

Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag
Høgskolen i Agder - Våren 2007

Musikalsk groove

Trygve Tambs-Lyche

Trygve Tambs-Lyche

Musikalsk groove

Masteroppgave i utøvende rytmisk musikk

Høgskolen i Agder

Fakultet for kunstfag

2007

Forord

Som veldig mange norske trommeslagere og musikere generelt, startet jeg min karriere i det lokale skolekorpset. Fra tiden i Røros Skolekorps er det enkelte opplevelser som i senere tid, har vist seg å være svært viktige for min utvikling som musiker. Annen hver sommer var korpset med og arrangerte en korpsfestival. Rørosfestivalen samlet opptil tretti musikkorps fra hele landet til marsjering, konserter, seminarer, og hygge. Flere av årene mens jeg var aktiv, hadde festivalen leid inn The Brazz Brothers til seminarvirksomhet. I tillegg til å holde kurs og workshops for korpsdeltakerene, holdt de en åpen midnattskonsert i Røros Kirke. jeg kan ha vært 10-11 år, men det var en opplevelse jeg husker godt fremdeles. Seinere ble jeg engasjert i Røros Storband, og på repertoaret sto blant annet Bruremarsj av Jan Magne Førde (Brazz Bros) som hadde gjort så stort inntrykk på konserten. Jeg fikk utdelt noter av Førde sitt eget arr, men hadde allerede lært meg trommerytmen som Egil ”Bop” Johansen spilte. Jeg husker at den rytmen virkelig festet seg, og at jeg spilte den igjen og igjen. Senere har jeg ikke tenkt mer på saken, før jeg skulle begynne å arbeide med oppgaven. Det gikk opp for meg at denne rytmen var sterkt influert av New Orleans groovet, og at det antakelig var begynnelsen på min fasinasjon for denne type groove.

Jeg vil benytte anledningen til å takke de som har vært med meg i prosessen med å skrive denne oppgaven. Først og fremst mine to veiledere, Tor Dybo og Knut Tønsberg for uvurderlig hjelp på veien. Bendik Hofseth og Knut Reiersrud for hyggelige og inspirerende samtaler, Rune Arnesen, min hovedinstrumentlærer gjennom to år, Morten Martens for at han viste vei i New Orleans. Ikke minst vil jeg takke musikerne i mitt eksamensband, for at de velvillig har stilt opp som ”prøvekaniner”, deltatt i diskusjoner, lyttet til mine tanker og øst av sin musikalitet.

Innhold:

1 Innledning	s. 4
1.1 Bakgrunn for valg av tema	s.4
1.2 Målformulering	s. 5
1.3 Ordliste/Avklaring av sentrale begreper	s. 5
1.4 Avgrensning	s. 13
1.5 Avhandlingens videre struktur	s. 14
2 Teori	s. 16
2.1 Hvorfor er New Orleans interessant i forhold til swing?	s. 16
2.2 Vest-Afrika/Slaveri	s. 17
2.3 Hva gjør New Orleans til en viktig musikkhistorisk by?	s. 17
2.4 Musikalsk oppblomstring, R&B	s. 20
2.5 The Meters	s. 21
2.6 Det tradisjonelle ”Second line” groovet	s. 24
3 Metode	s. 28
3.1 Intervju/observasjoner	s. 28
3.2 Bruk av elektronisk databehandling	s. 29
4 Analytisk del	s. 31
4.1 Øving 01 med eksamensband	s. 31
4.2 Øving 02 med eksamensband	s. 36
4.3 Analyser av Cissy Strut, originalinnspilling med The Meters	s. 37
4.4 Utprøvinger/eget arbeid med groovet	s. 44
4.5 Øving 03 med eksamensband	s. 48
5 Avslutning	s. 50
6 Ordliste	s. 52
7 Referanser	s. 53
8 Appendiks	s. 54

1 Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Så lenge jeg kan huske har jeg vært opptatt av musikk. Noe av det jeg finner mest fasinende, er at musikk kan bevege på flere plan. Musikk kan påvirke følelsene i den som lytter. Gjøre dem glade, triste eller frustrerte. Det kan også et maleri eller en skulptur eller et dikt. Men musikk virker også fysisk på mennesker. Rytmer får musklene i kroppen til å bevege seg. Noen knipser, andre tapper lett med en finger på kneet. Andre igjen nikker hodet fra side til side, mens andre kan knapt sitte stille. Det er sterkt å erfare at man i samspill med andre musikere, kan påvirke følelsene til de som lytter, og bevege dem. Det å vite at man behersker et universelt språk som kan kommunisere med mennesker over hele verden gjør det spesielt verdifullt å jobbe med musikk.

Mens jeg gikk på videreutdanningen på ”musikkonservatoriet” var jeg så heldig å ha musikeren Jan Bang som lærer i samspill. Vi jobbet i hovedsak med improvisert musikk i gruppa, men innimellom hadde han ulike øvelser med til oss. En av disse var følgende rytmeøvelse: Klassen ble delt inn i to grupper (på ”gamlemåten” med enere og toere). Enerne skulle sammen representere en stødig ”rytmisk grunnpuls”¹. Toerne skulle spille midt mellom slagene i denne pulsen. En forholdsvis grei oppgave så langt. Nå skulle toerne gradvis sakke, altså legge seg mer og mer ”bakpå”. Dette var mer utfordrende. For det første ble det vanskelig for enerne å holde grunnpulsen stødig. For det andre kom vi gradvis inn i en form for groove som vippet de fleste av oss av pinnen. Jeg personlig ble i alle fall så fasinert av spenningene som oppsto, at det ”trigget” ideen om denne oppgaven i meg. Den skulle handle om ”musikalsk groove”, og om spenningsmomenter i rytmikk.

Noe av det som er vanskelig med å skrive om groove, er at det er noe som oppleves subjektivt. Man kan høre det, men man kan også føle det. En av årsakene til at jeg har valgt dette emnet er at jeg, både som utøver og lytter, har opplevelser og tanker rundt

¹ Begrepet ”rytmisk grunnpuls” er forklart nærmere senere i oppgaven.

omkring temaet ”groove”. Jeg har en veldig klar oppfatning av hva jeg synes groover og ikke. Andre kan ha en helt annen oppfatning en meg. I denne oppgaven kommer jeg til å basere mye av analysene på mine egne erfaringer med musikalsk groove både som utøver og som lytter. Noe annet tror jeg ville blitt vanskelig, ettersom vi her snakker om sterkt individuelle forskjeller.

1.2 Målformulering

Å belyse og øke egen bevissthet rundt noen konkrete elementer ved musikalsk groove gjennom utprøving individuelt og i samspillssituasjoner samt analyser og drøfting av disse.

1.3 Avklaring av sentrale begreper

Begrepet swing

Hvordan kan vi definerere et begrep som ”swing”? På nettstedet til The Thelonius Monk Institute of Jazz finner man følgende tre definisjoner av swing² (fritt oversatt):

- 1: Å swinge er når en individuell musiker eller et ensemble utøver på et så rytmisk koordinert plan at det trigger fysiske bevegelser hos den som hører på (som å tappe med føttene eller nikke med hodet); en uimotståelig gravitasjonsoppdrift som vanskelig kan beskrives med ord
- 2: En måte å fremføre åttendedelsnoter, hvor på-slagene og av-slagene utgjør henholdsvis 2/3 og 1/3 av et taktslag.
- 3: En stilart innen jazzzen med utspring på 30-tallet, hvor storbandene hadde sin storhetstid.

² Definisjonen finnes i ordlisten (”glossary”) i deres ”Jazz resources library” (mai 2007): http://www.jazzinamerica.org/l_glossary.asp?StartLtr=Q&EndLtr=ZZ

Under følger min egen utdyping av den andre definisjonen:

I klassisk notasjon, hvis man har en rekke med åttendedeler, spilles alle disse med samme lengde. Hver åttendedel er nøyaktig halvparten så lang som en fjerdedel.

Fig.01

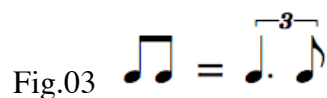


Innenfor jazzen er det vanlig å referere til swing-åttendedeler. I tradisjonell Jazzlære blir swing-åttendedeler forklart som at de er triolbaserte. Trioler får man ved å dele opp hvert taktslag (fjerdedeler) i tre like lange deler. Ved å kun spille den første og tredje av triolene (eller ved å binde sammen de første to triolene) får man ”triol-swing”:

Fig.02



Disse noteres oftest likt som ”vanlige” åttendedeler (fig.1), bare med en forklaring i forkant, som sier at de skal fremføres som åttendedelstrioler.



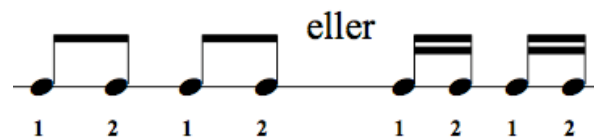
I andre tilfeller står det kanskje bare play swing, eller swing time..

Med oppfinnelsen av MIDI-sequensere/trommemaskiner, fikk musikere og komponister et nyttig verktøy til å programmere rytmer og musikksekvenser. Det satte samtidig et fokus på dette med "feel". Hvis man programmerer en sequenser til å spille av notene i fig.2, vil de fleste være enige i at resultatet ikke swinger noe særlig. Når denne type rytmemønster spilles av en person i en musikalsk sammenheng, tilføres det noe ekstra, som gjør at musikken swinger. Det er dette noe som er så vanskelig å forklare, men som gjør den store forskjellen. Det er denne "human touch", som man strevde med å få inn i maskinene. Dette emne vakte etter hvert også musikkforskernes interesse.³

Swing ratio, avstanden mellom to toner

Jeg må få understreket at dette med swing ikke nødvendigvis trenger å ha med åttendedeler å gjøre. Hvis en låt har fjerdedeler som grunnpuls og sekstendedelsunderdeling, kan det like gjerne være sekstendedelene som swings, ikke åttendedelene.⁴ For å gjøre dette med swing gjeldene for alle slagene i takten, og uavhengig av klassisk rytmenotasjon, deler jeg et "slag" i to. Jeg kaller den første delen av slagene enere (1) og den andre delen (på offbeat) toere (2). Hvis grunnpulsen er fjerdedeler, blir disse 1, mens åttendedelene blir 2.

Fig.04



³ Eksempler på litteratur som tar for seg emnet:

Charles Keil/Stephen Feld: "Music grooves", The University of Chicago, 1994.

Carl Haakon Waadeland: "Rhythmic movements and moveable rhythms: syntheses of expressive timing by means of rhythmic frequency modulation", NTNU, 2000.

Anne Danielsen: "Presence and Pleasure – a study in the funk grooves of James Brown and Parliament", University of Oslo, 2001.

⁴ Et eksempel er låten "Cissy Strut", som jeg tar for meg i den analytiske delen.

Swing påvirkes av forholdet mellom enerne og toerne. Hvis ener og toer varer nøyaktig like lenge, er forholdet mellom disse 1:1. Triolbasert swing har forholdet 2:1, punktert åttendedelsnote + sekstendedelsnote blir 3:1 osv. Dette forholdet kalles "swing-ratio". Jeg kommer også til å bruke det mer norske "grad av swing". Jeg kommer også til å bruke det mer norske "grad av swing". Det området som starter nøyaktig midt mellom enerne, og varer helt til man treffer en ny ener (altså den andre halvdel av et helt slag), kaller jeg "swingskalaen". Hvor på swingskalaen toerslaget plasseres bestemmer altså graden av swing.

I denne oppgaven kommer jeg til å bruke uttrykkene swing og streit. I en rytme som er "streit" eller "helt streit" lander toerne nøyaktig midt i mellom grunnpulsen og forholdet er 1:1 i følge modellen over. I uttrykket "mellom swing og streit" som ofte brukes om rytmikken i New Orleans musikken, henviser swing til triol-swing. Det vil si at det spilles et sted på swingskalaen i området mellom 1:1 og 2:1. Dette omtales nærmere i avsnittet om New Orleans og swing.

De svenske musikkforskerne Anders Friberg og Andreas Sundström har forsket på dette med swing blant jazztrommeslagere.⁵ De har gjort analyser av cymbal-spillet til et knippe velkjente trommeslagere (trommeslagerens cymbalspill et viktig bidrag til swing-feelen i et jazzensemble), blant annet for å kartlegge forholdene mellom trommeslagernes swing-ratio og tempoet det ble spilt i. De fant ut at swing-ratioen varierte med tempoet hos nær sagt alle trommeslagerne. Ved sakte tempi var swing-ratioen hos enkelte så høy som 3,5:1, mens ved raskere tempi, nådde den 1:1. Tendensen var altså, jo høyere tempi desto mindre grad av swing. De konkluderer sine studier med å avkrefte den vanlige oppfatningen blant musikere at swing-ratioen er 2:1 (altså ener er dobbelt så lang som toer).

Den nederlandske forskeren Greg Rosser har med utgangspunkt i arbeidet til Friberg/Sundström, utarbeidet en modell for å regne ut jazzswing-ratios.⁶ Her bruker

⁵ Fra "Acoustical Society of America" sine hjemmesider:
<http://www.acoustics.org/press/137th/friberg.html> (lastet ned april '07)

⁶ Artikkelen "A model for Jazz Swing Ratio" (Greg Rosser 1993), lastet fra internett (november '06): <http://home.hccnet.nl/g.rosser/theory.htm>

han brøken a/b hvor a er lengden på enere, mens b er lengden på toere. Denne brøken bruker han så i en matematisk ligning, hvor han fyller inn informasjon fra de ulike trommeslagernes spill. Ved å bruke formelen til å analysere en trommeslagers swing får man til sist et nummer som representerer den enkelte trommeslagers swing-ratio. Dette nummeret kan igjen brukes til å sammenligne swingen ulike musikere i mellom, i henhold til ulike sjangere, tempi osv.

Jeg mener at ingen musikere tenker på swing på denne måten. Et slikt nummer vil ikke si noe om hvordan swing "låter", eller "føles" for den saks skyld. Jeg ønsker å angripe spørsmålet om swing fra en musikers utgangspunkt.

For en utøver vil det kanskje være vel så interessant å spørre: hvilke elementer er med å påvirke hvor mye swing groovet har? Jeg tror at mange ulike ting kan være med å påvirke en trommeslagers swing.

- Hva slags trommestikker, tykkelse, lengde
- Hva slags oppsett, avstand til instrumentene, vinkel på trommer/cymbaler
- Hva slags kroppsholdning, sittestilling, høyde, foroverlent, bakoverlent
- Hva slags grep, matched, traditional, hvor på stikkene man holder

Erfaringsmessing har alle disse tingene stor innflytelse på hvordan spillesituasjonen oppleves. Det er klart at om en tromme står stilt mot høyre eller venstre vil ikke være avgjørende for om man vil "kunne spille" den ene eller andre graden av swing. Men kanskje har det hatt noe å si for hvorfor rytmene "opprinnelig" ble spilt med den swingen, at det var med å påvirket.

Begrepet Groove

"At noe groover er at folk spiller sammen på en måte som gjør at de finner hverandre i et rytmisk mønster. Man sier ofte at man finner en groove i en samspillsituasjon, men en groove kan jo skapes av en musiker også". (Bjørn Kjellemyr i intervju av Lars T. Tinderholdt, 1995)

Ordet kan ha flere betydninger og brukes på norsk både som substantiv (- et deilig groove), verb (- trommeslageren groover) eller adjektiv (- for en groovie låt).

I denne avhandlingen, er det først og fremst to måter jeg bruker ordet groove på. Den ene er slik det er brukt i tittelen, ”musikalsk groove”. Da er ordet ment i sin videste, abstrakte betydning. Det er groovet slik hvert enkelt subjekt opplever det. Den andre er ”det groovet” som spilles av X, som er konkret og som man kan skrive ned (mer eller mindre presist) med noter. Et groove kan sånn sett være et groove uten å groove.

På samme måte kan man dele begrepet swing i to. Man har musikk som ”swinger” og man har swing, slik de er forklart over (se: swing-ratio). Det er slik jeg bruker begrepet i denne avhandlingen, som ett (av flere) element ved musikalsk groove. Hvorvidt noe groover eller ikke, oppleves altså subjektivt. Det er med andre ord vanskelig å måle groove, eller si noe bestemt om hva som er groovie. Det er hva vi kaller et ekstramusikalsk parameter. Det er likevel slik at svært mange har en felles oppfatning av hva som groover.

Jeg vil her, basert på egne erfaringer, peke på noen konkrete elementer som jeg mener er med og avgjør om musikken groover.

>Plassering av lyd i tid

Lengden på lyden, når den starter og når den stopper. Trommeslagere har en tendens til å være mest opptatt av når lyden starter. Dette er naturlig fordi veldig mange av lydene vi lager, er korte. De fleste stanser stort sett av seg selv nærmest umiddelbart etter anslaget. Andre instrumentalister må ha en større bevissthet på når lyder stopper. Når for eksempel en bassist, slipper (stopper) tonen kan ha like mye å si for groovet som når hun setter an tonen. Det handler med andre ord like mye om plassering av stillhet eller rom, som plassering av lyd. Swing, slik begrepet er forklart over (og slik jeg bruker det i oppgaven), handler med andre ord først og fremst om plassering av lyd i tid.

>Styrken på lyder

Styrken på de ulike lydene. Aksenter er eksempel på et dynamisk virkemiddel. De aksentuerte toner/slag er sterkere enn andre og stikker seg derfor ut. Jeg kommer tilbake til viktigheten av dynamikk senere i avhandlingen.

>Lyden(e)s tekstur, karakter eller klangfarge

Her kan man godt si ”hva slags” lyd, eller i mange tilfeller hvilket instrument. Det som gjør at vi hører hvilket instrument som spiller, at vi kan skille mellom en tone spilt på et piano og den samme tonen sunget av en stemme, handler om ”tekstur” eller ”klangfarge”. Tekstur er vanskeligere å måle enn foreksempel lydstyrke (som kan måles i desibel), men ofte bruker man ord som ”mykt”, ”hardt” eller til og med farger for å beskrive det. En gitar som spilles gjennom en forsterker, vil ikke bare få annet (høyere) volum (enn om den spiller ”tørt”)⁷, den vil mest sannsynlig også forandre tekstur. Det er med andre ord en rekke ting som er med og påvirker lydenes tekstur. Lyden kan behandles både av musikeren som produserer den på instrumentet, men også av en lydtekniker som sender den gjennom ulike effekter. Jeg mener bestemt at hvilke ”type lyder” som brukes, er med å påvirke musikalsk groove.

I alle de nevnte punktene over handler det først og fremst om ulike ”forhold”:

- Plassering av lyd i forhold til en uheyrbar grunnpuls
- Plassering av lyd i forhold til hverandre
- Forholdet mellom lyd og stillhet
- Styrken på lyder i forhold til hverandre
- Forholdet mellom ulike typer lyder

⁷ ”Tørt” vil si uten noen form for effekter eller forsterking.

Rytmisk grunnpuls

All musikk har rytme. En del musikk har en fri rytmikk, mens veldig mye musikk har en mer eller mindre jevn rytmisk puls, rytmiske mønster som gjentas. Musikkens rytmiske basisenhet kalles grunnpuls. I en takt med fire taktslag (4/4 takt), er grunnpulsen de "tunge taktslagene" (1-2-3-4). Grunnpulsen deles ofte inn i mindre enheter, kalt underdeling. Bort i mot all vestlig musikk har enten en "todelt" eller en "tre delt" underdeling. Åttendedeler og sekstendedeler er todelt, mens trioler er tredelt. Begrepet "offbeat" brukes gjerne om de slagene i underdelingen som ikke kommer på de tunge taktslagene (altså "av" slaget).

Mennesket har en iboende evne til å ville inndele/gruppere hendelser (lyder), som gjentar seg. Denne evnen gjør av vi har muligheten til å danse og klappe i takt. Hvis man hører en metronom, tikk, takk, vil man kunne forutse at de fortsetter, tikk takk, og derfor kunne klappe nøyaktig når disse slagene kommer. Dette fordi man gjenkjenner det som repeterende mønstre, og man forventer at det fortsetter å repetere på samme vis.

Det vi kaller periodefølelse går på noe av det samme. Vi kan trene denne egenskapen til å kjenne lengre perioder, for eksempel 8 takter á 4 taktslag. Hvis man har bra periodefølelse, vet man når det har gått 8 takter, uten at man har talt dem. Dette er fordi man ubevisst grupperer taktene. Man kan kjenne når det har gått to takter, og man kan kjenne når det har gått fire.

Et annet eksempel er ujevne taktarter. Mest brukt i vestlig klassisk og populærmusikk er taktarten 4/4. Her grupperes musikkens grunnpuls i takter på 4 og fire slag. (Taktarten kalles gjerne common time - vanlig takt, på engelsk). Det betyr at vi også har en forventning om at slagene fordeles slik. Får man derimot et stykke musikk som for eksempel er delt inn i 7, vil dette føles uvant. Man vil kanskje føle at det rykker litt, som om noe mangler, en slags spenning. Man vil trenge litt tid (og øving) på å få det "inn i kroppen". Dessuten blir det ofte enklere hvis man grupperer de sju slagene inn i mindre grupper, som 3+2+2 eller 2+2+3.

Spenning/avspenning - friksjon

Spenning/avspenning snakker man om i flere aspekt ved musikk. Det kan være i forhold til akkorder (spenningstoner), bestemte toner i en skala og i forhold til frasering. Spenning oppstår når toner, slag, melodier, akkorder osv ikke kommer ”som forventet”. Forskjellige spenningsforhold i musikken har mye å si for hvordan musikken oppleves.

>Spenning er utfordrende, pirrende.

>Avspenning er avslappende, trygt, beroligende.

På samme måte som friksjon mellom to gjenstander skaper energi (varme) kan også friksjon i musikk skape energi. Forholdet mellom spenning og avspenning er en kilde til musikalsk energi.

1.4 Avgrensning

Hva er så linken til New Orleans? New Orleans er på ingen måte det eneste området hvor man finner musikk hvis rytmikk har en sterkt bevegende effekt. Slik sett kunne like gjerne denne oppgaven omhandlet samba fra Brasil, jamaicansk reggae eller latinske salsarytmer. På et eller annet tidspunkt har jeg blitt oppmerksom på hvordan mye av musikken med opprinnelse i New Orleans, har en rytmikk som havner mellom streit og swing. Etter hvert har lignende rytmikk, mer eller mindre bevisst, dukket opp i mitt eget trommespill. Dette har også blitt kommentert av folk jeg har spilt med, eller som har hørt meg spille.

Grunnen til at jeg har valgt å avgrense oppgaven til å omhandle musikk fra New Orleans, er en kombinasjon av at New Orleans har en spesiell musikkhistorisk posisjon, og fasinasjonen over at elementer fra musikken har klart å lure seg inn i mitt eget musikalske vokabular.

Jeg har valgt å avgrense oppgaven ytterligere til å omhandle funkgruppa "The Meters" og deres låt "Cissy Strut" fra 1969. På den første øvingen jeg hadde med mitt eksamensband spilte vi to andre låter i tillegg til Cissy Strut. De to andre var "People Say" fra The Meters' album "Rejuvenation" (1974) og "Adelita" fra Robert Walters album, "Super heavy organ" (2005). Utvalget var gjort på bakgrunn av at jeg opplevde alle som spesielt groovige låter, som jeg ønsket å bruke på min avsluttende eksamenskonsert. De hadde alle også tilknytning til New Orleans. Tanken var først å analysere arbeidet vårt med alle tre låtene. Det er flere grunner til at jeg valgte bort de siste to. Da jeg hørte på opptaket fra den første øvelsen, hørte jeg med en gang at det var mest å "ta tak i" ved Cissy Strut. Den fungerte rett og slett dårligst for oss, hva groove angår. Det faktum at det var den låten jeg på forhånd trodde var "enklest" gjorde mest interessant av de to The Meters låtene.

Den originale versjonen av "Adelita" er fra 2005. Det er Stanton Moore, en relativt ung, New Orleans basert trommeslager som spiller på den. På min studietur til New Orleans møtte jeg Moore, som blant annet fortalte om flere aspekter ved groovet til Cissy Strut som hadde hatt betydning for hans utvikling.⁸ Disse betraktningene gjorde det naturlig å prioritere vekk Adelita, til fordel for større fokus på analysene Cissy Strut.

Jeg kommer ikke i særlig grad til å gå inn på de fysiologiske eller psykologiske aspektene om hvorfor musikalsk groove påvirker oss som det gjør. Selv om det unektelig er et interessant tema, tror jeg det ville blitt for fjernt fra det jeg først og fremst ønsker å oppnå ved å skrive oppgaven, å utvikle mine egne ferdigheter som musiker.

1.5 Avhandlingens videre struktur

I teoridelen kommer jeg til å peke på en del faktorer som har vært med på å gi byen New Orleans den posisjonen den har musikkhistorisk sammenheng. Jeg mener at

⁸ Jeg kommer tilbake til samtaler med Stanton Moore senere i oppgaven.

forståelsen av disse historiske hendelsene er viktige for å kunne danne seg et bilde av hvordan musikken har utviklet seg.

Analysedelen er delt inn i fem kapitler. I kapittel 4.1 og 4.2 tar jeg for meg de to første øvingene (øving 01-02) jeg hadde med mitt eksamenskonsert band. Jeg gjorde opptak av øvelsene i sin helhet, og med utgangspunkt i disse opptakene har jeg analysert og drøftet vårt arbeid med Cissy Strut. I kapittel 4.3 ser jeg nærmere på The Meters' originalinnspilling av låten, med hovedvekt på trommespillet. Jeg kommer til å trekke fram visse elementer som jeg finner er viktige for groovet. I kapittel 4.4 tar jeg for meg min eget tilnærming til groovet. Jeg nevner flere ulike øvelser jeg gjorde under prosessen.

...

Jeg ønsker å se på hvordan jeg som utøver kan få disse elementene inn i mitt eget spill, og bli bevisst på hva de kan gjøre med musikken.

CD-I

Vedlagt til oppgaven er CD med illustrerende lydklipp. Disse ligger på CD-I. Det er ti slike lydillustrasjoner og det blir henvist til disse fortløpende i oppgaven.

Lydillustrasjon #01 henviser til spor nummer 1 på CD-en, lydillustrasjon #02 til spor nummer 2 osv.

CD-II

Masteroppgaven består også av en utøvende del som er vedlagt som lydspor på CD-II. Samtlige av sporene er opptak fra øvinger med mitt eksamensband. De er tatt opp direkte på harddisk via et stereo-mikrofonpar. Lydkvaliteten bærer naturligvis preg av dette ikke er for studioinnspillinger å regne og at man ikke har mulighet til å justere nivåer i etterkant. Krediteringer og annen informasjon om innholdet finnes i appendikset bakerst i denne avhandlingen.

2 Teori

Den historiske informasjonen er i stor grad hentet fra bøkene "Musical Gumbo" (Lichtenstein/Dankner 1993) og "Kreol" (Harding 1991) samt artikler fra det webbaserte leksikonet wikipedia.org (se kilder).

2.1 Hvorfor er New Orleans interessant i forhold til swing?

Hva er det med musikken derifra, som gjør at man kan sette bynavnet foran en rekke musikalske sjangere? Det handler i første rekke om at musikken i New Orleans swinger på en egen måte. Den vanligste måten å forklare det på, er å si at man spiller mellom streit og swing. Det handler altså om swing-ratio. Hvis man tenker seg en swing-ratio skala hvor man ytterst til venstre har helt streite åttendedeler og helt til høyre har triol-swing. I det området i mellom der finnes det ulike nyanser. Når slag/toner plasseres der, vil man verken føle underdelingen som åttendedeler eller trioler. Dette skaper en type rastløshet, en spenning, på grunn av usikkerheten omkring rytmens underdeling. Man ønsker/forventer enten en todelt eller en tredelt gruppering av underdelingen. Spenningen skapes i gråsonen mellom dem. Kanskje spesielt innen jazzen forekommer det at man sveiper fem og tilbake på denne skalaen. Man skaper spenning/avspenning ved å bevege seg i området mellom streit og swing. Jeg opplever denne spenningen som en viktig kilde til at musikken groover som den gjør.

Jeg synes det er fasinende i seg selv at noen kan spille denne musikken i USA, som stammer fra slaver hentet fra det vestafrikanske kontinentet, og som har spredt- og utviklet seg fordi folk har danset til den og følt seg bra. Og så kan jeg, en hvit mann, vokst opp på fjellet i Norge med ski på beina, høre den i 2007 og føle meg bra og nærmest ikke kunne sitte stille et sekund når jeg hører den.

2.2 Vest-Afrika/Slaveri

Vest-Afrikanske sivilisasjoner hadde drevet med handel lenge før europeere ”oppgadet” området. Etter hvert som kamelen ble mer tatt i bruk, økte muligheten for handel mellom vest- og Nord-Afrika, gjennom Sahara ørkenen. Vest-Afrika eksporterte gull, bomullstøy, metall- og lærgods i bytte mot kopper, hester, salt, tekstiler og brød. Portugiserne var de første europeere som etablerte en handelsport i regionen. Denne ble åpnet i 1445 og lå på øya Arguin, ved kysten av det som i dag er Senegal. Slavehandel med afrikanere begynte nesten umiddelbart etter. Innen 1455, ble 800 slaver fraktet årlig, med skip fra Arguin til Portugal. Salg av slaver i riktig stor skala begynte likevel ikke før Christopher Columbus oppdagelse av Den nye verden, Amerika, i 1492. Behovet for billig arbeidskraft i Amerika meldte seg raskt, og man prøvde først å benytte seg av de innfødte (indianerne) som slaver. Disse ble fraktet til de vestindiske øyer/kariben, hvor de tidligste Europeiske koloniene lå og behovet for arbeidskraft var sterkt. Men indianerne døde raskt bl.a. av sykdommer som Europeerne hadde med seg, annerledes kosthold, og at de generelt ble drevet for hardt. De første afrikanske slaver ble fraktet med skip over Atlanterhavet i 1518.

Innen 1800 hadde slaveri blitt avskaffet i de fleste nordlige statene og det var i ferd med å bli avskaffet også i sør. Men med oppfinnelsen av ”the Cotton gin” (et redskap som effektivt fjernet bomullen fra frøene/stilken den vokste på) i 1793, ble bomullsproduksjon den viktigste industrien i sørstatene, og slaver utgjorde ryggraden i denne produksjonen. Import av slaver ble forbudt i USA i 1808, da hadde rundt 300 000 slaver blitt fraktet til landet, flesteparten av disse fra Vest-Afrika. Senere slaver var dermed stort sett etterkommere etter disse, født i USA. Den delen av befolkningen som var slaver fortsatte å vokse på tross av forbudet, til nærmere 4 millioner i 1860.

2.3 Hva gjør New Orleans til en viktig musikkhistorisk by?

En rekke historiske faktorer var med på å utløse en eksplosjon av innovativ populærmusikk.

Nouvelle-Orléans (New Orleans) ble grunnlagt i 1718 av Franskmannen Jean-Baptiste Le Moyne de Bienville. Den franske kolonien Louisiana strakte seg på den tiden fra Mississippi munningen, og på begge sider av elven helt opp til Canada i nord.

Byens strategiske beliggenhet i enden av Mississippi deltaet gjorde at den i 1722, ble valgt til hovedstad i denne enorme kolonien. Samme år ble byen rammet av en orkan som rev med seg de fleste bygninger. For å løse to problemer i samme vending, tømte franskmennene sine fengsler og sendte de kriminelle over Atlanteren for å få arbeidskraft til å bygge kolonien. Det store flertallet av menn, førte brutalt med seg voldtekt og mishandling av innfødte. Et problem franskmennene effektivt løste ved å tømme det største kvinnefengselet og sende disse over, sammen med en gjeng prostituerte. Det sier nesten seg selv at arbeidsmoralen blant denne første befolkningen ikke var spesielt god, og at behovet for billig arbeidskraft tidlig meldte seg.

Snart begynte kolonistene import av slaver fra hovedsaklig Vest-Afrika, men også fra Vest-India (Karibien). Slavene ble fraktet med digre skip, og det sies at allerede på skipene fikk de afrikanske slavene danse/synge, for da holdt de seg angivelig friske(re). Katolikkene var ikke nødvendigvis snillere mot sine slaver, men de skjønnte at de ofte arbeidet mer effektivt hvis de fikk ta med seg noe av sin kultur, ved å synge og danse.

New Orleans var den eneste nordamerikanske byen som lot slavene ha en fridag i uka, hvor de kunne samle seg og utøve sin egen tradisjonelle musikk og dans. Dette foregikk i hovedsak på en åpen plass i et hjørne av byen kalt "Place de Negre" eller mest kjent som Congo Sqaire. Både slaver og frie afroamerikanere samlet seg her for å holde marked og for å delta i trommespill, dans og sang. Oppimot 5-600 kunne være samlet på disse tilstelningene, som på den måten bidro til å vedlikeholde en musikalsk arv og et sosialt bånd i det afroamerikanske samfunnet. Innbyggere i New Orleans dro også til Congo Sqaire for å observere afrikanernes eksotiske danser og deres drivende rytmer. I de protestantiske statene/koloniene var derimot afrikansk musikk/kultur gjerne forbudt ved lov. Etter hvert ble derfor disse ukentlige samlingene i Congo Sqaire også kjent for besøkende fra andre steder i U.S. Pierre Cavagnal de Rigaud de Vaudreuil, som var guvernør i Louisiana over en tiårs periode fra 1742, brakte med seg fransk-katolske tradisjonen med å arrangere festlige

ball, banquetter og parader, særlig i ukene før fasten. Dette var blant annet starten på det årlige Mardi Gras, som i dag er blant de største og mest kjente Karnevalene i verden. Dette var definitivt med å gjorde sang, dans og parader til "a way of life" - en livsstil for Louisianerne, en livsstil som for øvrig også innebar syndefull moro som gambling, drikking og hor. Tradisjonen med parader i gatene ble ytterligere holdt ved like i tiden under Napoleon.

Innen Louisiana ble solgt av Napoleon til (det unge) Forente Stater i 1803, hadde befolkningen økt til 50 000. Den stadig travlere havnebyen opprettholdt kontakten med franske og spanske øyer i Vestindia både gjennom handel og tallrike innvandringsbølger. Byen hadde dessuten immigranter fra en rekke europeiske land, og det noe friere synet på forholdet mellom forskjellige raser og lag av befolkningen, begünstiget blant annet kontakten mellom forskjellige musikalske særkulturer.

Med de Europeiske militærorkestrene kom marsjen, og brass instrumentene. Etter borgerkrigen fikk man en særlig oppblomstring av brassband. Instrumentene ble spesielt tilgjengelige i New Orleans, da sørstatshæren hadde sitt instrumentlager her. Det var et enormt overskudd, hvilket betydde billige instrumenter, i hovedsak kornetter, klarinetter, tromboner og trommer. Disse ble solgt i byens mange bruktbutikker eller "pawn-shops".

I 1897, som et forsøk på å kontrollere byens noe utflytende natteliv, ble det nedsatt et forbud mot prostitusjon utenfor et bestemt område på trettiåtte kvartaler. Området ble døpt Storyville av pressen (etter ham som forfattet loven), men på folkemunne ble det omtalt bare som "the district". Dette unike området var det eneste "redlight-district" i Statene som var etablert av loven. De påfølgende tyve årene "blomstret" Storyvilles tallrike bordeller, taverner og vannhull, og deres aktiviteter nærmest krevde musikalsk akkompagnement. Musikken skulle få (hvite) kunder i godt humør, så de la igjen mer penger. Det var i Storyville, i paradene som marsjerte gjennom gatene, på elvebåtene som fraktet folk langs Mississippi og i de musikalske begravelserne, at musikken vi nå kaller jazz begynte. Ryktet om den nye "hotte" musikken spredte seg raskt nord og vest i landet. Flere og flere sorte musikere reiste og spilte utenfor byens grenser, og musikken de hadde med seg vakte begeistring. I 1917 ble Storyville stengt av byens overhoder som offisielt "strøk". Selv om New Orleans musikkliv fortsatte å koke, var det i andre storbyer, først og fremst Chicago og New York, at jazzen virkelig skulle utvikle seg videre

2.4 Musikalsk oppblomstring, R&B

I årene rett etter andre verdenskrig var den mest populære musikken i New Orleans, boggie-woggie, storband og jump blues – lyden av små combo ”spinoffs” av storbandene. Etersom førtiårene gikk bidro alle disse til et nytt fenomen, hvor New Orleans nok en gang skulle spille en ledende rolle: rhythm and blues (R&B). R&B oppsto som en kombinasjon av elementer fra jazz, blues og gospel, først fremført av afroamerikanere. Begrepet ble brukt om musikken som kombinerte piano, 12-takters blues form og back-beat, hvilket etter hvert også skulle bli fundamentale elementer til Rock and Roll. Musikere brydde seg lite om forskjellen på sjangrene, og spilte gjerne på plater som har blitt plassert i ulike kategorier. Eksempelvis hadde Count Basie ukentlige rhythm and blues sendinger fra Harlem. De fleste R&B studio musikere var opprinnelige jazz musikere. Raseskille var sterkt også etter krigen, og R&B var først og fremst et fenomen blant sorte.

Blant de viktigste personene for den første store R&B-bølgen var Cosimo Matassa. Han var den første i New Orleans som startet et musikkstudio. I de påfølgende tretti årene var han faktisk den eneste som drev studio i musikkbyen. Dette betyr i praksis at han personlig stod for opptak av samtlige studiosesjoner i New Orleans i denne perioden, hvilket inkluderte Fats Domino, Little Richard, Dave Bartholomew, Huey ”piano” Smith, Art Neville og Professor Longhair for å nevne noen. Hans J & M Studios åpnet i 1946 og det gikk ikke lenge før han hadde booket sesjoner hver dag. Ved siden av Sam Phillips Sun Studios i Memphis, skulle J & M bli et av de to mest produktive studioene i tidlig rock and roll. Det fantes ikke noe plateselskap i New Orleans, men musikere fikk seg jobb når uavhengige selskaper kom på besøk. Dave og Julian Braun som drev Deluxe Records i New York og Leonard og Phil Chess fra Chess Records i Chicago var blant de første.

I september 1955 spilte Little Richards ”tutti frutti” inn med J & M sitt husband (hvilket inkluderte Red Tyler på sax, Huey Smith på piano og Earl Palmer på trommer). Låten var med og endret retningen til populærmusikk. Den ble en kanon hit (solgte 500 000 kopier), som samtidig destillerte essensen til rock and roll. Den første

artisten fra New Orleans med virkelig stor kommersiell suksess var Fats Domino. En viktig årsak til at platene hans solgte virkelig stort, var at de var de første R&B platene som ble spilt på pop-radiokanalene. Det vil si at det var den første Afroamerikanske musikken som ble spilt på ”hvite” radiokanaler. Amerika var i forandring. Selv om raseskillet fortsatt eksisterte kunne nå unge hvite amerikanere høre på ”sort musikk” for første gang. Fats Domino hadde hit på hit, og ved utgangen av 50-tallet hadde han solgt over 40 millioner plater i Amerika.

Selv om New Orleans hadde vært et viktig musikalsk senter siden begynnelsen på femtitallet, hadde det i 1965 gått av moten. Den britiske invasjonen med The Beatles i spissen hadde snudd hele musikkbransjen på hodet med deres enorme suksess. Alle de uavhengige plateselskapene som på 50-tallet hadde reist til New Orleans for å spille inn musikk (som Atlantic, Chess, Decca, Columbia og RCA), hadde sluttet og komme. Likevel ble 1965 et viktig år for New Orleans musikken. Dette var året, da pianist, låtskriver og produsent Allen Toussaint kom til bake til byen etter å ha vært i militæret. Han innledet et partnerskap med Marshall Sehorn, som skulle bli meget fruktbart som skulle involvere flere plateselskap, publishing, lisensering og platestudio.⁹

2.5 The Meters

Ved siden av James Brown og Booker T and the MGs var gruppa The Meters fra New Orleans, blant de viktigste bidragsyterne til at funken etablerte seg som en egen musikalsk sjanger. The Meters ble startet av Art Neville, eldste sønn i hva som senere skulle bli byens mest kjente funkfamilie. Allerede på midten av 50-tallet, mens han fortsatt gikk på college, startet han en solokarriere (med gruppa the Hawketts).

Etter en tid i backingbandet til broren Aaron, fikk Art med tre musikere som utgjorde en perfekt balanse til hans orgel spill. Disse var gitaristen Leo Nocentelli, bassist George Porter, Jr. og trommeslager Joseph ”Zigaboo” Modeliste. I nærmere halvannet

⁹ Eksempel på andre viktige navn og artister fra perioden: Professor Lonhair, Eddie Bo, Dr. John, Lee Dorsey, Huey ”Piano” Smith og Ernie K. Doe.

år spilte tenåringene seks kvelder i uka på en klubb i Burboun Street. Det ble lange timer, men som Neville utalte i et intervju, "What we didn't know was that we were really getting a chance to tighten our thing up". En kveld var Allen Toussaint innom klubben. Toussaint var på den tiden en av byens mest kjente produsenter og drev plateselskapet "Sansu Enterprises", sammen med Marshall Sehorn. Han ble svært begeistret for bandet, og engasjerte dem som husband for labelen deres. I hans "Sea Saint" studio satte kvartetten nærmest umiddelbart sitt merke på en rekke innspillinger med Earl King, Lee Dorsey, Chris Kenner, Betty Harris og en rekke andre av Toussaints faste artister. Folk besøkte også studioet fra andre steder i landet, i håp om å få en hit med Allen Toussaints "magic touch". I samme periode er det to andre selskap, Stax i Memphis og Motown i Detroit, som etablerer seg som hovedleverandører av soul, musikken som lyktes i å overgå R&B i popularitet. Motown spesielt var med å gjøre R&B om fra en noe vilkårlig industri, til en enorm business med tilsvarende store ambisjoner.

Mellom slagene fikk de tid og frihet til å eksperimentere og jamme på eget materiale, noe som førte til deres første utgivelse som The Meters, albumet "The Meters". Dette kom ut i 1969 på labelen Josie. Plata ble raskt populær, og de neste to albumene "Look-Ka Py Py" og "Struttin", som begge nådde R&B listene, ble innspilt i løpet av de neste fjorten måneder. Spesielt populær var singelen "Cissy Strut" som nådde nummer 4 på Billboards R&B liste. Men i følge Art hadde de fire musikerne ingen anelse om suksessen, da verken produsent Toussaint eller manager Sehorn informerte dem om platesalg. "We played six nights a week from six o'clock to five o'clock in the morning for almost two years and we didn't know we had a hit record" (sitat fra "Musical Gumbo" 1993).

I 1972 skiftet de plateselskap til Reprise Records, men Toussaint fortsatte som produsent og Sehorn som manager. Etter skiftet hadde The Meters vanskeligheter med å komme på hitlistene, men fortsatte likevel og profilere seg bl.a. som backing-band på plater med Robert Palmer, Dr. John, LaBelle, King Biscuit Boy og Paul McCartney. Bandets først album på Reprise var Cabbage Alley. Den første top40 hiten for selskapet var Hey Pocky a-way fra albumet Rejuvenation (1974).

Et av høydepunktene på 70-tallet var da Paul McCartney (i 1974) inviterte de til å spille på hans "Venus and Mars" releaseparty, ombord på Queen Mary (et pensjonert skip omgjort til hotell i 1967) i Long Beach, California. Her var også Mick Jagger fra The Rolling Stones tilstede. Deres popularitet begynte å øke etter hvert også blant rockepublikumet og kritikere. Deres album *Fire on the Bayou* fra 1975 fikk gode mottagelser. "Gutta" i The Rolling Stones var så begeistret for bandet, at de hyret dem inn som oppvarmingsband på deres turneer i 1975 og 1976. Til tross for deres økende popularitet, fikk bandet bare større økonomiske problemer. Strukturen i bransjen gjorde at bandet etter hvert sto i dyp gjeld til plateselskapet (Reprise/Warner). Deres siste album under Toussaint/Sehorn var *Trick Bag*, og det solgte heller ikke all verden. Albumet *New Directions* ble innspilt i San Francisco og enkelte mente det var bandets beste. Like fullt ble det deres siste. Snart kjørte musikerne, Toussaint og Sehorn seg fast i en rekke rettssaker om penger og rettigheter til navnet "Meters". Nocentelli og Modeliste til Los Angeles, og Porter fortsatte som session musiker. Senere har bandet hatt flere gjenforeninger. Neville, Porter og Nocentelli kom til slutt til enighet med Toussaint og holdt konserter som "The Funky Meters" (med David Russell Batiste på trommer). Art Neville fikk dessuten stor suksess sammen med sine tre brødre med The Neville Brothers.

Det hersker i dag liten tvil om deres musikalske innflytelse. Jackson Five, George Clinton og hans Funkadelic kolleger og Prince er eksempler på artister som tydelig har lyttet til The Meters synkoperte rytmer. Dessuten har The Meters katalogen blitt betraktet som en gullgruve av hip hop produsenter og andre samplende musikere. En lang rekke hip hop grupper som bl.a. inkluderer Ice Cube, Run DMC, NWA, A Tribe Called Quest, Beastie Boys, Queen Latifah og EPMD, har brukt samplinger fra The Meters. Senest i 2005 ble et tromme/gitar break fra deres versjon av "Oh, Calcutta!" brukt som hovedloop av produsent Rich Harrison, i Ameries hit single "One Thing".

2.6 Det tradisjonelle New Orleans "Second Line" groovet

Da jeg var i New Orleans hadde jeg en samtale med en av byens mest kjente jazz/funk trommeslagere, Stanton Moore. Jeg fortalte ham at jeg var interessert i New Orleans beatet og swingen i rytmene. Han begynte å fortelle om det tradisjonelle New Orleans "second line" groovet. Han forklarte at groovet har så mange ulike nyanser i seg som er med og gjør det så spesielt, og at dette også er overførbare til mange andre stilarter. Dette bekrefter den oppfatningen jeg har om groovet, som igjen er en viktig årsak til at jeg skriver denne oppgaven.

"If you can make this groove, you know if you can make it really happen, then I think that it's gonna make your groove that much more happen in a lot of other areas..."¹⁰

Moore mente altså at hvis man fikk til dette groove ville man også forbedre groovet sitt i mange andre områder.

Second line er et begrep fra New Orleans som med tiden har fått flere betydninger. Opprinnelsen til uttrykket kommer fra Paradene/jazzbegravelser. Den første delen av et opptog eller parade kalles main line. Denne består av i hovedsak av medlemmene av klubben/foreningen som arrangerer paraden, og orkesteret som er leid inn. Selve paraden består i tillegg av fans og andre nysgjerrige deltakere som henger seg på og følger etter. Denne del to av paraden har blitt kjent som second line. Klubbene som tradisjonelt arrangerte paradene var såkalte Social Aid and Pleasure Clubs. Disse ble dannet for å hjelpe nylig frie slaver med lån, forsikring, utdanning osv. Etter borgerkrigen, kom oppblomstringen av brass band, og disse ble engasjert i paradene. Klubbene hadde også ansvar for at sine medlemmer fikk en ordentlig begravelse. Dette kunne innebære hestevogn som kunne trekke kisten, men først og fremst innleid brassband til å spille i begravelsesfølget. Praksisen med å feire livet til de avdøde stammer fra afrikanske tradisjoner, og disse er siden kjent som jazz-funerals. Musikken som ble spilt etter gravleggingen var lett, lystbetont, med glade melodier og dansbare rytmer. Etter som paradene marsjerte gjennom nabolagene, strømmet folk til, og hang seg på, gjerne med tamburiner eller hvilket instrument de hadde for

¹⁰ Fra samtale med Stanton Moore, New Orleans tirsdag 19.10.2006

hånden. Siden har second line blitt assosiert med New Orleans musikken, enten det er jazz eller R&B, så lenge den har den særpregede rytmikken i seg. Også dansen, som var inspirert av de afrikanske bamboula dansene og som danses av deltakerne i paradene, har tatt til seg navnet second line.

De opprinnelige militærmarsjene (brukt i borgerkrigen), hadde tyngdepunktene på alle taktslagene/grunnpulsen. Etter hvert begynte trommeslagere som Baby Dodds å legge mer og mer vekt på off-beatet. Kombinert med synkopene fra de afrikanske rytmene, holdt i live på Congo square, fikk rytmen et mer "jazza" preg, slik det ble spilt i gateparader og begravelserfølger.

Moore fortalte om fire viktige nyanser som var essensen i det tradisjonelle second line trommebeateet.

1. swingen

Å spille mellom streit og swing som tidligere omtalt i oppgaven, preger definitivt groovet, og er et viktig kjennetegn. Graden av swing, varierer i følge Moore fra trommeslager til trommeslager.

2. claven

Clave er et rytmemønster som har røtter i vest afrikansk musikk. Clave betyr "nøkkel" på spansk, og claven er en grunnleggende bestanddel i nærmest all afro-cubansk musikk. Det er i denne konteksten man oftest ser uttrykket brukt. De to mest vanlige klavene er son claven og rumba claven, henholdsvis fig.05 og fig.06.

Fig.05

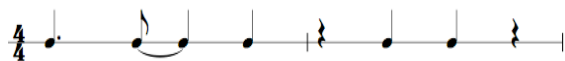
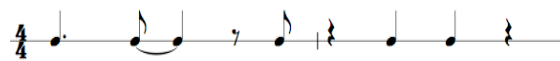
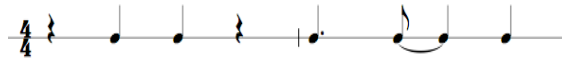


Fig.06



Etter som det er tre noter i den første takten og to i den andre, kalles disse 3:2. Begge kan også spilles to-siden først, da notert som 2:3:

Fig.07



I New Orleans musikken er flere varianter av disse clavene vanlig. I det tradisjonelle second line beatet, finner vi oftest det Moore kaller en modifisert 2:3 clave (se fig. 14 i analysen av Cissy Strut). Mens det i andre sammenhenger, er vanlig å spille bare 3 siden av claven. Et godt eksempel på dette er The Meters' "Hey pocky-a-way", fra albumet Rejuvenation (1974).

3. bruke hele trommen

En skarptromme er et veldig rikt instrument. Ved å spille i de ulike områdene på selve trommeskinnet (fra midten og helt ut mot kanten), og ved å justere stemming og seider¹¹, kan man få veldig mange ulike lyder ut av tromma. Lydene forandrer både tonehøyde, tonelengde, mengde seiderrespons og dynamikk ettersom hvor på tromma man treffer. Disse parametrene forandrer seg også etter hvor hardt man treffer skinnet, og om man treffer kanten på tromma og skinnet samtidig (såkalt rim-shot).

Trommeslagerne i New Orleans er flinke til å bruke disse nyansene aktivt i spillet, og det er sånn sett en viktig del av second line groovet. De bruker også mye "pressvirlvler". Disse fremføres ved at stikkene presses mot skinnet, slik at den gjør små raske sprett. Dette gir et mer "legato" sound enn for eksempel bruk av "åpne virvler" som er med vanlig i militærmusikken (disse fremføres ved at alle slagene i

¹¹ "seider" er de metallstrengene som ligger å vibrerer sammen med underskinnet. Det er dette som gir tromma dens karakteristiske "skarpe" lyd. Disse strengene kan enkelt strammes, slakkes eller hektes helt av. De var opprinnelig laget av dyretarmer.

virvelen spilles, for eksempel to og to slag i hver hånd, og det låter derfor mer staccato).¹²

4. tung firers-og ”The big four”

Dette er kanskje et av de mest særegne kjennetegnene. I motsetning til veldig mye av populærmusikken (for eksempel funk) som har tyngdepunktet på enerslaget, har second line groovet tyngdepunktet på firers-og eller på firer i annen hver takt, avhenging av hva man teller som grunnpuls. På figuren under er claven på øverste linje og et eksempel på basstrømmestemme på nederste. Tyngdepunktet er markert med sirkel:

Fig.08



¹² Staccato brukes i klassisk musikk om noter/toner som spilles separert fra hverandre, mens legato brukes om toner som bindes sammen.

3 Metode

Jeg har analysert gjennomkjøringene vi hadde av Cissy Strut på tre øvinger med mitt eksamens band, samt originalinnspillingen med The Meters. Deretter har jeg drøftet ulike forskjeller og pekt på konkrete elementer ved groovet som jeg forsøkt å tilnærme meg gjennom ulike øvelser.

3.1 Intervju/observasjoner

Jeg var på to ukers studietur til New Orleans i september '06. Målet med turen var å høre mer av musikken, observere utøvere og snakke med dem om musikalsk groove.

Da jeg var i New Orleans, var det nøyaktig et år siden orkanen Kathrina rammet byen og oversvømte 80 % av den. Byen var naturligvis fremdeles preget av katastrofen. Befolkningen var halvert, fra i underkant av 500 000 innbyggere til ca 220 000. Flesteparten av de evakuerte flyktet til naboene og mange har enda ikke turt å reise tilbake. Tusenvis av ødelagte boliger sto tomme og forfalne igjen. I sentrum, i det franske kvarteret, var det likevel ryddet i gatene og mange av de legendariske klubbene oppe og gikk. På Maple Leaf, Tipitinas og D.B.A. var det konserter hver kveld.

Selv om jeg snakket med flere av byens musikere, lyktes det meg ikke å avtale noe møte for nærmere samtaler om emnet. Jeg hadde på forhånd booket en trommetime med Stanton Moore, som jeg hadde stort utbytte av. Blant de andre musikerne jeg møtte var George Porter Jr. (bassist i The Meters), Johnny Vidacovich (jazztrommeslager og Stanton Moores tidligere lærer), Robert Walter (organist) James Singleton (bassist), og Snooks Eaglin (blues/R&B gitarlegende). Samtlige av disse observerte jeg på konsert og jammer, gjerne flere kvelder på rad. Det at jeg ikke fikk hatt like mange inngående samtaler med lokale musikere som jeg hadde håpet på forhånd, gjorde ikke oppholdet i New Orleans mindre viktig. Samtalen jeg hadde med Stanton Moore var svært givende. Han ga meg både konkrete ting jeg

kunne jobbe med på hovedinstrumentet, og interessante betraktninger og råd, som har vært til hjelp i arbeidet med oppgaven. I tillegg var det naturligvis svært inspirerende å observere ham, og de andre fantastiske musikerne jeg møtte mens jeg var der, i en ”live” setting.

3.2 Bruk av elektronisk databehandling

Under arbeidet med av analysen av Cissy Strut, samt transkripsjonen av trommegroovet har jeg brukt computerprogrammet Ableton Live.¹³ Det er et avansert program som lar deg jobbe med digital lyd på veldig mange ulike måter. Jeg startet med å importere en digital versjon av låten (AAC format) inn i programmet. Live lar deg endre tempoet på lydfiler uten at pitchen (tonehøyden) forandres og uten at lyd kvaliteten forringes nevneverdig. Denne funksjonen er ideell ved for eksempel transkripsjon. Andre hjelpemidler programmet kan bistå med er ”loop punkter”. Man kan enkelt sette (og endre) start og stopp punkter for å loope hele eller mindre deler av lydfile. Dette er svært praktisk om man vil studere en liten del (f.eks. en takt) nøye.

En annen praktisk ting i mitt tilfelle, er at man kan ta den ene kanalen i en stereofil og legge den ut til begge høytalere. Dette er praktisk siden tidlige stereoinnspillinger (som albumet *The Meters*) benyttet seg av ganske tung panorering, det vil si at de ulike instrumentene ofte ble plassert langt ut på hver sin kanal (høyre eller venstre). Cissy Strut er mikset sånn at elgitaren ligger helt til venstre i lydbildet, orgelet helt til høyre. Trommer og bass ligger mer eller mindre sentrert. Dette fører altså til at hvis jeg ikke vil høre gitaren, lytter jeg bare til høyre kanal. Og omvendt. Dette igjen gjør det enklere å høre hvor de forskjellige instrumentene plasserer seg i forhold til hverandre, timingmessig.

Jeg var inne på tanken å utføre undersøkelser på et panel, hvor jeg spilte for ulike typer groover for dem, og ba dem krysse av når de syntes det swingte mest og lignende oppgaver. Men jeg hadde en viss engstelse for å bli sittende med en bunke tall og grafer. Jeg var redd dette ville virke uinspirerende, spesielt med tanke på mitt

¹³ For nærmere opplysninger om Ableton Live, se <http://www.ableton.com/>

arbeide med å utvikle meg som utøver. Det har vært viktig for meg at arbeidet med oppgaven skal kunne knyttes direkte opp mot mitt arbeid på hovedinstrumentet.

4 Analytisk del

Cissy Strut (fra albumet "The Meters" 1969) er en av The Meters mest kjente låter, en låt mange kjenner igjen. Den har blitt fremført av en rekke andre artister, med John Scofield sin versjon som kanskje den mest kjente. På første øvelse med bandet, spilte vi flere låter av The Meters. Cissy Strut var den første og den var tenkt nærmest som oppvarming på øvelsen, en "bli-kjent" låt ettersom jeg hadde på følelsen at flere i bandet kjente til den. Begge hadde spilt den før, organisten trodde muligens det var Scofield versjonen han hadde spilt (den har litt andre akkorder på B-partiet). Den originale innspillingen med The Meters har mange karakteristiske trekk ved seg. Den skulle vise seg å være spesielt utfordrende og få til å groove, og jeg har derfor valgt å gå spesielt inn på vårt arbeide med den som band og på mitt eget arbeide med groovet som trommeslager.

I analysen av øvelsene har jeg brukt originalinnspillinga til The Meters som et utgangspunkt, nærmest som en mal. Jeg har sammenlignet det vi spilte på øvelsene, og satt det om mot det de spiller på plata. Jeg kommer jeg til å peke på noen av de elementene som tydeligst skiller de versjonene vi gjør på øvelsene, fra The Meters originalinnspilling.

Det er viktig for meg å understreke at det i utgangspunktet ikke er målet i seg selv å spille nøyaktig det som spilles av The Meters. Målet er ikke å kunne kopiere deres versjon ned til minste detalj. Det jeg ønsker er å prøve å luke ut så mange som mulig av de elementene som skaper "groovet" i denne innspillingen av The Meters, for så å overføre de til vårt/mitt eget spill. Dette ønsker jeg å oppnå gjennom bevisstgjøring og fokus på de elementene jeg finner ved denne type sammenligning.

4.1 Øving 01 med eksamensband

Dato for øvingen: onsdag 14.02.2007

Besetning: Trommer, Bass, Orgel.

Gjennomkjøring 1

Utdrag fra gjennomkjøringen finnes på *Lydillustrasjon #1*. Den umiddelbare følelsen var at ting ikke fungerte noe særlig. Bekreftelsen på dette får jeg ved gjennomhøring av opptaket fra øvelsen. Jeg blir sittende med samme oppfatning, men kan nå prøve å analysere hvorfor. Jeg har kommet fram til følgende hovedpunkter:

1 Usikkerhet på hva som skal spilles

Det at man er usikker på hva som skal spilles, (hvilke toner/slag, når, og hvor lenge) vil gjøre at fokuset blir mindre på groovet. Man har kanskje funnet fram til omtrent hvordan riffet er, men føler at det ikke høres helt rett ut. Det blir en usikkerhet som fort sprer seg til resten av bandet. Hvis de andre musikerne heller ikke har det helt klart for seg hva som skal spilles, blir det veldig lite fokus på hvordan helheten låter. Til tross for utallige gjennomlyttinger av originalen, i tillegg til transkripsjon av trommespillet, klarte jeg ikke å spille den samme rytmen som Zigaboo spiller originalt. Det var interessant å oppdage hvor langt unna jeg faktisk var, både med tanke på selve rytmefiguren og på ”swingen,” som jeg jo har vært spesielt opptatt av.

2 Lite samkjørte

The Meters ble engasjert som husband i studioet til Allen Toussaint. Platene de utga er nærmest resultat av at de fikk bruke studioet til å jamme og spille sin egen musikk på fritida. Det sier seg selv at ”gutta” ble samkjørte. Dette anser jeg som særdeles viktig for at god musikk skal oppstå. At musikerne er godt samkjørte, er essensielt for et bra groove. At man kjenner sine sidemenns styrker og svakheter. Hva som inspirerer dem og hva som provoserer. At man har noenlunde samme musikalske interesser ser jeg på som en fordel. Av gutta i mitt eksamensband er det få jeg føler at jeg kjenner skikkelig godt. Bassisten er han jeg har spilt mest med. Ellers har jeg knapt nok spilt med de to andre, organisten og gitaristen. Jeg vet at de alle er dyktige folk, som spiller godt, men man har aldri noen garanti for at man fungerer sammen

musikalsk sett. Dette var uansett første gang vi møttes og spilte sammen som et band, hvilket i seg selv kan føre med seg både usikkerhet og spenning.

Det ultimate groovet kommer ikke før alle i bandet har samme oppfatning av hva som er det ultimate groovet.

3 Mangelfull besetning

I forhold til originalbesetningen var vi på denne øvelsen færre. Jeg hadde ikke fått tak i gitarist enda, men tenkte at vi likevel hadde godt av å møtes å jobbe som trio.

Mangelen på gitar førte til at både bassgitareren og orgelet spilte noe annerledes enn de opprinnelig ville. Der gitaristen har melodien og organisten ”komper”, spiller nå organisten melodien i stedet. Bassisten forandrer også noe av sin figur som følge av dette. Dette skal etter min oppfatning likevel ikke komme i veien for at bandet kan groove. Da er neste punkt viktigere å se nærmere på.

4 Annen swing i hele bandet

Hvis vi sammenligner øvingsopptakene med originalen, hører vi tydelig at vi ikke har funnet samme grad av swing. Jeg trodde selv på forhånd at jeg hadde rimelig kontroll på hvor jeg skulle legge meg på swingskalaen. Det skulle vise seg feil. Jeg spiller vesentlig mer swingt, altså mot trioler. Man hører at rytmen er mest swingt men at den kan helle litt mot streit en gang i blant. ”Fillene” på B-delen er typiske steder hvor jeg strekker de litt. På bassstrømmen spiller jeg stort sett påfallende ”swingt” hele veien.

Både bassisten og organisten høres ut til å stort sett å markere omtrent samme grad av swing som trommene. På B-delen derimot hører vi hvordan bassist/organist spiller nesten mer mot streit, mens trommene fortsatt holder temmelig swingt. Dette tror jeg må være en viktig årsak til mangelen på groove i denne gjennomkjøringa. Noe av grunnen til at bass/orgel spiller litt streitere på B-delen kan være at riffet (melodien) har flere noter (16-deler) og at man derfor tar ”snarveien” ved å swinge de litt mindre (da får fingrene litt lengre tid til å flytte seg til neste tone). Dette diskuterte vi senere i

bandet, da bassisten presenterte to ulike fingersettinger på samme riff. Dette kommer jeg tilbake til.

Jeg hører at gitar/orgel er mer swingt enn trommene, fordi de er seinere i ”offbeatet” altså slaget i mellom grunnpulsene. Når jeg hører på originalopptaket, får jeg følelsen av at trommerytmen spilles nesten helt strengt, men som heller litt mot swing innimellom. Altså litt motsatt av det som jeg selv spilte.

Her spiller også aksentene en viktig rolle for følelsen av swing. Dette omtalte også Stanton Moore. Han viste øvelsen hvor man holder en jevn swing, men varierer gradvis styrken på henholdsvis grunnpulsene og offbeatet.¹⁴ Slik jeg oppfatter groovet til Zigaboo, så spilles rytmen nærmest strengt, men der han ”drar til” på hihatene (aksenter), blir slagene litt seinere – altså litt swingt. Vi får altså et marginalt skifte i swing-ratio enkelte steder i takten. Dette kommer jeg nærmere inn på under analysen av originalinnspillingen, og under avsnittet om mitt eget arbeid med groovet.

Gjennomkjøring 2-3

Her gjelder de fleste punktene som beskrevet over. Det blir ikke gjort spesielt mange justeringer mellom de første fire gjennomkjøringene. De tingene vi tar tak i går først og fremst på hva som skal spilles, form ting o.s.v. Jeg synes likevel det allerede ved andre forsøk låter litt mindre anspent. Med andre ord begynner man å ane en viss fremgang i forhold til både punkt 1 og 2 når vi kommer til de siste to gjennomkjøringene.

Gjennomkjøring 4

Selv om alle de fire punktene fortsatt er gjeldene, preges denne øvingens siste versjon av låten, av litt mer senkede skuldre hos alle tre. Vi har i blitt enige om en form, og

¹⁴ Øvelsen er nærmere beskrevet senere i oppgaven.

begynner å slippe oss litt mer løs. Dette fører slik jeg ser det, i hovedsak med seg to ting:

Noe bedre groove. A- og B-delene bærer fortsatt preg av at trommene leter etter riktig swing. Inne i soloen hender det seg at vi er inne på noe. Dette går først og fremst på at vi åpner ørene mer, og hører på hverandre. Dette hører jeg ikke mye til de første tre gangene. Vi er også mer fornøyde selv etter denne gjennomkjøringen.

Overspill. Ikke så få ganger ramler beatet sammen p.g.a. ramlete og vågale ”kunststykker” spesielt i trommene. Dette er et typisk rutinemessig problem, det er første gangen siden vi begynte å spille at man kjenner på groovet, og isteden for å prøve å holde på det når man merker at det er der, blir man så glad at man spiller noe ”fjas” som umiddelbart ødelegger det gode drivet. Sånn kan det gå når det kun groover i korte glimt..

Gjennomkjøring 5a+b

Disse korte gjennomkjøringene kjøres som et eksperiment hvor jeg i 5a forsøker å underdele helt strengt, mens i 5b prøver jeg å overdrive swingen veldig. Dette gjorde Stanton Moore på det samme groovet for å vise meg hvor mye det har å si for groovet. Jeg ville teste dette ut med bandet, for å se hvilke reaksjoner jeg fikk. Utdrag fra gjennomkjøring 5a finnes på [Lydillustrasjon #2](#).

Første reaksjon når vi har spilt 5a (streit), er at vi ler og kommenterer hvor ”corny” det låter. Det føles med andre ord veldig merkelig. Når jeg nå i ettertid hører på opptaket, gjør jeg den interessante observasjonen at trommespillet nå tross alt er mye nærmere den swingen Modeliste har i originalversjonen (spillet hans er som nevnt tidligere, nesten strengt). De første tre-fire taktene spiller jeg helt streite. Det som også skjer er at jeg jevner ut hihat spillet, det vil si at jeg mangler de dynamiske aksentene som også viser seg så viktig for groovet. Dette endrer seg derimot cirka halvvegs i A-delen. Vi kan høre marginale forskjeller i aksentene på hihatene, og observere samtidig hvordan det likevel påvirker groovet i positiv forstand. Jeg har også problemer med å

holde groovet 100 % streit når jeg gjør disse dynamiske forskjellene i spillet. Jeg nærmer meg altså originalgroovet mer her, enn i noen av de andre forsøkene. Likevel oppfattes det ikke slik på øvelsen. Dette tror jeg først og fremst har med at resten av bandet også prøver å legge seg på den samme streite underdeling.

Jeg spør bassisten om hvordan han reagerer på det streite trommespillet, om han også ”streiter opp” bass spillet. Han svarer at han prøver, men ikke får det til. At selve riffet er mye vanskeligere å spille hvis han skal gjøre det helt streit. Han viser også to ulike måter å spille riffet på bassen, to ulike fingersettinger. Den ene måten er mer ”søfistikert”, mer ”tektisk riktig” og lar ham spille riffet i et mye høyere tempo. Den andre metoden har lengre sprang med fingrene og det blir sånn sett mer jobb med å få de rette tonene. Han mener bestemt at det er den siste metoden George Porter Jr. bruker. Dette har masse å si for hvordan riffet låter, og hvordan timingen blir.

Når vi prøver en gjennomkjøring med overdrevet swing (5b), er reaksjonen at det er enklere å spille. Det har naturligvis noe med at ”overdrevet swing”, i seg selv er et relativt begrep, mens helt ”streit” ikke er det. Men det har nok også med de observasjonene vi gjorde med 5a, at riffet rett og slett er skrevet som et swingt riff, og opprinnelig spilt på en sånn måte at det er svært vanskelig å spille streit.

Ved dette punktet kan jeg konkludere med at en kombinasjon av de to siste måtte bli det beste. Altså trommene fra 5a og bass/orgel fra 5b. Streitere trommer, swingtere riff.

4.2 Øving 02 med eksamensband

Dato for øvingen: onsdag 28.02.2007

Besetning: Trommer, Bass, Orgel, Gitar

På denne øvelsen har jeg fått med en gitarist, og vi har dermed samme besetning som The Meters hadde i 1969. Dette bidrar til et mer helhetlig sound, samtidig som det blir enklere for bassisten og organisten å ha et større fokus på sine respektive stemmer.

Gjennomkjøringene vi hadde av Cissy Strut på denne øvelsen, bærer alle preg av at vi fortsatt leter etter swingen. Jeg prøver å spille groovet litt streitere enn sist, men det fungerer dårlig. Trommespillet låter kantete, er ujevne i tempo og rykker litt i forskjellige retninger. Dette gjør at bandet ikke groover. I begynnelsen kan det også virke som om vi prøver å kompensere med å spille mye, hvilket selvsagt virker mot sin hensikt. Dette kan nok også ha noe å gjøre med at det går noen uker i mellom at vi møtes. Da er det lett og overspille.

Mellom gjennomkjøringene lytter vi på originalinnspillinga, og jobber med ulike detaljer, blant annet i forhold til gitaren og bassen. Hvor lenge holdes de ulike tonene og så videre. Det ender etter en tre-fire forsøk, med at vi går videre på neste låt, uten at jeg føler vi helt at funnet groovet. Jeg klarer heller ikke å sette ord på hva som ikke fungerer, men mistenker at det først og fremst har med trommespillet å gjøre.

Når jeg i ettertid hørte gjennom denne øvelsen ble jeg veldig nysgjerrig på hva som gjorde at det fungerte så dårlig også denne gangen. Jeg fant fram transkripsjonen jeg tidligere hadde gjort av trommespillet til Zigaboo Modeliste, og begynte på en mer grundig analyse. Etter hvert som jeg analyserte trommespillet, lagde jeg meg ulike øvelser som jeg jobbet med på trommene.

4.3 Analyser av Cissy Strut, originalinnspilling med The Meters

Alle noteeksempler/transkriberinger under er notert med fjerdedeler som grunnpuls. Cissy Strut har en sekstendedels underdeling, og det er derfor disse som swings.

Form

Låten er i hovedsak bygd opp av to ”riffbaserte” deler, A og B:

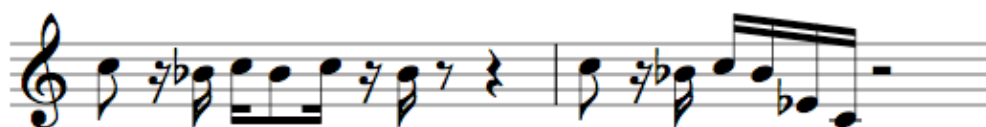
A: Riffet består av en to takters call-respons figur. ”Spørsmål motivet” spilles i første takt unisont¹⁵ i gitar og bass. Organisten står for perkusiv komping. I takt to, på treer og firer kommer ”svar motivet”. Dette spilles tostemt i gitar og orgel. Bassen spiller noe av den samme rytmikken i oktaven under, et litt mer ”kompete” leie. Riffet gjentas fire ganger per del (8 takter).

Fig.09



B: Riffet i B-partiet spilles unisont av gitaristen og bassisten. Organisten følger på, og dobler med andrestemmen. Hver B-del er også på 8 takter.

Fig.10



Trommetranskripsjoner

Under arbeidet med transkriberingen av trommene var det spesielt en observasjon som overasket meg: - det faktum at Joseph ”Zigaboo” Modeliste spiller denne låten konsekvent uten cymbaler og tammer. Ofte er spill på tammer crashcymbal forbundet med overganger, fills, solospill og markeringer. Jeg hadde fra tidligere (før jeg begynte arbeidet med analysene), inntrykk av at Cissy Strut var en ganske trommeorientert låt, og at det i alle fall på B-partiet, var ganske ”fritt” eller ”solistisk”

¹⁵ Unisont vil si at instrumentene spiller den samme stemmen (samme rytmikk, samme toner).

trommespill. Jeg synes derfor det var en interessant oppdagelse at det hele låten gjennom spilles kun på basstromme skarp tromme og hihat. Kan dette i seg selv være en av årsakene til at trommene kommer såpass i fokus som de gjør? Det naturlige vil for mange være, å tenke motsatt. Jeg kommer nærmere inn på saken i analysen av spillet.

Et element jeg mener bidrar til at man får et økt fokus på trommene, er hvordan låten er mikset. Som nevnt i avsnittet om metoden er gitaren er panorert godt til venstre, orgelet til høyre mens trommene er plassert i midten. Spesielt hihatet er langt framme i mixen. Stanton Moore snakket om hvordan Modeliste har en "Top-Down approach", altså ovenfra og ned. Man legger først merke til hihatet, før man legger merke til bass tromma, "...althoug Zig really thinks of everything more bottom up".¹⁶ (Hihatet både klinger "høyere" i pitch og er plassert "høyere" fysisk enn både skarp- og basstromme).

A-del

>Hihat

Det kan være vanskelig å høre hvorvidt hihatet blir spilt når det også spilles på bass- eller skarp tromme. Eksempelvis på B-partiet, kan man høre hihatet, spilt med venstre fot, på offbeaten til treer og firer. Om den også spilles på eners-og, er vanskelig å høre, da denne aksentueres på skarp tromme. Både firer og firers-og spilles karakteristisk på basstromme og åpen hihat.

Bare ved å høre på sporet vil man ikke nødvendigvis kunne si hvilken hånd som gjør hva på settet. En rytme kan spilles med slagene fordelt på mange ulike måter mellom høyre og venstre hånd. Dette kalles sticking. Stickingen kan ha mye å si for hvordan groovet har blitt til og hvordan det låter. Ved første utkast til transkripsjonen brukte jeg kun ørene og noterte kun hva jeg hørte. Trommegroovet, andre takt i A-del ble notert som følger:

¹⁶ Fra samtale med Stanton Moore, New Orleans tirsdag 19.10.2006

Fig.11



På internett kom jeg over følgende transkripsjon¹⁷ av det samme groovet:

Fig.12



Denne transkripsjonen antyder at hihatet spilles også sammen med skarptromma. Hører man godt etter gir dette mening, og den blir typisk lettere å høre når man "vet" hva man skal høre etter. Denne transkripsjonen sier også noe om stickingen (R=right, L=left). Chris Millo som har lagt ut transkripsjonen, skriver også at han selv har observert Modeliste spille groovet, og at det gav ham ny innsikt i hvordan reprodusere groovet. Denne transkripsjonen stemmer dessuten overens med hvordan jeg observert Stanton Moore spilte groovet. Han brukte groovet som eksempel flere ganger da jeg besøkte ham i New Orleans. Alle disse observasjonene har jeg dratt nytte av når jeg har jobbet med groovet i ettertid og jeg vil ta utgangspunkt i dette i min reviderte transkripsjon, ettersom jeg antar at det er slik også Zigaboo spiller groovet.

Hihat stemmen i A-delen stikker seg som nevnt fram, og den viser seg også å være meget essensiell for groovet. Den er så spenningsladet, at man kan kjenne det i hele kroppen. Det handler slik jeg ser det, først og fremst om riktig balanse mellom følgende to parametere:

¹⁷ Transkripsjon gjort av Chris Milillo, lastet fra følgende internett side (april '07): <http://www.onlinedrumlessons.com/main/beatsandpieces.htm>

>Swing (som handler om plassering av slag i tid)

>Dynamikk (handler om styrken på slagene)

Et siste parameter som er med på å skape energi, er bruken av luft (plassering av stillhet i tid). En trommeslagers kanskje største utfordring er kanskje nettopp dette, å finne de riktige stedene å ikke spille. Stanton Moore eksemplifiserte dette for meg ved å overdrive bruken av luft. Han spilte groovet, men luket vekk mange av hihat slagene. Dette skapte en enorm spenning i tomrommene. Dette forsøker jeg å demonstrere i lydillustrasjon #03.

I øvingsrapporten ovenfor skriver jeg (i avsnittet om swing) at originalgroovet oppfattes spilt nesten helt streit, men at aksentene på hihatet spilles swingt. Det skjer altså en forandring i swingen i løpet av takten. Et spørsmål som melder seg er, skjer denne forandringen kun i hihat stemmen, eller har alle stemmene (hihat, bass-, skarptromme) den samme bevegelsen?

>Skarptromme

Modeliste bruker en skarptromme som er relativt lyst stemt, og som har lite demping. Dette gjør først og fremst at trommen ”synger”, at den har mye overtoner. Denne trommelyden er veldig viktig for låten, og for groovet i seg selv. Ved ikke å dempe skinnet nevneverdig får han, ved å treffe ulike steder på trommeskinnet, veldig forskjellige lyder.¹⁸ Dette bruker Modeliste aktivt i spillet sitt og det er utvilsomt med å gi Cissy Strut mye av dens karakter. Til tider kan det nærmest høres ut som om han er innom flere ulike skarptrommer bare i løpet av en takt. I A-partiet er det svært få variasjoner i selve rytmen, men den nyanserte lyden i skarptromma (ulik tonehøyde og ulik tonelengde) gjør at spillet låter variert og organisk.

¹⁸ Se avsnittet om det trasisjonelle ”second line” groovet

>Basstromme:

Med unntak av taktens ener og treer, spilles basstromma kun på off-beat. Dette betyr at den, sammen med hihatene, er med å definere groovets swing.

Det er altså basstromma og hihatene som havner på offbeat, hvordan er så forholdet mellom disse? Er offbeatene til bass tromma like swingte som de omtalte aksentene på hihatene? Det jeg kommer fram til, er at første del av takten er det hihatene som "dominerer" offbeaten, mens andre del av takten er det basstromma som har tyngden. Der har nemlig hihatene kun en aksent, og den faller ikke på offbeat (treers-og). Figuren under viser hvilke slag som bestemmer graden av swing.

Fig.13



B-del

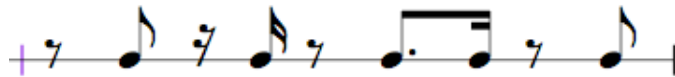
I B-partiet er spillet noe mer variert. Som jeg har nevnt tidligere, oppfattet jeg dette partiet som et ganske "tromme-ekspresivt" parti, hvor trommene spiller litt friere mens resten av bandet spiller riffet og fungerer sånn sett som et ankerpunkt.

Noe av det første jeg la merke til er hvordan spillet samles i slutten av hver takt med den karakteristiske "daskingen" på åpen hihat/basstromme.

Ved nærmere studering av spillet på B-delen, har jeg kommet fram til at rytmen i stor grad bygger opp rundt den tradisjonelle New Orleans "second line" rytmen. Dette gikk først opp for meg etter å ha forsøkt å lytte til hver enkelt stemme på settet isolert. Stanton Moore snakket om de fire punktene som var essensen i second line beatet.

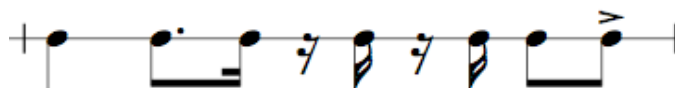
For det første finner vi i skarptrommestemmen, den modifiserte 2:3 claven (dog med ulike variasjoner):

Fig.14



For det andre, finner vi i basstrommen, en typisk second line figur, med den karakteristiske tunge "firers-og" (the big four):

Fig.15



For det tredje finner vi underdeling som ligger mellom streit og swing, og som beveger seg frem og tilbake på swing-skalaen.

For det fjerde bruker han aktivt hele skarptromma for å få fram nyansene i instrumentet. Dette er som nevnt essensielt i second line-groovet, og det er også en viktig del av soundet til Modeliste.

Ved å se på hver enkelt stemme av groovet på denne måten får jeg altså et inntrykk av hvor groovet "kommer fra". Det er derimot lite sannsynlig at rytmen er konstruert på denne måten (altså hver og en stemme hver for seg). Det er derfor også viktig å se på helheten. Det er først når delene settes sammen at man får en opplevelse av groovet.

4.4 Utprøvinger/eget arbeid med groovet

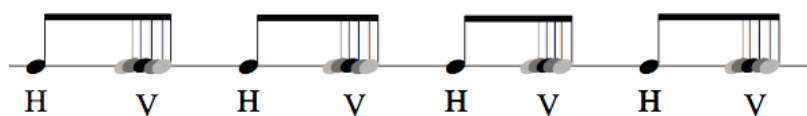
Mens jeg jobbet med analysen, gjorde jeg ulike øvelser både på skarptrommen og på trommesettet. Disse kom jeg stort sett opp med selv undervegs, og jeg opplevde det tilfredsstillende å kunne prøve ting ut ”fysisk” mens jeg jobbet med analysene. De to første (øvelse 01-02) viste Stanton Moore meg, da jeg møtte ham i New Orleans.

01 ”Fra streit til swing”

Moore's øvelse for bevisstgjøring av swing. Øvelsen kan overføres direkte til det tradisjonelle second-line groovet. Øvelsen er vist i lydillustrasjon #04.

Spill åttendedeler (enere og toere). Høyre hånd spiller enere, venstre spiller toere. Enere er konstante og holder beatet stødig. Toere sveiper fra midt mellom (8-deler) og gradvis mer bakpå via triol-swing og helt til unisont. Deretter tilbake igjen. Gå gradvis frem og tilbake. På denne måten kommer man gjennom hele spekteret eller swingskalaen og kan kjenne på de ulike gradene av swing. Denne øvelsen kan minne om den Jan Bang kom med (se innledning), selv om vi der var en hel klasse som representerte høyre og venstre hånd.

Fig.17



Etter han hadde vist meg denne øvelsen, spurte jeg Moore om det var et bestemt punkt på swingskalaen som ble ansett som mest groovig. Han mente at det var det, men at dette var forskjellig fra trommeslager til trommeslager.

”..obviously each drummer has their own way of doing this..”¹⁹

¹⁹ Fra samtale med Stanton Moore, New Orleans tirsdag 19.10.2006

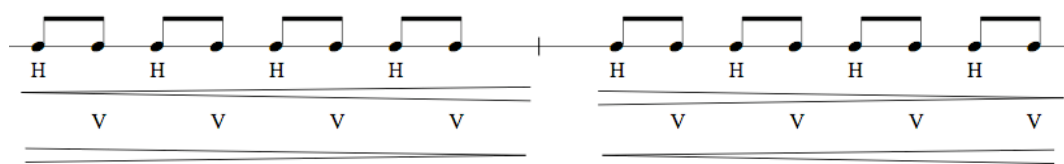
Han forklarte også at ved å overføre denne øvelsen til hihatet, får man et bra utgangspunkt for New Orleans funkrytmer.

02 ”Dynamikk”

Denne øvelsen brukte Moore til å vise at bruken av ulik dynamikk har stor innvirkning på hvordan swingen oppleves. Øvelsen er vist i lydillustrasjon #05.

Spill 8-deler (enere og toere). Høyre hånd spiller enere, venstre spiller toere. Spill toerne en plass mellom streite 8-deler og swing. I motsetning til øvelse 01, skal graden av swing forsøkes holdes helt jevn. Spill så enerslagene (høyre hånd) gradvis sterkere, så svakere igjen. Så øker man gradvis styrken på toerslagene (venstre hånd). Man får en følelse av at graden av swing endrer seg, selv om man holder den jevnt.

Fig.18



Jeg var på flere konserter med Stanton Moore mens jeg var i New Orleans. Noe av det jeg observerte på disse konsertene, var at hihatspillet hans var spesielt dynamisk innen for en bestemt rytme. Det kunne være et enkelt groove med 2 og 4-backbeat på skarptromma. Likevel kunne man (både se og) høre høyrehånda veksle fra svakt til meget sterkt i løpet av få slag. Det gjorde det. i utgangspunktet enkle groovet, utrolig ekspressivt og energiladet. Jeg spurte Stanton om dette da jeg snakket med ham. Hvordan hadde han begynt å spille sånn ”ekstrem” dynamikk i hihat (evt. også i ridecymbal –høyre hånd). Han kunne fortelle for det første at han hadde hørt Zigaboo (The Meters) spille det i Cissy Strut. Det har utrolig mye å si for det groovet, og har inspirert mange, deriblant Stanton Moore.

Følgende prøvde jeg ut mens jeg jobbet med trommegroovet (fra A-delen) til Cissy Strut. Jeg prøvde jeg først å spille det overdrevet swingt. Hør [lydillustrasjon #06](#). Jeg prøvde å holde meg på en grad av swing over et lengre strekk for å kjenne på det. Deretter spilte jeg gradvis mot helt streit (som med øvelsen 01 vist over), og tilbake igjen. Jeg forsøkte å holde samme grad av swing i alle stemmene. Det samme gjorde jeg mens jeg isolerte stemmene fra hverandre. Det vil si at jeg gjorde øvelsen kun med hihat stemmen, og kun med bass- og skarp tromme stemmen.

Jeg brukte også Ableton Live til å loope to takter og sette de ned i tempo. Deretter spilte jeg med denne loopen for å bedre tilegne meg groovet.

Etter å ha jobbet med ulike grader av swing, prøvde jeg å swinge bare noen av slagene, mens jeg holdt de andre helt streit. Jeg prøvde først og fremst å swinge de aksentuerte hihat slagene mens jeg holdt basstromma streit (skarp trommen har ingen innvirkning på swingen, se fig. 13). Hør [lydillustrasjon #07](#).

Dette var svært krevende i å få til i starten. Jeg måtte jobbe med å holde fokus på de ulike stemmene, men jeg kjente umiddelbart at det skapte spenning, og at det følte veldig bra.

Følgende øvelse kom jeg opp med da jeg ble konfrontert med hvor vanskelig det var å spille ulik grad av swing i basstromma, samtidig som det etter hvert gikk opp for meg hvor mye det har å si for groovet. Øvelsen brukte jeg til å arbeide med swingte 16-deler i basstromma:

Streite åttendedeler i hihat, skarp tromme på toer og firer. Bass tromma varierer med diverse 16-delsfigurer. Siden det er 16-delene som swinger, og hihat spiller åttendedeler, er det kun slagene i bass tromma som bestemmer swingen, de gangene den havner på off beat. Figuren under viser eksempel på basstromme figur.

Fig.16



>Forandre 16-dels swingen i DB gradvis.

>Forandre 16-dels swingen i BD trinnvis, eksempelvis to takter strengt, to takter swingt. Denne siste varianten følte jeg skapte mer spenning. På lydillustrasjon #08 veksler jeg mellom å spille to takter strengt og to takter swingt.

Angående dynamikk

I forbindelse med at jeg spurte Moore om dynamikken i spillet hans, kunne han fortelle at 70-tallets bruk av heftig kompresjon på bl.a. trommene, hadde stor innvirkning på dynamikken på platene. En kompressor fungerer sånn at den presser de lydene som kommer over et angitt lydnivå, hvilket resulterer i at de mindre sterke lydene kommer tydeligere frem. I et trommegroove er gjerne bass- og skarptromme lydene de kraftigste, mens hihatene er svakere. Det som skjer når man komprimerer et trommespor, er at de stedene i groovet der hihatene treffer sammen med bass- eller skarptromme, vil den oppfattes som svak, mens der den kommer "aleine" vil kompressoren trekke den opp. Jeg har tidligere nevnt dynamikkens viktige rolle i et groove, og det er naturlig å tenke seg at denne komprimeringen har påvirket groovet i en viss grad. Det som så skjer er naturlig vis at trommeslagere hører de komprimerte trommene på plate, og når de skal etterligne det som blir spilt, vil de også etterligne den effekten kompressoren har hatt på trommene. Man kan altså legge til seg bevisst eller ubevisst, en "simulert komprimerings" effekt. Dette viser jeg et eksempel på i lydillustrasjon #09.

Interessant kan det være seg å spørre om hvordan groovet i sin opprinnelige form ble spilt, altså lyden før den ble prosessert. Hvor bevisste var teknikerne/produsentene

som stilte inn kompressoren. Det kan ha vært først og fremst et hjelpemiddel for å unngå ”peaking” (kontrollere at ikke signalet ødelegges ved for høyt signal inn på tape). Eller er effekten helt bevisst brukt for å påvirke groovet?

Dette med hvordan dynamikken i slagene påvirker opplevelsen av swing, fattet min interesse under arbeidet med Cissy strut. Mens jeg jobbet med å analysere hvordan Modeliste swinger de aksentuert synkopene i hihatene, lagde jeg meg en øvelse som er en slags hybrid av øvelse 01 og 02: Spill som øvelse 01, enere og toere gradvis fra helt strengt via flammer til unisont. Spill først øvelsen med alle enere (høyre hånd) sterke og toere (venstre hånd) svake. Nå skal de sterke slagene være konstant på grunnpulsen, mens de svake justerer swingen. Etterpå bytter jeg og spiller enere svake og toere sterke. Da blir det de svake slagene som er konstante, mens de sterke ”justerer” swingen.

4.5 Øving 03 med eksamensband

Dato for øvingen: torsdag 12.04.2007

Besetning: Trommer, Bass, Orgel, Gitar

Gjennomføring 01

På denne øvelsen begynner det endelig å løsne. Allerede ved første gjennomføring kan man merke at det er en helt annen flyt en tidligere. Utdrag fra denne gjennomføringen kan høres på [*lydillustrasjon #10*](#). Bassisten kommenterer at han spilte låten med plekter for første gang, noe som gir en mye ”råere” og ”punchy” lyd. Men hvis man ikke er vant til å spille med plekter kan det også føre til at man mister presisjon, og derfor blir utight. Trommespillet er noe søkende i starten, men litt ute i andre A-del kan man høre at jeg er inne på det. Det som skjer her er at jeg får med meg basstromma på offbeaten som beskrevet i fig.13. Jeg strever med å holde de streite nok, men man kjenner tydelig forskjell når jeg treffer (takt 3 og 7, andre A-del).

Før gjennomkjøring 03 legger jeg fram noen tanker om swingen på selve riffet. Jeg forteller om noe jeg observerte mens jeg transkriberte blåserekka i en hip-hop/R&B låt. Der fikk jeg følelsen av at blåserne gjorde forskjell på swingen når det ble spilt en enkelt tone, eller om det ble spilt en rekke med toner. Jeg fikk inntrykk av at dette skillet hadde mye å si for groovet. En synkopert enkelttone, eksempelvis firers-og, ble spilt litt bakpå og dermed altså mere swingt, enn når det kom flere toner på rekke, som flere sekstendedeler. Disse ble spilt nesten streit. Tanken var at dette kanskje var overførbart til riffene i Cissy Strut, noe gutta i bandet mente ga mening. Jeg tør ikke påstå at det generelt er en sammenheng mellom antall toner spilt og mengde swing, men jeg begynner å bli overbevist om at det har masse å si for groovet at swingen varierer, på de riktige stedene vel og merke.

Jeg trakk parallellen fra blåserne, og forklarte at jeg trodde noe av det samme skjer i spillet til Zigaboo. Jeg spilte groovet for dem, mens jeg fokuserte på å swinge hihaten på aksentene, første del av takten, mens jeg holdt basstromma streit andre del av takten (se fig.13, samt lydillusjon #07). Jeg fikk umiddelbart respons på fra bandet: ”..men det er jo der det ligger? ..jeg merka det med en gang!..” utbrøt gitaristen. Denne spontane reaksjonen tar jeg som en bekreftelse på at et skifte i grad av swing, har en spesiell virkning, noe jeg selv også følte sterkt under utprøvingene beskrevet tidligere.

5 Avslutning

Målet med oppgaven var å belyse og øke egen bevissthet rundt noen konkrete elementer ved musikalsk groove gjennom utprøving individuelt og i samspillssituasjoner samt analyser og drøfting av disse.

I forhold til utviklingen av mitt eget trommespill har jeg gjennom arbeidet med oppgaven, oppnådd flere viktige ting. I løpet av prosessen har jeg fått prøvet ut og bekreftet noen av mine egne tanker om hvilke elementer som er med å påvirke musikalsk groove.

Jeg har blitt mye mer bevisst på forskjellen mellom svake og sterke slag, og hvilken innvirkning disse har på groovet. Jeg har også tidligere vært klar over viktigheten av ulik dynamikk, og jobbet med å få kontroll over dette i spillet. Men nå har jeg i særlig grad blitt oppmerksom på hvor mye energi som ligger i kontrasten mellom de sterke og de svake slagene, og på hvordan forholdet mellom disse er med å påvirker swingen i et groove. Jeg tror bestemt at bevisstgjøringen jeg oppnådd omkring disse aspektene ved musikalsk groove har styrket meg som utøver av musikk.

Under arbeidet med innsamlingen av de historiske faktaene lette jeg ofte fram musikk fra de ulike epokene, musikkstilene og artistene jeg leste om. Dette gjorde at jeg oppdaget masse ny musikk, hvilket igjen inspirerte til videre arbeid, både med oppgaven og på hovedinstrumentet.

Jeg tror også jeg har blitt bedre til å sette ord på tanker og følelser jeg har omkring emnet, noe jeg utvilsomt vil dra nytte av f.eks. i samspill med andre musikere.

Selv om jeg nå skriver avslutningen på denne oppgaven, føler jeg på en måte at jeg bare så vidt har begynt. Musikalsk groove beveger mennesket. Jeg kommer sannsynligvis alltid til å være fasinert av emnet og fortsette å strebe etter hvordan jeg som samspillende musiker kan bidra til sette i gang disse bevegelsene.

Avslutningsvis vil jeg ta tak i det Stanton Moore svarte på mitt spørsmål om han mente det er en bestemt ”grad av swing” som kan anses som spesielt groovie. Han poengterte at hver enkelt trommeslager har sin egen måte å gjøre dette på. I etterpåklokskapens lys kan jeg kanskje spørre meg selv: Har jeg gjennom utprøvinger og analyser av Cissy Strut funnet ”min egen måte å swinge på”, eller i det minste kommet noe nærmere? Kanskje ville andre metoder hjulpet meg mer i den retning. Jeg tror likevel at så lenge jeg har tatt utgangspunkt i hva jeg selv opplever som ”godt groove”, mine egne følelser og erfaringer omkring emnet, har jeg i alle fall ikke beveget meg i feil retning.

6 Ordliste

Beat: Brukes som det norske ”slag” eller ”puls”, men ”et beat” kan også brukes synonymt med ”et groove”.

Offbeat: Lette taktslag, mellom grunnpuls. De slagene i underdelingen som ikke treffer tunge taktslag. En rytme med åttendedels underdeling, telles ”en-og to-og tre-og fir-og”. Derfor kalles også ofte offbeat bare ”og-er”, og skal man forklare hvilket av taktslagenes respektive offbeat det er snakk om, brukes uttrykkene ”eners-og, toers-og” osv.

Synkoper: Når taktslag som i utgangspunktet er lette (offbeat) blir betont.

Å spille ”bakpå/frampå”: Handler om forholdet mellom hvor en musiker plasserer sine toner/slag (foran eller bak), og en felles eller individuelt opplevd puls.

Hihat (hi-hat): Instrument som er en viktig del av trommesettet siden sent på 1900-tallet. Består av to cymbaler (vanligvis mellom 13-15” i diameter) som kan både kan spilles på ved hjelp av en åpne-lukke mekanisme med foten, og med stikker (eller annet).

Skarptromme: Tromme med på motert seidermekanikk (metallstrenger) som vibrerer mot underskinnet av tromma og produserer dens karakteristiske lyd.

Stemme: Det hver enkelt arm eller fot spiller på trommesettet (f.eks. i et groove) kalles en stemme.

Riff/riffbasert: Et riff er et tema som gjentas, ofte en akkordprogresjon eller en melodisk figur. En låt som er bygd opp av et eller flere riff kalles ”riffbasert”.

Komp/å kompe: Fra ”akkompagnement”. Rytmeseksjoen i et band kalles gjerne et komp. (Trommer, bass og rytmegitar er vanlige kompinstrumenter). Å kompe betyr i jazz/rock/pop sammenheng å spille ”bak” en solist, følge opp denne, gjerne med rytmiske figurer.

Fills: Musikalske variasjoner, små eller store. Fills blir ofte benyttet i overganger mellom deler, eller for å understreke musikalske perioder. Fillsene er i de fleste sammenhenger improvisert.

Aksenter: markeringer, markerte slag/toner.

Streit: Enkel. Kan i forbindelse med musikalsk form bety melodi. Brukes i denne oppgaven om rytmer som ikke er swingte.

7 Referanser

Litteratur:

"Musical Gumbo – The music of New Orleans": Grace Lichtenstein/Laura Dankner, W. W. Norton & Company, inc. 1993

Artikkelen om "Jazz", Cappelens musikkleksikon, Redaktør Kari Michelsen, Cappelens Forlag, 1979

"Kreol": Gunnar Harding, Gedins Förlag, 1991

"Er det mulig å undervise i groove?" En prosjektoppgave i pedagogikk av Lars T. Tinderholt, Høgskolen i Agder, 1995

CD booklet:

"New Orleans Funk, New Orleans: The original sound of funk 1960-75", Soul Jazz Records/Soul Jazz Music 2000

Internett sider:

Artikler fra nettleksikonet wikipedia.org om følgende emner: "The Meters", "New Orleans", "Jazz funeral", "Swung note" og "Clave":

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Meters

http://en.wikipedia.org/wiki/New_Orleans

http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_funeral

http://en.wikipedia.org/wiki/Swung_note

http://en.wikipedia.org/wiki/Clave_%28rhythm%29

Intervju med "Joseph Zigaboo Modeliste" gjort av Jeff Chang for nettmagasinet sfgate.com (lastet 10.05.07):

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/11/14/DDG4NFMTTM1.DTL>

Artikkel fra nettstedet Jazz Roots, om Congo Squire:

<http://www.jazz.com/congo.html> (av Thomas L. Morgan 2000)

8 Appendiks

Vedlegg: Trommeranskripsjon av The Meters, Cissy Strut

Vedlegg: CD-I, Lydillustrasjoner

Vedlegg: CD-II, Utøvende del

I tillegg til undertegnede på trommer består bandet av: Torfinn Thorsen - elbass, Eirik Tovsrud Knutsen – orgel/piano, Henrik Rindal – gitar, Carina Frantzen – Vokal. André Kassen spiller saxofon på ”Adelita”.

Spør #1 Cissy Strut (Neville/Nocintelli/Porter/Modeliste)	3:14
Spør #2 Adelita (Walter)	5:39
Spør #3 People Say (Neville/Nocintelli/Porter/Modeliste)	4:13
Spør #4 Out on the tiles (Plant/Page/Jones/Bonham)	3:30

Versjonen av ”Cissy Strut” som er vedlagt er den siste vi gjør på øvelse nummer 03 (12.04.07). Øvelsen blir omtalt i kapittel 4.5. Jeg mener den tydelig viser hvor jeg har kommet i prosessen med å tilegne meg bestemte elementer ved groovet .

”Adelita” er en låt av Robert Walter, dette sporet er fra samme øving (03). Den ble som nevnt også spilt på øving 01. Sporet viser mitt arbeid med New Orleans groove i en mer moderne jazz/funk setting.

”People Say” er den andre The Meters låten vi spilte på den første øvingen, men som ikke ble prioritert tatt med i analyse delen. Opptaket er fra øving 04 (den 10.05.07). Øvingen blir betraktet i denne avhandlingen da den fant sted dagen før fristen for innlevering.

”Out on the tiles” er en låt originalt framført av Led Zeppelin. Tommeslagern John Bonham, var en av mange som uten tvil har latt seg inspirere/påvirke av New Orleans musikk og rytmikk. Dette opptaket (også fra øving 04) viser hvordan de ulike elementene ved musikalsk groove jeg belyser i oppgaven også er overførbare til andre sjangre.

Trommetranskripsjon av The Meters' "Cissy Strut", første 16 takter.

1

3

5

7

9

11

13

15