

**FG1299 Självständigt arbete, grundnivå inom lärarprogram  
(musik som ämne 2), 15 hp**  
Ämneslärarexamen med inriktning mot arbete i gymnasieskolan  
2014

---

Handledare: Incca Rasmusson

Rebecka Roberts

# Inspelningsteknik och inspelningmiljö

Hur spelar man in Bluegrass?

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet  
finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna  
text på KMH:s bibliotek.



# Sammanfattning

Bluegrass är en energi- och glädjeric genre som kräver mycket samspel och kommunikation mellan alla musicerande. Detta gör det svårt att fånga genren bra under organiserade inspelningsförhållanden utan att tappa själen i musiken. Syftet med mitt arbete är att undersöka hur olika inspelningsätt, såväl tekniska som miljömässiga, påverkar musiker, instrument, ljud och känsla. Tre olika inspelningar har genomförts, en utomhusinspelning, en inspelning i studiomiljö samt en inspelning under en livekonsert. En mix mellan utomhus- och studioinspelningen skulle med facit i hand varit det allra bästa. Inspelningstekniken och miljön behöver anpassas efter den ensemble som ska spelas in. Allt beror på i vilket sammanhang musikerna känner sig avslappnade och trivs bäst. Det viktigaste som inspelningsstekniker och producent är att skapa rätt förutsättningar för musikerna och att inspelningsstekniken anpassas efter det sammanhanget.

Nyckelord: Bluegrass, inspelning, inspelnings teknik, inspelningsmiljö, ljudteknik, musikproduktion, utomhusinspelning, studioinspelning, liveinspelning, studioteknik, mixning, mikrofonplacering

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning och bakgrund .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Bakgrund.....</b>	<b>2</b>
1.1.1. <i>Inspelningsteknik – historik.....</i>	<i>2</i>
1.1.2. <i>Bluegrass – historik.....</i>	<i>4</i>
1.1.3. <i>Inspelningsteknik idag med fokus på Bluegrass.....</i>	<i>6</i>
1.1.4. <i>Personlig bakgrund .....</i>	<i>11</i>
1.2. Syfte .....	13
<b>2. Metod .....</b>	<b>14</b>
2.1. Val av miljö, teknik och ordning för inspelningarna .....	14
2.2. Dokumentation .....	15
2.3. Låtar – urval och tradition .....	15
2.3.1. <i>Utomhus – I’ll Fly Away .....</i>	<i>15</i>
2.3.2. <i>Studio – Man of Constant Sorrow .....</i>	<i>15</i>
2.3.3. <i>Livekonsert – Will the Circle.....</i>	<i>16</i>
2.4. Inläring – arrangering .....	16
2.4.1. <i>Utomhus.....</i>	<i>16</i>
2.4.2. <i>Studio .....</i>	<i>16</i>
2.4.3. <i>Livekonsert.....</i>	<i>17</i>
2.5. Inspelning –skarpt läge .....	17
2.5.1. <i>Utomhus.....</i>	<i>17</i>
2.5.2. <i>Studio .....</i>	<i>18</i>
2.5.3. <i>Livekonsert.....</i>	<i>19</i>
2.6. Efterarbete .....	20
2.6.1. <i>Utomhus.....</i>	<i>20</i>
2.6.2. <i>Studio .....</i>	<i>20</i>
2.6.3. <i>Livekonsert.....</i>	<i>21</i>

<b>3. Resultat .....</b>	<b>22</b>
<b>3.1. Sound .....</b>	<b>22</b>
3.1.1. <i>Utomhus</i> .....	22
3.1.2. <i>Studio</i> .....	23
3.1.3. <i>Livekonsert</i> .....	23
<b>3.2. Musikaliskt arrangemang.....</b>	<b>24</b>
3.2.1. <i>Utomhus</i> .....	24
3.2.2. <i>Studio</i> .....	24
3.2.3. <i>Livekonsert</i> .....	25
<b>3.3. Gemensam och individuell känsla och energi.....</b>	<b>25</b>
3.3.1. <i>Utomhus</i> .....	25
3.3.2. <i>Studio</i> .....	25
3.3.3. <i>Livekonsert</i> .....	26
<b>4. Diskussion .....</b>	<b>27</b>
<b>Referenslista.....</b>	<b>31</b>
<b>Bilaga 1 .....</b>	<b>33</b>
<i>Inspelning 1</i> .....	33
<i>Inspelning 2</i> .....	33
<i>Inspelning 3</i> .....	33
<i>Videodokumentation</i> .....	33



## 2. Inledning och bakgrund

*Vi befinner oss på Wiregrass Museum i Dothan, Alabama. Det är en av stadens äldsta byggnader, byggd 1912. Den inbjudna publiken minglar obehindrat runt med dricka och tilltugg och pratar med en bred sydstatsdialekt. Jag och min man är de enda som inte känns igen och vi får otaliga gånger upprepa att vi är Holly's bror Freddy och hans fru Rebecka från Sverige. Vissa säger att de varit i Europa och syftar då självklart till England, Frankrike eller möjligtvis Tyskland. Ingen vet direkt något om Sverige, de undrar om det är kallt där. Ja, jo, definitivt kallare än i Alabama. Istället för att fråga om Sverige så vill de veta vad jag tycker om Alabama. Jag svarar att alla är öppna, välkomnande och trevliga här, att vädret är skönt och maten god. Brown Chicken Brown Cow String Band, kvällens huvudakt, äntrar området som dukats upp för dem. Det är ingen scen direkt utan de spelar på golvet i den stora salen, det är högt till tak och massor av konst hänger längs väggarna. Bandet har ingen som helst förstärkning utan står lätt och ledigt rakt uppochner med sina instrument: kontrabas, fiol, akustisk gitarr, banjo och mandolin. Från och med att gitarristen slår an det första ackordet på sin mörkbruna Gibson från 1929 så är jag fast.*

Denna berättelse beskriver mitt första personliga möte med bluegrass. Mötet väckte en väldigt varm känsla för genren. Den kändes öppen, positiv och välkomnande. Det var otroligt hög nivå på musikerna och samspelet var på hög nivå trots det höga tempot. Texterna målade bilder som bjöd in att ta del av vardagslivet på landet. Musiken hade en distinkt själ som träffade mig. Efter detta tillfälle började jag lyssna mer på både country- och bluegrassmusik och fick för första gången en personlig koppling till musiken.

En musikgenre med så mycket själ och känsla som bluegrass är svår att spela in. Man behöver skapa rätt förutsättningar för musikerna att lätt kunna gå in i musiken och hitta samspelet och låta själva inspelningen få komma i andrahand. Detta specialarbete undersöker hur olika förutsättningar kan påverka inspelningsresultatet. Några parametrar, såsom sound, arrangemang och känsla, har valts ut och under tre olika inspelningar kommer de att undersökas och dokumenteras. Under bakgrundsdelen presenteras en kort historik inom inspelningsteknik och därefter följer historiken om bluegrassens framväxt som leder in i ett stycke som behandlar hur genren spelas in i musikbranschen idag. I den sistnämnda delen

dyker det upp många citat på engelska, dessa är inte översatta eftersom det är viktigt att inspelningsteknikernas egna ord används när de pratar om sin profession. Bakgrundsdelen avslutas med min personliga bakgrund samt den inspiration som ligger bakom just detta inspelningsprojektet. I metoden finns fyra underrubriker där rubrikerna motsvarar de fyra olika delprocesserna under varje inspelning; låtval, inläring, inspelning samt efterarbete. Resultatet sammanfattas under de olika parametrarna som undersökningen utgår ifrån; sound, musikaliskt arrangemang och gemensam och individuell känsla och energi. I slutdiskussionen jämförs de tre olika inspelningarna och slutsatserna från arbetet redogörs och återkopplas till bakgrundstexten. I bilagan redovisas samtlig teknisk utrustning som använts under inspelningarna. Fackuttryck och termer på engelska förklaras mer ingående i fotnot.

## 2.1. Bakgrund

Inspelningstekniken har en kort men otroligt expansiv historia som fortsätter att skrivas än idag. Den första fonografen färdigställdes av Thomas Edison år 1877, sedan dess har historien kantats av diverse patentkrig, tekniska utvecklingar och åtskilliga minuter av inspelad musik av varierande och framförallt alltmer avancerade resultat. Jazzen var den genre som dominerade skivindustrin i 1900-talets USA. Via Ralph Pier och *Victor Records* upptäcktes countrymusiken och gavs utrymme i branschen. Nya framväxande genretillskott som *mississippi delta blues*, *gospel*, *western swing*, *honky tonk* och *bluegrass* hittade också fram till lyssnarna så småningom via mindre *portable recording sessions*<sup>1</sup>. Det var musik som funnits länge men som inte kommit allmänheten till dels förrän Pier, och senare även andra skivbolag, letade upp musikerna på hemmaplan och tog med sig tekniken som möjliggjorde professionella inspelningar.

### 2.1.1. Inspelningsteknik – historik

”Music producers whether by title or by virtue of their actions are composers in sound.” (Burgess, 2014, s 1). Citatet beskriver hur producenter inte är exkluderade ur det musikaliska förloppet under en inspelning utan i allra högsta grad inkluderade, deltagande och till och med tillför ännu ett musikaliskt element till processen. Den förste som gav möjligheten att återge klingande musik var Thomas Edison när han konstruerade den första fonografen (fonograf från grekiskans ord för ljud och skriva). Burgess, en engelsk studiomusiker, producent och författare skriver (2014, s 1) hur man med hjälp av inspelningar kunde återge musik på ett mer detaljerat sätt än vad notskriften hade möjlighet att göra, man

---

<sup>1</sup> Portable Recording Sessions: Inspelningar då en tekniker med utrustning skickats ut för att spela in på plats där musikerna befinner sig



kunde tydligare uppfatta den mänskliga känslan och finessen i musiken. Fonografen öppnade upp ett mycket bredare användningsområde än bara musik, bl.a telefonen, ändå invigde Edison sin uppfinning med att just sjunga. Emile Berliner utvecklade sedan fonografen till något han kallade för grammofon. Han kallade sina platta skivor för *records* och myntade även uttrycket *master records* om den originalskiva som användes för massdistribution, dessa två uttryck finns kvar än idag i inspelningsindustrin. År 1890 konstruerades historiens första *jukebox*<sup>2</sup>, där varje låt kostade fem cent att spela, maskinen tjänade mer än ettusen dollar under sina första sex månader. Allmänheten gav därmed sitt gillande till inspelad musik och framgången var ett faktum och inspelnings- och distributionsbolag startades. Berliner började samarbeta med Fred Gaisberg, en musiker som jobbade hos *The Columbia Phonograph Company* som en talangscout. Tillsammans inledde de ett samarbete där Gaisberg letade nya talanger och ackompanjerade och Berliner skötte själva inspelningen. De representerar en tidig fingervisning till de roller som började växa fram i branschen, producenten som leder den musikaliska aspekten och den kreativa processen och inspelningsteknikern som ser efter den tekniska delen. Enligt Burgess (2014) betalade artisten ifråga två eller tre dollar per sida och längden på låtarna var mellan en och en halv till två minuter. Det fanns på det här stadiet ingen möjlighet till någon redigering i efterhand eller mixning eftersom allt spelades in på samma lager. Ville man att fiolen skulle vara svagare i mixen så fick violinisten backa, då uppstår den så kallade proximityeffekten, dvs desto mer du backar desto mer bas försvinner från ljudet och fiolen tappar en del av sitt *sound*<sup>3</sup>. Liknande problem uppstod för sångarna (ibid., s. 42). Enligt en artikel av Theobald Nobler (1912) passade inte alla röster att spela in, vissa röster var för svaga, för nasala eller så var uttalet för dåligt. Han skriver vidare att alla instrument behövde omsorgsfullt placeras mot hornets mynning, annars skulle resultatet inte vara korrekt balanserat.

I dokumentären *American Roots Music* (Brown, Jim, 2001, avsnitt 1) berättas det om skivbolagens framfart i USA under 1900-talet och hur deras fokus mestadels låg på jazzen som snabbt hittade hem till amerikanerna via radion och grammofonen. Polk C Brockman, som ägde en möbelaffär i Atlanta där han även sålde skivor, fick frågan från skivbolaget *Okeh Records* om det var någon artist i Georgia som var tillräckligt bra för att man skulle skicka dit en inspelningstekniker. Brockman tipsade om en violinist vid namn John Carson. År 1923 spelades John Carson in av Ralph Peer, en inspelningstekniker och talangscout, vilket resulterade i det som flera kallar den första inspelningen av countrymusik. Inspelningen trycktes dock endast upp i 500 exemplar och dokumentären berättar att det ryktades att Peer sa att han tyckte att Carson lät *pluperfect awful*. Exemplaren sålde dock slut direkt och fler efterfrågades snabbt. En ny målgrupp, den vita arbetarklassen, hade upptäckts och fler

---

<sup>2</sup> Jukebox –en maskin som spelar upp musik och har ett bibliotek av låtar att välja från

<sup>3</sup> Sound –helhetsbilden av ljudet

skivbolag ville få sig en del av kakan. År 1927 skickades Ralph Peer återigen ut, nu till tre olika städer i södra USA för att upptäcka nya talanger. Bristol, Tennessee var en av de tre städerna och det annonserades i en av lokaltidningarna att The Victor Company skulle ha en inspelningsmaskin i Bristol i tio dagar för att spela in. Detta legendariska inspelningsstillfälle kom att kallas *The Bristol Sessions* och resulterade i upptäckten av The Carter Family och Jimmie Rodgers.

Teknikens utveckling tillät så småningom att gå från att använda horn till att börja använda de första mikrofonerna. Burgess berättar (2014, s 42) att med hjälp av mikrofonens förstärkning kunde man sjunga och spela svagare vilket öppnade upp för att mixtra med olika typer av sång- och speltekniker. Han skriver ingående om hur det strax efter andra världskriget skedde tre framsteg ganska snabbt som påverkade inspelningsindustrin tekniskt och expanderade producentens roll. Det första var introduktionen av magnetisk bandinspelning som möjliggjorde längre inspelningsstider och enklare efterredigeringar av ljudet. Det andra steget var mikrospar på LP som gjorde att man kunde få plats med längre spar och flera olika spar på samma skiva. Man kunde för första gången ha en samling låtar, ett album, på en och samma skiva. Det tredje stora steget var överdubning, som startade ur möjligheten att i efterhand kunna spela in ovanpå det som redan spelats in vilket utvecklades till att kunna spela in olika spar samtidigt. Inspelning gick från att endast vara ett sätt att dokumentera musik på till att bli ett sätt att skapa musik.

### 2.1.2. Bluegrass – historik

”[Bluegrass] är en expansiv, 1900-tals, akustisk strängensemblemusik som baseras i traditionella stilar, vilket inkluderar fiolmelodier, blues och kyrkomusik från sydstatskyrkan och profilerar med stämsång och hög-pitchad solosång och lägger vikten på virtuosa insatser på fiol, banjo, mandolin, gitarr och akustisk bas.”<sup>4</sup>

Så inleder Thomas Goldsmith (2004, s 1) boken *The Bluegrass Reader*, som är en sammanställning av artiklar som genom tiden följer bluegrassens som genre. Han berättar vidare att i en tid då musikaliska trender passerar likt modeller på en *runway* i Paris, så har Bluegrassens utvärdat och förändrats. Det är svårt att säga specifikt när genren föddes, men enligt Goldsmith är många överens om att den växte fram under Bill Monroes ledning, vars liv målar upp den idylliska bilden av hur livet var i USA under tidiga 1900-talet. Monroe föddes 1911 och växte upp i Rosine, Kentucky och beskrivs som blyg och skelögd under barndomen vilket ledde till åtskilliga timmar i kammaren med musiken som vän. I dokumentären *American Roots Music* (Brown, Jim, 2001) finns ett klipp där Bill Monroe

---

<sup>4</sup> min övers.

säger ”My brothers they all went to church, but there was no use in me going cause I couldn’t see the notes or anything. They couldn’t learn me anything so I just decided I would learn my music by ear and always do it that way” (ibid., 21’00”, avsnitt 2). Goldsmith (2004) beskriver hur Monroe växte upp under de förhållanden som gav färg och själ till bluegrassmusikens texter – det tunga jordbruksarbetet, den vackra naturen, ridturer i månskenet och turer på vagnen till kyrkan med sportmatcher som distraktion och avbrott i det annars enformiga livet på landet – som alla är delar av hans låttexter. I Goldsmiths (1986) intervju var Monroe tydlig med att förmedla att det inte endast var den musikaliska aspekten utan även livsstilen och den kulturella aspekten som han bidrog med till genren. Bluegrassens exakta födelse debatteras fortfarande och många menar att bluegrassen först hittade sitt distinkta sound när *The Blue Grass Boys* bildades under Monroes ledning.

*The Grand Ole Opry* var ett program som sändes på lördagskvällar i radiokanalen WSM i Nashville. Det var mycket populärt och samlade de bästa musikerna från trakten. Monroe gjorde sin första audition för *The Grand Ole Opry* 1939 med *The Blue Grass Boys* och och programmets grundare George D. Hay blev förtjust i Monroes höga, klara tenorstämman. *The Blue Grass Boys* hade flera olika konstellationer, men den som verkligen några år senare kom att karaktärisera bluegrassoundet bestod av Bill Monroe på leadsång och mandolin, Robert ”Chubby” Wise på fiol, Cedric Rainwater på kontrabas, Lester Flatt på gitarr och Earl Scruggs på banjo. Bill C. Malone skriver (2002) om hur *The Blue Grass Boys* tillsammans etablerade bluegrassoundet under 1945-1948 då de reste runt i en niosits Packard-limousin med sina instrument och hade fem lastbilar på släp med tält, stolar och läktare som de satte upp där de kom. Istället för countrymusikens lugna plockande visade bluegrassmusikerna en helt annan nivå i snabbhet och instrumentskicklighet. Earl Scruggs hyllas som en legend för sitt skickliga tre-finger-tekniska banjospel på sin femsträngsbanjo. Monroe stod för mestadels av både leadsången och instrumentsolona på sin mandolin. Goldsmith (2004, s 4) sätter fingret på det fenomen att precis som Beatles höjde nivån på låtskrivande inom popen på 60-talet så höjde Monroe med sällskap förväntningarna i ”hillbilly-världen”.

Lester Flatt och Earl Scruggs lämnade *The Blue Grass Boys* 1948 och sökte efter ett eget sound tillsammans. Flatt & Scruggs, som de kallade sig, tonade ner mandolinens roll och byggde sitt sound på Flatts sång och Scruggs mästerliga banjospel. Goldsmith (2004) berättar hur flertalet fantastiska musiker genom åren spelade tillsammans med Flatt & Scruggs i olika konstellationer och hur de byggde upp en egen omfattande låtrepertoar. Under deras 21 år tillsammans förändrades deras sound, mandolinen försvann helt för att ersättas av dobron, vilket är en *slide steel guitar*<sup>5</sup>. Bill C. Malone skriver (2002) om hur dobro egentligen var namnet på tillverkaren och kommer av tillverkarnas namn, *the Dopera brothers*, som

---

<sup>5</sup> Slide steel guitar: en stålsträngad bandlös gitarr som ligger ner, antingen i knät eller på ett stativ

presenterade den första dobron 1928. Instrumenteringen är viktig i bluegrass och är en stor del av vad som definierar dess sound och dobron lyfte bluegrass soundet och gav en ackordsmatta som limmade ihop alla *licks* och *fills*.

Scruggs bidrog kontinuerligt med ny spelteknik och Flatts egenskap som låtskrivare och hans fantastiska scennärvaro, tillsammans med Scruggs fru Lousies skickliga managementskap, höll dem kvar i spotlighten hela deras karriär. Även under 50-talet som enligt Goldsmith (2004) var ett hårt årtionde för de flesta country- och bluegrassband höll de sig över ytan och fortsatte musicera. Flatt & Scruggs blev med tiden kommersialiserade och var den första introduktionen till bluegrass för många amerikaner runtom i USA via deras medverkan i tv-programmet *The Beverly Hillbillies* och deras soundtrack till den kultförklarade filmen *Bonnie and Clyde* (1967).

Ett nytt uppsving för genren kom år 2000 med bröderna Cohens film *O Brother, Where Art Thou?*. Filmen nådde otrolig framgång, inte bara i USA utan även internationellt, och spelade in över 70 miljoner dollar. Jim Ridley skriver (2000) i sin intervju med Cohenbröderna om hur musiken i filmen kom till och vilka musiker de ville ha med i processen. I en annan artikel från BBC (2002) berättar Cohenbröderna hur de tillsammans med musikproducenten T-Bone Burnett faktiskt spelade in soundtracket innan de ens påbörjat filminspelningen.

Soundtrackalbumet vann en Grammy 2001 i kategorin *Album of the year* och flera stora artister var med och gav albumet sitt sound, bland dem var Allison Krauss, Gillian Welch, Emmylou Harris, Dan Tyminski, John Hartford och Ralph Stanley. Filmen innehåller inte bara bluegrass utan även *gospel*, *delta blues*, *country* och *swing*, vilket är fler genres som tillkom runt den tidsperiod som filmen utspelar sig.

### 2.1.3. Inspelningsteknik idag med fokus på Bluegrass

Jan Ohlsson, författare och lärare vid Dramatiska Institutet, skriver (1983) att Hi-Fi-entusiasterna på 50-talet brukade definiera god ljudåtergivning som att det låter som man satt på bästa åhörarpå plats i konsertsalen och lyssnade. Inte helt olikt den visionen som Edison hade när han sa att han ”..skulle skapa en fonograf som skulle återge hela operor bättre än vad sångarna själva kan sjunga dem eftersom hans fonograf skulle spela in röster bättre än någon person kan höra dem”<sup>6</sup> (Burgess, 2014, s. 42). Ett enligt mig ganska motsägelsefullt påstående i sig eftersom det endast är med det mänskliga örat vi kommer att höra inspelningen ändå. Idag kan vi göra det som Edison drömde om, vi kan spela in ljud som det mänskliga örat inte ens kan uppfatta, *men kan en inspelning verkligen ersätta känslan av att lyssna på musik live?* Trots att inspelningstekniken har kommit så långt så har den fortfarande inte ersatt fenomenet

---

<sup>6</sup> min övers.

livemusik. Istället har inspelningstekniken styrt musiken i en annan riktning och öppnat upp för nya sätt att skapa musik. Mycket av den musik vi hör på radio idag är inte ens möjlig att framföra live med endast musiker. Den nya eran i EDM (Electronic Dance Music) är ett typexempel på sådan musik. Färdiga inspelningar spelas upp som man sedan mixtrar med. Man skapar alltså live ny musik av redan inspelad musik.

Ohlsson (1983) delar in inspelningstekniken i två kategorier: mångmikrofoninspelning och fåmikrofoninspelning. Mångmikrofoninspelning bygger, som namnet antyder, på att använda sig av flera olika mikrofoner för att på så sätt kunna blanda ljudsvaga och ljudstarka instrument utan att skapa balansproblem. Han skriver vidare att tekniken även tillåter möjligheten att kunna återge ett instrument på flera olika sätt genom att flytta mikrofonen så att den plockar upp ett annat sound än vad man normalt sett skulle höra om man stod bredvid instrumentet och lyssnade. Det vanligaste nuförtiden är att man till och med använder flera mikrofoner för ett och samma instrument. I artikeln *Recording Bluegrass* (2008) i en intervju med bluegrassen och countrys främsta inspelningstekniker berättar de går tillväga när de mickar upp och spelar in respektive instrument samt hur de jobbar med olika artister. De betonar hur viktigt det är att hitta ett sätt att jobba på som fungerar för artisten. VornDick, som varit i branschen i 25 år berättar om hur vi nu, i den digitala tidsåldern, har fler möjligheter än förr: “..before, you'd try to record pretty much how it went down live in the studio. I've done a Jimmy Martin album in 45 minutes. They came in, stood up like they would onstage, they played, we taped it and that was it.” Gary Pancroza, vars meritlista inkluderar inspelningar med Allison Krauss & Union Station, Dolly Parton och Dixie Chicks berättar: “It's great to have some isolation so you can punch in and fix things and have more control over it in general, but, for instance, on the last Darrell Scott record I did, we cut everyone live in one room, no headphones.” VornDick pratar om hur tiden automatiskt förändrar tillvägagångssättet och hur musikerna nu själva väljer ut sina bästa tagningar: ”Jerry Douglas might like his dobro part from take 17 and Tony Rice might like his guitar part from take 23, so they'd put all that stuff together — everybody's picking their favorite performances for themselves.” De pratar också i intervjun om allt hårdare budgetar för inspelning och hur detta påverkar vilken inspelningsteknik man väljer att använda sig av Pancroza beskriver relationen mellan inspelningsteknik och budget. ”The last two Tim O'Brien records were cut over here and everyone was close together, so I'm embracing the lack of isolation and the bleed. Part of that, too, is economics because we're not cutting as much in big studios; I'm cutting at home.”

Att hitta rätt omgivning för musiker och sångare att spela in i är en viktig komponent. Tidningen *Sound on Sound* har en artikelserie som heter *Inside track – Secrets of the Mix Engineers*. Varje artikel handlar om ett album eller en låt och fokuseras runt en intervju med dess inspelningstekniker om hur processen gick till. Mike Shipley, som är en legendarisk

inspelningstekniker som spelat in Def Leppard, Shania Twain, Faith Hill och Green Day, blev smått förvånad när Alison Krauss frågade honom om han kunde spela in Alison Krauss & Union Stations album eftersom renodlad country låg lite utanför hans normala område. Han berättar i artikeln, skriven av Paul Tingen (2011, Juli), om hur det tog nästan två år att bli färdig med albumet på grund av Alisons dåliga hälsa under inspelningsperioden. Hon hade återkommande migrän som kunde sätta plötsliga stopp för inspelningstillfällena. Shipley berättar om hur det, bland annat därför, var viktigt att hitta precis rätt studiomiljö för bandet.

We started off at a studio in Nashville where she had been before, but perhaps they had been there one too many times, because the sessions didn't really work very well. So I suggested that we go to House Of Blues studios in Nashville, because I had worked there on a Faith Hill record years ago [There You'll Be, 2001]. The whole band instantly loved that place, because it has a nice, old-school vibe with lots of wood panelling. The energy really picked up after that. Many studios in Nashville today are very modern-looking, but Alison likes working in older-style rooms, with not too much daylight, so she can just focus on the music and not be side-tracked. (Tingen, 2011, Inside Track: Mike Shipley: Recording Alison Krauss' Paper Airplane)

Bandet repeterade minimalt innan de kom in i studion, bara så att de kunde navigera sig igenom låtarna, och spelade sedan in det mesta live tillsammans i ett stort inspelningsrum. Sången var det enda som spelades in i ett eget sångbås, men fortfarande tillsammans med resten av bandet. Shipley berättar att han fick mer läckage än han önskat mellan instrumenten och byggde upp några avskärmningar, men lät annars bandet göra sin grej. De önskade instrumentdelarna överdubbades efteråt, det var viktigt för dem att behålla och utgå från en hel tagning. Alisons sång var ett av de spår som överdubbades efteråt och de spenderade sex-sju månader bara åt hennes leadsång. Hon gillar inte att ha åhörare i rummet när hon spelar in så Shipley berättar att mestadels var det bara han och Alison. ”Once she hit the sweet spot, she was right there. Doing vocals with her is an amazing experience. It's very emotional, and the hairs at the back of my neck would often be standing up.” När de sedan kom fram till mixningsprocessen minns Shipley:

I mixed the album mostly by myself, with only Alison occasionally coming in. She preferred to leave the mixing up to me, because she wanted to have a different kind of sound than what she had for a long time. I have to say that I had already done a lot of the mixing during the recordings. Every evening after the band had gone home, I would be tweaking everything, experimenting with panning positions and balances and so on. The biggest thing in the mixes was how Alison's vocal sat with the instruments. That was the key. My approach was to first work on the instrumental sounds, make sure I had the imaging right, and then bring in Alison's vocal. The stereo mics allowed me to have full control of how big each instrument would be in the mix. With 'Paper Airplane', the instruments remain more or less the same throughout the song, so mixing was a matter of where in the stereo image to put things and getting a good balance and separation. The single acoustic guitar that opens the track sounds like it is panned hard left, but I panned only the body to the left, and the mic that was picking up the finger noises is panned centre. The second acoustic guitar, which comes in later, is panned on the

right in exact mirror image. I spent a lot of time trying to find spaces by panning things. The exact placement of the acoustics, the banjo and the Dobro, and how big they sounded, was the key to a lot of these songs. (ibid.)

Panorering<sup>7</sup>, mixning och automation<sup>8</sup> är alla en del av efterarbetet som slutförs först när allting är inspelat. Men precis som Shipley nämner ovan så är det en process som påbörjas under själva inspelningen. Det är under den här delen av processen som producent och inspelningstekniker får utlopp för sin kreativitet när de väver samman allt musikaliskt material till ett enda sound som sedan blir hela albumets sound.

Följande citat är från en annan artikel ur *Inside Track: The Secrets of the Mix Engineer* (2011, Mars) som handlar om mixningen av *Mumford & Sons* debut album *Sigh No More*. Markus Dravs producerade och Ruadhri Cushnan mixade. Cushnan berättar om sin mixningsprocess och svårigheten med att låta banjon få mycket plats utan att låta den ta över hela soundet på skivan. Det var viktigt i mixprocessen att spara lite utrymme för att låta musiken få växa dynamiskt och nå sin slutpeak först mot slutet.

The Mumford & Sons sessions were well-organised and clearly laid out. Mumford & Sons are a very straightforward, very organic band, and the album is very truthful. It's not over-produced, it was really a case of Markus and François capturing the band's live energy on record. I think the album was recorded over two or three weeks, with the band playing live in the studio, and then later adding overdubs, including the drums... One of the big talking points during the mix was the banjo, and how much it should feature. The band were adamant that the banjo is very critical and important to their sound, and trying to make it cut through and giving it the dynamic punch that it needed, without it completely overpowering everything and it becoming a banjo record, was a delicate balance. The other thing was that most Mumford & Sons songs have a very rich, gradual dynamic lift, and I needed to make sure that I kept some of that in reserve, so that we always had somewhere else to go right up until the end of each song and by the time I got to the final peak, I could really let rip. So being careful with the dynamics was very important. (Tingen, 2011, Inside Track: Mumford & Sons 'Little Lion Man')

Det har blivit allt vanligare att ta in en separat person till att göra slutmixningen, dvs någon som inte varit med under själva inspelningsprocessen och därför har ett visst mått distans till musiken. I Alisons Krauss fall ville hon inte vara med i slutmixningsprocessen eftersom hon ville ha ett nytt sound. Mumford & Sons ville att Cushnan skulle mixa deras debutalbum eftersom de gillade tidigare jobb han gjort. Ett annat folkmusik och bluegrassinspirerat band som nyligen nått stor framgång är *The Lumineers* från Denver, Colorado. Kevin Augunas fick jobbet att mixa *The Lumineers* debutalbum, han hade inte varit med under inspelningsprocessen alls utan fick alla spår färdiginspelade. Han berättar att när ett band kommer in i hans studio så pekar han på sitt mixerbord och säger att de har 16 kanaler på sig

---

<sup>7</sup> Panorering: när man drar ett ljudspår från mitten av ljudbilden och lägger det åt vänster eller höger

<sup>8</sup> Automation: när ett ljudspår ändras under låtens gång, oftast syftar man till volymen

att förmedla vad de vill säga. Många protesterar ofta och säger att det inte är tillräckligt med kanaler men då frågar han vilka deras favoritalbum är. Ofta svarar de skivor från 60-70-talet av Beatles, Led Zeppelin och Stevie Wonder och han pekar då ut att de flesta av dessa skivor gjordes med bara åtta kanaler. Han poäng är att man borde bli bättre på att arrangera musiken och att det i sin tur kommer att förbättra musiken. Att använda sina öron och jobba bed ramar skapar bättre musik, menar han. Han jobbar helt annorlunda än många andra i hans profession och är en intressant kontrast att ha med. Om panorering säger han: "I think panning is like having too many tracks. You don't need it. Just having centre, left or right is much better. I love the hard commitment! If you want something to fly across the stereo image in a mix, you just put it on two faders and you work the volume of the faders.". Han berättar också hur han känner för att mixa något som en annan inspelningstekniker spelat in, vilket var precis det han gjorde i det här fallet med *The Lumineers*:

I rarely mix somebody else's work. I usually do the whole process, ie. recording, mixing, and producing. So me mixing somebody else's recording is an anomaly, and when I do that, a large part of mixing is subtractive. I try to uncover what the most important part of the statement is. So the first thing I did with many songs was to delete a bunch of tracks and take off the plug-ins, because I wasn't hearing the songs in that way. To me these extra tracks and these plug-ins were examples of people overdoing things in DAW<sup>9</sup>s because they could, whereas you need to focus on arranging. There were multiple plug-ins and multiple mikings of everything, like the acoustic guitar had three mics, there were room mics on the vocals, there were digital reverbs, and I pulled all this out. (Tingen, 2013, Inside Track: The Lumineers)

När *The Lumieers* kom till Augunas med sina färdiginspelade låtar för att mixa så blev de tillbakaskickade in i studion för att göra om vissa delar. Bland annat fick de lägga om sången på albumets första singel och hitlåt "Ho Hey".

'Ho Hey' was in fact the first song I mixed for the project, and I deleted about 12 tracks from the recording session, which left me with a lead vocal, two tracks of backing vocals, an acoustic guitar, a mandolin, a cello, four drum tracks, and seven stomp, percussion and claps tracks [in blue, PT]. After this, I re-comped a new lead vocal for the first verse, because I wanted Wesley to sound an octave lower. When I received the song, the first verse vocal was an octave higher, meaning that he sang really aggressively right from the start. I felt that it sounded too too intense and not intimate enough. So I went into the Playlist and comped together a lead vocal that was an octave lower, knowing that if it didn't work, I could ask Wesley to go into the live room to re-sing the first verse. After changing the verse vocal, I felt that the song needed some more weight. To my ears it sounded a little thin and bright, so I asked the band to go out into the Fairfax live room, where I put up a Neumann M49, and they did the parts of the song where they go 'ho hey', and all the stomps and percussion and claps and banter. I asked them to talk amongst themselves as if they were at a cocktail party, and I triple-tracked that, so there's LCR of shouts, ad libs, and background vocals and all kinds of

---

<sup>9</sup> Digital Audio Workstation



stuff... and I asked them to freely walk around while they clapped and sang... This made the track sound bigger and fatter. (ibid.)

Taylor Swift, som Tingen (2011, Februari) refererar till som countrymusikens största mainstream stjärna, jobbade tillsammans med producenten Nathan Chapman och mixaren Justin Niebank på sin platta *Speak Now*. I artikeln berättar Niebank om sin egen attityd till att mixa något som någon annan spelat in. Han håller med Augunas om att det är en utmaning att mixa många spår. Han har dock en något ödmjukare attityd mot den inspelningstekniker som ligger bakom spåren han får på sitt mixerbord:

The challenge of any modern mix is the amount of tracks that you work with, which is very different from the days when you could only fit 23 tracks on a tape. Nowadays you have tons of things and you have to try to figure out how to fit them all together. The most important thing in this respect is to get into the mindset of the people who created it, you have to rewind to their moment of inspiration when they created the song, and see if you bring out the original spirit of their creation. For this reason I love getting a rough mix. (Tingen, 2011, Inside Track: Taylor Swift Speak Now)

Taylor, som var 20 år gammal när de började spela in albumet är medkrediterad som producent på albumet. Producenten Chapman beskriver att detta inte bara var en fin gest från hans sida: "We were really a team, very collaborative. There are parts of making a record that are boring, and she was there the whole summer, including all the boring bits. She'd have opinions on drum sounds, and everything that we did. She also played some acoustic guitar, like the intro part of the song 'Speak Now' and in a few other songs. The song 'Never Grow Up' is just she singing and I on acoustic guitar. We recorded ourselves live. That song probably happened in two hours."

#### 2.1.4. Personlig bakgrund

Musik har alltid varit en central del i mitt liv. Både kulturskolan och frikyrkan har varit två stora och avgörande sammanhang för min musikaliska utveckling. På kulturskolan fick jag enskild undervisning i piano och sång och i frikyrkan fick jag ett stort kreativt utlopp. Jag startade och ledde en gospelkör som jag skrev egen musik till. Kopplingen till USA har funnits hos mig sedan tidiga år, vi reste mycket med familjen i USA och jag fascinerades av detta stora land som hade en ledande roll inom film- och musikbranschen. Det var amerikansk musik, amerikanska filmer och amerikanska tv-serier som gällde för generationen jag växte upp med. Under gymnasiet studerade jag musik och musikproduktion och föll direkt för produktionsdelen. Att via teknik komponera och förfina musik var nytt för mig, hittills hade jag bara musicerat med hjälp av röst och instrument. Musikproduktionen var en ny värld där man i studion kunde förfina musiken genom att göra fler tagningar tills man var nöjd och i efterhand bearbeta ljudet till önskat resultat. Efter gymnasiet flyttade jag till Australien och

studerade ledarskap, teologi och musik på en folkhögskola. Av en turlig händelse började jag lära mig ljus teknik och ljusdesign, vilket ledde till insyn i ännu ett lager av helheten i en produktion. Jag lärde mig att viga samman det åhörarna hörde med vad de såg och jobbade mycket tillsammans med musikerna på scenen och ljudteknikern bakom ljudbordet med ljussättningen. I Sydney träffade jag Freddy Roberts, som jag nu är gift med. Han är född och uppvuxen i södra USA och presenterade country, alternative country och country rock för mig. Jag hade självklart hört talas om genren country tidigare men aldrig fått någon större inblick i de olika subgenrens som den erbjöd och hur den sträckte sig över musiken och in i en kultur och ett sätt att leva.

År 2011 blev jag antagen till Kungliga Musikhögskolan för att studera till lärare i musik och musik- och mediaproduktion och flyttade tillsammans med Freddy till Stockholm. De första åren på utbildningen kände jag att musikstudierna var väldigt separerade från mitt privata musikliv. I skolan testade jag flera olika genrer och studerade musiken utifrån ett historiskt, teoretiskt och pedagogiskt synsätt och i privatlivet var jag en del av Freddys låtskrivande och lyssnade mest på artister som Ryan Adams, Alison Krauss, Feist, Taylor Swift, Townes van Zandt och Kings of Leon. Först under mitt tredje år hittade jag en genuin musikglädje i skolan då det var dags att välja en huvudinstrumentsensemble. Berättelsen från inledningen skedde cirka ett år tidigare och bluegrass hade väckt en nyfikenhet hos mig. En av killarna i klassen ägde och behärskade flera blugrassinstrument som banjo, dobro och mandolin så jag frågade om han var intresserad av att starta en bluegrassensemble. Det slutade med en ensemble på sex medlemmar. Vi turades om att spela bas och fylla ut med de instrument som behövdes och tog med oss varsin låt att börja med, vi var alla amatörer. Varje gång vi träffades i ensemblen så upplevde jag en sådan musikglädje. Det kändes opretentiöst och avslappnat, musiken stod i fokus och eftersom låtarna var harmoniskt enkla så blev det musik direkt utan en massa tragglande. Det var en befriande känsla som födde en ny inspiration hos mig, jag kände att jag på något vis hittat en bit av mig själv i genren. Min röst passade in och mina skarvar blev till en fördel och jag lärde mig ett nytt instrument, mandolin. När nästa läsår startade och vi skulle skriva det här arbetet visste jag direkt att jag ville göra någonting med bluegrassensemblen. Mitt fördjupningsämne är musikproduktion och jag ville spela in vår ensemble. Däri föddes inspirationen och idén till att undersöka olika inspelnings tekniker just eftersom genren kändes svår att fånga. Konsten att hitta rätt inspelnings teknik för rätt musik är en lång och trasslig väg och jag ville navigera mig igenom den vägen och rita upp riktlinjer baserade på egen erfarenhet.

## 2.2. Syfte

Syftet med projektet är att undersöka huruvida inspelningsteknik och inspelningsmiljö påverkar resultatet av en inspelning i genren bluegrass. Vad som ska undersökas är om och i så fall hur uttrycket i musikens arrangemang, sound samt musikers känsla och energi i musicerandet påverkas när inspelningstekniken och -miljön förändras.

## 3. Metod

### 3.1. Val av miljö, teknik och ordning för inspelningarna

Flera val gjordes under processen och nedan beskrivs de viktigaste. Det enda som är konstant under samtliga inspelningar är musikerna och det mesta av instrumentationen.

Jag valde medvetet att inte spela in samma låt tre gånger. Som musiker är det lätt att tappa inspirationen för en låt om man spelar den för mycket under en kort period. Det hade förmodligen påverkat resultatet av den sista inspelningen negativt och samma låt hade använts på alla tre inspelningar. Det finns en psykologisk vinning i att känna sig färdig med en låt efter att ha genomfört en inspelning. Däremot valdes tre låtar som liknar varandra, alla tre är harmoniskt enkla, up-tempo, har liknande form och är inbjudande för lyssnaren.

Med tre olika inspelningsmiljöer skapar man automatiskt tre olika förutsättningar, miljön påverkar klang, psykologi och förutsättningar. Att göra en av inspelningarna i studiomiljö var ett självklart och naturligt val. I branschen är även livekonserter ett vanligt sätt att spela in så detta var också ett självklart val. Det var den tredje inspelningsmetoden som inte var lika självklar. Både i studio och live använder man generellt sätt separata mickar till alla instrument, därför behövde den tredje inspelningen skilja sig tekniskt. För att göra det ännu mer intressant miljömässigt gjordes den tredje inspelningen utomhus.

Utomhusinspelningen krävde minst förarbete och projektet inleddes därav med den. Nästa inspelning blev studioinspelningen, den studio som användes för ändamålet var Studio 2 på Kungliga Musikhögskolan. Det finns flera tillvägagångssätt att spela in i studio, men vanligast är att man lägger fler än ett instrument samtidigt för att dra vinning av samspelet och energin som uppstår mellan musikerna. För att separera studioinspelningen inspelningstekniskt från livekonserten lades alla instrument separat, ett i taget, för att på så sätt dissekera ensemblen och se om det påverkade energin. Liveinspelningen lämnades till sist för att hinna repetera in en större repertoar innan ett möte med organiserad publik. Under liveinspelningen fick jag hjälp av en inspelningstekniker, Erik Metall, eftersom jag själv medverkade i konserten. Vi träffades en vecka innan konserten och pratade igenom mikrofonval och annan övergripande information. Konserten hölls i Lilla Salen på Kungliga Musikhögskolan.

## 3.2. Dokumentation

Det här projektet är unikt och eftersom så många av de faktorer som spelar roll är visuella så videodokumenterades hela projektet. Hannah Nyström, som är elev på skolan, har varit ansvarig för filmningen och jag har varit producent. Innan varje inspelning har jag genomfört intervjuer med de medverkande musikerna. De besvarar frågor som hur de känner inför inspelningen och vad de behöver tänka på individuellt. Efter inspelningarna har de fått svara på hur de upplever att inspelningen gick och vad de velat göra annorlunda. Med hjälp av videodokumentären kan även komponenter som uppmickning, miljö, instrumentteknik och energin i bandet observeras.

Det klingande resultatet av de tre inspelningarna tillhör självklart också dokumentationen och ingår i dokumentärfilmen.

## 3.3. Låtar – urval och tradition

### 3.3.1. Utomhus – I'll Fly Away

*I'll Fly Away* skrevs 1929 av Albert E Brumley och är en klassisk gammal bluegrasslåt som gjorts av många artister. Brumley var ute på bomullsfälten och sjöng sången *If I Had The Wings Of An Angel* och fick plötsligt en tanke att flyga iväg vilket ledde till att han skrev *I'll Fly Away*. Han var själv djupt troende och låten användes frekvent i religiösa sammanhang. Första gången jag hörde låten var det i Allison Krauss och Gillian Welchs version som är med på soundtracket i filmen *O Brother, Where Art Thou?* Låten har en naturlig och härlig energi, den är också enkel och kunde lätt arrangeras om för att passa både tillfället och instrumentsättningen.

### 3.3.2. Studio – Man of Constant Sorrow

*Man of Constant Sorrow* är en traditionell amerikansk folksång. Den spelades in för första gången 1913 och har sedan dess spelats in av otaliga artister där texten ändrats för att passa bättre, som t.ex. Joan Baez som bytte texten till *Girl of Constant Sorrow* eller Judy Collins *Maid of Constant Sorrow*. Låten fick ett rejält uppsving när den var soundtrack till filmen *O Brother, Where Art Thou?*, då med Dan Tyminski från Union Station som huvudsångare. Det är en enkel låt med stort utrymme för att växla sångare, lägga stämmor och göra soloinsatser, därför var den perfekt för studioinspelningen eftersom musikerna får fler chanser att spela ett solo de är nöjda med.

### 3.3.3. Livekonsert – Will the Circle

*Will the Circle Be Unbroken* är en gammal hymn som skrevs 1907 av Ada R Habershon och Charles H Gabriel och användes flitigt i kyrkorna på den tiden, ofta i samband med begravningar eftersom den handlar om livet efter detta. A P Carter skrev om texten på verserna när The Carter Family skulle spela in den 1928, han vinklade låten till att mer specifikt handla om att begrava sin mamma. Den nya texten har spelats in av flera stora artister som Johnny Cash och Bob Dylan. Låtvalet för livekonserten behövde ta med ytterligare en faktor, det skulle vara lätt att sjunga med för publiken. Att ha en publik som är delaktig i musiken är ett specifikt element för just liveinspelning som var intressant att skapa utrymme för. Med sin enkla och upprepande refräng blev den perfekt till liveinspelningen.

## 3.4. Inläring – arrangering

### 3.4.1. Utomhus

Utomhusinspelningen krävde ett förbestämt och inrepeterat arrangemang eftersom slutresultatet skulle vara hela tagningar utan klippning eller överdubbing. Ju tydligare allt är för bandet inbördes, desto lättare blir det vid inspelningen för alla involverade. Eftersom ensemblen spelat låten tidigare behövdes bara musikminnet fräscha upp samt ett nytt arrangemang spikas som fungerade med instrumentsättningen. Låten inleder med en flytande improviserad del för banjo och fiol, detta var ett bra sätt att samla fokus på och sätta en levande och inledande stämning innan vi etablerade ett tempo.

### 3.4.2. Studio

Inspelning i studio ger större friheter både arrangemangsmässigt och musikaliskt. Man kan ha papper framför sig under inspelningen med låtform, ackord och text om så behövs och mellan tagningarna kan man kommunicera öppet och göra eventuella förbättringar. Därför flyter arrangeringdelen in i inspelningsdelen. Låten börjar med en vers som följs av en kort refräng, sedan skapades utrymme för att lägga ett solo efter varje refräng. För att hålla låten intressant både dynamiskt och musikaliskt hade vi olika profilinstrument och sångare på varje vers och olika soloinstrument på alla solon. Det är stor variation i arrangemanget och det hade varit svårt att spela likadant på en livekonsert eftersom vi bara är fyra musiker och varje gång något instrument ska spela solo så tappas detta instrument i ackompanjemanget. I en studioinspelning är det dock inga problem, man gör bara flera tagningar. Tonarten valdes utifrån vad som fungerade bäst för majoriteten av sångarna, därför blev melodin på versen låg

för mig. Dynamiken togs ner på den versen för att dra nytta av det mer avslappnade sångsoundet som en lägre tonart ger och fungerade perfekt som en brytning mitt i all energi.

### 3.4.3. Livekonsert

Eftersom publiken skulle vara delaktig och sjunga med på *Will the circle* behövde låten arrangeras därefter. Jag valde därför en tonart som fungerar för både män och kvinnor. Den som ledde publiken i allsången befriades från att spela något instrument, därav blev arrangemanget endast gitarr, fiol och banjo samt stämsång. Under *soundcheck*<sup>10</sup> innan konserten när låten spelades igenom på plats gjordes några justeringar i arrangemanget. Från början fanns det inga solon eller dynamiska förändringar i låten men väl på plats lades ett fiolsolo in och en vers arrangerades om helt och ackompanjemanget försvann så att det blev endast banjo och stämsång, inte helt olikt arrangemanget på *Man of Constant Sorrow*. Det är alltid svårt att veta hur ett arrangemang kommer att låta när man väl är på plats och har förstärkning. Eftersom repetitionerna genomförts utan förstärkning märktes det först på soundcheck hur fylligt arrangemanget blev med alla stämmor. För att dra nytta av detta skalades som sagt en av verserna ner och skapade utrymme för stämsången att ta mer plats vilket automatiskt lyfte sista refrängen när alla ackompanjemangs instrument kom in igen.

## 3.5. Inspelning –skarpt läge

### 3.5.1. Utomhus

Tisdagen den 29 September var det dags för den första inspelningen. Det var sju grader ute och på grund av det kallare vädret fick vi stämma ofta och försöka hålla igång händerna mellan tagningarna för att inte få stela fingrar. En av kameramännen var sen vilket försatte ensemblen i en väntan som inte var önskvärd på grund av kylan. En mickteknik som kallas *MS-mickning*<sup>11</sup> användes, vilket är två mikrofoner som tillsammans tar upp åt tre olika håll, framifrån och på båda sidorna. När mickarna var uppriggade och inspelningsvolymerna testades började folk strömma till från alla håll och kanter för att lyssna. Avståndet mellan musikerna och avståndet till mikrofonen var en av de viktigaste aspekterna att jobba med. Ensemblen fick flytta runt och testa olika avstånd för att hitta en bra balans mellan instrumenten utan att tappa instrumentklängen. Det som ska ligga främst i ljudbilden och som behöver bäst basupptagning, gitarren och leadsången, placerades framför Mid mikrofonen. Mandolinen var ett av de ljudstarkaste instrumenten på inspelningen och skulle ha behövt

---

<sup>10</sup> Soundcheck: när musiker och tekniker ställer in ljudnivån för respektive instrument

<sup>11</sup> MS -mickning: en mickteknik med två mikrofoner, en njure och en åtta.

placeras längre bak för att inte ta över. Detta medförde ett problem eftersom leadsångaren, jag, spelade mandolin. Det löstes genom att mandolinen vinklades snett bakåt och när jag skulle sjunga lutade jag mig framåt. Den akustiska gitarren representerade de lägre frekvenserna i ljudbilden och behövde därför också stå nära Mid mikrofonen, vilket passade bra eftersom gitarristen även la en av stämmorna. Banjon och fiolen hamnade således på kanterna och plockades huvudsakligen upp av Side mikrofonen. Fiolen var det klart ljudstarkaste instrumentet så violinisten behövde stå ett par steg snett bakom de andra tre. Banjospelaren sjöng den tredje stämman så han jobbade med att hitta ett bra avstånd till mikrofonen som fungerade för både sången och spelandet. När solopartiet i låten kom märkte vi att gitarren behövde skala ner ackompanjemanget både i dynamik och intensitet för att lämna mer utrymme i ljudbilden åt banjon, annars krockade instrumenten. Under fiolsolot tog violinisten ett steg närmre mikrofonen. Den största justeringen av mixningen gjordes alltså på plats i form av en genomtänkt placering av musikerna gentemot både varandra och mikrofonerna. Ingen ljusrigg hade tagits med så solljuset var nödvändigt för att få bra bilder med kameran, detta påverkade inspelningen eftersom det efter tre tagningar blev för mörkt för att fortsätta. Ett par tagningar till hade varit bra musikaliskt sett.

### 3.5.2. Studio

Vid sammanlagt fyra olika tillfällen under två veckor i oktober spelade vi in allt material till studioinspelningen. Det första tillfället inleddes med att spela in den ackompanjerande gitarren med enbart *klicktrack*<sup>12</sup> som guide. Det var svårt för honom att få till bra underindelningar med bara klick i hörlurarna. För att åtgärda detta fixades en *trumloop*<sup>13</sup> med rätt underindelningar som lades ut över hela låten. En avsevärd förbättring hördes och det blev genast mer liv i spelet. För att guida gitarristen lades stödsång via talkbackmikrofonen<sup>14</sup>. Efter ackompanjemanget spelades gitarrsolot in. Gitarristen hade förberett ett gitarrsolo som han spelade på alla tre tagningarna. Inspelningen av banjo och mandolin gick till på samma sätt, först spelades ackompanjemanget in och sedan gjordes separata tagningar för solo och fills. Samma mikrofonuppsättning användes på gitarr, banjo, dobro, fiol och mandolin. Inför varje separat instrument justerades avståndet för att passa respektive instrument och ta upp de delar av instrumentet som låter bäst. Studion hade ett separat kontrollrum med ett glasfönster som vette in mot inspelningsrummet så den musiker som spelades in hade begränsad kontakt med både bandmedlemmar och inspelningstekniker. Därför var medhörning extremt viktigt för att etablera en bra kommunikation mellan tekniker och musiker via talkback mikrofonen.

---

<sup>12</sup> Klicktrack: ett klick i ett bestämt tempo som håller takten

<sup>13</sup> Trumloop: ett enkelt förinspelat trumkomp

<sup>14</sup> Talkback mikrofon: En mikrofon i kontrollrummet som möjliggör kommunikation med musikerna i inspelningsrummet



Volymen på hörlurarna kunde musikerna ställa in själva men mixen mellan tracket och deras eget instrument ställdes av teknikern i kontrollrummet. Det var viktigt att tänka på att om deras medhörning var för stark skulle de spela för starkt och vice versa, en bra balans behöver därför etableras innan inspelningen börjar för att kunna ställa en bra inspelningsvolym. Vid tillfälle nummer två lades solosången på fjärde versen. Vid det här stadiet gjordes en rough mix<sup>15</sup> som skickades till gitarristen och banjospelaren, deras feedback var att det lät tomt i botten och att vi behövde bas. Jag fick kontakt med en kontrabassist via en vän och redan dagen efter spelades kontrabasen in, detta blev det tredje tillfället. Det fjärde och sista tillfället lades resten, dvs fiol, dobro, leadsång och stämsång. Fiolen och dobron följde samma inspelningsmönster som tidigare. I fiolens fall bestod ackompanjemanget av både *chops*<sup>16</sup> och längre toner, två tagningar gjordes av vardera. Leadsången spelades in med hjälp av en så kallad *loopcycle*<sup>17</sup>. Två av sångarna var ovana att spela in sång i studio och en loopcycle skapar en stadig ram och en trygghet att förhålla sig till. Man spelar in från exakt samma ställe hela tiden och kommer lättare in i ett flöde. Stämsången var den delen av inspelningen som tog längst tid. Istället för att spela in stämmorna separat spelades alla in tillsammans fast i varsin mikrofon. På så sätt kunde man dra nytta av den energi som uppstod när alla sjöng tillsammans, fraseringarna och frasavsluten blev också mer synkroniserade. Eftersom alla hade varsin mikrofon fick man kontroll över den individuella volymen och kunde balansera stämmorna i efterhand. Det är sällan alla sjunger bäst på samma tagning och då är det bra när möjligheten att välja olika tagningar i efterhand finns.

### 3.5.3. Livekonsert

Måndagen den 9 November kl 19 i Lilla Salen på Kungliga Musikhögskolan var det dags för livekonserten. Erik Metall, anställd på KMH som live- och studiotekniker, var ansvarig för den tekniska delen av inspelningen eftersom jag var med och spelade. Vi träffades, som sagt, för en dialog om val av mikrofoner och utrustning veckan innan. Alla spår spelades in separat och utan effekter. Alla instrumenten hade clip-on mikrofoner och alla hade varsin sångmikrofon. Både publik- och ambiensmikrofoner<sup>18</sup> användes. Ljudteknikern hade en separat mix för liveljudet så det ljud publiken hörde på konserten är visserligen samma mikrofoner som på inspelningen med effekter på och en levande mix. *Will the circle* var den sista låten på konserten, vi hann då etablera en bra publikkontakt under konsertens gång och skapa en avslappnad atmosfär. När det blev dags för sista låten sjöngs text och melodi

---

<sup>15</sup> Rough mix: en första grovmix

<sup>16</sup> Chops: ackord som ligger i baktakt

<sup>17</sup> Loopcycle: ett utvalt ställe spelas om och om igen

<sup>18</sup> Ambiansmikrofoner: mikrofoner som tar upp rumsakustiken

först igenom med publiken några gånger och vi förklarade hur det hela skulle gå till samt när de skulle sjunga med.

## 3.6. Efterarbete

### 3.6.1. Utomhus

Ett litet portabelt ljudkort med fyra kanaler användes för att spela in utomhusinspelningen. Det var batteridrivet eftersom det inte fanns tillgång till ström på plats. Allt spelades in i 24bit och 48kHz eftersom ljudet sedan skulle läggas ihop med film (till skillnad från det vanliga ljudformatet 44,1kHz som används vid vanliga ljudinspelningar). MS-mickning är en mickteknik som bygger på att man använder sig av två mikrofoner, en Mid mikrofon som tar upp rakt framifrån och en Side mikrofon som tar upp ljudet i form av en åtta. För att det inte ska bli fasfel och låta konstigt så behöver man fasvända Side mikrofonen i efterhand för att signalerna inte ska ta ut varandra. Först ställde jag en behaglig volym på Mid spåret och sedan smög jag upp Side spåret tills en bra stereoeffekt hördes och en fungerande balans mellan instrumenten nåddes. Musiken skulle fångas upp på ett så naturligt sätt som möjligt så volymen är statisk hela låten igenom. Eftersom tagningarna skulle användas hela krävdes inget större redigeringsarbete mer än att välja en tagning. En av tagningarna hade hundskall i början, detta förstärkte utomhuskänslan och skapade en extra energi i bandet och fångade även inspelningsstundens atmosfär. Därför valdes den tagningen, även om det inte var den musikaliskt starkaste tagningen. Jag lade på ett reverb som imiterade akustiken i omgivningen samt en kompressor på vardera spår för att lyfta de lugnare delarna och kapa de starkaste topparna.

### 3.6.2. Studio

Studioinspelningen var helt klart den inspelning som krävde mest efterarbete. En studioinspelning är bara halvfärdig när musikerna lämnat studion. Att välja tagningar är en av de viktigaste och mest avgörande delarna i efterarbetet och ibland vill man också klippa mellan olika tagningar för att nå önskat resultat. Inga val gjordes i det här fallet under inspelningen utan valen gjordes först efteråt. Då får producenten, i det här fallet jag, mer spelutrymme och större inflytande över slutresultatet. En stor del av arrangeringen skedde således under efterredigeringen. Mandolin- och fiolchopsen var lätta att *kvantisera*<sup>19</sup> eftersom de tydligt låg i baktakt. De bästa takterna kunde väljas ut och kopieras över till fler verser utan problem eftersom vi spelat in till klick. Gitarristens solotagningar var så otroligt tigha att två

---

<sup>19</sup> Kvantisera: ljudet ändras så att det blir mer rytmiskt korrekt

tagningar användes för att ge en extra effekt, vilket kallas dubbning. Spåren panorerades ut åt varsitt håll för att ge en större ljudbild. Effekterna tog mest tid på den här inspelningen eftersom allt spelades in torrt i en dämpad miljö. Ett reverb med kort efterklang lades på instrumenten för att lyfta tillbaka rumsklngen från studion. Reverbet på sången hade lite längre efterklang. Samtliga instrument behandlades med EQ för att lyfta fram den individuella instrumentklngen och kompressorer och panorering användes för att packa ihop varje ljud och passa in det i den stora ljudbilden. Under mixningen krävdes automation för att hålla låten intressant, volymerna på de olika instrumenten och stämmorna åker upp och ner under låtens gång för att få olika roller under olika delar.

### 3.6.3. Livekonsert

Alla originalfiler från liveinspelningen kom på en hårddisk i wave format. Allt lades in i ett logic projekt och klipptes upp till nya projekt, ett projekt för varje låt, eftersom hela konserten spelades in. Överlag var det väldigt mycket läckage mellan mikrofonerna så för att rensa upp klipptes alla tomma ställen bort. Det fanns ett ställe där det var nödvändigt att efterredigera mer noggrant. På refrängen sjöng jag fel text på samma ställe ett par sånger, den korrekta frasen *There's a better home awaiting* blev istället *There's a better life awaiting*. I efterhand lyckades detta klippas om så att ordet *home* från en av refrängerna då rätt text sjöngs kunde ersätta *life* på de ställen det blivit fel. Det var viktigt att ha rätt text eftersom publiken sjöng med och alla andra stämmor sjöng rätt. Publikmikrofonerna var inspelade på väldigt låg volym så ljudfilen behövdes först förstärkas med 10dB. Även då var det svårt att höra publikens sång, det mesta som hördes var läckage från högtalarna och rumsakustiken. Publikmikrofonerna fungerade därför som ett slags extra naturligt reverb eftersom de återgav lokalens akustik på ett bra sätt. En av sångmikrofonerna, Jonas låga basstämma, distar<sup>20</sup> på just a-capella versen vilket hörs tydligt. Det var inte så mycket som kunde göras åt detta eftersom disten låg på original filen. På det ställe där ackompanjemanget ska försvinna spelade fiolen en fjärdedel för mycket, detta gick inte att klippa bort detta eftersom det var för mycket läckage in i alla de övriga mikrofonerna. På det enskilda fiolspåret gick det däremot att klippa bort fjärdedelen för att på så sätt sänka volymen och placera det längre bak i ljudbilden. Ambiansmikrofonerna fångade upp rummets klang och mixades in som ett reverb för att förhöja lyssnarens känsla av att stå i konsertlokalen. Ytterligare ett reverb lades på sångspåren för att ge en större ljudbild. Spåren panorerades utefter hur vi stod på scenen under konserten. Mixningen av de tre instrumenten blev relativt enkel eftersom de var så få.

---

<sup>20</sup> Distar: ljudvolymen är för hög och ett digitalt brus hörs

## 4. Resultat

### 4.1. Sound

Med sound avses dels det klingande slutresultatet men också det akustiska ljud som musikerna själva hör under inspelningen, dvs medhörningen, och hur det påverkade deras prestation.

#### 4.1.1. Utomhus

Under en utomhusinspelning ligger man i händer på både väder och ljud från omgivningen. Det var endast sju grader varmt under inspelningstillfället trots att det var september. Kylan påverkade flera faktorer som i sin tur påverkar soundet såsom stämning av instrumenten, stela fingrar och spända axlar. Stela fingrar resulterar i begränsad motorik och rörelseförmåga vilket är två avgörande saker när man spelar stränginstrument. Materialet trä är känsligt för temperaturskillnader och blir mindre när det är kallt ute. Späna axlar påverkar sången och andningen. Allt detta påverkar definitivt musikerna psykologiskt och i förlängningen deras prestation. Inspelningsmiljön var ett tätbebyggt område mitt i en stad med smala gränder och ekande väggar. Detta skapade en naturlig resonans och akustik. Musikerna kunde höra sig själva ganska bra men inte varandra fullt så bra. Rent akustiskt sett hade det varit bättre med ett mindre område för musikernas medhörning, men då hade soundet på slutresultatet påverkats mer eftersom det hade blivit en längre efterklang. Lyhördheten mellan musikerna var störst på den här inspelningen, trots begränsad medhörning, eftersom de behövde vara noggranna med hur starkt de spelade för att en jämn balans skulle upptas av mikrofonerna. Precis när vi skulle starta låten på den tredje tagningen började några hundar skälla alldeles i närheten. Detta var ett typexempel på sådant som kan hända i omgivningen och som står utanför ens kontroll. Jag valde ändå den tagningen eftersom den förhöjde lyssnarens känslan av att vara där plus att det gav extra charm i starten eftersom vi skrattade. Innan den andra tagningen kom en stor skara människor som stannade för att lyssna. När det kommer publik man inte räknat med så lyfts ambitionsnivån ytterligare. Det man gör känns plötsligt viktigare på grund av att andra människor skänker det värde i form av tid och intresse och detta påverkar naturligtvis soundet eftersom man vill göra bra extra bra ifrån sig när man får ett direkt möte med åhörarna.

#### 4.1.2. Studio

Det går inte att säga att det finns något specifikt studiosound eftersom inga studios är exakt likadana. Samma studio får dessutom helt olika sound beroende på vilka mikrofoner som används och hur de placeras. Vad sound beträffar så är det mikrofonplaceringen som avgör allra mest i en studioinspelning. Samtliga instrument spelades in med två mickar, detta för att kunna få en stereobild av varje instrument och ta upp olika delar av instrumentets klang. I slutändan användes bara en av fiol mikrofonerna i mixen eftersom violinisten rörde sig mycket i studion under inspelningen och endast en av mikrofonerna lyckades plocka upp ett nära ljud. Man får olika sound på ett instrument beroende på hur hårt man spelar, allt balanserades därför utefter den styrka som lät bäst på respektive instrument. Utefter det ställdes en bra medhörning och utefter det en bra inspelningsvolym. Att göra alla tagningar i en sittning var också viktigt för så fort musikern ställer sig upp ändras avståndet till mikrofonen och då blir det svårare att klippa mellan tagningarna. Här var det främst fiolen som var ett problem eftersom han redan stod upp och dessutom rörde sig mycket. Clip-on mikrofon hade varit att föredra i en sådan situation för då är avståndet till instrumentet konstant oavsett rörelse, men en clip-on mikrofon ger ett otroligt nära ljud och på ett instrument som fiol låter bäst när det får resonera i rummet först. Soundet på stämsången tog många tagningar att få fram. En avsevärd förbättring hade kunnat åstadkommas om vi hade repeterat stämsången mer tillsammans innan inspelningen. Vi hade sparat mycket tid i studion om vi hade hitta ett mer enhetligt och gemensamt sound innan. Allt hördes så tydligt på studioinspelningen, röstkaraktär, frasering, nyansskillnader och frasavslut. Det är svårt för fyra sångare med helt olika röster att sjunga med samma karaktär och smälta samman till ett sound, det kräver repetition, anpassning, sångteknik och framförallt bra medhörning av varandra i studion. Studioinspelningen är den inspelningen som det blev bäst ljud på alla instrumenten individuellt.

#### 4.1.3. Livekonsert

Valet av mikrofoner var det allra viktigaste för soundet på liveinspelningen. Fiol, banjo, mandolin och akustisk gitarr hade alla clip-on mikrofoner vilket gjorde att avståndet var konstant till instrumentet. Ingen behövde då backa när någon skulle spela solo, detta mixades fram efteråt. Det gav också musikerna större frihet att röra sig på scenen. Trots att alla instrument mickades så nära blev det ändå mycket läckage, vilket förhindrade efterarbetet. Ett annat problem med närmickning är att instrumentljudet tas upp innan det kommit ut i omgivningen och fått en resonans. Fiolen blev t.ex väldigt hård och torr med närmickning. Den akustiska gitarren lät fantastiskt bra, eftersom dess resonans skedde i gitarrens kropp innan ljudet plockades upp. Publikmikrofonerna hade behövt placeras närmre publiken och

dessutom borde mikrofoner med snävare och mer riktat upptagningsområde använts. Publikmikrofonerna användes istället, tillsammans med ambiensmikrofonerna, till upptagning och förstärkning av lokalens akustik och sound. När ljudteknikern insåg att jag skulle sjunga det mesta av leadsången hämtade han en bättre sångmikrofon för min röst. Det blev väldigt stor skillnad efter bytet och mitt sound blev fylligare och närmre.

## 4.2. Musikaliskt arrangemang

### 4.2.1. Utomhus

Med bara hela tagningar måste arrangemanget på låten vara på sin plats innan inspelning. Eftersom inspelningen skulle vara utan publik och klick gav det stor frihet med arrangemanget och att vara utomhus istället för inomhus förstärkte den frihetskänslan. Den inledande improvisationsdelen spelade i händerna på det fria tempot och etablerade en skön bas att sedan starta låten med, det hade känts stelt att räkna in och börja spela alla på samma gång. I en studio hade det varit svårt att inleda med ett sådant intro, i ett livesammanhang hade det fungerat och låten framfördes även på livekonserten i samma arrangemang. Musikerna behövde lyssna in varandra extra mycket för att kunna sätta en bra balans inbördes vilket bidrog till det dynamiska upplägget av låten. Under banjosolot gjorde gitarristen sitt komp mer rytmiskt vilket släppte fram banjon bättre. Alla delar av låten krävde mer försiktighet och medvetenhet p.g.a. de få mikrofonerna.

### 4.2.2. Studio

Vid första inspelningstillfället hade en låtform skrivits, men inte så mycket mer än så. Låten är otroligt enkel harmoniskt och upprepar samma form inte mindre än fem gånger så det krävdes mycket för att få studioinspelningen att kännas intressant hela låten igenom. Live kan man spexa till det mer och leka med presentationen på scenen men i en studio är det bara ljudet som når åhöraren. Fillinstrumenten, mandolin, fiol och dobro, gjorde tagningar då de la fills över hela låten istället för bara under den versen det var tänkt för att i efterhand kunna välja ut de bästa fillsen. Studioinspelningen fick därför ett stort element av efterarrangering, dvs instrumentarrangemanget bestämdes först efter att allt spelats in och valdes ut beroende på kvalitet. När jag var färdig med mixen spelade jag upp låten för en av mina lärare, Hasse Gardemar. Han gav feedbacken att man tröttnade lite på låten och att det mehövde hända mer i arrangemanget. Efter hans feedback mixade och arrangerade jag om låten och plockade bort banjon på en av versarna och sänkte dobron bland annat. Det var verkligen nyttigt att få feedback från någon som inte hade varit med i processen alls.

### 4.2.3. Livekonsert

Trots att det endast var tre instrument som spelade fick vi ändå till ett fylligt sound, mycket tack vare stämsången. Låten kändes lite enformig och behövdes göras mer intressant så den arrangerades om vid soundcheck eftersom ny inspiration kom när låten spelades igenom för första gången med förstärkning. Ett fiolsolo lades till efter violinistens solovers för att förstärka känslan av det violinisten just sjungit. Allt ackompanjemang utom banjon togs bort på sista versen för att lämna extra plats till stämsången. Låten spelades bara igenom en gång med det nya arrangemanget så på konserten kändes det osäkert vilket framgår på inspelningen. Trots att arrangemanget skapade lite osäkerhet så blev helheten bättre och roligare att lyssna på för publiken vilket kändes nödvändigt. Just publiken var det extra element som liveinspelningen gav och som vi behövde ta hänsyn till. När publiken dessutom skulle medverka på låten krävdes det extra självsäkerhet från alla på scenen så fler repetitionstillfällen hade automatiskt höjt kvalitén på inspelningen avsevärt.

## 4.3. Gemensam och individuell känsla och energi

### 4.3.1. Utomhus

Första inspelningen var speciell eftersom det var första gången ensemblen spelade in tillsammans. En förväntan och en spänning låg i luften. I varmare väder hade det varit lättare att känna sig avspänd och avslappnad, nu var det flera som frös eftersom vädret blivit oväntat kallt. Alla försökte hålla igång under uppriggning och ensemblen spelade igenom låten ett par gånger innan inspelningen började. Det var en gemensamt avslappnad stämning men med skärpt fokus. Individuellt var musikerna lite nervösa just på grund av väderförutsättningarna och för att det var vår första inspelning tillsammans. När det sedan dök upp spontan publik så skiftade stämningen. Fler leenden dök upp och energin ökade. Man känner som musiker att allt man gör plötsligt spelar ännu större roll när en spontan publik dyker upp. Trots att det var publik var stämningen ändå prestationslös. Ensemblen spelade tillsammans och hade roligt. Tre tagningar gjordes sammanlagd och för varje tagning blev det lite kallare och lite mörkare. Mot slutet började energin falna men när hundarna började skälla i början av sista tagningen så skrattade alla och stämningen lyftes återigen. Stämningen och känslan i ensemblen fångades bäst på utomhusinspelningen.

### 4.3.2. Studio

Den individuella känslan hos musikerna var definitivt nervösare under studioinspelningen i jämförelse med utomhusinspelningen. På frågan om varför svarade de att man var rädd för att

spela fel. Det blir en omvänd psykologisk känsla, för egentligen kan spela mer fel i en studio eftersom det bara är att ta om. Men nervositeten, sa de, låg snarare i att man skulle spela själv, då hörs allt man spelar mycket tydligare. I studion la vi alla instrument separat och då blir varje inspelning som en soloinsats, trots att man spelar ackompanjemang. Stämningen och energin förändrades totalt när alla fyra gick in i studion för att samtidigt spela in stämmorna. Då var den gemensamma känslan tillbaka och alla fick energi av varandra. Det blev många omtagningar på grund av skratt och komiska oklarheter men resultatet blev bra. Energin från stämsången behövdes för att lyfta helhetsenergin i slutresultatet.

#### 4.3.3. Livekonsert

Under förmiddagen på konsertdagen sågs ensemblen för en sista repetition. Alla kände sig pressade och stressade och ingen kände sig ordentligt förberedd. Det var första tillfället som gruppdynamiken var åt ett negativt håll. Repetitionen gick sådär och sedan gick alla vidare till respektive lektioner under dagen. När alla sedan sågs för soundcheck ett par timmar innan konserten så var den gemensamma positiva känslan tillbaka igen. Det var mycket skratt och humor under soundcheck och alla hade roligt. Musikerna var fortfarande nervösa över sina insatser individuellt eftersom de inte kände sig väl förberedda, men den gemensamma känslan kompengerade upp. Det kom mer publik än vad som var väntat vilket ledde till en positiv kick innan vi skulle gå på scenen. Konserten kändes lugn och avslappnad. Vissa ställen fanns en musikalisk osäkerhet men den vägdes upp av allas självsäkerhet på scenen. Publiken som kom fram efteråt berättade vilken härlig atmosfär det varit under hela konserten. I intervjuerna efteråt berättade musikerna om hur kul konserten var och att det kändes som en helomvändning från förmiddagen. De berättade hur de gått under dagen och grämt sig inför konserten men att känslorna hade släppt under soundcheck. Alla var nöjda med sina insatser men kände att de hade kunnat prestera bättre om ensemblen hade setts och repeterat mer. Det inspelade resultatet kändes inte alls lika bra som själva framträdandet under konserten gjorde. Publiken hörs knappt alls på inspelningen och missen vi gjorde när vi skulle ta ner dynamiken hörs tydligt på inspelningen och gick inte att redigera till i efterhand. En av sångmikrofonerna distar vilket gjorde att stämsången på samma vers inte kunde ligga så högt i volym som jag hade önskat.



## 5. Diskussion

Syftet med arbetet var att undersöka huruvida inspelnings teknik och inspelningsmiljö påverkar resultatet av en inspelning. Ett antal parametrar undersöktes för att se om de förändrades vid olika inspelnings tekniker och -miljöer. Syftet har definitivt uppnåtts och mer därtill. Med mer erfarenhet i bagaget och fler beprövade metoder har min kunskap inom området breddats enormt. Längs vägen har många medvetna val gjorts då konsekvenserna framgått först i efterhand vilket har varit lärorikt. Det öppnar upp ett större perspektiv och visar hur allt hör ihop, till synes små beslut i ett tidigt skede kan ge stora konsekvenser i ett senare skede. Ett exempel på detta är att kameramannen var sen till utomhusinspelningen och solljuset försvann och satte stopp för inspelningen. Den mänskliga faktorn hos andra medverkande har påverkat resultatet och har inte kunnat kontrolleras. Ett exempel på detta är när dobrospelearen bara några timmar innan ett av studiotillfällena blivit dubbelbokad och inte kunde komma. Mycket problem uppstår och får lösas på plats trots att man är väl förberedd och har försökt vara förutseende. Inte helt olikt det som Shipley tidigare beskrev om Allison Krauss och hur hennes migrän kunde sätta tvära stopp för inspelningen.

Den inspelning jag själv tycker blev bäst är utomhusinspelningen. Den kändes lugn och avslappnad och innehöll minst press. Fokus hamnade främst på musicerandet och arrangemanget och balansen anpassades väl till inspelnings tekniken. Det vanligaste tillvägagångssättet vid inspelning av bluegrass är en mix mellan min utomhusinspelning och studioinspelning. Man mixar helt enkelt det bästa från båda inspelnings sätten. Den gemensamma känslan och energin samt det omsorgsfulla arrangerandet och placerandet av musikerna behålls från utomhusinspelningen. Det negativa som bakgrundsljud och väderpåverkan undviks genom att vara inomhus i en studio. Studios bästa delar öppnar för större teknisk frihet i mikrofonval och placering. Allting kan närmickas vilket möjliggör pålägg och överdubning medan själva grundkänslan finns kvar. Om jag nu, efter arbetet, skulle spela in ett bluegrass album med samma ensemble skulle jag använda mig av den kombinationen. Det är inte givet att alla ensembler skulle spela in bäst med den inspelnings tekniken och miljön, det beror helt på vad ensemblen har för inbördes energi. I det här arbetet hade ensemblen väldigt mycket energi och en härlig gemensam känsla i musicerandet, då är det viktigt att försöka fånga detta vilket görs bäst när de får spela tillsammans. En annan ensemble kanske bygger mer på individuella insatser och tekniskt svårare spel som kräver att man gör separata tagningar i en studio. Vissa får extra energi i

mötet med en publik och trivs som allra bäst på scen, då skulle kanske en liveinspelning vara att föredra.

En stor skillnad vid studioinspelningen, i jämförelse med de andra två, var att vi spelade in till klick. Att spela in med eller utan klick är för vissa en stor och väsentlig fråga. En del musiker känner sig enbart hindrade av klick och vill att tempot ska skifta med låten medan andra gillar när tempot är konstant. Det är lättare att göra överdubbingar om allt är inspelat med klick, det är däremot inte omöjligt att göra överdubbingar även om inget klick använts, däremot kräver det en erfaren musiker. I artikeln *Recording Bluegrass* (2008) berättar teknikern Michael Latterer att när han spelade in Clinch Mountain Boys kunde de inte spela in till klick alls. Det var ingen som ens kunde räkna in dem, det var fiolen och banjon som började och sen kom alla andra in.

I vår ensemble kändes det bäst när vi spelade utan klick. Vi har ett bra samspel och följer varandra tillräckligt bra för att kunna göra mindre tempojusteringar tillsammans. Till vår nackdel har vi istället att vi varit för dåligt repade inför samtliga inspelningar. Både *I'll fly away* och *Man of Constant Sorrow* ingick i setlisten för livekonserten och speciellt *Man of Constant Sorrow* lät mycket bättre på konserten i jämförelse med resultatet från studion eftersom vi hunnit repetera den mer. Musiken var mer levande och energisk trots att vi varken hade kontrabas eller dobro på livekonserten.

Shipleys tillvägagångssätt med panoreringen på albumet *Paper Airplane* hjälpte mig mycket i redigering- och mixningsprocessen för studioinspelningen. Jag tänkte mer noggrant igenom alla val och försökte skapa utrymme för sången och för de olika leadinstrumenten under respektive delar. Även liveinspelningen panorerades utefter hur vi stod på scenen vilket jag tycker förstärker livekänslan. På utomhusinspelningen behövdes ingen panorering eftersom MS-tekniken automatiskt gör att ljudbilden blir bred och att instrumenten hamnar utefter hur de stod vid inspelningen.

För att göra en så bra liveinspelning som möjligt måste man försöka ge åhöraren känslan av att de är med i rummet. Publik- och ambiensljudet är oerhört viktigt för att uppnå det målet. Detta misslyckades jag delvis med på vår liveinspelning. Ambiensljudet var bra men publikljudet fanns knappt med överhuvudtaget. Instrumenten var för närmickade för att ge en naturlig känsla och så fort jag sänkte volymen på ambiensmikrofonerna så lät det bara torrt och hårt. Det är svårt att välja mikrofoner till en liveinspelning. Man måste antingen ha dubbla uppsättningar mikrofoner, en uppsättning som tar upp för inspelning och en uppsättning som tar upp för liveljud eller kompromissa. Vi gjorde en kompromiss som var till övervägande fördel för liveljudet, vilket gjorde att publiken på konserten hade bra ljud men det inspelningsresultatet blev lidande.

Som musiker och sångare presterade jag allra bäst på livekonserten. Dagsformen i rösten var riktigt bra och jag kände mig lugn och avslappnad och fick extra energi från publiken. På utomhusinspelningen var rösten spänd och pressad. Det var svårt att höra hur jag egentligen lät eftersom jag inte hade någon medhörning och sången drunknade snabbt i alla instrument och sorlet från gatan. Hade jag hört hur sången lät hade jag kunnat försöka slappna av mer och kompensera. Studioinspelningen hade helt klart bäst sångljud. Medhörningen var på topp och situationen avslappnad och obegränsad. Jag fick möjlighet att testa fem olika mikrofoner för att känna vilken som tog upp min sångröst i det lägre registret bäst.

Tre olika inspelningssätt har prövats och utvärderats och ett resultat har producerats utifrån vad som fungerat bäst för just vår bluegrass ensemble. Om jag skulle spela in en annan ensemble skulle jag vilja träffa dem på ett rep först för att känna av bandets energi och fråga dem när de känner sig som mest bekväma i musicerandet. Det viktigaste är att hitta den inspelningsteknik som fungerar för den ensemble som ska spelas in.



# Referenslista

## Böcker och Artiklar

- BBC. (2002, 0228). O Brother, why art thou so popular? <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1845962.stm>
- Burgess, Richard James (2014) *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- Goldsmith, Thomas. (1986, 0907). At seventy-five, Bill Monroe to Sow New Bluegrass Pastures, *The Tennessean*
- Goldsmith, Thomas (2004) *The Bluegrass Reader*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Jackson, Blair. (2008, 0501) Recording Bluegrass Instruments, *Mixonline.com*. <http://www.mixonline.com/news/profiles/recording-bluegrass-instruments/365976>
- Malone, Bill C. (2002) *Country Music, U.S.A.* Austin: University of Texas.
- Noble, Theobald. (1912). The Experiences of a Recorder, *The Talking Machine News And Side Lines, Vol. 8, No 10*, 331/334. <http://www.recordingpioneers.com/docs/NOBLE-191210-The-experiences-NOBLE-t.j.theobald.pdf>
- Ohlsson, Jan (1983) *Musikinspelning*. Stockholm: Dramatiska Institutet.
- Ridley, Jim. (2000, 0518). Brothers in Arms, *nashvillescene.com*. <http://www.nashvillescene.com/nashville/brothers-in-arms/Content?oid=1184330>
- Tingen, Paul. (2011). Inside Track: Taylor Swift Speak Now, *Sound on Sound, Februaris Utgåva*. <http://www.soundonsound.com/sos/feb11/articles/it-0211.htm>
- Tingen, Paul. (2011). Inside Track: Mumford & Sons 'Little Lion Man', *Sound on Sound, Mars Utgåva*. <http://www.soundonsound.com/sos/mar11/articles/it-0311.htm>
- Tingen, Paul. (2011). Inside Track: Mike Shipley: Recording Alison Krauss' Paper Airplane, *Sound on Sound, Juli Utgåva*. <http://www.soundonsound.com/sos/jul11/articles/it-0711.htm>
- Tingen, Paul. (2013). Inside Track: The Lumineers, *Sound on Sound, Mars Utgåva*. <http://www.soundonsound.com/sos/mar13/articles/it-0313.htm>

## Dokumentärfilm

- Brown, Jim (producent). (2001). *American Roots Music, Avsnitt 1*. USA: Palm Pictures
- Brown, Jim (producent). (2001). *American Roots Music, Avsnitt 2*. USA: Palm Pictures



# Bilaga 1

## **Inspelning 1**

Mikrofoner: 2x AKG410

Ljudkort: Roland R-44

## **Inspelning 2**

Gitarr, Banjo, Mandolin, Fiol, Dobro: AKGc214, TSMmt18

Sång: AT4033a, 2x AKGc214, SEx1

Kontrabas: AKG410

## **Inspelning 3**

Leadsång Rebecka: Neumann KMS105

Övrig sång: Shure Beta58

Fiol: DPA4099

Banjo: DPA4099

Akustisk gitarr: DPA4099

Publik: Neumann KM184

## **Videodokumentation**

Del 1

Fotograf: Hannah Nyström, Benjamin Cotton

Producent: Rebecka Roberts

Del 2

Fotograf: Hannah Nyström

Producent: Rebecka Roberts

Del 3

Fotograf: Hannah Nyström

Producent: Rebecka Roberts

Samtliga delar av dokumentärfilmen finns länkade på webbsidan [www.rebeckaroberts.com](http://www.rebeckaroberts.com)

De finns även med textade versioner på engelska.