». Et fundamentalt punkt er at det posisjonerer seg i veiskille mellom kunst og academia, uttrykker forskjellig kunstneriske praksiser og disipliner, og gir prosessen en sentral rolle. Således beskriver kunstnerisk utviklingsarbeid en spesifikk kunstnerisk praksis

og kunnskapsproduksjon, hvor vitenskapelig forskning og kunstnerisk aktivitet blir uløselig sammenflettet. Avgjørende for å forstå kunstnerisk utviklingsarbeid, og hvordan det er forskjellig fra mer tradisjonell forskning *på* kunst, er fokuset på *praksis*. Det er praksisbasert, praksisledet og praksisdrevet. Det er også en form for forskning som ofte blir utført av utøvere – musikere, artister, skribenter og til og med praktiserende filosofer.

2.4 Hvordan metodene anvendes i studien

Som beskrevet innledningsvis, tar denne masteroppgaven utgangspunkt i mitt samarbeid med Tor Egil Langnes, hvor vi jobber med å lydfeste visene hans. I 2022 gikk prosjektet over i en ny fase og vi begynte å jobbe mot et lengre album. For å gjøre en avgrensning har jeg tatt for meg tre sanger «Kjølvassroinna», «Thamshavnbanen» og «Mamma si hand». Her har jeg anvendt kunstnerisk utviklingsarbeid og autoetnografi for å fortelle historien om innspillingene og mine refleksjoner rundt prosessene. Dette er basert på loggføring og presenterer mine erindringer med fokus på framgangsmåte, utfordringer, løsninger og tanker. Hvordan er prosessen i forhold til låtskriving, preproduksjon, arrangering, innspilling, miksing og mastering? Intensjonen er å kartlegge dette fra et kunstnerisk, teknisk og konkret perspektiv. Her er kjernen den kunstneriske aktiviteten, hvor eksprimering står sentralt. Prosessen kommer til uttrykk gjennom denne teksten og lydfilene som ligger vedlagt.

2.5 Etiske hensyn

Ellis et al. (2011) beskriver hvordan forskere ikke eksisterer i isolasjon. Vi lever vanlige liv og har sosiale nettverk som inkluderer venner og familie, kollegaer og studenter, og vi jobber på universiteter og i andre forskningsarenaer. Som en konsekvens av det, når vi forsker og skriver, impliserer vi andre i arbeidet vårt. For en autoetnograf er disse etiske hensynene ekstra ømfintlig, fordi forskeren ved bruk av personlige erfaringer ikke bare impliserer seg selv, men også andre i nære relasjoner.

I forbindelse med denne studien er det hovedsakelig mine personlige erfaringer som er utgangspunktet for forskningen, men i og med at den er basert på samarbeidet med Tor Egil, blir han også automatisk implisert. Det samme gjelder personer i våre sosiale nettverk, som potensielt kan bli identifisert uten å nødvendigvis være navngitt i teksten. Ved siden av forskningen, hvor jeg og Tor Egil er deltagere, har vi også et vennskap. Vi er ikke bare

upersonlig subjekter for datainnsamling. Dermed blir den relasjonelle etikken mer komplisert og etiske hensyn knyttet til vennskap er en viktig del av forskningsprosessen og produktet.

For å ta hensyn til disse faktorene har jeg i etterkant vist Tor Egil de delene av oppgaven som omtaler han direkte, slik at han har hatt mulighet til å godkjenne måten han har blitt framstilt på. Utenom det er jeg selv ansvarlig for analyser, vurderinger og tolkninger av materialet.

2.6 Reliabilitet, validitet og generaliserbarhet

Ellis et al. (2011) kommer inn på hvordan autoetnografer ser på narrativ sannhet, basert på hva en erfaringsbasert historie gjør – hvordan den er brukt, forstått og respondert på, for og av oss og andre som forfattere, deltagere, publikum og mennesker (Bochner, 1994; Denzin, 1989). Autoetnografer erkjenner også at hukommelsen kan være feilbarlig. Det er umulig å huske eller skrive ned hendelser på en måte som nøyaktig representerer hvordan disse hendelsene ble opplevd og følt. Det er heller ikke uvanlig at folk som har opplevd den samme hendelsen ofte forteller forskjellige historier om hva som skjedde (Tullis Owen et al., 2009). På bakgrunn av det, når begrepene reliabilitet, validitet og generaliserbarhet brukes i forbindelse med autoetnografi, blir konteksten og betydningen av disse forandret.

Videre skriver Ellis et al. (2011) at reliabilitet innen autoetnografi referer til fortellerens troverdighet. Kan forfatteren ha opplevd dette slik det er beskrevet, i forhold til det som foreligger av faktiske bevis? Tror forfatteren at dette faktisk er det som skjedde? (Bochner, 2002). Validitet er nært beslektet og går på om leseren føler at beskrivelsen er realistisk, pålitelig, mulig og sann, at det er sammenheng i historien (Ellis et al., 2011). Det som er viktig er på hvilken måte historien lar leseren se verden fra fortellerens subjektive perspektiv, selv om den verdenen ikke nødvendigvis samsvarer med virkeligheten (Plummer, 2001, s. 401). Generaliserbarhet blir i denne konteksten definert av leserne, om historien sier noe om deres egen erfaring eller om livet til andre de kjenner. Det kan også bestemmes av autoetnografens evne til å belyse generelle ukjente kulturelle prosesser (Ellis & Bochner, 2000; Ellis & Ellingson, 2000).

I og med at metodevalget i denne studien kombinerer autoetnografi og kunstnerisk utviklingsarbeid, kan det være en styrkende faktor, om de vedlagte lydfilene underbygger fortellingen. Samsvaret mellom teksten og innspillingene, kan hjelpe leseren å se historien fra mitt subjektive perspektiv. Videre har studien en tydelig stedstilknytning til Eide på

Nordmøre, hvor innspillingene fant sted, noe som også kommer godt fram gjennom dialekten visene er sunget på. I lys av det gav det lite mening å anonymisere studien. Det at den er så spesifikk med tanke på lokasjon og deltagere kan derimot være med på å styrke historiens troverdighet.

3. Innspillingene

I januar 2022 gikk samarbeidet mellom meg og Tor Egil over i en ny fase og vi begynte å jobbe fram mot et album. Vi innså at de tidligere innspillingene fra påsken 2020 ikke holdt mål med tanke på lyd kvalitet, så vi bestemte oss for å spille de inn på nytt. På de første innspillingene ble vokal og kassegitar spilt inn samtidig i et take, noe som skapte utfordringer knyttet til separasjonen mellom sporene. Selv om vokalmikrofonen plukket opp mest vokal og gitarmikrofonen plukket opp mest gitar, var det litt av begge deler i begge sporene. De måtte dermed behandles som en helhet, fordi prosesseringen av vokalsporet fikk innvirkning på gitarlyden og motsatt. Det største problemet var derimot at jeg ikke var bevisst nok på mikrofonplasseringen, hvor avstanden til vokalisten ble for stor. Vinkelen ble også litt skeiv siden han hadde et notestativ, som han naturlig nok vridde seg mot. Det resulterte i en litt for tynn og boksete lyd, som manglet fylde og bunn. Dette var ikke noe vi innså der og da, i og med at vi satt i samme rom og lyttet til opptakene på hodetelefoner mens det pågikk. I etterkant da vi hadde utarbeidet arrangement og spilt inn akkompagnement fikk vi problemer med miksen. Det var vanskelig å oppnå ønsket resultat.

I jula samme år møttes vi hjemme hos Tor Egil og forsøkte å gjøre nye opptak, hvor vi var mer bevisst på mikrofonplassering. Her fikk vi en fin, fyldig og varm lyd, både på vokal og kassegitar, men selve opptreden var litt livløs. Den manglet spontanitet og overskudd. I og med at vi jobbet med hele takes hvor vokal og gitar ble spilt inn samtidig, fikk vi ikke brukt disse opptakene til noe mer. Vi syntes derimot at innspillingene fra påsken hadde en finere nerve og et mer ektefølt uttrykk, så selv om lyd kvaliteten ikke var helt optimal bestemte vi oss for å ferdigstille to av dem. For å få sluttproduktet så bra som mulig hyrte vi inn profesjonelle aktører til å gjøre miksing og mastering. Det resulterte i dobbeltsingelen «Vegen bli te mens vi går», som består av sangene «Tudalstjønna» og «Skoddå». Den ble utgitt 5. juni 2021 og ble godt mottatt lokalt på Eide og i distriktet.

Selv om vi nå greide å oppnå en mer ideell vokal og gitarlyd, var det flere andre utfordringer ved det å jobbe med hele takes. For det første la det formmessige rammer for hvordan sangen skulle være. Det måtte være bestemt på forhånd hvor mange takter den skulle ha og plassering av eventuelle mellomspill og soloer. Tor Egil hadde en tendens til å variere dette og det var ikke alltid at verken toneart eller taktart var den samme fra den ene framføringen til den andre. Dette gav oss mindre muligheter til å eksperimentere med arrangementet i etterkant, for det var først da arrangementet begynte å ta form at vi så for oss hvordan det kunne være. Det å få lagt på bass, elgitar og koringer, gjorde at vi fikk nye idéer

som for eksempel «her hadde det vært fint med et mellomspill» eller «her hadde det passet med ei ekstra takt før siste frase». Dette er noe en besetning gjerne utarbeider på øverrommet, men på grunn framgangsmåten vår var vi låst til formen fra den første innspillingen av vokal og gitar.

Siden vokal- og gitaropptakene ble gjort samtidig uten metronom var de veldig levende og naturlige. Det at Tor Egil kanskje sakk tempoet mot slutten av frasene, eller økte litt inn mot refrengene, gjorde at musikken pustet og hadde en slags menneskelig flyt, litt på samme måte som crescendoer og decrescendoer brukes i klassisk musikk. Det gjorde det derimot utfordrende å legge på trommer. Dette var ikke noe jeg gjorde selv, men jeg sendte et par sanger til trommeslagerkamerat, som gav det et forsøk. På noen av sangene gikk det veldig fint, mens på andre var tempoet alt for varierende til at det var mulig å gjøre et brukbart pålegg.

Det å jobbe med hele takes gav oss også færre muligheter til å reparere sporene i etterkant. For eksempel det å bytte ut fraser eller spille inn deler av vokalsporet på nytt, var praktisk talt umulig. Dermed tvang det oss til å vurdere helheten og gå for det beste taket. Det hendte mot formodning en gang at vi lyktes i å klippe og lime mellom forskjellige takes. Da vi spilte inn «Kjølavatnet» var det første taket nesten helt perfekt, bortsett fra en liten ordglipp i første refreng. Akkurat denne delen var bedre i take tre, så til tross for at de var spilt inn uten metronom, fikk vi klippet de sammen på en naturlig måte. Det gikk denne ene gangen, mens andre ganger var forskjellen i tempo og sonisk uttrykk for stort. Dermed var det ingen garanti for at småting kunne rettes opp i.

For å kunne være mer fleksibel, både med tanke på form, arrangement og innspilling ønsket jeg å få spilt inn Tor Egil sin vokal isolert med guidegitar og metronom på alle sangene. Når vi nå uansett skulle begynne på nytt, virket det fornuftig å gjøre det på denne måten, for å få større muligheter til å eksperimentere og jobbe med arrangementene i etterkant. I forkant ville vi bli nødt til å sette oss ned sammen, se på sangene og finne ut av tempo, toneart og form, for deretter og få spilt inn guidegitarer som utgangspunkt for arrangementene.

Den første utfordringen vi støtte på var valg av lokasjon. Tidligere hadde vi gjort innspillinger på Eide kulturskole, i kjellerstua til Tor Egil og på gutterommet hjemme hos meg. Ulempen med disse stedene var at vi ikke kunne holde på uforstyrret. Kulturskolen var kun tilgjengelig i helger og ferier og vi måtte dermed rigge opp og ned for hver gang. Hjemme hos Tor Egil kunne vi kun holde på mens de andre i familien var ute av huset med tanke på støy. Det samme gjaldt hjemme hos meg. Dermed endte det med at vi i januar 2022

rigget opp et mobilt studio i campingvogna til Tor Egil. Da kunne vi ta oss noen kvelder i fred og ro, uten å måtte ta hensyn til andre. Her fikk vi spilt inn guidegitar og vokal på en rekke sanger, og etter hvert utarbeidet og spilt inn fullstendige arrangement. For å gjøre en avgrensning i forbindelse med denne masteroppgaven, har jeg valgt ut tre av disse sangene, «Thamshavnbanen», «Kjølvassroinna» og «Mamma si hand», slik at jeg kan gå i dybden på prosessen.



Bilde 1: Campingvogna til Tor Egil Langnes.

3.1 Thamshavnbanen

Bakgrunn

Thamshavnbanen ble for første gang spilt inn påsken 2020, hvor vi tok opp vokal og gitar på Eide Kulturskole. I løpet av høsten gjorde jeg pålegg av bass, elgitar, kassegitarsolo og koring. Etter som arrangementet begynte å ta form hadde Tor Egil en sterk formening om at

innspillingen sluttet litt brått. Han så for seg at det burde ha vært en lengre instrumental outro. Vi gjorde flere forsøk på å få til dette, til tross for at grunnopptakene med vokal og kassegitar var fastsatt, men uansett hvordan jeg vred og vendte på det hørtes det unaturlig ut. Til slutt måtte vi bare legge det fra oss og jeg begynte å jobbe med miksen.

Som beskrevet innledningsvis var det lydmessige utgangspunktet ikke helt optimalt, så det var utfordrende å få lydbildet slik vi ville ha det. Det endte med at vi etter hvert kjørte oss fast, ble lydblinde og bare måtte legge den fra oss. Sommeren 2021 plukket jeg den opp igjen og gjorde en ny miks. Det var bra å ha fått det litt på avstand og vi var begge mer fornøyd med den nye miksen. Etter som høsten tok til holdt Tor Egil fortsatt fast på tanken om at noe manglet på slutten av sangen, og fikk en idé om å bruke ei togfløyte og noen toglyder som en slags outro. Han sendte meg en mobilvideo fra Facebook-siden til Thamshavnbanen, av at toget kom kjørende inn mot Løkken stasjon og spurte om jeg greide å bruke lyden derifra. Jeg tok det opp og testet samtidig andre lydklipp med lignende lyder, men det hørtes ikke like organisk og ekte ut som lyden fra videoen. Vi endte dermed opp med å bruke lyden derifra og det gav sangen et litt morsomt og originalt preg. I løpet av høsten ferdigstilte vi miksen og sendte den til mastering, men vi ble aldri helt fornøyd med resultatet, så i jula 2021 bestemte vi oss for å starte på nytt og se på det vi hadde gjort fram til nå som en slags preproduksjon. Dette gjaldt alt vi hadde spilt inn så langt.

Innspilling av vokal

Onsdag 5. januar 2022 rigget vi oss opp i campingvogna til Tor Egil. Jeg hadde med meg laptop, lydkort, monitorer, mikrofoner, gitar og annet studioutstyr. I forkant hadde jeg spilt inn en guidegitar til Thamshavnbanen basert på det gamle arrangementet, men med metronom denne gangen. Her la jeg inn en lengre intro og et mellomspill mellom de to siste refrengene, slik som Tor Egil alltid hadde savnet tidligere. På opptaket fra 2020 var det et tydelig ritardando på den aller siste frasen. Dette var vanskelig å få til på en naturlig måte med metronom, så jeg prøvde å programmere den slik at den gradvis sakk tempoet akkurat der. Det fungerte, men det hørtes litt stivt ut og framsto ikke like naturlig som det gjorde i det gamle opptaket. I og med at dette kun var ment som en guide, tenkte jeg at det uansett var et fint utgangspunkt, så fikk jeg se an hvordan Tor Egil responderte på det.

Før vi gikk i gang med innspilling av vokal testet vi hvordan stemmen til Tor Egil hørtes ut på de aktuelle mikrofonene jeg eide på den tiden. Det var en SM7B, som er en



Bilde 2: Tor Egil i campingvogna. Innspilling av vokal, januar 2022.

dynamisk studiomikrofon, og en Violet Amethyst Vintage, som er en stormembran kondensatormikrofon. Violet-mikrofonen låt luftig, fint og veldig detaljert, men i og med at akustikken i campingvogna ikke var helt optimal, plukket den også opp noen rare resonanser. SM7B-mikrofonen låt mykere og plukket opp mindre av rommet og annet støy. Dette var på vinteren, så av og til kom det en haglskur, som hørtes godt inne i campingvogna. Tor Egil hadde også jaktbikkjer i en innhegning utenfor, som av og til lagde leven. Dermed ble det et enkelt valg. Vi gikk for SM7B. I tillegg til støyaspektet gav den også en mer egnet vokallyd. Tor Egil har en ganske kraftig stemme, så ved bruk av en cloudlifter fikk vi et klart og fint signal uten å måtte pushe preampene for mye. Det ble så kjørt gjennom et Universal Audio Apollo Twin lydkort. Her hadde jeg anledning til å bruke preamp-moduleringer av Neve 1073, SSL 4000 E og UA 610-B. Det kunne gitt opptaket et særegent uttrykk og farge, men samtidig mer støy, så for å være på den sikre siden valgte jeg å ikke gjøre det.

Da vi hadde funnet ut av mikrofonvalg var vi klar til å starte vokalinnspeiling. Tor Egil var også fornøyd med den nye formen, med mellomspill og repetisjon av den siste frasen i

refrenget på slutten av sangen. Vi gav det et forsøk og spilte inn to takes, etterfulgt av noen pickups på enkelte fraser som var litt uheldig. Tor Egil syntes det var vanskelig å få den programmerte ritardandoen under huden, men vi fikk etter hvert lagt ned og klippet sammen et brukbart vokalspor.



Bilde 3: Studio-oppsett i campingvogna.

Da vi hørte opptaket et par dager senere, var vi begge ikke helt fornøyd med hvordan det hørtes ut. Det låt på en måte litt anstreng og det var noe merkelig med ritardandoen mot slutten av sangen. Jeg spekulerte på om tonearten var litt for høy, så vi testet å transponere den ned en heltone. Da ble det plutselig noe helt annet og uttrykket opplevdes mer behagelig og avslappet. Tor Egil syntes også at metronomen var litt for statisk og at den gikk på bekostning av et levende, musikalsk og naturlig uttrykk, noe som kom spesielt godt fram i ritardandoen mot slutten. Samtidig bidro den til å gi en konsekvent og stabil puls, så vi kom fram til at vi kunne kutte metronomen og guidegitaren i takta før ritardandoen, slik at Tor Egil kunne syngre inn resten uten følge. Det fungerte veldig bra. Nå hørtes det naturlig ut og det var ikke nødvendig å ha metronomen med videre ut i outroen. Da jeg senere skulle bytte ut

guidegitaren og spille inn sporet ordentlig, fant vi ut at jeg kunne følge vokalen og videre spille inn resten av outroen uten grid.

Utarbeidelse av arrangement og innspilling av komp

Senere i januar da jeg hadde reist tilbake til Kristiansand for å starte vårsemesteret, begynte jeg å jobbe med arrangementet og innspilling av komp. Her tok jeg utgangspunkt i innspillingen fra 2020 med pålegg av bass, elgitar og koring. I hjemmestudioet på hybelen spilte jeg først inn kassegitar med et stereopar Neumann KM184 kondensatormikrofoner. Den ene posisjonert inn mot tolvte bånd, den andre foran lydhuset vinklet skrått inn mot broa med cirka en albulengdes avstand til gitaren. Jeg opplevde at det gav en varm og fin gitarlyd. Her la jeg på et spor med fulle akkorder og fingerspill, etterfulgt av et spor med mer melodiføring. Det besto av en melodi i sekster i introen, en liten solo etter første refreng og i mellomspillet før repetisjonen av siste fase: en melodi i sekster i et litt høyere leie.

Dagen etter spilte jeg inn koring med en SM7B. Jeg la korstemmen en ters over hovedvokalen på utvalgte fraser i versene og gradvis mer og mer på refrengene mot slutten av sangen. Etter hvert la jeg også på litt kor på de siste frasene i første refreng, siden Tor Egil sin melodiføring på den nye innspillingen lå i et lavere leie enn den første fra påsken i 2020. Dette var nok ubevisst fra Tor Egil sin side, men jeg hadde blitt vant til å høre en høyere melodi akkurat der, så da jeg la på tersen, kom melodien fram igjen. Deretter spilte jeg inn en dub av den samme korstemmen, slik at de kunne panoreres til hver sin side av miksen. Det gav korstemmen et fyldigere og bredere uttrykk. Til slutt gikk jeg over begge sporene i wavestone, en plugin hvor tonehøyden kan justeres manuelt, slik at korsprene framsto mer samkjørt og ryddig.

Koringen gjorde seg godt, men arrangementet trengte fortsatt noe mer. Det var litt statisk og uten utvikling, så jeg prøvde å legge på et spor med elgitar i et lyst leie, så det ikke skulle krasje med kassegitaren. På hybelen i Kristiansand hadde jeg en Fender Stratocaster, som gjennom en UA Fender 55 Tweed forsterker-emulering hørtes veldig bra ut. Med en relativ ren tone og en del spring-reverb passet det godt inn i miksen, men jeg strevde med å få intonasjonen helt ren. Det var spesielt en voicing i C-dur ved åttende bånd som var sur. Et par dager senere var jeg tilbake på Eide hvor jeg hadde en Gibson Les Paul Custom Shop. En førsteklases gitar, men den samme voicingen var også sur på denne, til tross for at jeg intonerte begge gitarene etter alle kunstens regler. Dette var utrolig merkelig, så jeg endte til slutt opp med å bruke en annen voicing på den akkorden for å styre unna problemet. Da jeg var på Eide la jeg også på et bass-spor fra og med andre vers. Her hadde jeg kun en billig

Morgan-bass tilgjengelig. Den var også vanskelig å få helt ren, men gjennom en UA Ampeg SVT-VR forsterkeremulering hørtes det presentabelt ut. Da jeg kom tilbake til Kristiansand innså jeg at jeg hadde behov for en bedre bass, med ren intonasjon og fleksibel tonekontroll, så jeg gikk til anskaffelse av en Yamaha TRBX-bass. For å få et konsekvent lydbilde endte jeg opp med å spille inn bass på nytt på alle sangene jeg jobbet med.

Nå hadde arrangementet begynt å ta form. Det lignet den forrige innspillingen fra 2020, men med bedre lyd og utvidet arrangement. For å gjøre det enda litt større prøvde jeg å legge på et B3-orgel i siste refreng. Jeg syntes B3-emuleringen i Logic hørtes ganske troverdig ut, så etter å ha eksperimentert endel med spakene fant jeg en lyd som passet godt inn og gav det siste refrenget et lite løft. Senere i miksestadiet, endte jeg likevel opp med å fjerne orgelsporet, fordi jeg følte det ble overflødig.

I mars kom Tor Egil i kontakt med Harald Dyb på Facebook, en gammel bekjent som han spilte en del med på 80-tallet. Harald spilte også mye med Johannes Kleppevik på den tiden og de brukte å overnatte hos Tor Egil da de reiste rundt på spillinger i nordmørskområdet. Harald er en multiinstrumentalist og spiller det meste av strengeinstrumenter; bass, gitar, dobro, piano, munnspill og trekkspill. På 80-tallet hadde Harald hjulpet Tor Egil med å spille inn en kassett, hvor han selv bidro med diverse instrumenter. Tor Egil hadde lenge hørt rykter om at han var død, men da han kom over profilen hans på Facebook skjønnte han at det ikke stemte. De kom i prat og etter hvert fortalte Tor Egil om masterprosjektet mitt og at vi holdt på å spille inn visene hans. I den anledning spurte han om han kunne tenke seg å legge på litt munnspill, noe han mer enn gjerne ville prøve seg på. Harald er bosatt på Sotra, så jeg fikk kontakt med han over epost hvor vi kommuniserte og sendte lydfiler fram og tilbake. Hvorvidt sangen og arrangementet trengte et munnspillspor var jeg på dette tidspunktet enda ikke helt sikker på, men jeg syntes det kunne være interessant å eksperimentere med det, om så bare for å få testet det ut. Jeg fikk etter hvert tilsendt et munnspillspor hvor han improviserte og la til fraser over hele sangen. Tanken var at jeg kunne klippe, lime og omorganisere sporet slik jeg ville om jeg fant noe som kunne brukes. Etter dialog med Tor Egil kom vi fram til at det kunne gjøre seg godt med munnspill mot slutten av sangen, fra og med andre refreng og utover. Jeg satt meg deretter ned og plukket ut egnede fraser og plasserte dem der jeg følte de passet. Harald hadde brukt en båndmikrofon, så det var litt støy på opptaket, men også masse karakter. Den satt veldig fint i miksen fra første stund. Den største utfordringen var derimot intonasjonen. Munnsippet lå ganske surt på enkelte fraser, så jeg brukte en del tid på å lokalisere de mest sjenerende stedene, for så å justere ned tonehøyden med omtrent 20 cent. Det ble fortsatt ikke klokkerent,

men det hørtes akseptabelt ut og det hadde en slags sjarme over seg. Vi landet dermed på å beholde munnsplissporet.

3.2 Kjølvasroinna

Bakgrunn

I romjula 2021 var jeg på besøk hos Tor Egil en kveld. Vi satt i kjellerstua foran peisen og hørte på tidligere opptak, snakket litt om prosjektet og veien videre. Da tok han fram en ny tekst han holdt på å jobbe med som het «Kjølvasroinna». Jeg viste ikke hva ei «kjølvasroinn» var, men fikk forklart at det var et dialektord for kjølvann, altså den virvelstripen som dannes bak en båt når den beveger seg. Han strevde med de to siste versene, så han ville ha meg til å skrive de. Jeg gav det et forsøk og kom opp med et forslag, men etter hvert som det fikk synke inn var vi enig om at det ble litt for dystert. Tor Egil prøvde å ta utgangspunkt i det jeg hadde skrevet og endret på enkelte linjer, men fortsatt var det noe som ikke stemte helt. Til slutt endte han opp med noe helt annet som trakk linjer tilbake til de to første versene, nesten som en slags sirkelkomposisjon. Det ble veldig fint, og det var ikke noen tvil om at det var slik teksten skulle være. Han hadde også en idé til melodien, så jeg passet på å ta et taleopptak på mobilen, slik at den ikke skulle gå i glemmeboka.

Innspilling av vokal og skissering av arrangementet

Tilbake i campingvogna 5. januar 2022, da vi var ferdige med Thamshavnbanen, satt vi oss ned og så på Kjølvasroinna. I og med den var helt ny, var verken melodi eller form satt, så jeg hadde dermed ikke hatt mulighet til å spille inn guidegitar på forhånd. For å komme i gang tok jeg fram mobilopptaket fra romjula og vi fant ut at det var et fint utgangspunkt for melodien. Gitarfiguren på opptaket hørtes også ganske intuitiv og naturlig ut, så jeg prøvde å spille noe lignende i det vi kartla strukturen. Som nevnt hadde Tor Egil alltid savnet litt pusterom og mellomspill i de tidligere innspillingene, så vi sørget for å legge inn rikelig av det nå. Vi endte dermed opp med et mellomspill etter hvert refreng. I og med at dette skulle spilles inn med metronom, ville vi uansett kunne være fleksibel og tilpasse strukturen i etterkant. Da vi hadde blitt enige om akkordene og strukturen, spilte jeg inn en enkel guidegitar, bare med en jack-kabel (DI) rett i lydkortet. Det hørtes ikke spesielt fint ut, men det holdt til at Tor Egil hadde noe å synge over. Da vi kom til outroen støtte vi på samme utfordring som på Thamshavnbanen. Vi følte at melodien ledet an til et naturlig ritardando,

som kom i konflikt med metronomen. Også her prøvde jeg å programmere metronomen til å sakke tempoet, men det ble aldri naturlig, så vi landet derfor på å fjerne den helt. Det tok et par forsøk, men omsider fikk jeg lagt ned en guidegitar-outro som følte naturlig og fri ut.

Innspillingen av vokal gikk radig. Vi tok opp et par takes av hele sangen, etterfulgt av noen pickups på enkelte fraser vi var usikre på. Deretter gjorde vi et utvalg av de beste opptakene, og fikk satt sammen et godt vokalspor. Før vi gav oss utarbeidet vi også en melodi til mellomspillene og outroen sammen. Jeg satt guidegitaren i Logic i loop, så vi kunne synge, nynne og improvisere over den. Etter hvert kom vi fram til en sangbar og naturlig melodi, som jeg spilte inn på gitar for å huske den.

Utarbeidelse av arrangement og innspilling av komp

Da jeg skulle begynne å tenke på arrangement og innspilling av komp, hadde jeg ikke noen tidligere innspilling å ta utgangspunkt i. Jeg måtte dermed starte fra begynnelsen og finne ut hvordan sangen skulle bygges opp. Hvilke instrumenter som skulle brukes og hvordan det skulle høres ut. Jeg syntes den hadde et litt countryaktig uttrykk, så jeg tok inspirasjon fra Kacey Musgraves sin låt «My House». Jeg så for meg to kassegitarer panorert til hver sin side, koring på refrengene og en elgitarmelodi/solo i intro, mellomspill og outro.

Siden jeg skulle ha to kassegitarer med litt forskjellig kompfigur, spilte jeg de inn i mono med kun en mikrofon, for å begrense fasekansellering. Jeg utarbeidet også en korstemme og spilte den inn på samme måte som jeg gjorde med Thamshavnbanen. Til slutt la jeg på elgitar og sendte et utkast til Tor Egil. Han likte det veldig godt, men så for seg en lengre intro. Slik det var nå besto introen kun av en takt i tonika før verset begynte, så han følte at elgitarmelodien la opp til at den burde vare lengre. Jeg var ening i det, så jeg eksperimenterte og klipte sammen en firetakters intro med de kassegitarsporene som allerede var innspilt. Deretter la jeg elgitaren på nytt. Etter et par forsøk og dialog med Tor Egil, fant vi en akkordkombinasjon og melodi som passet godt inn.

Tor Egil luftet også tanken om å legge på visper og bass. Det var litt i strid med min visjon, men jeg var åpen for å teste det. Jeg tok kontakt med en medstudent på konservatoriet, Sigurd Drogset Hemmingsen. Jeg tenkte at hans spillestil kunne være godt egnet og jeg viste også at han hadde lydkort og mikrofoner ferdig opprigget på øverrommet. Det tok dermed ikke lang tid før jeg fikk tilsendt et forslag. Jeg syntes det ble veldig fint, men Tor Egil likte det ikke. Han syntes det kranglet med gitaren. I og med dette var en grovmiks, spekulerte jeg på om det kun var det rent lydtekniske han reagerte på, og ikke selve spillingen. Jeg prøvde deretter å legge på et spor med vekselbass. Det gjorde kompet fyldig, men arrangementet

opplevdes litt statisk. Tor Egil begynte etter hvert å få sansen for vispene og bassen, men savnet litt fills i trommespillet, spesielt mellom frasene og de ulike formdelene. Dette var vi enige om, så Sigurd gjorde et nytt forsøk og leverte noen veldig fine trommespor med en gradvis dynamisk oppbygning. Det utgjorde en stor forskjell på helhetsinntrykket av innspillingen. Den ble mindre statisk og mer interessant å høre på.

Arrangementet var nå på god vei, men vi så for oss at et hammondorgel mot slutten kunne utfylle kompet enda mer. Jeg gjorde et forsøk med B3-emuleringen i Logic og spilte noen liggende akkordtoner fra og med andre refreng. Jeg la også inn noen fills mellom vokalfrasene og brukte deretter litt tid på å jobbe med selve orgellyden. Her valgte jeg å ha en litt rundere og lukket lyd i versene, for så å åpne opp spakene til en spissere og mer luftig tone i refrengene. Mine ferdigheter på keyboard er ganske begrenset i og med at det ikke er mitt hovedinstrument, likevel syntes både jeg og Tor Egil at orgelsporet fungerte bra og passet godt inn. Det kan tenkes at vi hadde fått et annet og kanskje bedre resultat om vi hadde involvert en ekstern keyboardist, men siden orgelsporet satt fint, var det ikke noe vi prioriterte å bruke tid på.

Dette var omtrent på samme tidspunkt som Tor Egil fikk kontakt med Harald Dyb, og vi jobbet parallelt med flere sanger. Vi var nysgjerrig på om det kunne fungere med enten trekkspill eller dobro på Kjølvasroinna, så for eksperimentets skyld tok vi kontakt med han om det. Han testet det ut og sendte over noen spor med begge deler, i tillegg til en rask miks for å vise hvordan han hadde tenkt. Han var usikker på om det kunne brukes og syntes arrangementet allerede var fint som det var. Både Tor Egil og jeg syntes det ble veldig rotete. Jeg prøvde meg litt fram med de isolerte sporene, men greide ikke å finne plass til noen av elementene i miksen. Med trommer, bass, elgitar, kassegitar, orgel, kor og vokal, var det lite spillerom igjen. Frekvensmessig var hele spekteret dekt, så vi bestemte oss for å droppe ideen om dobro og trekkspill.

Jeg syntes vi var kommet i mål med arrangementet og innspillingen nå og tenkte at den var klar til miks. Tor Egil syntes også at den var svært nære, men det var et eller annet han fortsatt savnet. Han foreslo at jeg kunne legge på en forsiktig elgitar, som kunne fylle ut litt av tomrommet mellom vokalfrasene. Jeg var litt skeptisk til dette, siden det allerede var ganske mange elementer i lydbildet fra før av, men gav det et forsøk, bare for å ha testet det. Det viste seg å passe godt inn og fungerte som et nytt element i andre vers.

3.3 Mamma si hand

Bakgrunn

I februar 2021 var vi tilbake på Eide Kulturskole for å gjøre ferdig innspillingen av Skoddå. Vi savnet litt orgel og hadde fått med oss Rune Sildnes til å legge på noen spor. Rune og Tor Egil hadde spilt mye sammen til dans tidligere, så han ville gjerne være med å bidra på dette. I tillegg hadde Tor Egil med seg to nye sanger vi ville spille inn, når vi likevel først var der. Dette var «Mauren» og «Mamma si hand». Her gikk vi fram på samme måte som vi hadde gjort så langt, ved at Tor Egil spilte inn vokal og gitar samtidig i et take. Denne gangen var jeg mer oppmerksom på mikrofonplassering enn jeg hadde vært tidligere, så vi fikk veldig fine opptak rent lydmessig, men i og med at dette var helt ferske sanger fikk vi kjenne på utfordringene ved det å jobbe med hele takes. Det var noen glipper her og der i gitarspillet, og akkordene og lengden på mellomspillet ble tatt på sparket der og da, før vi helt visste hvordan melodien og arrangementet skulle utvikles.

Etter å ha hørt en del på råmiksene utover våren var Tor Egil bestemt på at han ville spille inn «Mamma si hand» på nytt. Han så også for seg et litt annet arrangement med utgangspunkt i piano i stedet for gitar og foreslo å få med faren min på piano. Pappa er ingen musiker, har er opprinnelig fastlege, men har optrådt som en habil allsangpianist i alle år. Rent stilmessig var han kanskje ikke den mest ideelle kandidaten, men for Tor Egil var det også et viktig poeng å ha med folk han kjente og som hadde lyst til å medvirke. Pappa var positiv, så dermed gav vi det et forsøk. For å få til dette var vi nødt til å gå fram på en annen måte og jeg så for meg at det ville være best å ta opp spor for spor med metronom. Dette krevde at jeg måtte sette meg bedre inn i sangen, så jeg lærte meg den selv på gitar og sang, slik at jeg kunne spille inn guidegitar og guidevokal. Dette gav meg også større frihet til å eksperimentere med formen og planlegge hvordan arrangementet skulle bli. Her kom jeg fram til en utvidet intro og outro, og et justert mellomspill tilpasset den melodien jeg så for meg at skulle være der.

Da skissen var klar, lagde jeg en «blekke» og en lydfil med guidevokal og metronom, slik at pappa fikk øve i forkant av innspillingen. Vi prøvde først å gjøre et opptak med det akustiske pianoet vi hadde hjemme i stua på Eide. Det viste seg å være alt for surt, til det punktet at det var mer sjenerende enn sjarmerende, så vi endte opp med å heller bruke et midikeyboard og en piano-plugin. Det gav meg også større frihet til å redigere sporet i etterkant og forme det slik jeg ville.

I juni 2021 kom Tor Egil på besøk hjem til meg for å spille inn vokal. Jeg hadde en liten hjemmestudiokrok på gutterommet, hvor jeg jobbet om somrene, så vi tenkte det kunne være lettvis å bare ta det der i og med at alt utstyret mitt var rigget opp. Her tok vi oss ikke tid til å teste forskjellige mikrofoner, men gikk for en SM7B med en gang. Samme mikrofon det et halvt år senere skulle vise seg at vi brukte i campingvogna. Dette var første gang jeg tok opp Tor Egil med kun vokal, så jeg merket at det var uvant for han å synge til et litt mer statisk og styrt akkompagnement. Det ble en kort seanse hvor vi fikk spilt inn vokalsporet litt i rykk og napp, med et par pickups her og der. Egentlig ville jeg ha Tor Egil til å synge inn et take eller to til, slik at jeg hadde hatt flere alternativ på de ulike frasene, men jeg merket at han ikke var helt avslappet og motivert for det. Jeg viste ikke hvorfor, men spekulerte i om det kunne være selve settingen som var litt rar. Det å skulle levere en fantastisk vokalprestasjon i et lite soverom, midt på dagen i et ukjent hus. Uansett hva det var så presset jeg ikke videre på, men prøvde heller å gjøre det beste ut av de opptakene vi hadde. Jeg fikk etter hvert satt sammen et brukbart vokalspor.

I løpet av sommeren eksperimenterte jeg mye med arrangementet. Jeg spilte inn koring og prøvde meg fram med ulike komfigurer på kassegitar. Pianosporet hadde et litt allsangaktig preg over seg og tok mye plass, så det var utfordrende å finne en gitarstemme som ikke konkurrerte for mye med det. Jeg var inne på tanken om å kutte ut pianoet helt og heller la kassegitaren være sangens ryggrad, litt på samme måte som vi hadde gjort de andre innspillingene. Tor Egil syntes derimot at pianoet gjorde seg godt. Det gav lydbildet et litt annet uttrykk og var en fin kontrast til de andre sangene. Det var et godt poeng, så vi ble enige om å beholde pianoet.

Jeg fortsatte å eksperimentere videre. La på et bass-spor og ny kassegitar fra første refreng. La på mer koring. I mellomspillet programmerte jeg inn en strykekvartett for å framheve melodien i pianoet. Strykearrangementet ble deretter med videre inn i de to siste versene og avslutningen av sangen. Jeg var alltid usikker på hvor ekte strykekvartetten hørtes ut. Jeg hadde et veldig fint lydbibliotek med Spitfire Solo Strings, men syntes likevel at det framsto litt statisk og robotaktig. Det beste hadde vært og fått det spilt inn av faktiske musikere, men det var ikke noe vi prioriterte på dette tidspunktet. Jeg kjente også på en usikkerhet om strykearrangementet var bra nok og om det var verdt å investere mer i det. Tor Egil syntes det var genialt med stryk. Det tilførte innspillingen en ny dimensjon og utvikling i arrangementet, så om det ikke skulle være der, måtte vi i så fall ha et annet element til å fylle den rollen. I og med at strykearrangementet hadde mer en funksjon som harmonisk bakgrunnsfyll valgte vi å beholde det slik det var.

Da høsten kom sa vi oss fornøyd med innspillingen, og jeg rettet fokuset mot miksen. Det var utfordrende å opprettholde en nøytral lydoppfattelse etter å ha jobbet så mye med sangen, men det hjalp å få prosjektet litt på avstand før jeg tok fatt på selve miksing. Etter hvert ble vi omsider fornøyd og jeg sendte den til Propeller Mastering i Oslo. Her opplevde vi at masteren gjorde lydbildet litt for hardt og spisst, og det var stor forskjell i uttrykket sammenlignet med hvordan miksen opprinnelig var. Jeg spekulerte i om masteren var for hardt komprimert og litt for luftig i diskantområdet. Det løste seg ved første revisjon, hvor lydbildet generelt var rundere og mykere, så vi sa oss fornøyd med den.

Etter hvert som det nærmet seg jul og det hele hadde fått synke litt mer inn, var Tor Egil likevel misfornøyd med masteren. Han syntes fortsatt at lydbildet var for hardt og at vokalen var for høy og dominerende. Han syntes også at den opprinnelige miksen var bedre før den ble sendt til mastering. Her var vi litt uenige. Jeg syntes masteren var veldig fin. Jeg opplevde at den var ryddigere i frekvensbildet og mer konsekvent på tvers av forskjellige høyttalere og hodetelefoner. For å komme han i møte prøvde jeg å gjøre noen nye revisjoner av miksen, men vi ble ikke klok på det. Vi var også rimelig lei av sangen og innså at vi hadde blitt inhabile til å ta objektive beslutninger. Dermed konkluderte vi med at vi bare måtte legge den fra oss og eventuelt plukke den opp igjen på et senere tidspunkt.

Ny innspilling i 2022

I begynnelsen av 2022 etter at vi hadde bestemt oss for å starte prosjektet på nytt, brukte jeg de første månedene til å jobbe med «Kjølvassroinna» og «Thamshavnbanen». Da arrangementene på de begynte å bli satt, plukket jeg opp igjen «Mamma si hand» i slutten av mars. Her var jeg litt rådvill, så jeg hørte tilbake på det aller første opptaket fra året før, hvor Tor Egil sang og spilte gitar samtidig, og det var noe med det som var veldig fint. Jeg prøvde derfor å fjerne pianoet og spilte inn et nytt kassegitarspor. I mellomspillet beholdt jeg melodien fra det forrige arrangementet, men la det i en myk synth-pad-aktig lyd i stedet. Tor Egil syntes jeg var inne på noe, men at det hele opplevdes litt nakent. Han foreslo en elgitar solo i tillegg til synthen. Jeg testet melodien med både elgitar og piano, men vi følte fortsatt at det var noe som ikke stemte helt. Vi måtte derfor tenke nytt og det endte med at jeg gjennomkomponerte en helt ny gitarsolo med en litt annen melodi. Det fungerte bra og omsider var vi i mål med arrangementet og innspillingen.

3.4 Miksing

Nå som vi anså innspillingene som ferdige, rettet jeg fokuset mot miksene. Underveis i innspillingsprosessen hadde jeg alltid gjort en slags arbeidsmiks, med enkel EQ, litt kompresjon der det trengtes og klangbruk for å få frem vår soniske intensjon, men nå var tiden inne for å gå grundigere til verks. På de to første sangene som ble utgitt i 2021, Skoddå og Tudalstjønna, engasjerte vi en ekstern profesjonell mikstekniker, Christer-André Cederberg. Jeg kjente på at min egen begrensning i forhold til erfaring og ferdigheter gjorde at musikken ikke nådde sitt fulle potensial, så vi fant ut at det var best å overlate den jobben til noen andre. Denne gangen hadde vi derimot et mye bedre utgangspunkt, så Tor Egil syntes at jeg like gjerne kunne gjøre miksene selv, fordi lyd kvaliteten på arbeidsmiksene var mye bedre enn det vi sist gang endte opp med å gi ut. Det henger nok sammen med generelt større bevissthet rundt mikrofonplassering og bedre separasjon i vokalsporet. Jeg kjente også på at jeg hadde veldig lyst til å gjøre miksene selv denne gangen, og jeg følte jeg hadde bedre forutsetninger nå.

I 2020 mikset Christer tre låter fra mitt soloprojekt og i etterkant fikk jeg tilsendt Pro Tools-filene slik at jeg kunne gå inn å se hva og hvordan han hadde gjort det. Han mikser utelukkende digitalt, så jeg fikk et veldig helhetlig inntrykk av hvordan en profesjonell miks kan se ut i en DAW. Det var lærerikt å få innblikk i hvordan han hadde lagt opp malen sin. Hvilke plugins han hadde brukt på de ulike sporene og hvordan de var organisert i grupper og busser. Hvordan han hadde jobbet med automasjon og effekter. Når jeg nå skulle miksene sangene til Tor Egil, tok jeg inspirasjon derifra og la opp min egen mal litt på samme måte. Jeg gikk også til anskaffelse av mange av de samme plugins'ene, spesielt de jeg anså som essensielle for å emulere et varmt og analogt lydbilde. Samlet sett utgjorde dette en stor forskjell og løftet miksene mine til et helt nytt nivå.

Miksingene viste seg å bli en lang, tidkrevende og lærerik prosess. Jeg ble ikke fornøyd og begynte på nytt flere ganger på alle sangene. Noen ganger ble miksene veldig fine. Andre ganger ble de mindre bra, men generelt opplevde jeg en stigende kurve i lyd kvaliteten og uttrykk etter hvert som jobbet mer med det. Noen perioder var ganske intense, og jeg ble tidvis fullstendig lydblind og ute av stand til å ta stillingen til miksene. Da var det nødvendig med pauser og det kunne gå alt i fra et par dager, til flere uker og måneder før jeg satte meg ned med de igjen. I disse «pausene» fokuserte jeg mer på min egen utøving, låtskriving og artistprosjekt, som jeg i utgangspunktet har hatt som hovedfokus ved masterstudiet i låtskriving. Musikkproduksjon og miksing er på den måten litt på siden av fagfeltet mitt, men

samtidig veldig relatert. Det å ta disse pausene fungerte som en fin måte å nullstille ørene på, for så igjen å komme tilbake til miksen med en mer nøytral oppfattelse av lydbildet.

I studieåret har jeg hatt tilhold i Kristiansand og mikset på hybelen med et par IK Multimedia iLoud MTM-studiomonitorer. Selv om de akustiske forholdene ikke var optimale, fikk jeg ved hjelp av den innebygde ARC-kalibrering en relativt flat frekvensrespons og brukbare lytteforhold. Jeg opplevde dermed at miksene jeg gjorde her var nokså transparent på tvers av ulike høyttalere, stereoanlegg og hodetelefoner. Det eneste var at lyden generelt ofte var for basstung, så det ble en prosess hvor jeg stadig måtte sjekke de på forskjellige lydenheter. Jeg kunne ikke stole hundre prosent på det jeg hørte i hjemmestudioet.

Om somrene var jeg derimot hjemme på Eide. Her hadde jeg andre monitorer, et par Yamaha HS5 og et par Genelec 6010a, men jeg manglet et system for å kalibrere frekvensresponsen. På gutterommet var det heller ikke optimal akustikk, så med monitorene plassert litt for nære veggen, hadde jeg veldig unøyaktige lytteforhold, spesielt i bunnfrekvensene. Det tok meg lang tid å skjønne og sommeren 2022 gjorde jeg flere mikser av «Mamma si hand» og «Thamshavnbanen», men strevde med å få det lydbilde jeg ønsket. Generelt var lydbildet i overkant spisst og harskt, og miksene manglet fylde og varme. Det var frustrerende. Miksene låt bra på studiomonitorene, men da jeg spilte de av på andre enheter hørtes de helt annerledes ut.

Miksen av «Kjølvassroinna» gjorde jeg i Kristiansand før sommeren og den var betydelig bedre. Den var fyldig og fin, balansert og behagelig å høre på. Omsider begynte jeg å skjønne at jeg måtte gjøre noe med lytteforholdene, så jeg utforsket ulike løsninger. Plassering av bord og studiomonitorer i rommet var en ting, men samtidig hadde jeg ikke noe rom jeg kunne dedikere helt og holdent til studiobruk. Både på Eide og i Kristiansand var rommene mine en del av hverdagslivet ved siden av, så jeg var nødt til å gjøre et kompromiss. Mot slutten av sommeren gikk jeg til anskaffelse av Sonarworks kalibreringsmikrofon og programvare, slik at jeg kunne få en tilnærmet flat frekvensrespons uansett hvor jeg mikset. Det utgjorde en kjempestor forskjell og jeg ble bevisst på hvor unøyaktige lytteforholdene mine på Eide faktisk var, så det var ikke rart at jeg strevde så mye med miksene. Tilbake i Kristiansand fikk jeg også kartlagt frekvensresponsen på MTM-monitorene mer nøyaktig. Det viste seg at de var litt for beskjedne i bunnen, noe som kan forklare hvorfor miksene mine før sommeren var litt for basstunge.

Etter hvert som jeg hadde dykket lenger ned i miksene, oppdaget jeg at kassegitarsporene ikke var helt optimale. Dette ble et problem, spesielt på «Mamma si hand» og «Thamshavnbanen», hvor gitaren var selve ryggraden i lydbildet. Det var noen frekvenser

i nedre mellomtone, som stakk seg ut på en sjenerende måte. Det var en slags ringing. Jeg antok at det skyldtes akustikken i rommet på hybelen min i Kristiansand, hvor gitaropptakene var gjort. Det var et rom på 3 x 5 x 2,5 meter med flate vegg- og takplater uten noe særlig akustisk behandling. Jeg hørte også at fingerspillmønsteret i kompfiguren framhevet disse frekvensene, så det var trolig en kombinasjon. For å løse dette prøvde jeg å spille inn gitarsporene på nytt. Denne gangen tok jeg turen opp til studioet på campus og gjorde opptakene i kontrollrommet. Først med et stereopar Neuman U87-mikrofoner. Det låt veldig fint i stereo, men jeg ble skuffet av hvordan de faset hverandre ut i mono, så et par dager senere gjorde jeg nye opptak med kun en mikrofon. Her testet jeg også en Neumann M149-rørmikrofon, men det låt bedre med U87'en, så jeg gikk for den. Det å spille inn kassegitarsporene i kontrollrommet hjalp mye mot de ringende, sjenerende frekvensene. De ble mindre framtrepende, men jeg oppdaget i etterkant at inputsignalet ble litt for lavt. I og med at jeg var både tekniker og utøver fikk jeg ikke med meg dette da opptaket pågikk. Dermed ble støygulvet litt for høyt. Jeg fikk delvis reparert det med Waves sin X-Noise plugin, men det gjorde samtidig at gitarlyden ble tammere enn den opprinnelig var.

Etter å ha skrudd en del på disse sporene utover høsten, konkluderte jeg igjen med at kassegitarsporene ikke var gode nok, så jeg tok på nytt turen opp til studioet. Denne gangen hadde jeg alliert meg med en venn, som kunne være tekniker, slik at jeg bare kunne fokusere på selve spillingen. Her brukte vi samme mikrofonoppsett med en Neumann U87 plassert foran lydhuset vendt inn mot tolvte bånd. I tillegg hadde vi et stereopar Schoeps MK4-mikrofoner på hver side, slik at jeg kunne ha større frihet i miksen senere. For å minimere fasekanselleringen jeg opplevde forrige gang, var jeg nå nøye med at avstanden mellom schoeps-mikrofonene var tre ganger så stor som avstanden mellom gitaren og mikrofonene. Dette gav en veldig fyldig og fin gitarlyd, og stor fleksibilitet i forhold til stereobildet.

Mot slutten av høsten gjorde jeg små justeringer og sammenlignet miksene opp mot ei liste med referanselåter. Den inneholdt låter av Henning Kvitnes, Åge Aleksandersen og andre artister som synger litt på samme måte som Tor Egil. Lista inneholdt også noe Nashvillebasert akustisk country som jeg prøvde å matche det instrumentale opp mot.

Her gikk det lettest med Kjølvasroinna. Den hadde et fyldig komp med vispegroove, bass, kassegitarer og elgitar helt fra start, som gav sangen et fint driv. Her var vi også mer heldig med vokallyden. Den var fyldigere, rundere og mindre kvass i toppen enn de to andre. Jeg husker Tor Egil sa han passet ekstra godt på å være nære mikrofonen da han sang inn denne i campingvogna, så det er mulig det er derfor.

På «Mamma si hand» og «Thamshavnbanen» kom kompet inn mer gradvis, noe som innebar at kassegitaren var alene i begynnelsen. Dermed var det utfordrende å få den til å passe inn gjennom hele sporet, fordi den måtte låte bra både i solo og i kontekst av de andre elementene. Jeg strevde med at den ble for tynn og spiss i starten, men satt fint i miksen etter hvert som kompet kom inn. Her eksperimenterte jeg mye fram og tilbake, men landet på et kompromiss med en litt tynnere basslyd, til fordel for en fyldigere kassegitar.

I hele denne prosessen hadde jeg tett kommunikasjon med Tor Egil over chat og telefon. Helt fra utarbeidelsen av arrangement og til miksing av det ferdige innspilte materiale, sendte jeg han lydfiler som vi diskuterte oss imellom. Tor Egil har alltid sagt at han ikke er noen musiker og at han mangler fagterminologien, så han har til tider påpekt at det har vært vanskelig å forklare det han egentlig mener. Vi har dermed kommunisert på et folkelig og beskrivende språk, hvor ord som varmt, behagelig, harskt, spisst, friskt, dunkelt, tamt, forsiktig og frampå har vært mye brukt. Selv om slike ord til tider kan være upresise, har vi alltid greid å gjøre oss forstått, så det har fungert veldig bra.

Etter en lang prosess med mye eksperimentering fram og tilbake, kom vi omsider til et punkt hvor vi sa oss fornøyd med miksene. Nå låt de bra og konsekvent på tvers av forskjellige lydenheter, og vi hadde ikke stort mer å utsette på dem. Selvfølgelig er det alltid småting som dukker opp til mer man lytter, og miksen blir aldri ferdig før man slutter å skru, men på et tidspunkt blir man bare nødt til å sette strek.

4. Refleksjoner

Siden oppstarten i 2020 har dette blitt et langvarig prosjekt, som fortsatt er pågående og strekker seg utenfor grensene til denne masteroppgaven. Det er prosjekt hvor ambisjonene har vokst i takt med aktiviteten. I begynnelsen var målet mitt å dokumentere Tor Egil sine viser og tekster, slik at de ikke gikk tapt for framtiden. Jeg hadde ikke i tankene at det skulle bli til offisielle utgivelser, men var mer opptatt av å bevare en lokal kulturarv. Jeg har lenge beundret Tor Egils lidenskap for lyrikk og evne til å formidle historier med rim og rytme. Han har en særegen måte å skildre lokale forhold og natur på, som treffer publikum. Derfor var jeg i begynnelsen ivrig på å få tatt opp så mye som mulig. Tor Egil på sin side var ikke like opptatt av det. Han var mer interessert i få arrangert ut og spilt inn fullverdige presentable arrangementer på et utvalg sanger, heller enn å spille inn mange bare med kassegitar og sang. Han sa også at han aldri har hatt noen ambisjoner med sangene sine og skrev de mest for sin egen del. Etter hvert som vi begynte å jobbe med sangene og utvikle arrangementene, ble han overasket over hvor bra det ble. Dermed steg ambisjonsnivået i takt med kvaliteten på innspillingene og vi fant ut at vi ville sikte mot å spille inn et album.

Som beskrevet i denne studien viste det seg å bli en lang prosess med mye prøving, feiling og læring. Selv om det har vært en kronglete vei, har vi omsider funnet fram til en framgangsmåte og metode som fungerer og som ikke minst er gjennomførbar. Alternativet hadde vært at ingenting ble spilt inn og at sangene en gang ville forsvunnet fra minnene våre og forblitt tekster i en perm. Så fra enkle liveopptak av gitar og sang til større produksjoner med fullt band har vi kommet langt. Jeg tror vendepunktet var i januar 2022 da vi bestemte oss for å starte på nytt og gikk grundigere til verks. Jeg satt meg bedre inn i sangene og la til rette for at vi kunne ta opp spor for spor. Da fikk vi isolert vokalen fra kassegitaren og med det større frihet til å utforme innspillingene.

Her lå utfordringen i å fange Tor Egil sin frie, naturlige og musikalske framføring på opptak. Dette aspektet var vanskelig å bevare ved bruk av metronom, men vi landet på en gylden middelvei hvor vi tok bort metronomen mot slutten av sangene, og spilte inn de siste vokalfrasene uten følge. På den måten ble vokalsporet rettesnoren for hvordan det avsluttende kompet skulle utformes og vi fikk bevart litt av Tor Egils naturlige ritardando. Samtidig gav metronomen innspillingene et stødig og stabilt tempo, så selv om vi mistet litt av irregularitetene en fri framførelse gir, gjorde denne framgangsmåten at innspillingene fikk et bedre driv. Det gjorde det også lettere å reparere sporene. Vi kunne ta opp igjen det som ble

feil og bytte ut deler som var mindre bra. Alt i alt så vi flere fordeler enn ulemper ved å gjøre det på denne måten.

Det er alltid mye som kunne ha vært gjort annerledes. Vi kunne engasjert en mer erfaren produsent, eksterne profesjonelle musikere og eventuelt booket tid i et mer profesjonelt studio. Samtidig tror jeg at det er situasjon Tor Egil ikke hadde vært komfortabel med. Da hadde økonomi blitt et større tema, i takt med det et voksende prestasjonspress. Det hadde blitt mer omfattende og det er ikke sikkert sluttresultatet hadde blitt bedre. Med dagens studioteknologi er potensialet i et hjemmestudio stort og i mange tilfeller kanskje på nivå med et mer kommersielt *high-end* studio. Jeg tror magien ligger i en god låt og en god opptreden, og for å få fanget det på opptak tror jeg det er avgjørende med trygge rammer hvor artisten føler seg avslappet. Jeg merket det bare da Tor Egil kom på besøk til meg for å legge vokal på «Mamma si hand» på Eide. Han framsto ikke avslappet i situasjonen og det ble en kort seanse vi ideelt sett skulle tatt oss bedre tid på. Det var en stor kontrast til da vi satt i campingvogna og spilte inn vokal på «Kjølvassroinna» og «Thamshavnbanen». Der kunne vi sette oss ned på kveldstid i ro og fred, og vi fikk dermed jobbet grundig med låtskissene og vokalinnspillingen.

Slik det ligger an nå, per ferdigstillingen av denne masteroppgaven, er utgangspunktet at jeg gjør miksene selv og sender hele albumet til mastering når alle sangene er ferdige. Det er uvisst om vi tenker det samme når vi kommer så langt. Det er ikke utenkelig at vi igjen, ikke er fornøyde med miksene likevel og heller engasjerer en ekstern mikstekniker. Er det en ting jeg har erfart gjennom dette prosjektet, så er det at alt vi driver med er en kontinuerlig læringsprosess. For min del har det gått mye på det å ha produsentrollen og alt det innebærer; beslutninger, kunstnerisk ansvar, kommunikasjon, medmenneskelighet og ikke minst det tekniske aspektet ved innspilling og produksjon av musikk. I tillegg har jeg også hatt en musikerrolle, så det har vært mange fokusområder å ta stilling til samtidig. Jeg har prøvd å dele opp de ulike fasene (preproduksjon, arrangement, innspilling og miks) så godt det har latt seg gjøre, men det har ikke vært til å unngå at de har overlappet hverandre.

Preprodfasen har bestått av å sette seg inn i sangene, forberede prosjektene i innspillingsprogrammet og kanskje spille inn guidespor. Videre gjøre meg opp tanker om arrangement, instrumentering, melodiføring og form. Seansene vi hadde i campingvogna var en blanding mellom innspilling av hovedvokal og preproduksjon/skissering av arrangementet. En mulig negativ konsekvens av dette kan være at vokalistene kun hadde guidegitaren å forholde seg til, uten anledning til å tilpasse opptredene det senere innspilte kompet. Dermed kan det tenkes at jeg og musikerne som deltok, både bevisst og ubevisst, har tilpasset kompet

dynamikk og ekspressivitet etter vokalsporets uttrykk. Det er ikke nødvendigvis noe galt i det, og hvis det hadde skapt problemer finnes det i dag utallige verktøy til å justere, endre og manipulere innspilt lyd. Likevel er det et moment det kan være verdt å ta stilling til og eventuelt vurdere å spille inn ny vokal mot slutten av prosessen.

Da jeg senere jobbet videre med prosjektene hjemme, var alltid innspilling av komp og arrangering en og samme prosess. Jeg jobbet studioteknisk for å få den lyden jeg ville ha, samtidig som jeg eksperimenterte med innholdet i bass, gitarer og kor. Dette er gjerne noe et band utforsker på øverommet før de går i studio, men i vårt tilfelle ble denne prosessen naturlig utradisjonell på dette området. Det samme gjaldt da vi engasjerte eksterne musikere på «Kjølvassroinna» og «Thamshavnbanen», som jobbet i sine respektive hjemmestudioer. Utfordringen her var at jeg som produsent ikke kunne være til stede i rommet mens seansene pågikk. Jeg ble dermed nødt til å stole på de valgene de tok angående mikrofonvalg, mikrofonplassering og utvalg av takes. Det å bestemme hva som skal være med av det innspilte materiale, var det i første omgang de selv som avgjorde før de sendte over sporene til meg. Dermed kan det tenkes at jeg som en utenforstående produsent hadde gjort andre valg om jeg hadde vært til stede. Kanskje hadde jeg hatt interesse for og sett potensiale i det de selv oppfattet som et dårlig take. Jeg har tidligere erfart at det kan ligge mye karakter og sjel i det uperfekte, så det er ikke umulig at vi har gått glipp av noen magiske øyeblikk der.

På den andre siden kan det igjen være flere fordeler med å jobbe på denne måten. Jeg tror det å arbeide med prosjekter i sitt eget hjemmestudio gir en slags trygghet for musikerne som deltar. Fra min egen erfaring opplever jeg det som veldig komfortabelt. Det er lav terskel for å eksperimentere og teste ut forskjellige tilnærminger, og med tanke på prestasjon og tidspress har man større fleksibilitet enn man ville hatt i et kommersielt studio. Sessionmusikere som jobber hjemmefra har også ofte funnet fram til en framgangsmåte og et oppsett som fungerer bra for deres instrument. Dermed kan jeg som produsent dra nytte av deres erfaring og tidligere eksperimentering, ved at jeg får tilsendt gode innspilte spor av høy kvalitet som enkelt kan plasseres i miksen.

Når jeg lytter tilbake på innspillingene nå, innser jeg at de bærer veldig preg av min bakgrunn som gitarist, sanger og låtskriver. Kassegitaren er ofte ryggraden i innspillingene og kompet består i hovedsak av de instrumentene jeg behersker og har hatt for hånden. Tor Egil har også hatt en tendens til å bruke mye av de samme kompfigurene og akkordprogresjonene, så det har vært utfordrende å skape variasjon i lydbildet fra sang til sang. Det hjalp voldsomt å engasjere en ekstern trommeslager på «Kjølvassroinna» og å få inn Harald Dyb på munnsspill

på «Thamshavnbanen». Det ble en fin kontrast til et ellers forutsigbart lydbilde, så jeg tenker det også kan være noe å vurdere for framtidige innspillinger.

For min del har en stor del av læringsprosessen bestått av etterarbeid med lydfilene og miksing. Dette er et fagfelt i seg selv, og som nevnt, litt på siden av hovedområdet for studiet mitt, som fokuserer mer på det utøvende og kreative arbeidet rundt låtskriving. Samtidig er det veldig beslektet, relevant og noe jeg har fått en stor interesse for å utvikle meg i. I løpet av disse to årene hvor jeg har jobbet og eksperimentert med miksene er det flere vendepunkter, hvor utviklingen min har skutt fart. Det første kom i det jeg fikk gå inn i Christer sine tidligere session-filer. Det gav meg et eksempel på hvordan en profesjonell miks kan se ut og hvordan den kan gjøres. Jeg innså etter hvert at hvordan den ser ut er en ting. Hvordan den høres ut er noe annet, så det var noe jeg ikke fikk lært av å kun se på filene. Likevel opplevde jeg at det å ta inspirasjon fra oppsettet hans, gav meg umiddelbart et større, varmere og fyldigere lydbilde. Etter det hørtes miksene mine mer levende ut og mer albumklare fra første stund. Jeg sammenlignet miksene før og etter dette, og forskjellen var enorm.

Selv om jeg nå hadde et godt mikseoppsett som utgangspunkt, erfarte jeg etter hvert at det betydde lite hvis lytteforholdene jeg mikset i var unøyaktige. Da ville ikke miksen bli bra uansett. Etter anskaffelsen av Sonarworks kalibreringsmikrofon og programvare skjønte jeg hvor mye monitorenes frekvensrespons i rommet hadde å si. På Eide var det alt for mye bunn i monitorene, slik de sto plassert i rommet. Dermed hadde jeg kompensert i miksen for en unøyaktig frekvensrespons og endt opp med mikser som låt spisst og harskt, og som manglet bunn og fylde. I Kristiansand var det litt for lite bunn i monitorene, så de miksene jeg gjorde der var jevnt over litt for basstunge. Det er viktig å påpeke at Sonarworks kun måler frekvensrespons og ikke gjenklang. Dermed kan monitorer med en flat frekvensrespons fortsatt høres unøyaktig og gromsete ut i et ubehandlet rom. Til tross for det erfarte jeg at det å mikse på et lavt volum, gjorde at romakustikken spilte mindre inn, og at jeg dermed fikk mer nøyaktige lytteforhold. Uansett så var det å bruke Sonarworks det beste alternativet jeg hadde. Et annet alternativ hadde vært å bruke studioet på campus, men i og med at jeg hadde stasjonær Mac med en annen DAW og plugins som ikke fantes på der, anså jeg det som tungvint og lite produktivt. Det var mer nærliggende å jobbe i hjemmestudioet på hybelen i Kristiansand og på gutterommet hjemme på Eide. Da kunne jeg jobbe litt av og til når jeg hadde tid, ved siden av den utøvende delen og mitt eget artistprosjekt, som også er en stor del av dette studiet.

Det tredje vendepunktet kom da jeg innså hvor mye akustikken i rommet hadde å si under opptak av akustiske instrumenter. Jeg føler dette er noe jeg egentlig visste, likevel ble

det brutalt tydelig da jeg sammenlignet gitarsporene som var spilt inn på hybelen med de som var spilt inn i studio på campus. Det var som natt og dag. De ringende overtonene i gitaren ble ikke lenger et problem og sporene satt bedre i miksen. Selvfølgelig er det flere faktorer som spiller inn. Ved siden av akustikken i rommet, har også mikrofonvalg, preamp/miksebord og AD-konvertere en stor påvirkning på resultatet. Det er et sammensatt bilde, men i og med at mikrofonene og lydkortet jeg brukte på hybelen også er å anse som *high-end*, er jeg overbevist om at det var romakustikken som var utslagsgivende for resultatet.

Etter hvert som albumet begynner å ta form vil temaer som format og distribusjon gjøre seg aktuelle. Albumet vil også inneholde flere sanger som ikke er innspilt enda. I dag er det hovedsakelig digitale strømmetjenester som dominerer, så det vil være naturlig å bruke slike kanaler. Samtidig ser vi at bruken av vinylplater fått et oppsving de siste årene, og jeg har inntrykk av det fortsatt er en del som bruker CD, spesielt i de eldre generasjonene. Jeg tenker at denne typen musikk har et uttrykk folk kanskje forbinder med fysiske formater og at den dermed kan egne seg godt til det. Det er det flere grunner til. Først og fremst er lyrikken veldig tro mot den tradisjonelle nordmørskdialekta på Eide. Den bærer preg av gamle ord og uttrykk som kanskje ikke blir brukt så ofte lenger. Den er også veldig tradisjonelt utformet med et forutsigbart antall stavelser og enderim. Når det kommer til lydbildet, bærer det preg av akustiske og organiske instrumenter, som rammer inn vokalen og historiene. Dette kulminerer i et tidløst uttrykk, som samtidig er tydelig forankret i en etablert visesangtradisjon. Det gjenspeiler på en måte en tid som har vært og som fortsatt er.

5. Diskusjon

I forbindelse med dette masterprosjektet har jeg undersøkt hvordan jeg og Tor Egil har jobbet med å lydfeste visene hans. Ved å kombinere kunstnerisk utviklingsarbeid med en autoetnografisk tilnærming har jeg beskrevet innspillingsprosessene og reflektert rundt arbeidet. Her har vi tatt for oss tre viser; «Thamshavnbanen», «Kjølvassroinna» og «Mamma si hand», med fokus på utarbeidelse av arrangement, innspilling og miksing. Prosessene har vært lange og bærer preg av mye eksperimentering og læring for både meg og Tor Egil. Det har resultert i tre innspillinger, som legger grunnlaget for resten av albumet de til slutt skal bli en del av. Selv om prosessene har vært forskjellige for alle innspillingene har vi funnet fram til noen grove føringer for det videre arbeidet. I hovedsak handler det om å jobbe grundig med låtskissen i forkant av vokalinnspilling, slik at valg av toneart, tempo og struktur blir så optimalt som mulig. Videre består prosessen av utarbeidelse av arrangement og innspilling av akkompagnement, før miksing og mastering blir det siste steget.

Her er vi godt forankret i visesjangeren hvor teksten og historien står i sentrum. Samtidig handler det om å skape et lydopptak hvor alle bestanddelene som tekst, melodi, harmonikk og arrangement bygger opp om det helhetlige uttrykket. Vi har erfart at det spiller ingen rolle hvor god teksten er, om arrangementet er statisk, uten framdrift og uinteressant å høre på. Under arbeidet med innspillingene har vi derfor tidvis forsøkt å glemme teksten, ved å kun fokusere på lydbildet og den soniske utviklingen. Målet har blitt at det instrumentale skal kunne stå for seg selv, ved siden av lyden fra stemmen og på den måten utfylle historien som fortelles.

Et sentralt poeng i refleksjonsdelen sirkulerer rundt viktigheten av trygghet. Det å være trygg på omgivelsene og settingen, spesielt i innspillingssammenheng, men også i de videre stadiene av prosessen. I likhet med Howlett (2009), hvor han beskrev innspillinger han produserte fra 1979-1982, kommer han på samme måte inn på viktigheten av å skape trygge rammer for artisten. Som nevnt i kapittel 2.1, gjør han rede for hvordan han brukte tid med bandet på øverrommet i forkant av studioansene, slik at de fikk jobbet ut arrangementene og samspillet før de gikk i studio. Dermed fikk de kartlagt og løst eventuelle problemer i en avslappet setting uten å måtte forholde seg til tidspress og dyr studioleie. Selv om dette er omtrentlig 40 år siden nå, viser det at det psykologiske aspektet rundt innspilling av musikk fortsatt gjør seg gjeldende.

Dette gjenspeiler en tid hvor mulighetene og potensiale for et hjemmestudio var betydelig mindre, både økonomisk, praktisk og kvalitetsmessig sammenlignet med i dag. Den

gang fordret innspilling av musikk i all hovedsak at et plateselskap så kommersielt potensiale i sangen og artisten, og at prosjektet kunne nå ut til et større publikum. Det har endret seg mye de senere årene ved at nesten hvem som helst kan spille inn og gi ut musikk. Framveksten av ny teknologi og tilgangen til portabelt musikkutstyr av høy kvalitet, har ført til en evolusjon i den kreative prosessen og en naturlig utvidelse av steder og rom hvor musikk kan spilles inn og presenteres (Neuenfeldt, 2007). Som følge av denne utviklingen har det blitt mulig for meg og Tor Egil å få lydfestet visene hans på eget initiativ og på egne premisser.

Tilbake i teorikapittelet ble det beskrevet hvordan dagens musikkskapere har blitt mer allsidige og at skillet mellom musiker, produsent og tekniker har blitt mindre (Neuenfeldt, Ibid). Selv om det har blitt vanlig at en og samme person ofte utfører flere roller, tyder forskning på at unge aktører fortsatt skiller mellom tekniker- og produsentrollen (Pras & Guastavino, 2011). Dette kan underbygges av mine erfaringer fra dette masterprosjektet, hvor jeg har fungert som musiker, opptaks-tekniker, miks-tekniker og produsent. Det er mange ansvarsområder å ta stilling til og det er ikke til å unngå at de overlapper hverandre. Derfor har jeg opplevd det som nødvendig å skille mellom rollene og holde fokus på målet med de forskjellige stadiene. Det innebærer for eksempel å ikke henge seg opp i hvordan miksen låter under innspilling. Da handler det mer om å fange så gode opptredener som mulig på opptak, for så å velge ut hva som skal brukes av det innspilte materiale. Samtidig er det nødvendig å få et inntrykk av hvordan det aktuelle sporet kommer til å låte i det ferdige resultatet. Dermed har jeg vært avhengig av å ha en funksjonell arbeidsmiks med grunnleggende EQ, kompresjon og klang. Allerede her begynner skillet mellom de tradisjonelle arbeidsrollene å bli uklart, og ikke minst mellom de ulike stadiene (preproduksjon, innspilling, miks og master).

Det at arbeidsrollene og stadiene overlapper hverandre gjør at musikkskapere, kanskje i større grad enn tidligere, blir mer involvert i alle delene av prosessen. Dermed kan det være utfordrende å opprettholde en habil og nøytral oppfattelse av musikken. Som beskrevet i kapittel 2.1, kan strategier for dette innebære å variere fokuset på forskjellige aspekter ved lyden og instrumentene som karakteristikk, tone og frekvenser (Neuenfeldt, Ibid). Mine erfaringer bygger også opp om dette, spesielt under miksestadiet, men også under prosessen som helhet. Min strategi er å ta pauser og akseptere at prosessen kan ta lang tid. Jeg har erfart at det er lett å miste spontanitet og overskudd i det jeg gjør, om det blir for mye på en gang.

Et eksempel på dette kan være innspilling av akustisk gitar i hjemmestudio. Det er en prosess som består av mange små oppgaver og beslutninger. Det må rigges opp en eller flere mikrofoner, hodetelefon, inputsignal må stilles inn og monitormiksen balanseres. Spor og oppsett må forberedes i DAW'en, før det kanskje gjøres et testopptak. Høres det bra ut? Står

det i stil til konteksten? Må mikrofonplasseringen endres for å få en gitarlyd som passer? Deretter skal en prestere som musiker og samtidig være opptaksteknikker. Til slutt høre igjennom innspilte spor og plukke ut det som skal brukes. På dette tidspunktet har en kanskje allerede holdt på i et par timer og begynt å miste konsentrasjon og fokus. Min tilnærming har derfor utviklet seg til å dele opp prosessene med gode pauser. Kanskje gjør jeg kun «opprigg» og forberedelser den første dagen, innspillingen den neste og etterarbeid senere i uka. Dette innebærer at ting kan ta lang tid, men jeg erfarer at jeg på denne måten greier å fokusere på helheten, ved å unngå tunnelsyn på uviktige detaljer. Dette blir ekstra viktig i et hjemmestudio hvor en selv må håndtere alle rollene.

Når det er sagt, er dette er et felt hvor det ikke finnes noen fasit på hvordan ting skal gjøres. Det meste er basert på subjektivitet, både når det kommer til studioarbeid, men også innenfor låtskriving og generelle musikalske preferanser. Det er alltid et lite mysterium i prosessen som kommer til uttrykk gjennom det som skapes. For min del er det som gjør det spennende.

6. Konklusjon

Det overordnede målet i dette masterprosjektet har vært å skape musikk som kommuniserer og rører ved publikum. Om vi har fått til det, finnes det kanskje like mange svar på, som det finnes publikummere. Jeg vil derimot påstå at vi har lyktes med å belyse forskningsspørsmålet. Med det som utgangspunkt har vi dykket ned i innspillingsprosessen og utforsket hva som kjennetegner den. På den måten speiler denne studien tiden vi lever i, og hvordan musikk kan skapes, lydfestes og presenteres i dag. Det er et bredt forskningsområde og med en teknologisk utvikling som stadig skyter fart framover, blir det desto viktigere å dokumentere bredden i feltet underveis. Her er denne masteroppgaven et eksempel på nåværende praksis, samtidig som den trekker linjer tilbake til gamle tradisjoner innen musikkskapning.

Ved inngangen til dette masterprosjektet vurderte jeg ulike innfallsvinkler til temaet. Et annet alternativ var å gå dypere inn i tekstene og gjøre lyriske analyser. Jeg har alltid vært fascinert av Tor Egil sine viser, spesielt på grunn av historiefortellingen og det tekstlige aspektet. Dermed er det et aktuelt område for videre forskning. I dette tilfellet innså jeg at det ville krevd en helt annen tilnærming og gjort oppgaven mer teoretisk tynget. Da ville jeg fått mindre tid til å jobbe med innspillingene, så jeg valgte derfor å avgrense studien til det rent musikkproduksjonsmessige.

Avslutningsvis må jeg si at arbeidet med denne masteroppgaven har vært veldig interessant og lærerikt. Det har tvunget meg til å loggføre, beskrive og reflektere over arbeidet på en måte jeg kanskje ikke ville gjort ellers. Dermed opplever jeg å ha fått større innsikt i egen prosess og utvikling. Et annet aspekt ved dette prosjektet, er at det også handler om å dokumentere og bevare lokale sanger. Her ser jeg hvordan studien beskriver et møte mellom to generasjoner, som finner sammen om felles interesser. Dermed oppleves det ekstra meningsfylt å være med på å forevige, noe som kanskje er en del av Nordmøres kulturarv.

Referanser

- Assis, P. d. & D'Errico, L. (2019). *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*. Rowman & Littlefield International Ltd.
- Balkema, A. W. & Slager, H. (2016). *Artistic Research*. Brill.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1163/9789401201018>
- Bergh, J. (2021). *take*. Store norske leksikon. Hentet 11. april 2023 fra <https://snl.no/take>
- Biggs, M. A. R. (2004). Learning from experience: approaches to the experiential component of practice-based research. I T. Kalvemark (Red.), *Forskning, Refleksjon, Utveckling* (s. 6-21). Vetenskapsrådet.
- Bochner, A. P. (1994). Perspectives on inquiry II: Theories and stories. I M. L. Knapp & G. R. Miller (Red.), *Handbook of interpersonal communication*. Sage.
- Bochner, A. P. (2002). Perspectives on inquiry III: The moral of stories. I M. L. Knapp & J. A. Daly (Red.), *Handbook of interpersonal communication* (s. 73-101). Sage.
- Denzin, N. K. (1989). *Interpretive biography*. Sage.
- Efurhievwe, G. (2022). *What Does a Cloudlifter Do and Why Do I Need One for Voice Overs?* Crumplepop. Hentet 13. april 2023 fra <https://crumplepop.com/what-does-a-cloudlifter-do/>
- Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum, qualitative social research*, 12(1).
- Ellis, C. & Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. I N. Denzin & Y. Lincoln (Red.), *Handbook of Qualitative Research* (2. utg., s. 733-768). Sage.
- Ellis, C. & Ellingson, L. (2000). Qualitative methods. I E. Borgatta & R. Montgomery (Red.), *Encyclopedia of sociology* (s. 2287-2296). Macmillan.
- Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. (2005). *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Academy of Fine Arts, Helsinki.

- Howlett, M. (2009). *The Record Producer as Nexus: Creative Inspiration, Technology and the Recording Industry* [Doktoravhandling]. University of Glamorgan.
- Jones, T. (2005). A Method of Search for Reality: Research and Research Degrees in Art and Design. I K. Macleod, L. Holdridge & C. Beardon (Red.), *Thinking Through Art* (s. 226-240). Routledge.
- Kahr, M. (2021). *Artistic research in jazz: positions, theories, methods*. Routledge.
- Karlsson, B., Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A.-S., Sælør, K. T. & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* Cappelen Damm Akademisk.
- Kiljunen, S. & Hannula, M. (2002). *Artistic research*. Academy of Fine Arts, Helsinki.
- Neuenfeldt, K. (2007). Learning to listen when there is too much to hear: music producing and audio engineering as 'engaged hearing'. *Media international Australia incorporating Culture & policy*, (123), 150-160.
- Palmer. (2023). *What is a DI-Box?* Hentet 11. april 2023 fra <https://www.palmer-germany.com/en/blog/what-is-a-di-box/>
- Peckman, J. (2007). *Picture Yourself Drumming: Step-by-Step Instruction for Drum Kit Setup, Reading Music, Learning from the Pros, and More*. Thomson Course Technology.
- Plummer, K. E. N. (2001). *Handbook of Ethnography*. I. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781848608337>
- Pras, A. & Guastavino, C. (2011). The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae scientiae*, 15(1), 73-95. <https://doi.org/10.1177/1029864910393407>
- Punch, K. F. (1998). *Introduction to social research : quantitative and qualitative approaches*. Sage.
- Swisher, D. (2021). *Spring Reverb: What It Is And How To Use It*. Musician On A Mission. Hentet 14. april 2023 fra <https://www.musicianonamission.com/spring-reverb-what-it-is-and-how-to-use-it-2020/>

Tullis Owen, J. A., McRae, C., Adams, T. E. & Vitale, A. (2009). truth Troubles. *Qualitative inquiry*, 15(1), 178-200. <https://doi.org/10.1177/1077800408318316>

Appendiks

Vedlagt ligger lydfiler av innspillingene og noter som viser melodi, tekst og akkorder.

Vedlagte lydfiler

- Thamshavnbanen.wav
- Kjølvassroinna.wav
- Mamma si hand.wav

Thamshavnbanen

♩ = 51

Tor Egil Langnes

Intro

C F C G C F C

Låg på

Vers 1

5 C F C C

laks-fes - ke her på anner år - et Vi hadde campen ved Sol-bu sta - sjon men

9 F G C F C G C F C

fes-ke va skralt fær vatnet va fær kaldt så vi læ - ta etter mo - ti - va - sjon. Men

Vers 2

13 C F C F C

ka ska vi gjærra når fes-ke går trægt og med lodgen vi fekk en koll-i - sjon Jau da

17 F G C F C G C /B

hy - va vi oss på det bes-te vi kan få tå kul-tur og tra - di - sjon. Ja du

Refreng

27 Am Em F G C

gam - le Thams - havn ba - ninj Ta her e te in - for - ma - sjon Ta

25 F G C F C G C F C

tå - ge en tur te fesk-løkk - å snur Det e ver-dens bes-te re - kre - a - sjon.

Mellomspill

29 F G C /B Am F G C F C

Det va den

Thamshavnbanen

Vers 3

33 C Fmaj7 C G7
 førs-te baninj så gjekk på strøm Han Thamsen fekk det te på et vis Og med
 37 C C7 F D7 G7 C /B
 den fekk' - n fram kvart et æn - as - te gram tå malm og tå svo - vel - kis Ja du

Refreng 2

41 Am E7 F G C
 gam - le Thams-havn ba - ninj frakta gods og mang en per - son Så en
 45 F G C F C G C F C
 ho - nør te dem så i - gjen fekk deg fram te Løk-ken i frå Bårdshaug sta - sjon Så te den

Vers 4

49 C F C F C
 stakkars laks - e fesk-arn som vil kvitt se med små agg - re - sjon Legg
 53 F G C Fmaj7 C G C /B
 ståinna di ned og så bli du med me en tur med to - ge og med Thamsens vi - sjon Ja så

Refreng 3

57 Am Em F G C
 takk du Thams-havn- baninj og den jobben fær den gam - le tradi - sjon Og at en
 61 F G C /B Am C G C /B
 laksfeskar kan bære rætt ut ei hand nårn vil ta to-ge opp te Løkken sta - sjon

Mellomspill

65 Am Em F G C
 Og at en

Outro

69 F G C /B Am rit. - - - - C G C FC
 laksfeskar kan bære rætt ut ei hand nårn vil ta toget opp te Løkken sta - sjon

Kjølvassroinna

♩ = 82

Tor Egil Langnes

Intro

A D E A

Vers 1

5 A D A
No så ska i søng_ om en dræm i ha i natt_ I

8 /G# F#m B7 E7
låg der i min fær - ing utpå_ sto - re katte - gat_ Så i

11 D A E7 A
sætte_ me på tof - tå og med åråin_ tok nåinn tak_ Men

13 D A F#m B7 E7 A
sam-me ka e rodde_ så låg i der å rak Da

Refreng 1

16 D A E7 A D A B7 E7
skjøn-te i_ at alt ta her_ va mer enn en drøm Fær ikkje_ va det vinn-øtt og ikkje_ va det strøm Da

20 D A E7 A D A F#m B7 E7 A
la i frå me å-råinn fær det va ikkje dem i trong Når i såg at att-fær bå - ta låg så blank ei kjølvass - roinn

Mellomspill

25 D A E7 A D A F#m B7 E7 A

Vers 2

30 A D A
fær - ing pløyde ha - vet som om kursen_ no va satt Og i for -

32 /G# F#m B7 E7
sto at i va li - tinj ut på sto - re katt - e - gat_ Men da

35 D A E7 A
såg i ka ho kom i frå_ og ka ho skull be - ty_ Fær der

Kjølvassroinna

37 D A F#m B7 E7 A
 kjølvassroinna starta der låg livets morgengry Så i

Refreng 2

40 D A E7 A D A B7 E7
 såg på kjølvassroinna ut på store kattegate Og skjønte at det ikke va så lange målinje

44 D A E7 A D A F#m B7 E7 A
 Men da tok i kråkefot på hainn med hov og hoinn Så kanskje får i skjætt på litt på li-vets kjølvassroinn

Mellomspill

49 D A E7 A D A F#m B7 E7 A
 Så

Vers 3

54 A D A
 takk da du min færing ut på store kattegate Og

56 /G# F#m B7 E7
 sei om det va mæning i den drøm i ha i natt Ja

59 D A E7 A
 kanskje vil du sei me at du stopp opp en gong Men

61 D A F#m B7 E7 A
 enn o sjer du skjenn e tå så blank ei kjølvassroinn Ja

64 D A E7 A
 kanskje vil du sei me at du stopp opp en gong Men

66 D A F#m B7 E7
 enn o sjer du skjenn e tå så blank ei kjølvass

Outro

69 A D A F#m rit. B7 E7 A D A
 roinn

Mamma si hand

♩. = 60

Tor Egil Langnes

Intro

D D(SUS4) D D(SUS4)

He

Vers 1

5 D G A D D/C#

fes - ka i flom - stor - e el - ve og på det sto - re vi - de hav He

9 Bm F#m G A D

svem - la i somm - ar var - me og ve - a i snø - storm og kav Her

Vers 2

13 G A D Bm G A D F#7

tok i mi - ne først - e steg og her tek i sekk - ert de sis - te Men de

17 Bm F#m G A D D/C#

leng - ste i tok va på sku - le - veg bar skul - sekk med saft og litt niste Og

Refreng 1

22 Bm F#m G A D F#7

væn den va tung og så en - de - laus lang men trøgg - heta kom i frå mamm - a si hand Fær

26 Bm F#m G A D F#7

alt va så okjent ha mest løst å snu Skrem - a - nes va det fær en pode på sju På si

30 Bm F#7 Bm F#7 Bm

van - dring mot det o - kjen - te land

Vers 3

Mamma si hand

34 G D A D F#7
 Gutt en min sa ho mens ho kring me tok Du he mæs-tå he-le li - vet i - gjen Og
 38 Bm F#m G A D
 liv - et det e så ei o - skre - va bok der du fø - re di eg - a penn Det va

Vers 4

42 G A D Bm G A D F#7
 start-en på liv - ets sku - le Mi vand ring start-a der og da Og det
 46 Bm F#m G A D D/C#
 e mæst-å heæt u - tru - le ka det stem-te det så mor mi sa Jau i

Refreng 2

50 Bm F#m G A D F#7
 hu - se så vel den trøgghet i fainn No som en vak - sin mainn og den
 54 Bm F#m G A
 trøs - ta i fekk der i all mi gru På min førs - te sku - le - veg
 57 D D/C# Bm G A D D/C#
 da i va sju Å få held ti mamm - a si hand

Instrumental

61 Bm F#m G A D D/C#
 65 Bm F#m G A D F#7
 69 Bm F#7 Bm
 Så

Vers 5

Mamma si hand

73 G D A D F#7

takk fær at du hjalp me på ve-gen gjenn-om li - vet mot det frammu - nde land Og at i

77 Bm F#m G A D F#7

slapp å ga der å - lein_ men fekk held ti di var - me hand Så no

Vers 6

81 Bm F#m G A D F#7

legg i påryggatt - i lynga og knip att au - ðinn så hardt så i kan Da

85 Bm F#m G A D D/C#

kjæm ho att - at den stunda der i får held ti mamma si hand

Instrumental

89 Bm F#m G A D F#7

Da

Coda

93 Bm F#m G A

kjæm ho att - at den stunda der i får held_ ti mamm - a si

97 D D(SUS4) D D(SUS4) rit. _ _ D

hand

