

# Bruken av riff i låter av Blood, Sweat and Tears.

En studie om riffenes struktur og sound i komposisjoner  
mellom 1968 og 1972.

**Knut Marius Djupvik**

## **Veileder**

Michael Rauhut

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved  
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.  
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de  
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2012

1

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

## FORORD

Det å være en komponist er et evig studie. Det er hele tiden nye impulser, ideer og teknikker man kan ta med seg som endrer ideologien om hva som en selv synes er en bra komposisjon. Dette er et stoppested på den reisen for meg. Jeg satte meg selv det målet at jeg har lyst å bruke min tid som masterstudent for å bli en bedre komponist og da med hovedvekten på riffkomponering. Det er så mange aspekter innenfor dette teamet som jeg synes er verdt å finne ut av.

Jazzrock er en genre innenfor jazzen som er en god blanding av flere genre og dermed har et stort utvalg av muligheter når man skal komponere og arrangere. Dette store utvalget av muligheter er en av hovedgrunnene til at jeg syntes akkurat jazzrock og bandet Blood, Sweat and Tears er spennende å ta tak i. Målet med oppgaven er at det skal sørge for en utvikling. Sørge for at man kan lese oppgaven for og så kjenne at man har fått en bredere innsikt i Blood, Sweat and Tears, deres riff og genren de er innenfor. Jeg vil også at du som leser skal få et innblikk i hva som skapte og var bakgrunnen til Blood, Sweat and Tears, deres riff og genren de er innenfor.

Jeg er av den oppfatning at visst man kan dra paralleller gjennom musikkhistorien både musikkhistorisk og musikkteoretisk får man et større grunnlag for å kunne ta de valg man tar innenfor musikk. Hele musikkhistorien er en eneste lang utvikling og det er noe som du som leser vil se at jeg har lagt vekt på.

Jeg vil takke min veileder Michael Rauhut, Irene Bredal for korrekturlesning, instituttleder Tore Bråthen for hjelp rundt transkripsjon og musikerne som spiller på lydvedlegget.

Kristiansand, 23 april, 2012

Knut Marius Djupvik

# Innholdsregister

<b>Forord</b> .....	<b>2</b>
<b>1. Innledning</b> .....	<b>4</b>
1.1 Oppsummering rundt valg av tema.....	4
1.2 Problemfelt.....	5
1.3 Forventinger/Hypotese .....	5
1.4 Metoder .....	6
1.5 Avgrensinger.....	7
1.6. Biografien til B, S & T og David Clayton-Thomas .....	14
<b>2. Riff</b> .....	<b>18</b>
2.1 Hva er et riff?.....	18
2.2 Riffets historie .....	19
<b>3 Jazzrock</b> .....	<b>27</b>
3.1 Bakgrunn for hva som skapte Jazzrock.....	27
3.2 Jazzen med Miles Davis i spissen, tar opp populærmusikken .....	29
3.3 B, S & T og Rock.....	31
<b>4. Analyse</b> .....	<b>35</b>
4.1 Hva er "å analysere"? .....	35
4.2 Go down gamblin' .....	43
4.3 Lucretia MacEvil .....	47
4.4 Egen låt.....	52
<b>6. oppsummering og Konklusjon</b> .....	<b>56</b>
6.1 Oppsummering.....	56
6.2 Hypotese .....	57
6.4 Konklusjon .....	58
<b>7. Referanser</b> .....	<b>60</b>
7.1 Bøker .....	60
7.2 E-bøker .....	60
7.3 Nettsider.....	61
<b>8. vedlegg</b> .....	<b>62</b>
8.1 Lydvedlegg.....	62

# 1. INNLEDNING

## 1.1 Oppsummering rundt valg av tema

Et av det viktigste momentet rundt valget av min masteroppgave var at jeg hadde lyst til å skrive om noe jeg var interessert i og hadde lyst til å lære mer om. Det som umiddelbart slo meg var at jeg hadde lyst til å skrive om riff<sup>1</sup> og riffbasert musikk. Dette er noe jeg bruker mye av tiden på, både som lytter og musiker. På vårparten i det andre året som masterstudent ved rytmisk linje på Universitet i Agder er det to eksamener. En innlevering av masteroppgave og en konsert. På denne konserten hadde jeg helt fra starten av, et stort ønske om og kun skrive og spille egenkomponert musikk. Med bakgrunn i at jeg er en så ivrig lytter av riffbasert musikk er det veldig naturlig for meg å skrive riffbasert musikk. Dette er altså da en gylden mulighet for å samkjøre de to eksamenene. Måten jeg har gjort det på er å ta tak i det jeg finner ut i oppgaven. For og så bruke det til å bli en bedre komponist med tanke på låter til min egen eksamenskonsert.

Å skrive om all den riffbaserte musikken som finnes i verden er en umulig og for bred oppgave. I og med at jeg har lyst å inkludere en blåserekke sammen med komp bestående av trommer, bass, gitar og tangenter i min musikk, valgte jeg å ta utgangspunkt i Blood, Sweat and Tears. Blood, Sweat and Tears blir heretter kalt "B, S & T". Dette bandet har, siden midten på 60-tallet, skrevet mye musikk som blir stående i musikkhistorien som banebrytende. De var effektive, dyktige musikanter, populære og var med på å lage en ny stilart som ble kalt jazzrock. Dette skal jeg snakke mer om etter hvert, men det viktigste å få frem så tidlig i oppgaven er at det er interessen min og forhåpentligvis flest mulig andres for B, S & T sin musikk som skal tilfredstilles. Grunnen til at jeg har valgt tidsperioden mellom 1968 og 1972 er på grunn av at jeg da kan få hentet eksemplere fra den tiden de banet vei med sin jazzrock og var med på å skape en ny genre.

---

<sup>1</sup> Dette er noe som blir forklart i oppgaven, men en foreløpig forklaring er at det er en figur eller et tema som går igjen i et musikkstykke. Dette er som oftest instrumentalt.

## 1.2 Problemfelt

Jeg nevner at jeg vil skrive om riff. Hva kjennetegner et godt riff og hvordan bruker B, S & T det, som gjør at de har en appell til det som etter min erfaring er musikkinteresserte personer. Når et band går i studio og spiller inn en låt er det ofte gjort et grunnarbeid på forhånd som gjør at ting låter bra. For det første er det *komposisjonen* som jeg allerede har snakket om. Komposisjonen er grunnmaterialet som inneholder et eventuelt riff, en melodi, akkorder og eventuelt groove<sup>1</sup>. Når man da jobber med et band med en tradisjonell komp besetning og blåserekke må det inn et *arrangement* som er det andre punktet på analyseprioriteringer. I tillegg har jeg inkludert sound. Siden jeg er vokalist selv og interessert i å vite mer om vokalens rolle og bevegelser i bandet, er det også naturlig at vokal får et eget fokus. Etter hvert har jeg endt opp med en endelig problemstilling;

*Hvilke innblikk i sound og struktur av musikalske riff får man ved bruk av analytiske verktøy?*

Dette er den beste måten å gå løs på min oppgave på fordi det er hentet ut i fra mitt perspektiv. Det som skjer i denne oppgaven er at jeg tar for meg mine største idoler innenfor den musikken jeg liker best og skal se hvilket innblikk jeg får gjennom å bruke analytiske verktøy. Slik sett er dette en slags oppgave som sentrerer seg rundt mine interesser og kanskje ikke har en bred allmenn appell. Jeg tenker allikevel at dette er en måte å gå løs på en artist eller et band på, som flere kan følge for å finne ut hva de kan gjøre for å få til noe av det samme som sine forbilder.

## 1.3 Forventinger/Hypotese

Når man går løs på et så omfattende arbeid som en masteroppgave, gjør jeg det på grunnlag av at jeg setter meg mål om å få opparbeidet meg kunnskap om et tema som jeg ikke vet nok om. Jeg har derfor satt meg forventninger i arbeidet mitt rundt B, S & T. Jeg har etter hvert satt meg en hypotese som lyder som følger:

---

<sup>1</sup> Groove i denne oppgaven blir brukt til å beskrive hva slags figur som ligger i kompet med tanke på taktart, underdeling og figur. Dette er oftest forebeholdt trommer og bass siden det er instrumentene som i stor grad bestemmer hvordan grooven er.

### *1. Riff har en sentral betydning i sounden og musikken til B, S & T.*

Med utgangspunkt i at B, S & T er et populært band fra jazzrocken og at de har en del riffbasert musikk vil jeg prøve å finne ut hvor stor viktigheten av riffene egentlig er i B, S & T's komposisjoner, arr og sound. Kanskje er de ikke viktige? Det kan for eksempel være akkordoppbygning og melodi som er viktigst i disse låtene? Jeg vil finne ut hvordan riffene som er utformet av musikerne i B, S & T bidrar til å lage den formen for sound B, S & T har.

## **1.4 Metoder**

### **1.4.1 Musikalsk analyse**

Min metode er musikalsk analyse basert på transkripsjon. Som det kommer tydelig frem under avgrensingene mine tar jeg for meg 4 hoveddeler innenfor B, S & T's musikk og transkriberer dem før jeg går løs på en skriftlig del. Den skriftlige delen skal fungere som en forklaring for leseren. Dette er spesielt med tanke på det jeg ikke får med gjennom bruk av notasjon og transkribering. Det er flere ting som ikke blir med fra et innspillingsmedium som man vil ha ned på noter, og her kommer vi inn på det negative ved å transkribere. Jeg har valgt å ta en drøfting på de forskjellige bakdelene og fordelene til transkribering i kapitlet som handler om analyse. Om man ser bort i fra transkripsjonen er det også et annet tema som må drøftes.

Å analysere musikk er en tradisjon og et musikalsk hjelpemiddel som har vært tatt i bruk i flere hundre år, men da selvsagt med hovedvekt på klassisk musikk siden vi snakker om en så lang tidsperiode. I analysekapitlet tar jeg også opp diskusjonen om hvor rettmessig og legitimt det er å føre mye av den samme tradisjonen inn i 1900-tallets populærmusikk. Denne drøftingen er også å finne i analysekapitlet.

Det jeg her skriver om metode blir litt kort, men det er på grunn av at jeg vil ha de elementene jeg vil drøfte rundt analyse på en og samme plass. Da har jeg planlagt at det er lettere å få et helhetsbilde av selve problematikken man kan støtte på når de er i nærheten av og i sammenheng med selve analysen.

## 1.5 Avgrensinger

### 1.5.1 Prioriteringer

Det er veldig viktig for meg og ikke unnlate avgjørende faktorer som er med på å skape lydbildet og følelsen av å høre på musikken . Jeg vil nå ta tak i de musikalske elementene jeg sa jeg skulle ta tak i under *1.2 problemfelt*, for og så forklare hvorfor jeg vil sette fokus på dem og hvorfor det er viktig. Disse fire hovedpunktene jeg nevner blir analysert senere i oppgaven ved musikalsk analyse gjennom notasjon i tillegg til skriftlig analyse hvor jeg forklarer med ord hva jeg hører.

### 1.5.2 Vokal

I og med at jeg er vokalist, kommer jeg til å ta frem eksempler hvor vokalen er med. Noe jeg syntes er mest interessant med bandet er at vokalisten fremstår som en del av et band og ikke et band som spiller og en person som synger melodi og tekst. Det helhetlige lydbilde fra hele bandet og hvordan de løser ting sammen er det viktigste punktet som gjør at det er akkurat dette bandet jeg har lyst til å gjøre en analyse av. David Clayton-Thomas er også en viktig del av bandets sound som skal tas tak i senere i oppgaven.

### 1.5.3 Komposisjon

En komposisjon er som sagt selve grunnmaterialet til en musikalsk stykke. Under selve analysen vil det komme frem at jeg bruker ordet komposisjonen om kun melodi, riff og akkorder. Sammensetningen av disse er grunnlaget for å kunne uttale seg om en analyse av det som er komponert. Man kan også si at for eksempel en eventuell andrestemme på både riff og melodi er en komposisjon, men det som er mest normalt og det jeg vil beskrive det som, er arrangement. Grove Music Online har en artikkel hvor de beskriver hva komponering er ganske godt i sin første setning:

Composition: The activity or process of creating music, and the product of such activity. (Grove Music Online, Composition:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=composition&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=composition&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Dette er en setning som beskriver ganske enkelt hva en komposisjon er og hva som skjer i en komponeringsprosess. Å komponere noe handler om å lage noe nytt. Man står med tomme ark og skal lage noe som ingen har hørt før. I 2012 er det ofte man hører referanser fra musikk som har vært komponert tidligere, men man finner også eksempel på noe som er nytt. Gode eksempler på det er Miles Davis med platene *Birth of the cool* og *Bitches Brew*, hvor Miles Davis, sammen med sine musikere, skapte nye stilarter som var veldig forskjellige fra det man hadde hørt tidligere. Henholdsvis cool jazz og fusion/jazzrock. *Bitches Brew*, kommer det mer om senere i oppgaven. Man hører at det er referanser til jazzgenren, men at det er i en så ny drakt at det skaper en ny stil innenfor genren.

Referanser er altså viktig når man skal komponere. Det er veldig knyttet opp til denne oppgaven. Om man har en melodi eller et riff, former det seg etter hvert som akkorder og groove kommer på, en genrebevissthet rundt det som er komponert. Da er det et hjelpemiddel å kunne se tilbake på hva som er komponert tidligere og dra nytte av hvilke løsninger komponister har skapt før seg. Grove Music Online skriver det slik:

The vocabularies of musicians in many parts of the world have included terms for 'paths', 'roads' or 'ways'. Rather than creating or discovering new paths during performance, musicians may retrace paths inherited from their predecessors or revealed to them in visions (Grove Music Online, Composition:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=Composition&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=Composition&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Genrebevissthet er selvsagt noe helt annet i 2012 enn for eksempel på begynnelsen av 1900-tallet. Folk begynte etter hvert å ta sjanser i populærmusikken og grensene ble sprenget. Et eksempel kan være når Beatles kom med *Stg. Pepper Lonely Hearts Club band*, hvor de ba et symfoniorkester spille fra den laveste tonen sin til den høyeste tonen, i en egen låt. Et annet kan være Ornette Coleman's, *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Denne platen la grunnlaget for det som kort tid etterpå skulle bli jazzstilarten frijazz. Dette



sprenge alle grenser og la grunnlaget for en stilart hvor man praktisk talt var helt fri. Alt ble lov. Det var nytt, spennende og gjorde folk fri fra referanser. Et sammendrag av dette må være at i denne oppgaven tar jeg for meg B, S & T's musikk og ser hva man kan lære ut av deres musikalske verk, for og så få referanser som man kan bygge videre på i sin egen komponering og arrangering.

### **1.5.4 Arrangement**

Uten det rette arrangementet rundt så er det ikke sikkert melodien eller grunnriffet fungerer på best mulig måte. Da er det ofte lurt at man overveier hvilke voicinger<sup>1</sup> som skal være i blåserekka, hvordan trommene skal legge seg i de forskjellige delene, hvilke toner det skal legges trykk på i en linje og hvilken lyd det skal være i gitaren for å nevne noe. Et komposisjonsmateriale et band setter pris på krever som oftest god planlegging rundt hva som skal skje i de forskjellige instrumentgruppene for at det skal nå sitt beste potensial.

#### **1.5.4.1 Forskjeller mellom rytmisk og klassiske uttrykk**

I starten av dette avsnittet vil jeg gjerne forklare noe som kommer til å være gjennomgående i flere deler av oppgaven. Jeg drar ofte frem eksempler innenfor den vestlige kunstmusikken eller det som kalles "klassisk" musikk på folkemunne i Norge. Grunnen til at jeg gjør dette er fordi jeg syntes det er viktig å sette det man tar opp som et tema i perspektiv. Jeg vil gjerne få bruke noe plass i oppgaven for å forklare hvor de forskjellige aspektene innenfor musikkanalyse og musikkhistorie har sitt utspring. Da kan jeg også sammenligne det som har vært før for å kunne se litt på den utviklingen som har vært.

Det jeg legger i arrangement, er arrangementet som Blood, Sweat and Tears har på sine låter. Jeg fant en tekst om hva *Grove Music Online*, mener er et arrangement.

---

<sup>1</sup> Voicing er betegnelsen på hvordan tonene i en akkord er oppbygd. Om f.eks en blåserekke eller et akkordinstrument spiller en akkord er det oppbygningen av tonene fra bunnregisteret til toppregisteret som er *voicingen*.

The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a transcription is by no means universally accepted (cf the article 'Arrangement' in *Grove 5* and the title-pages of Liszt's piano 'transcriptions').  
([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit))

Ut i fra dette mener *Grove Music Online* at et arrangement er noe man lager på en sang som allerede er komponert og arrangert. Et eksempel kan være at jeg bestemmer meg for å spille en B, S & T låt med et band og at jeg da lager et arrangement slik at jeg og de jeg spiller med spiller et eget arrangement. Det er å *lage* et arrangement. Dette kan tyde på at *Grove Music* snakker om et arrangement på den måten at det høres ut som noe som er arrangert rundt noe og i etterkant av noe som allerede er komponert og spilt inn. Som jeg har skrevet før i oppgaven regner jeg komposisjonen som grunnpakken, med riff, akkorder og melodiene.

Jeg mener at dette er en tekst som har referanser til det som i norsk musikktradisjon kalles klassisk musikk(også omtalt som den vestlige kunstmusikken), mens jeg skriver om det som da kalles populærmusikk fra det tjuende århundre. Ofte i denne oppgaven kalt rytmisk musikk. Det blir to forskjellige tankemåter på hvordan man behandler komposisjoner og arrangement. I den vestlige kunstmusikken er det som er skrevet mer satt enn i det jeg velger å kalle rytmisk musikk. I rytmisk musikk er det mer vanlig å ta tak i et musikalsk materiale som allerede er skrevet og gjøre noe eget, og ofte helt annet, med det. Videre så fant jeg også en annen kommentar om hva som er et arrangement på *Grove Music Online*.

Adaptation of a piece of mus. for a medium other than that for which it was orig. comp. Sometimes 'Transcription' means a rewriting for the same medium but in a style easier to play. (...) In jazz 'Arrangement' tends to signify 'orchestration'. (Grove Music Online, arrangement: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=Arrangement&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=Arrangement&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&start=1#firsthit))

Her skrives det at det som gjelder for jazz er orkestrering, noe jeg er enig i. For eksempel når Guiseppe Verdi laget korpartiet på *Nessun Dorma* så ser jeg for meg uten videre forskning at hovedtemaet kom først og at han orkestrerte symfoniorkester og kor etter det. Det samme gjelder i rytmisk musikk. Man lager melodier, riff og akkorder først og så arrangerer(orkestrerer) man etterpå.

Det jeg gjør som også er beskrevet i tekstene fra *Grove Music Online* er transkribering. Det vil si at jeg transkriberer det jeg ser på som B, S & T's arrangement på sine egne ideer og analyserer det. Det kommer jeg mer tilbake til i selve analysekapittelet(kapittel 4). Jeg lurer selvsagt på generelt hvordan arrangeringen foregikk i *Blood, Sweat and Tears*. Arret de sammen og diskuterte seg frem til et arrangement eller var det en person som kom med et ferdigskrevet arrangement? Den mest håndfaste informasjonen jeg har greid å få tak i rundt det temaet er et sitat fra boken til Clayton-Thomas som omhandler hans første tid i bandet, altså fra 1968 til 1972.

In a horn band the arrangers are extremely important. It was their genius that was largely responsible for the unique sound of *Blood, Sweat and Tears*. We had two different and very gifted arrangers, Dick Halligan and Fred Lipsius. I liked and respected them both but for quite different reasons. Dick was tall, scholarly, pipe-smoking academic. A multi-instrumentalist, he played most of the brass instruments, particularly trombone, and was a fine keyboard player. The hammond B-3 work on the early records was Halligan's. Dick wrote the classic arrangement for *God bless the Child*. (...) The arranger I worked best with on my original compositions was Fred Lipsius. Most of my original compositions went to Freddie, who played alto sax and piano in the original band.(..)Enormously gifted with an extensive musical education from Berklee in Boston, Freddie was nonetheless wide open to new ideas and musical experiences.

Dette forteller meg at det var to som hadde ansvaret for arrangementen i bandet i perioden de var med. Det er informasjon som er veldig mye verdt for meg siden jeg da kan ta utgangspunkt i at det var en person som kom med et arrangement på en låt, gjerne i samarbeid med komponisten.

### 1.5.5 Sound

En del av det som bestemmer særpreget til et band er sounden. Etter at komposisjonen og arrangementet er bestemt, er det fremdeles mange valg som skal tas for å beskrive helhetsinntrykket av en innspilling. Valget av mikrofoner, lokale, lydbord, digitalt/analogt, forsterkere er noe av det som kan nevnes som er avgjørende for sounden. Et eksempel kan være et norsk studio som heter *Juke Joint* som er lokalisert på Notodden. Etter en samtale med lydteknikeren Peter Lundell som jobber der så kom det frem at de hadde gjort et grep for å skape sin sound som jeg synes var veldig interessant. På 60-tallet var studioet *Stax*, som var lokalisert i Memphis, et velrenommert studio som stod for en egen gjenkjennelig sound. Dette var en sammensetning av mye, men det norske studioet bestemte seg for å kjøpe miksebordet som var brukt der for å få litt av den sounden inn i sine innspillinger. Da tok de et av elementene fra *Stax* sin sound og infiltrerte det i sin sound.

Det er vanskelig å finne en direkte norsk oversettelse av begrepet sound, men Tor Dybo har skrevet, *En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet* og der fant jeg noen sitater han har hentet fra forskjellige kilder. Han har to sitater i sin tekst som, på en god måte, beskriver to forskjellige metoder som til sammen kan gi et helhetsbilde av hva man legger i uttrykket sound. Kjellberg/Silén/Stenkvisst har skrevet Cappelens musikkleksikon og Dybo har sitert en begrepsforklaring i denne boken. Den lyder som følger:

Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz- pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte s. S. begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig, utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det

klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en s. analytisk. (Dybo 2002: side 16.)

Om man leser flere forklaringer på hva sound egentlig er, vil man se en mengde forskjellige folk som alle har sin måte å beskrive det samme, altså sound, men at det er veldig forskjell på fremgangsmåten å forklare det på. Dybo har tatt inn et annet eksempel på en forklaring av sound i sin oppgave. Lars Lilliestam har skrevet en doktorgradsavhandling om rockelåten *Hound dog*, og har følgende forklaring rundt hva sound er.

... sound er et ofte anvendt begrep som kan defineres på ulike vis. Den står for noe mer enn bare direkteoversettingen 'lyd' eller 'klang'. I en annen sammenheng har jeg definert 'sound' som 'det totale lydbildet, innbefattet instrumentering, spillemåter, stemmeklang og sangstil, rytme plassering, harmonisk sats, akustisk helhetsbilde, instrumentenes balanse i forhold til hverandre o.s.v.' Taler man om sound i samband med en musiker handler det som oftest om hans spesielle spillestil og klang i instrumentet pluss det totale lydbildet. (Dybo, 2002: s17)

Som man kan lese ut av dette så betyr sound veldig mye, om ikke alt. Jeg har selv hørt kommentarer fra folk som kommenterer alt fra en akkordrekke til en ferdig produksjon med kommentaren; fin sound. Dette gjør at begrepet dekker så mye, men det vi kan lese ut av disse sitatene er at det gjelder det ferdige produktet. Sound er det som beskriver det totale lydbilde, både av et ferdig produkt og en enkeltprestasjon. Om du sitter foran et miksebord i et lydstudio og hører på et 10 manns band med komp, blåserekke og vokalist så kan man si at hele ensemblet sammen, ferdig innspilt, har en viss form for sound. Kjedelig, bra, mektig, pompøst, røft, rocka o.s.v. Om man gjør det slik at man kun hører gitaren kan man fortsatt si at gitaren i seg selv har en sound i forhold til figurene som blir spilt, valg av effekter, hans spillemåte og så videre.

Når det kommer til det selve lydtekniske som skjer etter at musikken er sendt fra instrumentet og inn i opptaksprogrammet kan det mange ting som skjer, men jeg vil ikke ta for meg alt, da det ikke er hensiktsmessig for å få frem det jeg vil med denne oppgaven. Det kommer til å gå mest i gitareffekter, spilleteknikker og holdning.

Det vil si at når jeg refererer og uttaler meg om sound i dette kapitlet vil det gjelde det som er forklart ovenfor. En helhet av det hver enkelt gjør, med tanke

på alle valg som er tatt for å få det til å låte som det gjør. Jeg vil analysere det på hver enkelt, gruppevis, (da spesielt med tanke på oppdelingene blåserekke/komp), og som en helhet.

## 1.6. Biografien til B, S & T og David Clayton-Thomas

### 1.6.1 B, S & T

Blood, Sweat and Tears ble dannet i 1968 av Al Kooper. Resten av bandet besto av erfarne musikere som Jim Fielder fra Buffalo Springfield og Mothers of Invention og Steve Katz fra Blues Project. I tillegg hadde gruppa en blåserekke bestående av minst to trompeter, trombone og saksofon. Kooper sluttet etter den første Lp-en, og ble erstattet av vokalisten og låtskriveren David Clayton-Thomas. Han hadde en fyldig og kraftig stemme som passet godt til gruppas stil. (Molde/Blokhus, 2004)

Dette er et band med folk som møttes i 60-tallets, og store deler av populærmusikkens histories musikkhovedstad, New York City. I utdraget fra artikkelen fra Molde/Blokhus står det at bandet startet i 1968. Dette tallet må være basert på deres første albumutgivelse for i følge flere kilder og da den mest troverdige av dem, *Grove Music Online*, startet bandet opp allerede i 1967.

American jazz-rock group. Emanating from the late 1960s melting pot, they were one of the earliest bands to characterize the jazz-rock idiom. Formed in 1967 (...) (Grove Music Online, Blood, Sweat and Tears: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48563?q=blood%2C+sweat+and+tears&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48563?q=blood%2C+sweat+and+tears&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit))

Bandet ble grunnlagt som en kvartett bestående av Kooper(Tangenter og vokal), Katz(gitar), Fielder(bassgitar) og Bobby Colomby(trommer). Katz og Colomby var sjefene og innovatørene/eierne av B, S & T. Før det andre albumet kom i 1968 hadde de fått en blåserekke på plass som bestod av Randy Brecker(trompet), Jerry Weiss(trompet), Dick Halligan(trombone) og Fred Lipsius(saksofon). Bandet spilte musikk som etter hvert fikk tilnavnet jazzrock for blandingen av røffe og rocka låter med blåserekke med referanser til jazztradisjonen både når det gjelder voicing og melodier. Bakgrunnen for

hvordan denne stilarten kom til er forklart i kapittel 4, jazzrock. Navnet Blood, Sweat and Tears var det Al Kooper som lagde. Etter en spillejobb i NYC hvor han spilte med blodige fingre. Denne gjengen spilte inn gruppas første lp som ble gitt ut i 1968 og heter *Child Is father to the man*. Allerede etter det første albumet ble det utskiftninger i bandet.

Den viktigste utskiftningen er vokalisten. Al Kooper sluttet etter det første albumet og da kom kanadieren David Clayton-Thomas inn. Det første albumet satte B, S & T på kartet, men fikk ingen store hiter. Det andre albumet derimot, *Blood, Sweat and Tears*, var det som gjorde at B, S & T eksploderte. Lp-en kom ut i 1968 Denne lp-en hadde blant annet B, S & Ts kanskje største hit, *Spinning Wheel*. Denne ble gitt ut som singel i 1969 og nådde helt opp til 2 plass på listen, *Billboard hot 100*. Det som er viktig å ta med er at det gjelder to andre låter også. *You've made me so very happy* og *And when I die* ble også gitt ut på singler I 1969 og kom på andre plass på samme listen.

Et annet viktig punkt ved denne utgivelsen er de arrangementene B, S & T har av låter de ikke har komponert selv. Her finner vi blant annet en versjon Billie Holiday og Arthur Herzog Juniors *God bless the Child* og et arrangement av minimalisten Eric Satie's musikk som er kalt, *Variations on a Theme By Eric Satie*. De har også en versjon av *You made me so very happy* som er skrevet av Brenda Holloway, Patrice Holloway, Frank Wilson og Berry Gordy.

Med versjonene B, S & T hadde på disse låtene viste de seg som et innovativt band som tok for seg låter som var godt kjent allerede og gjorde noe helt annet og eget med den besetningen de hadde.

Bandets tredje lp heter *Blood, Sweat and Tears 3* og inneholder blant annet Lucretia MacEvil, mens den fjerde lp-en heter *Blood, Sweat and Tears 4* og inneholder blant annet Clayton-Thomas sin komposisjon *Go down gamblin'*. Fra den andre utgivelsen bandet hadde (første med Clayton-Thomas) i 1968 og frem til den fjerde utgivelsen så opplevde bandet stor medgang. De spilte på festivaler og konsertlokaler over hele det amerikanske kontinentet. De spilte faktisk så mye at de endte med at det ble en splittelse i gruppa. Det som tjente pengene sine på spillejobber ville turnere mer mens de som tjente penger på "royalties" og andre ting ville turnere mindre. Clayton-Thomas var faktisk den som måtte bryte med gruppa på grunn av hardkjøret. Han brøt med dem i 1972. Fra 1972 til 1974 var det jevnlig omskiftninger i bandet og genren beveget seg

fra jazzrock til jazzfusion. Rocken i musikken forsvant litt gradvis. Vokalisten i denne perioden heter Jerry Fisher. Når bandet bevegde seg mot jazzfusion og rocken forsvant ville ikke Steve Katz være med lenger. Dette er et vendepunkt og ganske spesielt med tanke på intrigene som hadde vært, men det skal vi komme tilbake til.

Besetningen til Blood, Sweat and Tears er veldig utskiftende. Jeg har ikke funnet noe eksakt tall på hvor mange som har vært medlem av bandet, men flere upålitelige kilder har over hundre navn. Mange er inne bare et år, to år eller tre år, men har vært medlem. Det er ikke vanskelig å se at dette er et band som lokket til seg de dyktigste musikerne som var å få tak i.

Georg Wadenius eventually married and returned to Sweden. He was replaced by Mike Stern. Jaco Pastorius had just completed his first solo album, produced by Bobby(Colomby) at the studio in New City, and he joined the band. The rythm section now consisted of Larry Willis on piano, Mike Stern on guitar, Jaco on bass, Colomby on drums and Don Alias playing percussion. What a band! (Clayton-Thomas, 2011, s181)

I dette sitatet skriver Clayton-Thomas om kompet i B, S & T på midten av 70-tallet. Her er det flere navn som har bemerket seg innen musikk på grunn av innovativ tankegang. Jaco med fretless bassen<sup>1</sup> og Mike Stern med sine effekter er det jeg vil legge mest vekt på. I tillegg til Don Alias som spilte trommer på låten *Miles Runs the Voodoo Down* som er på Miles Davis sin plate, *Bitches Brew*. Den skal vi komme tilbake til.

Clayton-Thomas var en stor figur i Blood, Sweat and Tears og var som frontfigur bandets fjes utad. Han gikk tilbake til bandet igjen og var på plate igjen i 1975. Etter dette har bandet aldri blomstret noe særlig. Det er et band som levde på den gode bølgen de hadde av hits rundt 1970 og kom aldri tilbake i spotlightsen på samme måte som de var da til tross for mange utgivelser med gode kritikker. Bandet spiller live fremdeles den dag i dag, men David Clayton-Thomas sluttet for godt i 2004.

Diminished sales heralded the end of a nine-album partnership with Columbia in 1976. The band effectively split after *Brand New Day* (ABC, 1977), although Thomas has fronted Blood, Sweat and Tears intermittently since then. (Grove Music Online, Blood, Sweat and Tears,

---

<sup>1</sup> En bass uten bånd som skiller tonene fra hverandre.



## 1.6.2 David Clayton-Thomas

David Clayton-Thomas (1941 - ) er født under andre verdenskrig i Surrey, England. Han flyttet som liten til Canada. I følge hans egen selvbiografi hadde han en voldelig krigsveteran til far som utførte vold på Clayton-Thomas og hans yngre bror. Det gjorde at han selvsagt ikke trivdes hjemme. Etter at faren kom å banket han opp når han var hos sin kjærestes familie å spiste middag bare på grunn av lån av et par sko, bestemte Clayton-Thomas seg for å aldri mer gå hjem. Han levde mye på gata i Canada å levde et hardt liv, men kom seg etter hvert til New York City og USA. Her bodde han på gata på Manhattan og drev oppsøkende virksomhet for å komme seg inn i musikkmiljøet. Han ble da som kjent en del av bandet B, S & T og bidrog som låtskriver og sanger.

Han ville i 1972 bli en del av de som bestemte hvordan bandet skulle føres. Han greide ikke å være på turné hele tiden grunnet at han ble hes i stemmen og begynte å døyve det med dop og, som han sier selv, sin verste fiende, alkoholen. Etter en jobb i november 1972 sa han fra at han måtte slutte da han ikke greide det kjøret Steve Katz og Colomby kjørte. Musikerne ellers i bandet fikk kun penger gjennom å spille så det var også mange der som krevde at turnévirkosmheten måtte være intensiv. Dette gikk ikke for sangeren og Clayton-Thomas måtte gå. Dette hevder C-T selv at Steve Katz hadde et sterkt ønske om selv om manager og forståelsepåere mente at det helt klart var en stor tabbe. Det ble ikke bedre for Katz da han selv valgte å slutte året etter på grunn av at bandet gled over i jazzfusion. Jazzfusion er i grunn en litt unøyaktig beskrivelse da fusion inneholder jazz, men det er for å understreke at rocken ikke stod like høyt i setet.

Clayton-Thomas kom tilbake i 75 og var med store deler av tiden når bandet var aktivt frem til 2004 og har også hatt en solokarriere med suksess.

## 2. RIFF

### 2.1 Hva er et riff?

#### 2.1.1 Generelt om riff

Ordet riff blir brukt til en hver tid, men hva er egentlig et riff? Allan Moore har en bok med en kort og konsis konklusjon på hva han mener et riff er.

Riff: A simple (normally repeated) musical idea. (Allan Moore, 2001: s225)

Dette synes jeg er en ganske god forklaring på hva det er for å bruke så få ord, men jeg ser ikke på denne konklusjonen som komplett. Vi kan for eksempel starte med ordet "simple" altså "enkelt". Hva er enkelt? Er det å spille den som er enkel? Er den enkel å analysere? Enkel å transkribere? Jeg er også av den oppfatning av at et riff er ikke et riff visst det består av det mest intrikate og avanserte innenfor et musikkteoretisk perspektiv, men ikke av den grunn at det nødvendigvis er "enkelt".

Han skriver også at det er en musikalsk idé. Hva er en musikalsk idé? En idé kan være så mange ting. Det kan være noe man nynner på og har lyst til å sette til verks, men det kan også være en idé som er spilt inn. Selve tanken bak det er vel at idé er et ganske dekkende ord som kan bety alle disse tingene og på den måten er rett. Han skriver også at det normalt repeteres. Det kommer jeg til å ta tak i på analysen min av det andre riffet i låten *Go down gamblin'*.

#### 2.1.2 Kjennetegn på riff for "mannen i gata"

Siden jeg bestemte meg for tema på masteroppgaven har jeg svart alle som spør meg hva jeg skriver om og sagt at det er riff i Blood, Sweat & Tears sin musikk. Når jeg da har sagt hva jeg skriver om er det mange som ikke studerer musikk som lurer på hva et riff egentlig er. Jeg har da ofte spurt de som spør, hva de forbinder med riff. Dette er et salgs sammendrag av alle jeg har pratet med. Det kan være onkler og tanter på familieselskap og det kan være bekjente som studerer eller arbeider med noe helt annet enn musikk og har det man kan kalle kunnskap som en "mann i gata". Jeg gjorde ikke dette for å gjøre kvalitativ

forskning, men for å få et lite inntrykk av hva de la i riff og svarene var så entydige at jeg vil nevne det her.

- Gitar
- Rock
- Tema/figur.

Det er altså veldig fort for folk å tenke rockegitar, Robert Plant, Ritchie Blackmore, AC/DC ved Angus Young o.s.v. Når jeg da sier at et riff like godt kan være i en blåserekke er det mange som reagerer med et veldig overrasket blikk.

## 2.2 Riffets historie

### 2.2.1 Den vestlige kunstmusikken

På *Grove Music Online* har det et sammendrag av hva et riff er i første setningen sin i artikkelen om riff.

In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern. (Grove Music Online, Riff: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit))

I dette sitatet forklarer de hva et riff er ved å trekke paralleller til det musikalske virkemidlet, *ostinat*. Dette er et ord fra den "klassiske" musikktradisjonen som beskrev et tema som gikk igjen i musikkstykkene. Ordet, *ostinat*, kommer ikke jeg til å bruke i denne oppgaven. Jeg vil selvsagt kalle det riff, men alternativet til ordet *ostinat* for meg er *tema*. Slik som man da kan lese kan selvsagt parallellene dras helt tilbake til den vestlige kunstmusikken. I wienerklassisismen begynte *Mozart* å eksperimentere med tema som skulle gå igjen i musikkstykkene. Repetisjonstegnet ble tatt i bruk. Etter hvert kom romantikken og store skikkelser som *Beethoven* fulgte opp dette med å lage tema på sangene som skulle gå igjen. Dette gjorde at musikalske verk begynte å få kjenningslinjer som gikk igjen. Jeg kommer ikke til å foreta noen videre analyse fra så langt tilbake i tid. Jeg vil konsentrere meg

om det man omtaler som 1900-tallets populærmusikk, og jeg vil begynne helt tilbake på starten med slavedriften i USA og jazzen og populærmusikkens utspring, New Orleans.

### 2.2.3 New Orleans

Ordet riff kom til i New Orleans. Rent musikkhistorisk kan mye fortelles, men her møttes den amerikanske bluesen, gospelen og ragtimen i tillegg til at europeiske instrumenter kom på banen gjennom en militærbase med europeiske soldater. Blandingen av dette utgjorde *marchingbands* som spilte musikken som ble komponert denne perioden. Denne musikken ble skapt i et legendarisk område i New Orleans som het *Storyville*. Musikken som ble spilt her, er det man i dag betegner som genren *Dixieland* eller *tradjazz*. I denne genren ble det vanlig at musikerne som var med i bandet improviserte. En eller annen gang etter at marchingbandene begynte med dette var noen kloke hoder som tenkte de skulle hjelpe solisten ved og spille noe i bakgrunnen. På den måten blir solisten mer fri og det kommer en hjelpende hånd som er med på å ha en stigning i soloen som blir spilt. Det de la på i bakgrunnen av solisten var et tema som var det samme hele tiden rytmisk, men endret seg etter akkordene. Det endret seg gjerne så lite som mulig om man tenker på avstanden på trinnene, men som sagt så ble det tilpasset akkordene. Dette teamet som de spilte i bakgrunnen her ble kalt *riff* og dermed vet vi hvor ordet ble brukt først, men riff kan vi også finne helt tilbake til slavene sang på plantasjene.

Det er jo en ganske kjent sak at det var slavene på plantasjene i USA på 1800-tallet som er utgangspunktet til populærmusikken i dag. Slavene ble med overlegg satt sammen med andre slaver som ikke snakket samme språk. Dette var for å unngå at de kommuniserte og konspirerte seg mot plantasjeeierne og vaktene som passet på at de jobbet. Derfor ble etter hvert sang og musikk den eneste måten de kommuniserte på. Grove Music Online beskriver linken til riff fra den tiden slik:

The riff is thought to derive from the repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominently in black American music from the earliest times. It was an important element in New Orleans marching band music (where the word 'riff' apparently originated) (Grove Music Online, Riff:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

*Call and response* er et musikalsk virkemiddel vi har med oss fra afrikanernes måte å kommunisere på. Mens de arbeidet var det ofte en forsanger som sang en linje, mens resten av arbeiderne svarte. Sangene fra denne tiden kalles *negro spirituals*. Et eksempel fra disse låtene som kan være en referanse til hvorfor dette er skrevet er sangen, *Go down moses*. Oppsettet på sangen er slik:

When Israel was in Egypt's land, *Let my people go*,

Opress'd so hard they could not stand, *Let my People go*.

Go down, Moses,

Way down in Egypt's land,

Tell old Pharaoh,

*Let my people go*.

Her har jeg skrevet setningen, *let my people go*, i kursiv. Dette er fordi dette er en setning som synges med akkurat samme melodi hver gang den blir sunget. Det vil si at det man kan regne responsen som et tema som ikke endrer seg og blir sunget 3 ganger i et vers. Dette er et eksempel jeg vil tolke som en slags start av riff.

#### **2.2.4. Storbundene viderefører**

Rent musikkhistorisk så vil jeg nevne den endringen som skjedde med utviklingen av jazzen tidlig på 1900-tallet. Det område i New Orleans som stod for utviklingen av *tradjazzen*, ble sperret av militære makter på grunn av diverse årsaker som prostitusjon/bordell og narkotika. Dette var for å unngå dårlig påvirkning på soldatene som var plassert i leiren i New Orleans. Før dette begynte båter som tilbudte musikk å gå nordover, helt opp til Minnesota nord for Chicago, men nettopp Chicago ble veldig viktig. Det var i Chicago den første skikkelige storbandtradisjonen ble populær. Dansehaller og kabareter ga jonn til musikere og det ble selvsagt skrevet mye nytt materiale som ga en utvikling.

The riff came to the fore in the early 1930s in the Southwest tradition of orchestral jazz, where the influence of rural blues musicians was notably

strong. Among the innovations of these groups was the 'double' or 'compound' riff, in which the brass and reed sections played separate riffs in counterpoint. As exploited by Bennie Moten and, from 1936, by Count Basie's band, riffs of this sort came to dominate large-ensemble jazz, either as the accompaniment to solo improvisation or as self-sufficient sections within a score. (Grove Music Online, Riff: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>)

Her i storbandgenren ble, som det står i artikkelen, tradisjonen innenfor bruk av riff, ført videre. En ny ting innenfor storband er dette med at blåseseksjonene kan spille forskjellige riff samtidig. En blåseseksjon i et storband er delt i trompeter, saksofoner og tromboner. Grove Music Online viser til et eksempel i en låt av *Count Basie* som heter *One o'clock Jump*. Dette er et eksempel på at disse tre seksjonene spiller tre forskjellige riff oppå hverandre. Dette er en stor utvikling om man ser tilbake på *marchingbands* i tiden i *Storyville*. Det kunne også deles opp slik at brassavdelingen, som er trompeter og tromboner, spilte et riff, mens treblåserne, altså saksofonene spilte et annet.

Uten en analyse basert på notasjon, kan det også nevnes at voicingene som skjer i blåsen er enda mer preget av spenningstoner. 9, 11 og 13 (som jeg har skrevet mer om i kapitlet om analyse), er enda mer brukt det er mer system rundt bruken av det. Man kan begynne å se arrangeringsteknikker og Count Basie er et strålende eksempel på det. I notasjonsprogrammet *Sibelius* kan man skrive inn en akkord og trykke på en snarvei som gjør at *Sibelius* arrangerer den akkorden ut i "Count Basie<sup>1</sup> style". Dette forteller oss at det er et særpreg over hans arrangeringsteknikk.

I New York City var det på samme tiden en musikals tradisjon som begynte å vokse frem. Den er mer kjent som "Tin Pan Alley". Fra en musikers ståsted betegnes låter fra denne perioden gjerne som "standardlåter". En melodi med akkorder som har tilhørighet i jazzen. Etter noen søk i bøker som inneholder slike låter, også kalt "real book" finner jeg ikke riffbasert musikk. Det er melodier med akkorder. Intro og outro blir gjerne de siste 4 taktene med melodi og akkorder eller lignende. Folk lager selvsagt versjoner av disse låtene,

---

<sup>1</sup> Count Basie er en av verdens mest berømte storbandledere og arrangører innenfor storband. Han var også pianist.

for eksempel i en storband sammenheng, hvor man kan skrive et introriff, blåseriff under solo og så videre, men grunnmaterialet som kom fra New York og Tin Pan Alley tradisjonen inneholder ikke riffbasert musikk. Med tanke på slavene, New Orleans, storband og blues(som jeg kommer til i neste avsnitt) vil jeg konkludere med at riffbasert musikk er noe som stammer i fra afroamerikansk musikktradisjon.

### 2.2.5 Bluesen

På begynnelsen av 1920-tallet begynte bluesen som musikkgenre å komme frem. Den tidlige bluesen er forbundet med en sanger som spilte kassegitar. Navnet blues kommer fra sinnsstemningen "blue" som beskriver at man er trist. Grunnen til dette er at mange av låtene fra genrens opphav hadde triste og sterke tekster om harde tak i livet. Utover 40- og 50-tallet ble bluesen etter hvert elektrisk og man kunne begynne å se bluesbaserte riff som gikk igjen.

A more primitive form of the riff, from the rural blues tradition, formed a fundamental part of the accompaniment in postwar urban blues; a notable example is the repeated five-note guitar riff in Muddy Waters's *I'm your Hoochie Coochie Man* (1953, Chess). (Grove Music Online, riff: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit))

I teksten fra *Grove Music Online* kan man se at ordet "primitivt" er brukt. Det jeg velger å tolke det som er at riffene er basert på en bluesskala som er en oversiktlig skala med de tonene som er angitt og de blir brukt så godt som hele tiden. I jazzen kan man ha en akkordrekke som er Cmaj7, A7, Dm7 og G13. Da vil alle disse akkordene ha riff og voicinger som er tilrettelagt akkordens repsektive toner og skalaer. I bluesen kan man derimot finne riff som kun er bygg på tonikas bluesskala og akkordtoner. Jeg vil gjerne bruke eksemplet som er gitt i artikkelen fra *Grove Music Online*. På *Muddy Waters* sin låt, *I'm your Hoochie Coochie man*, er det er riff som er gjentatt mellom melodilinjene hele verset som understreker hva som er ment med ordet primitivt. Et riff over de samme tonene hele verset. Jeg vil nevne at tallene som står ovenfor tonene er en teknikk jeg bruker som er nøye beskrevet i kapittelet om analyse(4.1.4)



Dette kommer hver takt sik at egentlig skulle takt 2 ha hatt slutten av takt 1 i seg, men jeg har ikke tatt det med for å unngå forvirring. Dette er riffet. Akkordgrunnet er en slags pumping på grunntonen A og så blir riffet spilt unisont i hele bandet. Om man da tar motsetningen fra Count Basies tre riff som går mot hverandre samtidig kan ordet "primitivt" begrunnes.

Riffet dukker opp i de fleste genre. R&B kan også nevnes her hvor man kan ta eksempel i låten *What did I say* av Ray Charles. I den låten spiller kompet et riff under introen som er bygd på trinn 1, 5 og 7 i sin respektive akkord. Det gjelder i dette tilfelle tonika, subdominant<sup>1</sup> og dominant<sup>2</sup>.

### 2.1.6 Rock'n Roll

I rock'n roll ble også riff ført videre. Flere av de kjente navnene innenfor Rock'n roll bølgen bygde låter på riff, men jeg vil dra frem et eksempel. Chuck Berry er en gitarist og låtskriver som på midten av 50-tallet lagde et introriff.

Et av tidenes mest kopierte gitarriff er introen til Johnny B Goode, og samtidig er den et godt eksempel på hans spesielle, pianoinspirerte spillestil på gitar. (Molde/Blokhus, , s165

Som det står skrevet komponerte Chuck Berry et gitarriff på *Johnny B. Goode* som blir stående som et av de mest kopierte. Dette riffet er det også gjort varianter av på andre av hans låter som for eksempel *Roll over Beethoven*. Riffet er også bluesbasert og rock'n rollen er en videreføring av bluesen som gjør at den som oftest også inneholder kun akkordene tonika, subdominant og dominant. Forskjellen rent musikkteoretisk er at låtene fra rock'n rollen gjerne går fortere og at de er oftere spilt straight til sammenligning fra bluesen til

<sup>1</sup> Akkorden på trinn 4 med utgangspunkt i at tonika er 1.

<sup>2</sup> Akkorden på trinn 5 med utgangspunkt i at tonika er 1.



Muddy Waters og andre komponister/artister fra 50-tallet hvor det meste var shufflet<sup>1</sup>.

### 2.1.7 Britisk pop

Ut i fra den britiske popen var det som man kan lese i neste kapittel mange band fra England som tok utgangspunkt i blues og rock'n roll og lagde sin egen popmusikk som er klassifisert som britisk pop fra 60-tallet. Det mest kjente bandet er The Beatles, og jeg har også et eksempel på riffbruk derifra. Jeg vil gjerne ta for meg låten Love me Do som var The Beatles sin første singel. Flere ganger i denne låten kommer det et riff som er spilt på munnspill. Det er en nedadgående figur, basert på en miksolydisk<sup>2</sup> skala, som blir spilt to ganger hver gang den kommer. Dette er et eksempel som viser til enda en utvikling. Før dette har hovedvekten ligget rundt en bluesskala eller jazzbaserte riff, men her er et riff i det vi i dag kaller, den britiske popen. Selv om miksolydisk har et slags bluespreg over seg er dette en "lettere" låt. Det presenterer en ny genre og har et mer lettspiselig, positivt uttrykk over seg.

### 2.1.8 Rock

Rocken er den siste genren jeg vil ta for meg innenfor riff da det er den siste genren som har en stor betydning for B, S & Ts musikk. På midten av 60-tallet begynte rockebandene å komme fra England. *The Rolling Stones*, *The Who* og *The Kinks* var de første som kom med de rocka holdningen og ikke minst riffene. Etter de kom den hardere rocken med band som *Led Zeppelin*, *Deep Purple* og *Black Sabbath*. Jeg drar frem Deep Purples, *Smoke on the Water* i neste avsnitt, men her vil jeg gjerne dra frem Led Zeppelins, *Black Dog*.



<sup>1</sup> At en låt er shufflet betyr at 8delene er triolbaser og at det er den første og siste tonen i triolen som blir spilt vektlagt.

<sup>2</sup> Skala som er basert på tonene 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7. Se mer om trinnanalyse i kapitlet om analyse.

Dette er til sammenligning med riffet i Muddy Waters sin låt, et riff som går mellom linjene i vokalen på verset. Det er bluesbasert, men det er atskillig lengre og med en mer "avansert" dynamikk. Det er fra 8deler til 32deler og med ledetone. Ledetonen jeg snakker om er maj7 i første takt. Det som spilles i første takt er i noe man kan karakteriseres som en opptakt til riffet, men jeg har tatt med hele takten for å unngå forvirring. Riffet er basert på bluesskalaen og spilles unisont i bass og gitar. Trommene ligger på en tung rockegroove. Den videre utviklingen som skjer her om man tar utgangspunkt i blues, R&B og pop kan oppsummeres ved at det er mer intensiv bruk av toner. Det går fortere og riffet er lengre.

Om man tar utgangspunkt i analysen av Go Down Gamlin' som kommer senere er dette med på å underbygge den teorien jeg har om at B, S & T tok mye av sin inspirasjon fra engelske rockeband som for eksempel Led Zeppelin. Videre kom progrocken med enda lengre og mer avanserte riff både melodisk og rytmisk, men det har ikke den store relevansen i forhold til B, S & Ts komposisjoner.

### **2.1.9 Tonalitet og akkordunderlag.**

Riff skiller seg litt ut på den måten at riffet i seg selv ikke nødvendigvis trenger å ha akkorder rundt seg. Et unisont riff er et unisont riff og akkorder uteblir. Samtidig er det også ofte at riff blir spilt med underlag. Riff kan også bli spilt i sin helhet først uten akkordunderlag for og så sette på akkorder i akkompagnementet. Et eksempel på det kan være startriffet på Deep Purple låten, *Smoke on the water*, som for øvrig er blant verdens mest kjente riff. I den låten står riffet, etter min mening, fint for seg selv uten akkordunderlag, men etter hvert kommer akkordene inn og supplerer og komplimenterer komponistens tanke. Med henhold til analysen er dette litt interessant fordi jeg skal sette tall på tonene (forklart i 4.1.4). Derfor må man i tilfeller hvor akkorder uteblir, ta utgangspunkt i låtens toneart. Om låten får i G dur skriver man hvilken funksjon tonen har i riffet etter det om ikke man kan lese seg til at det kan være et annet akkordunderlag gjennom en analyse av hele låten.

## 3 JAZZROCK

### 3.1 Bakgrunn for hva som skapte Jazzrock

#### 3.1.2 50-tallet

"During a stay in Nashville in November 2004 I interviewed witnesses on the subject of how the advent of rock and roll affected country music. They did not say much about what had happened locally. In the experience of these fans, musicians, and writers, the rock and roll revolution was primarily located in the national mass media and was associated with stars, among whom Elvis Presley was by far the most influential figure"(Fabian Holt, 2007)

Før midten av 50-tallet var det jazz, med hovedvekt på storband, som var populærmusikken i USA. Frank Sinatra, Billy Eckstine Ella Fitzgerald, Benny Goodman og Billie Holiday er noen sterke navn innenfor swingperioden som underholdt hele den amerikanske befolkningen fra 20-tallet og utover. Som sitatet over sier, skjedde det noe på 50-tallet. R&B med Ray Charles i spissen og ikke minst Rock'n Roll med *Jerry Lee Lewis*, *Little Richard*, *Chuck Berry* og ikke minst *Elvis Presley* i føringen, tok over populærmusikkens tilhengerskare. Mennesker fra hele verden og ikke minst ungdommene i USA fikk en ny, festlig og fengende stilart de kunne høre på og danse til. Elvis Presley ble den største musikalske stjernen om man regner på et verdensomspennende omfang.

Dette ble en helt ny fengende stilart som tok tak i 12 takters skjemaet fra blues og R&B og gjorde det om til en mer stilart med en holdning som var mer ekspressiv både musikalsk og scenisk. Med ekspressiv mener jeg at folk tok litt mer sjanser. Man kan i grunn dra paralleller til et ungdomsopprør. Artistene spilte også på sex og da spesielt Presley. Faktisk så ble hoftevrikkingen hans sensurert på tv i starten og han fikk besøksforbud av borgermesteren etter et besøk i en by på turné. Karakteristikken om musikken er kort fortalt at den er som sagt blues, men det som skjer i Rock'n Roll er at vi finner låter med større tempo i tillegg til at låtene er straight og ikke svingt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Det som jeg mener med straight her er at verdiene på 8delene er like i motsetning til swing hvor den ene er lengre enn den andre.

Rock'n rollen døde av flere grunner. Noe som Molde og Blokhus forklarer slik:

I 1958 ble Elvis Presley innrullert i militæret. Buddy Holly døde i 1959. Little Richard oppga foreløpig sin rock'n roll karriere i 1959, for å vie seg til prestegjerningen. (...) Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, og mange andre, syntes å ha uttømt sine kilder. Rock'n Roll musikken var nærmest "død"...) (Molde/Blokhus, 2004, s175 og 176)

### 3.1.3 The British Invasion

"The British Invasion" er et uttrykk som beskriver hva som skjedde på 60-tallet. To av de bandene som var mest populære var "The Beatles" og "The Rolling Stones". I tillegg er bandene "The Who" og "The Kinks" viktige i denne sammenhengen. "You really got me" fra The Kinks og "My Generation" fra "The Who" sies å være de første låtene som kom innenfor sjangeren "Rock". Sjangeren utviklet seg videre utover 60-tallet og setter seg virkelig når vi kommer til 1968 og 1969 med Led Zeppelin, Deep Purple og Black Sabbath i spissen. Jazzen ble utdanket av Rock'n roll, R&B, og Britisk pop/rock som populærmusikk i USA og i den musikkinteresserte gjennomsnittlige lytter i verden generelt. Flere store jazzutøvere og komponister innenfor stilarten jazz var bedrøvet over den fallende interessen for deres musikkstil. Under hele 1900-tallet var jazzen under utvikling og nye stilarter kom frem. Bop, Cool, Hard-bop, Modaljazz o.s.v. Da rocken kom var det noen kløktige hjerner som kom frem til at de ville blande stilartene jazz og rock som resulterte i Jazzrock, også kalt Fusion. Fusion er en betegnelse på at jazz er satt sammen med en annen sjanger, slik som i Jazzrock.

### 3.1.4 Souljazz

Jazzrock var et resultat av blandingen jazz gjorde med populærmusikk. Dette kunne man se tidligere med bl.a. Tin Pan Alley. Låtene som ble skrevet på Manhattan for å tilpasse jazzen inn i et mer forståelig og "enkler" lydbilde for den gjennomsnittlige lytter som ofte ikke forstod det som skjedde i det mest intrikate og avanserte innenfor jazz. Dette ble tatt inn i storbandsammenheng og kan knyttes opp til de artistene jeg listet opp på forrige side. Sent på 50-tallet oppstod også stilarten Soul. Den eksploderte på 60-tallet innenfor

populærmusikken med vokalistene som Stevie Wonder, Michael Jackson, Aretha Franklin o.s.v., men det var også en instrumental soulbølge og her er majoriteten av den stilen som ble kalt souljazz. Eksempler er Herbie Hancocks "Cantaloupe Island" og Cannonball Adderley's "Mercy, Mercy, Mercy". Den mestselgende soulen fra studios som "Motown" og "Stax" har også et jazzpreg over seg, da spesielt på grunn av blåsere, både som solister og i blåserække. Tema, linjer og voicing har tydelige paralleller til jazzens bruk av blåsere innenfor flere sjangere.

### **3.2 Jazzen med Miles Davis i spissen, tar opp populærmusikken**

Når vi da som sagt kom til 1968 og 1969 var rocken så infiltrert og av en slik betydning i musikkverden at jazzmusikere ville blande jazz og populærmusikken rock. På grunn av at rocken var så populær har jeg ikke lyktes i å finne etablerte rockeband som på slutten av 60-tallet i stor grad infiltrerte jazz, men jeg finner jazzmusikere som oppsøker rock, og nystartede prosjekter som blander de to i sitt nye uttrykk. Miles Davis er den mest innflytelsesrike personen innenfor jazz på den måten at han har vært med på å bane veg for andre ved å skape flere nye stilarter innenfor stilarten. Cool Jazz og Modal jazz er eksempler på dette. Som den respekterte stilskaperen Miles var, er det ikke rart at han blir regnet som en av de og kanskje den viktigste, som skapte jazzrocken ut i fra et ståsted innenfor jazz når han kom med sine to albumer "In a silent way" og spesielt "Bitches Brew". Molde/Blokhus beskriver det slik:

"Miles Davis (...) er en av jazzens store mestere, og han ble dessuten en viktig stilskaper i jazzrock. Hans to album fra 1969, "In a silent way" og "Bitches Brew", ble kontroversielle i mange jazzmiljøer, og skapte et stort, nytt publikum for Davis blant rockeinteresserte. Han ble blant annet svært inspirert av Jimi Hendrix' elgitarspill og -sound, ikke minst av hans bruk av wah-wah-pedal<sup>1</sup>. Davis tok opp teknikken, og gjorde sin trompet "elektrisk" for å kunne oppnå nye klanglige muligheter" (Molde/Blokhus, 2004, s290)

---

<sup>1</sup> En effektpedal for gitar som lager den effekten som ligger i navnet. Man kan velge hvilke frekvenser som skal legges vekt på fra mørkt til lyst og når man tar den frem og tilbake mens man spiller for man en lyd som høres ut som "Wah-wah".

### 3.2.1 Miles Davis og Bitches Brew

På slutten av 60-tallet kom det mye som kan regnes som starten på jazzrocken, men Fabian Holt understreker at Miles Davis og "Bitches Brew" var den store starten på dette nye miljøet rundt en ny genre.

"Bitches Brew was the full entry into the rock era of a canonical jazz artist. Miles moved to the edge of jazz from an established position in the core of modern art jazz, and he took with him a dozen of the top young acoustic jazz players. Because of his position in the genre, one might say that Bitches changed jazz from within, and it was harder for the jazz world to ignore the album than it would have been if he had been a newcomer." (Fabian Holt, 2003, s94)

Miles Davis hadde allerede på dette tidspunktet endret jazzens uttrykk ved å skape nye stilarter innenfor selve jazzen flere ganger, men frem til nå hadde han bevart det akustiske preget som var forventet og tolerert fra tilhengerne av jazzmusikk. En kjent situasjon fra musikkhistorien er da Bob Dylan, USAs store helt innenfor amerikansk folkemusikk og visesang, tok på seg elgitar og gjorde et elektrisk uttrykk av sin musikk. Folk gikk "mann av huse" og mente at det ødela stilarthen. Det samme skjedde når Miles begynte å bruke effekter og ny teknologi i "Bitches Brew".

Tilhengere av jazz mente at Miles tok pop inn i jazzen og ødela den integriteten jazzmusikken hadde. De mente at det virket som han var mer opptatt av å selge plater enn å spille jazzmusikk. Noe som ble og blir kalt "sell out". At kvaliteten og integriteten i musikken man spiller betyr mindre enn salgstallene. Både Miles og Bob Dylan gjorde ting her som gjorde at musikken var under utvikling. Det er en nyskaping og det fins flere enn disse eksemplene på at folk har litt problemer med å godta det akkurat når det kommer, men at det fører til nye interessante ting som blir satt pris på etter hvert. At albumet "Bitches Brew" lider av å ha for mye populærmusikk i seg for og fortsatt være et album med foten godt ned i jazzsjangeren er også en påstand som mange mener er uten grunnlag.

Under innspillingen av disse platene hadde også Davis med seg et knippe musikere som utover 70-tallet stod for prosjekter som "Weather Report", "Mahavishnu Orchestra" og "Return to Forever". Med andre ord ganske så mye

musikkhistorie samlet under innspillingen av Davis' to album, "In a silent way" og da, "Bitches Brew".

### 3.3 B, S & T og Rock

Som jeg nevnte tidligere så finner jeg band som starter opp som rene jazzrockband og da kommer vi selvsagt inn på det musikkhistoriske aspektet denne oppgaven skal handle om, nemlig B, S & T. Mye av infoen rundt årstall, plater og skapelse av bandet er å finne i biografien av bandet i denne oppgaven(sidetalls referanse?) Analyse av bandets musikk står det også detaljert om i kapittelet om aksjonsforskning, men den musikkhistoriske innvirkningen bandet hadde, kommer her. Molde/Blokhus beskriver musikken til bandet slik:

"Typisk for soundet var blåsrekka, som spilte i en stil som var både rytmisk og harmonisk avansert. Spillet vekslet mellom virtuose soli og imponerende rytmisk samspillpresisjon"(Molde/Blokhus, 2004, s291)

Fabian Holt har også nevnt B, S & T i sin bok; *Genre in popular music*, hvor han nevner at det ble avholdt en Jazzfestival som het Newport Jazzfestival i 1969 hvor Blood, Sweat and Tears spilte. Dette var da rocken var på vei inn i jazzfestivalene og tatt i betraktning det jeg skrev om jazztilhengeres reaksjon på "Bitches Brew" kom B, S & T sin musikk også uventet og ble sett på noe som kom inn og ødela den amerikanske jazztradisjonen. Alt fra eiere av små puber til store festivalarrangører la merke til at rocken, som var datidens populærmusikk, solgte mer. Derfor infiltrerte de, som f.eks i eksempelet med Newport festivalen, mer rock i jazzfestivalene.

Det var to forskjellige måter å reagere negativt på og musikktilhengere var gjerne like negative til begge. Det ene var, som jeg tok opp i avsnittene om Miles Davis, at musikkelskere var sinte fordi jazzmusikken ble infiltrert i rockemusikken og at folk mente at den genren var under ødeleggelse. Det andre var at de ble sure fordi rocken tok over musikkverden i form av at de ble headlinere på etablerte jazzfestivaler. I følge Fabian Holt var Led Zeppelin booket til Newport Jazz Festivalen i 1969, men de var tvunget til å stenge festivalen på lørdagen de skulle spille på grunn av at festivalgjengerne som var kommet for å høre på jazz var meget sinte. Når man ser på lytterskaren pop/rocken fikk er jo Rockefestivalen *Californian Jam* og *Woodstock Music*

*Festival*, to gode eksempler på at pop/rocken fikk en enorm lytterskare med flere hundre tusen i publikum. Her var B, S & T en av headlinerne og nøy en fantastisk suksess blant publikum.

I tillegg var lytterskaren for pop/rock en helt annen. Folk som kom for å lytte til jazz var mer "kultiverte". Med det menes at de kom for å lytte til musikken og å sette pris på detaljer i komposisjoner, arrangement og improvisering i større grad enn folk som kom på rockekonsert. Det var høyere lyd både i bandet og i publikum, de var mer på fest og var generelt mer "rølpete" enn jazzpublikummet. En parallell man kan dra er jo publikummet på Woodstockfestivalen hvor det kun var lyttere i pop/rock genren og hippiekulturen som da var på topp. Faktisk så på topp at den så å si endte sin popularitetstid der grunnet fokuset på ulovlige rusmidler og andre ting som fulgte med. Jimi Hendrix, Joe Cocker, Janis Joplin og oppgavens hovedfokus B, S & T er noen av artistene som spilte der. Publikummet var preget av mye rus, sex og politiske ytringer som hippiekulturen representerte. Dermed er det ikke vanskelig å se for seg at det ble en kulturell kollisjon mellom jazztilhengere og fans av den nye bølgen av pop/rock og mer moderne blues som var på vei.

Det interessante er å se parallellene som en stor andel av befolkningen ikke la merke til, da selve jazzrocken var noe nytt som folk ikke visste hvordan de skulle forholde seg til. Som jeg tidligere siterte fra *WOW! Populærmusikkens Historie* så var Miles inspirert av Jimi Hendrix. Bill Moring er en jazzbassist fra USA, New Jersey. Han var læreren min i jazzteori under et utvekslingsopphold i USA og har stor erfaring i jazzfaget ved blant annet å være bassist i *Count Basie Orchestra* i 1987. Han sa til meg i en diskusjon at han hørte så godt som bare på jazz, men at Jimi Hendrix var et geni som mange jazzmusikere var inspirert av. Jimi Hendrix var hyllet av sitt publikum, men ikke sett på som noen jazzmusiker av jazztilhengere. Ikke bare for tonespråket, men også av lidenskapen. Bill Moring forklarer det slik.

I love him because of his intensity and passion. You can hear it in the music.  
I also love the fact that he was not afraid to try something different. He created new things in his music that no one had done before and that takes courage. (Bill Mooring)

Det var det begge gjorde. Skapte noe nytt og tok sjanser. Jeg spurte han skriftlig litt etter om han hadde en generell og muntlig mening om hva som egentlig



skjedde musikkteoretisk med denne gudegaven fra Seattle. Han forklarer det slik:

Without going back to analyze it directly, his chord sequences didn't follow the simple ones before it, his use of rhythm devices like the drums on "Machine Gun", and his virtuosity on his instrument. (Bill Mooring)

Miles hadde bakgrunn i den amerikanske akustiske jazztradisjonen og fikk det vanskelig med å få med seg alle på laget med en gang, men Jimi var stjerne, som en guru innenfor den nye populærmusikken og ble ettertrykkelig satt pris på. Miles fikk nå også en del fans innenfor tilhengerne av rock. Bruce Rasmussen beskriver det slik:

På slutten av 60-tallet hadde en mengde unge musikere bakgrunn i både rock, rytm & blues og jazz. Mange følte at rocken var for begrenset og at jazzen ble for sær. En del kreative musikere begynte å eksperimentere med å blande elementer fra forskjellige musikkstilarter. Mange av disse musikerne var påvirket av John Coltrane (1926-67), som etter utgivelsen av albumet *A Love Supreme* (1964) ble dyrket som en åndelig og musikalsk kultfigur. De rytmiske egenskapene i Coltranes melodilinjer var mye bedre egnet til å forene med rockeakkompagnement enn, f.eks. boplinjer. (...) Musikken til rockegruppene var vokalbasert, og de kommersielt mest vellykkede var Blood, Sweat and Tears og Chicago, med sine mange rock-jazz hits. (...) Miles Davis begynte å eksperimentere med rockeinfluert musikk(...) Det var først med albumet *Bitches Brew*, at han fikk gjennombrudd hos rockepublikumet. (Rasmussen, 2007, s57)

Det Bruce Rasmussen tar opp her er interessant. Grupper som blandet rock og jazz, og i tillegg hadde vokalist hadde det enklere for å få stor allmenn suksess om man sammenligner det med instrumental jazzrock. Dette er noe som også er ganske tydelig innenfor de fleste musikkgenre i populærmusikken. Det er lettere å nå lytteren. Folk synger med på tekstene og melodien i en låt med vokal er som oftest enklere og mer fengende en mye instrumentalmusikk. Dette på grunn av at instrumentalmusikk gjerne søker rytmiske og melodiske varianter som er noe man kan kalle "utenfor boksen". Altså at man tenker mer avansert og mindre vanlig. Dette fordi det ofte ikke er allmennheten som skal tilfredstilles, men de som liker denne genren fra før og de som er latente fans av instrumental jazzrock fra før.

I tillegg nevner han her den grensesprengende saksofonisten John Coltrane som var en av de som la grunnlag for å utforske muligheten til å blande stilarter som de Rasmussen nevner. Det skrives også her at B, S & T hadde mange *hits*. Ordet *hit* er et begrep som brukes på utgitte musikalske stykker som når en viss suksess. Da B, S & T startet i det små i 1967 var det ikke et band som brukte nok virkemidler fra populærmusikken til å få *hits*. Som vi kan lese i biografien kom David Clayton Thomas inn i bandet i 1968 og populærmusikken kom enda mer inn i bildet. B, S & T fikk flere hiter bare fra det første albumet med David Clayton-Thomas, *Blood, Sweat and Tears*. I USA er det en liste som hele tiden er oppdatert på hva slags musikk som er mest populær til en hver tid som heter *Billboard top 100 Chart*. B, S & T fikk inn 3 låter der på

## 4. ANALYSE

### 4.1 Hva er ”å analysere”?

#### 4.1.1 Transkripsjon

Jeg har med en kort setning om transkripsjon under arrangementsdelen innledningsvis hvor jeg viser til at det er en metode jeg kommer til å benytte meg av. Grove Music Online forklarer transkripsjon slik:

In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means. (Grove Music Online, Transripsjon: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=Transcription&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=Transcription&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit))

Det er veldig vanlig at musikere som er ute etter egen utvikling i positiv retning lærer seg å se på hva som er gjort før. Et eksempel kan være en gitarist som er ute etter å lære hvordan Jimi Hendrix angriper musikk. At man da enten plukker en hel låt, en særskilt del med akkompagnement eller det, etter all sannsynlighet mest vanlige, en solo. Det kan også være en gitarist som plukker en saksofonist. Dette er mer brukt som en improvisasjonsanalyse hvor man transkriberer soloen og analyserer hvilke toner og rytmer som er brukt over de forskjellige akkordene. Dette kan man da addere til sitt eget tonespråk og man danner seg et større overskudd innen transkribering. Dette gjelder også da selvsagt mitt eksempel hvor jeg som sagt analyserer musikken til B, S & T for at en ”musiker” kunne se hva de gjør og forhåpentligvis kan lære noe av.

Det er ikke bare fordeler med å velge transkripsjon som en metode når man skal analysere et band som B, S & T. Det er mange ting som faller bort fra en innspilling når man kun transkriberer til noter. Hvordan skal man forklare ting rundt sound, lydeffekter og intensitet for å velge noen eksempel? Man forvalter innspillingene over til et annet medium. Fra en innspilling til noter. Som de eksemplene jeg nevnte sier så er det mange ting noter ikke kan fortelle oss. Det jeg derimot forventer ut av en slik analyse er den totale tonale og rytmiske oversikten jeg får gjennom tallsystemet jeg introduserer senere. Slik jeg ser det

har transkripsjon neon bakdeler, men jeg føler det er noe jeg er avhengig av å ta i bruk for å kunne forklare best mulig resultat på mine mål.

Ellers kan jeg nevne at jeg bruker notasjonsprogrammet *Sibelius*, versjon 6, til å notere ned transkripsjonene. Dette er det notasjonsprogrammet jeg har brukt mest og får å få det ryddigst mulig vil jeg uten tvil bruke et elektronisk notasjonsprogram fremfor å skrive det ned for hånd. En note som er scannet inn fra en transkripsjon gjort for hånd gjør det vanskelig å få det like oversiktlig og jeg synes estetisk at en elektronisk transkripsjon passer bedre inn i en oppgave som er skrevet i et elektronisk format. Når man kopierer inn et partitur med blåsere må man også ta et valg. Skal man kopiere inn stemmene i et C partitur selv om man har instrumenter som er stemt i Bb og Eb? Man kan si at det er dumt på den måten at man leverer inn noe som ikke stemmer. Om en låt går i G-dur skal en trompet som er stemt i Bb ha en note som går i A-dur. Det er det som er det riktige. Allikevel er ikke dette noe jeg leverer inn for at noen skal spille det. Jeg leverer det inn for å gi en ryddig analyse av stemmene og da har jeg tatt det valget at jeg kopierer inn et C-partitur av den grunn at det er lett å lese det å lett å se sammenhenger. Det er mindre forvirrende i en analysesituasjon som kun skal forklare og vise funksjonaliteten til hver enkelt tone.

#### **4.1.2 Generell analyse**

A general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. In such a process the musical 'structure' may stand for part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition. ([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit))

Etter et søk på Grove Music Online finner jeg denne konklusjonen på hva en analyse av musikk er. Altså som jeg tidligere har skrevet handler det ikke nødvendigvis om et helt verk. En analyse av musikk kan bestå av 4 takter med

gitar i en poplåt, en hel symfoni eller en utblokket<sup>1</sup> 16 takters blåseperiode i et storbandarrangement.

Som man kan lese i sitatet fra Grove Music så tar man for seg det man vil vite mer om og analyserer det i forskjellige varianter. Vil man vite hva slags lydeffekt som er brukt på gitaren? Hvilke skalaer som er brukt? Hvilke teknikker man kan bruke for å få til det som man hører? Man gjør som man vil rundt dette og analyserer til man får frem det man vil vite mer om. Allan Moore forklarer noe av det slik:

Analysis is a relational activity; its success is relative to its goals, which analysts should feel obliged to make clear. As Darwin put it, 'all observation must be for or against some view'. Any analysis presupposes a host of choices that have been made by the analyst: what is worth studying? Which of its features are constitutive of its generic identity, uniqueness or efficacy? Why and how do the music and the analysis matter? (Allan Moore, 2003, s24)

Altså at man bestemmer seg for hva som er nødvendig og verdt å studere. Vil man forske på noe for sin egen del eller skal man lage en analyse man tror, for eksempel kun skolerte musikere skjønner? Allan Moore gjør punkt ut av det at det ikke er noe galt i å skrive en analyse av musikk kun med skrift. At man ikke trenger noter, men at man forteller leseren med ord hva man hører.

Sitat

Som jeg har skrevet tidligere i oppgaven så vil jeg se på arrangementet av låtene jeg har analysert. Jeg vil se ting i sammenheng. Allan Moore gir følgende råd om akkurat det:

Analysis is inevitably reductive, which is precisely why it's useful. Analysis maps, and like any map, it reduces and abstracts in order to show particular relationships more clearly. Two-dimensional maps cannot accurately represent three-dimensional surfaces; so too with prose mappings of music. Still, maps are useful because they conceal certain relationships in order to reveal others. All maps are drawn to serve specific purposes, to show

---

<sup>1</sup> Utblokket er et ord på å fortelle at et tema eller en melodi er voicet ut for flere instrumenter. Som oftest er dette uttrykket brukt for flere blåsere. Det forekommer oftest i storbandarrangement eller lignende settinger med 5 blåsere eller mer. Det er et uttrykk som beskriver en melodi eller et tema som ligger på toppen, mens stemmene er "blokket ut" under. Her tar man utgangspunkt i den neste tonen i akkordene under melodien. Det fins flere forskjellige teknikker.

relationships at a particular scale. Seemingly passive descriptions can be usefully understood as examples of analyses that conceal their purposes and goals. (Allan Moore, 2003, s25)

Det jeg forstår ut i fra dette, og som jeg er veldig enig i, er at om man vil se sammenhengen i det store bilde må man først se på alle de detaljene som utgjør det store bildet. Eller kartet, som er metaforen Moore så fint bruker i dette sitatet. Om jeg da tar utgangspunkt i en B, S & T låt så er det et band med flere blåsere og fullt komp som utgjør det store lydbilde. Jeg frykter at en analyse blir for generell og vanskelig å utføre om man ikke setter seg ned og finner detaljene i arrangementene. Å finne ut hva hvert enkelt instrument gjør før man uttaler seg om hvorfor det låter tror jeg er en fremgangsmåte som vil gi gode svar.

Jeg konsentrerer meg selvsagt om populærmusikken og da henholdsvis jazzrock i selve analysen, men for å forklare selve funksjonen til analyse føler jeg et behov for å grave frem hva analyse har vært i musikkens historie. Det er to hovedgrunner til dette. Det ene er å belyse hvor å analysere musikk stammer fra. Hva er tradisjonen og hvordan har utviklingen vært. Dette blir belyst ved neste bolk og videre utover i oppgaven. Den andre tingen som jeg har lyst til å ta opp allerede her i oppgaven er å sammenligne hvor legitimt det er å analysere 1900-tallets populærmusikk? Tradisjonene rent musikalsk er veldig forskjellige og spørsmålet er om man, ved å analysere populærmusikk, får de svarene man forventer.

Er det legitimt å transkribere og analysere en sjelfull innspilling av soulsangeren Donny Hathaway? Er det rettmessig ovenfor leseren av å gi den informasjonen i form av transkripsjon og ord? For meg så har jeg ikke noe valg. Jeg må bruke det for det er den metoden som er gir mest resultat av den retning jeg vil gå. Selv om den rytmiske verdenen innenfor musikk byr på store utfordringer. Det er vanskelig å skille de følelsene og inntrykkene man får i mange innspillinger fra 1900-tallets populærmusikk. Hva med lydbildet til Pink Floyd? Utfordringen man har ved å skulle skildre et slikt eksempel ned på et papir er stor, men det er som sagt den veien jeg velger å gå. Jeg må ta med meg den tradisjonelle varianten hvor jeg får skrevet ned den tonale funksjonaliteten til tonene for å få et musikkteoretisk overblikk. I denne oppgaven har jeg som sagt muligheten til å gi en ytterligere forklaring ved bruken av ord og da føler jeg at jeg har den beste oppskriften på å forklare lytteren hva jeg egentlig hører.

### 4.1.3 Fra kunstmusikken

En analyse av musikk kan som sagt ha forskjellige betydninger. Fra tiden da den europeiske kunstmusikken kom frem gjennom, for eksempel renessanse, barokk, wienerklassisisme og romantikk m.m. har analyse funnet sted. Den vestlige kunstmusikken var notert på en slik måte at det var "lett" å orientere seg. Den var også frem til romantikken innenfor noe man kaller funksjonsharmonikk som satte grenser for hvor store variabler det kunne være i komposisjonene visst man sammenligner det med den populærmusikken vi har hatt med å gjøre i dag. Det er veldig tydelig hvor lenge toner skal holdes, hvilken lyd det skal være og hva man generelt sett skulle spille. Dette gjaldt alle instrumenter som man i dag forbinder med instrumenter i et symfoniorkester samt piano og sang. Alt står svar på hvitt og viser tydelig hva som skjer og da er analysen grei. Man tar utgangspunkt i det som er notert. Dirigenter og utøvere setter ofte sitt eget preg på musikken som framføres fra den vestlige kunstmusikken og da kan man gi en analyse av variabler som forekommer.

### 4.1.3 Populærmusikken

I populærmusikken kommer det som sagt mye teknologisk inn i bilde. Det er mye som kan skje om man ser på lydeffekter fra for eksempel en gitarist spiller sin tone til den er ferdig behandlet. Dette er noe som ofte er vanskelig å analysere og som må behandles med forklaringer via ord og ikke via et notebilde. Jeg har tidligere nevnt dette som skjedde musikkhistorisk når frijazzen kom på banen. Musikere fikk etter hvert mindre respekt for det som var skrevet og den kunstneriske friheten ble veldig stor. Her kan man også dra parallellen til Beatles låten *A day in the life*, hvor symfoniorkesteret fikk beskjed om å spille fra sin laveste til sin høyeste tone. Når man hører på denne sangen hører man at det varierer i hva slags tempo de går oppover, om det er trinnvis eller glissando<sup>1</sup> o.s.v.

Dette er å ta friheten langt og da er det interessant å ta tak i den ryddige måten man analyserer den vestlige kunstmusikken som et symfoniorkester er et godt eksempel på. Bortsett fra at man skal fra lavt til høyt så er måten du gjør det på

---

<sup>1</sup> Et uttrykk som beskriver en glidende bevegelse fra en tone til en annen. Kan være innom flere toner mens man glir.

helt fri. Altså er dette et godt eksempel på musikk som er vanskelig å analysere fordi det ikke er noe mal. Det har ikke blitt gjort før. I improvisasjon kan det være særs vanskelig å analysere gjennom vanlig noteanalyse, da det spilles rytmiske figurer som kan inneholde 3 64dels trioler en plass og 2 kvintoler på samme slag o.s.v. Dette henger også sammen med den avanserte tilnærmingen hadde til musikken. At man ville få det så langt i fra malen og det som var forventet, at det ikke faller lett for det gjennomsnittlige øret.

Over several decades, and particularly since the founding of the International Association for the Study of Popular Music in 1981, the academic study of popular music has evolved from a cramped and furtive enterprise, wedged in between jingoistic defenders of high culture and pathologists of adolescent deviance, into something exciting, ambitious and conflicted. (Allan Moore, s17)

Som man kan lese ble *International Association for the Study of Popular Music*, først grunnlagt i 1981. Han skriver videre at før denne organisasjonen kom til og til og med en stund etterpå ble musikken sett på som enklere og noe som ikke krevde den store musikalske kunnskapen for å forstå seg på blant musikalske lærde og musikkskoler. At den enkle popmusikken som mannen i gata kunne få til ikke fikk den respekten som den vestlige kunstmusikken hadde. Jeg har tidligere referert til musikeren Bill Moring. Etter en samtale med han om utdanning innenfor musikk kunne han si at han som bassist ikke hadde mulighet for å utdanne seg innenfor populærmusikk eller jazz. Fra jazzens start var det noe som folk lærte seg selv. Gjennom å transkribere/plukke hva tidligere musikere hadde gjort og så lære av det. Eventuelt var man så heldig at man fikk seg en privat lærer.

Musikkskoler innenfor jazz og 1900-tallets populærmusikk var ikke vanlig før ut på 60-tallet i følge han. Da startet det selvsagt i det små slik at det var ytterst få som kunne gå på slike skoler. Da det ikke fantes noen utdanning eller litteratur så fikk populærmusikken mindre respekt en den velrenommerte kunstmusikken som allerede hadde litteratur, nedskrevne noter med analyse og med utøvere som ble sett på som store virtuoser. Et eksempel på dette kan være en som har øvd på fiolin 7 timer hver dag i 5 år til en som akkompagnerer på en blues med 3 akkorder. En annen sammenligning og det man kan kalle argumenter som blir brukt i kunstmusikkens "fordel" kan være en blues satt mot en symfoni. Slike motsetninger skapte og skaper debatt, og frem til



utdanning og litteratur rundt 1900-tallets populærmusikk kom ut var det vanskelig for populærmusikkens sterke talerøster å skaffe seg den respekten de fortjente rundt sitt eget arbeid.

Analysen av populærmusikk begynte først sammen med de organiserte musikkskolene. Det er flere eksempler på musikere, som i forskningsøyemed, begynte på sent 60-tall og begynnelsen av 70-tallet.

Da denne "organisasjonen" eller "foreningen", *International Association for the Study of Popular Music* kom så ble det å studere populærmusikken tatt mer seriøst. Man begynte den lange prosessen med å få respekt for å studere og å analysere populærmusikken fra alle forskjellige vinkler. Han skriver også om at analyse før dette handlet i og for seg om musikk som man kikket tilbake på og ikke om musikken som ble skapt på den tiden. Når det er snakk om hvilken kultur og hvilken musikk som har høyest respekt har Moore skrevet et interessant avsnitt.

'Popular music' and 'classical music' cannot be compared in terms of value because these categories are interdependent and actively reproduced. As a great deal of scholarship in cultural history has shown, cultural genres are always polemical rather than natural. Moreover, both 'classical' and 'popular' repertoires contain too much heterogeneity to be stable. What internal features unite Gregorian chant, a Beethoven symphony, and the music of John Cage, or, on the other side, Stephen Foster, Little Richard, and Trent Reznor? The work of Lawrence W. Levine and others demonstrates that cultural hierarchy cannot be explained in terms of the internal features of texts or practices; 'the popular' is not defined by simplicity, shallowness, immorality or ephemerality, but by social processes of prescription and negotiation in the service of competing interests. Such findings have been confirmed by numerous studies focusing on how particular texts or practices (jazz, opera, film, the novel) move up or down the ladder of cultural prestige. (Allan Moore, 2003, s15)

Noe av det mest interessante utsagnet i dette sitatet er ordene *cultural prestige*. Det jeg nå har snakket om er prestisjen og respekten som ligger i det arbeidet som blir gjort rundt analyse av populærmusikken. I boka hans snakker han om at man må se på det som er populært i tiden. Kontratenoren<sup>1</sup> Farinelli og

---

<sup>1</sup> En tenor som er kastrert og kan dermed synge i leie til en kvinnelig sanger. Av og til helt opp på registeret til en lys sopran.

komponisten George Frideric Handel var stjerner innenfor det som var populærmusikken på 1700-tallet og innenfor 1900-tallets populærmusikk kan man nevne Beatles og Elvis Presley. På grunn av globaliseringen som etter hvert eksploderte med plater, fly, telefon, tv o.s.v. er selvsagt disse ikke til sammenligning om man tenker verdensomspennende, men om man tar tiden i betraktning er det sammenlignbart. Derfor bidrar dette til å bygge under med respekt rundt den analysen som finnes av 1900-tallets populærmusikk fordi at den tar for seg det som er populært i dag.

#### 4.1.4 Musikkteoretiske forklaringer rundt analysen

Når jeg nå går løs på analysen vil jeg gjerne forklare litt uttrykk som jeg kommer til å bruke. På analysene vil det forekomme bruk av tall på enkelttoner. Disse tallene går fra 1 til 13 og brukes til å forklare hvilken tone i et eventuelt akkordunderlag. 1 er grunntonen, 2/9 er sekunden, 3 er ters, 4/11 er kvarten, 5 er kvinten, 6/13 er seksten og 7 er septimen. Det vil også i mange tilfeller stå maj7 for store septimer og b eller # foran flere toner som er under analyse. Her er et eksempel:

The image shows a musical example with two staves. The top staff is the melody line in 4/4 time, with notes F, C, E, B, G, F. Above the notes are the numbers 5, 4, 9, 3, 9, 1, 1, B<sup>9</sup>, 7, 5. The bottom staff is the accompaniment line in 4/4 time, with notes F, C, E, B, G, F. Below the notes are the chord symbols F(add<sup>9</sup>), C(add<sup>9</sup>), E<sub>m</sub><sup>7</sup>, and F.

Ut av dette eksemplet er det tydelig hvilken tone som er hva i forhold til akkorden. Linjen øverst er melodien og linjen nederst er akkompagnementsnoter. Dette er et kjapt eksempel jeg selv skrev bare for å vise hva som er tanken bak analysen. Rytmen taler for seg selv. Når jeg da tar fatt på analysen av en blåserekke vil det være veldig tydelig for meg hvordan oppbygningen på en voicing er. Det vil også komme klart frem hvilke skalaer som er brukt over hvilke akkorder.

## 4.2 Go down gamblin'

### 4.2.1 Bakgrunn om låten

Go down gamblin' er en låt fra det tredje albumet til B, S & T, *Blood, Sweat and Tears 4*. Låten er skrevet av David Clayton-Thomas og Fred Lipsius. Han skriver selv noen ord om låten i sin biografi.

It(altså albumet B, S & T 4) contained another hit single, *Go Down Gamblin'*. I played lead guitar on that one. The guys felt the tune needed a rauchy blues guitar, and Steve Katz couldn't play the blues to save his life. (Clayton-Thomas, 2011, s141)

De påfølgende setningene handler om at Clayton-Thomas ikke spiller med gitar og følger litt i de sporene man kan se av intriger i biografidelen. Grunnen til at dette sitatet er med er fordi at det er mange vokalister i verden i dag som liker å spille et instrument i tillegg til å synge. Det mest vanlige er gitar og piano. Dette har jeg lyst å få til selv gjennom gitarspilling og jeg syntes at det er interessant at han selv spiller på låten han laget selv da dette er blant B, S & Ts mest kjente låter.

### 4.2.2 Hovedriffet i låten

Det første jeg har lyst til å ta for meg i låten er gitarriffet som starter hele låten. Det er et gitarriff med forankring i bluesskalaen som er spilt med det Clayton-Thomas selv kaller en "Rauchy guitar". Det er et uttrykk jeg ikke er så kjent med, men jeg kan skjønne hva han legger i det. Her er riffet.

1 1 1 1 2 1 1 1    4 5 7 7 ♭3 5 1    4 5 7 7 ♭3

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. Below the staff, there are two chords: a D major chord (D-F#-A) and a D minor chord (D-F-A). Above the staff, there are guitar fret numbers: 1 1 1 1 2 1 1 1 for the first eight notes, and 4 5 7 7 ♭3 5 1 for the next seven notes. Above the staff, there are also guitar fret numbers: 4 5 7 7 ♭3 for the final five notes.

Grunnen til at jeg sier det er et riff som har utgangspunkt i bluesskalaen er selvsagt tonene som er brukt. Å bruke trinnene 1, b3, 4, #4(ikke brukt her) 5 og 7 er en veldig vanlig oppskrift for å få et tonespråk som ligger i bluesverden og er innenfor bluesskalaene er det den mest brukte. I den første takten av riffet ser vi at det blir spilt to basstoner som ligger. Dette er med på å skape en slags spørsmål og svar teknikk. At basstonen kommer først og at svaret kommer i de tre grunntonen som spilles en oktav lenger opp. Figuren som ligger øverst i den første takten har også et rytmisk preg over seg som bygger opp til linjen som kommer i takten etterpå.

Dette riffet kommer ikke bare i starten av sangen, men flere ganger. Henholdsvis gjennom hele verset og 2 ganger i refrenget. Hvor mange som er med og spiller riffet varierer gjennom låten. Det som er interessant med starten er at vi får gitaren helt alene før bandet kommer inn og spiller unisont med gitaren for å ta riffet opp et nivå, men det skal vi snakke mer om. For å snakke om ting som er vanskelig å notere ned på noter så er gitaren spilt inn med *fuzz* eller det vi på norsk oftest kaller vring.

Dette er en effekt som er med på å skitne til lyden i gitaren slik at det blir en "råere" sound. I og med at det også er bluesskalaen som er aktuell for man en slags rock/blues følelse av det som blir spilt. Dette er som sagt i 1971 og etter at rockeband som Led Zeppelin og har satt seg selv på kartet og jeg føler at det er rettmessig å kunne trekke paralleller inn til deres sound. Nå snakker jeg selvsagt om disse to første taktene hvor gitaren er alene med tanke på det totale lydbildet for hele låten, men musikkteoretisk og musikkhistorisk er dette noe jeg kan og vil overveie som en stor sannsynlighet. Det er også en god mengde med intensitet inne i bildet. Man hører på holdningen til Clayton-Thomas at det er en rocka og røff innstilling til riffet og at det skal overraske lytteren i den retning at man blir "blåst litt tilbake".

Som jeg har sagt kommer resten av resten av kompet og blåserekka inn og spiller riffet unisont sammen med gitaren etter 2 takter. Dette gjør at vi får en stor oppbygning. Det som allerede var et røft og intenst gitarriff blir nå enda større og mektigere. Det som er interessant å merke seg er at alle de resterende instrumentene som kommer inn i takt 3 har med seg den samme intensiteten som gitaren legger opp til at det skal være når de kommer inn. Dette tyder på at de er et godt samspill. Man hører også at det er et lite polert og finpusset

lydbilde. Dette er også selvsagt noe som gjør at B, S & T har de tilhengerne de har i dag. At det er fra 60-tallet. Det er råskap, levende og tilsynelatende høyt nivå på innspillingen, men ikke det man kan kalle "perfekt". Calyton Thomas nevner det selv i biografien sin at det ikke er blankpolert slik som den musikken som kom fra filmhovedstaden Los Angeles.

Som en konklusjon kan jeg konkludere med at dette riffet er veldig avgjørende for låten *Go down gamblin'*. Riffet er introen, går gjennom hele verset, svarer vokalen på refrengtet og er generelt et slags lim i låten.

### 4.2.3 Riff 2

Det neste riffet vi skal se på er noe som blåserekka og vokalen spiller/synger sammen. Om man tar utgangspunkt i at et riff skal gjentas flere ganger er det neste eksemplet mer en rifflinje eller et tema fremfor å være det man forbinder med et ekte riff, men jeg omtaler det her som et riff for å forhindre en eventuell forvirring. Det blir spilt to ganger etter første refreng med en liten variasjon andre gang. Her velger en lignende fremgangsmåte som på introen ved at gitaren spiller riffet først, mens det kommer enda sterkere på repetisjonen ved at blåserekka kommer inn og spiller unisont sammen med vokalen. Når det repeteres legger gitaren av og spiller riffet som jeg allerede har analysert. (Til opplysning kan jeg nevne at det spilles ikke to ganger slik som jeg beskriver her på "radio editen" som er laget.) I og med at det riffet spilles i kompet vil jeg også ta tonika som utgangspunkt i denne analysen med henhold til funksjoner tonalt. Her er riffet der det spilles andre gang i sin helhet.

3 1 1 7 5 4 83 5 6 1, 83 1 7 1 1 7 1 7

3 1 7 5 4 83 1 7 1 #4 5 5 4 #4 #4 3 4 4 83 4 83

Her ser vi altså et riff over 4 takter. Dette riffet har mange likheter med det forrige riffet. Den største likheten er bruken av skala. Her ser vi toner som kun kommer fra den bluesskalaen jeg beskrev under analysen av forrige riff, men med et lite unntak som jeg skal snakke litt mer om. Som sagt så er dette et riff vokalen er med på. Det er ingen ord som blir sunget, men vokalen blir heller det jeg velger å kalle, "en del av bandet" og ordene er mer basert på en slags scat.<sup>1</sup> Denne scatingen skiller seg fra det vi normalt forbinder med scat. Dette har jeg nevnt tidligere, men dette er noe jeg syntes er interessant å finne ut mer om og å videreføre til andre som tenker i samme bane som B, S & T.

I analysen av forrige riff brukte jeg ordet "levende" og det vil jeg også ta med meg til analysen av dette riffet. Nå vil jeg dra frem et ornament i analysen som gjør det levende om man for eksempel synger eller spiller det etter notene. Legg merke til vibratotegnene og legg merke til at det ikke er pauser. Det er et konstant kjøør i 4 takter og vibratotegnene blir lagt på toner som til en viss grad ligger litt. Det vil si at vi enten hører 8deler, 8delstrioler eller 16delers løp, eller en lengre tone som har en vibrato i seg. Her vil jeg si at notasjonen/transkripsjonen forklarer godt hvordan dette skal spilles og forklarer godt for leseren av denne analysen hvordan det høres ut. I og med at det ikke er pauser for man aldri tid til og "lande". Det er variasjoner hele tiden og man sitter forventningsfullt og venter på neste takt for å se hvilke vendinger som kommer.

En viktig ting som gjør at jeg tar med dette riffet i analysen er at her møter vi en kromatisk nedgang på slutten som øker spenningen i riffet. Tonene vi ser er som sagt fra den mest brukte bluesskalaen som jeg har introdusert tidligere i tillegg til at vi har en dur ters. Låten går i G-dur så det er ikke så unormalt at det skal komme opp en dur ters, men siden moll tersen er den som blir mest anvendt i spillet til nå får det riffet til å gå inn i en litt annen dimensjon. Ikke minst fører dette til at den samme figuren går kromatisk ned som gir en viss spenning i sluttfasen av riffet. Det jeg prøver å få frem ved å dra frem den kromatiske nedgangen er at selv om det er toner som er hentet fra tonika<sup>2</sup> og tonikas bluesskala så får man en følelse av referanse fra jazzmusikken. Det er noe "raffinert" og intrikat rundt figuren som blir spilt. Første gangen man hører

---

<sup>1</sup> Scat er et ord som er brukt på vokalimprovisasjon uten det vi kan kalle ord, men heller stavelser som ba, da, la, du, dwit o.s.v.

<sup>2</sup> Tonika er navnet på grunnakkorden i låten. Går låten i G-dur er tonika G-dur.

det tenker man ikke nødvendigvis på at det er i en låt som er basert på blueskala.

I og med at riffet ikke kommer mer enn to ganger i låten er det vanskelig å si at dette preger låten i en stor grad, men det er et riff som skiller seg litt ut både ved at vokalen er med og at den kromatiske gir et litt mer intrikat inntrykk av en låt som på mesteparten av tiden holder seg til G blues. Jeg kan også nevne helt til slutt at vi har fortsatt følelsen av en høy intensitet og den rocka holdningen jeg kommenterte på forrige riff. I og med at vi har et bluesbasert riff med innslag av referanser til jazz og det blir levert med denne holdningen glir riffet fint inn i genren bandet representerer. Altså jazzrock.

## 4.3 Lucretia MacEvil

### 4.3.1 Bakgrunn om låten

*Lucretia MacEvil* er nok en låt som er skrevet av vokalisten i bandet, David Clayton-Thomas. Låten er gitt ut på albumet *Blood, Sweat and Tears 3* og er platens tredje spor. David Clayton-Thomas har dette å fortelle om låten i sin biografi:

Lucretia MacEvil was a composite of every bad girl I had met in the rough-and-tumble bars on Younge Street. She'd rather be notorious than ignored. Every funky little bar in every little Ontario town had a Lucretia, a hot little badass who desperately wanted out of her small-town existence, where girls like her were pregnant by the time they were eighteen, their dreams ending there. (Clayton-Thomas, 2011, s65 og 66)

Han nevner her at det er snakk om en dame som er "badass". Det legger føringer for at det blir et røft uttrykk i låten og det svarer til forventningene. I denne låten er det et riff jeg har lyst til å ta tak i. Det er det riffet som starter hele låten og som også kommer etter første refreng. Det er et blåsearrangement for 5 blåsere som er transkribert. Riffet går over 4 takter og er "delt" i 2 deler á to takter. De to "delene" er ganske like i blåsen, men har en variasjon andre gangen. Da kommer også kompet inn. Selv om det originalt ikke er komp på de 2 første taktene har jeg kopiert inn akkordene kompet spiller på de 2 neste taktene og tatt det som utgangspunkt for akkordgrunnlaget under de to første

taktene. Jeg vil referere til de to første taktene som eksempel 1, mens de to neste taktene av startriffet, altså takt 3 og 4, vil bli referert til som eksempel 2. Dette er for å unngå forvirring og av den praktiske årsaken at jeg ikke får alle 4 taktene inn på et eksempel. Jeg er nødt til å dele det opp for å få detaljene på plass. Når de da i tillegg er litt forskjellige tar jeg eksempel for eksempel/del for del.

Om jeg skulle skrevet navnet på instrumentene inn foran notene ville det bli litt for trangt, og takt for takt blir for rotete så jeg velger heller å forklare hvilke instrumenter som spiller hvilken stemme her. Jeg kaller den øverste for 1 og den nederste for 5. Den aller nederste med akkorder på er det generelle akkompagnementsgrunnlaget.

1. Første Trompet (lysest av trompetene)
2. Andre Trompet
3. Altsaksofon
4. Tenorsaksofon
5. Trombone

Dette gjelder de eksemplene som er knyttet til låten *Lucretia MacEvil* som vi snakker om i denne bolken.



### 4.3.2 Eksempel 1:

The musical score for Example 1 consists of five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Chord symbols are provided below the bass staff.

Fingerings for the first staff:  
 Measure 1: 1 1 1 1 1 5 5 5 5 5 B<sup>5</sup> 4  
 Measure 2: 5 5 5 5 5 #9 #9 #9 #9 #9

Fingerings for the second staff:  
 Measure 1: 7 7 7 7 7 4 4 4 4 4  
 Measure 2: 11 11 11 11 11 7 7 7 7 7

Fingerings for the third staff:  
 Measure 1: 1 1 1 1 1 5 5 5 5 5  
 Measure 2: 1 1 1 1 1 5 5 5 5 5

Fingerings for the fourth staff:  
 Measure 1: 1 1 1 1 1 5 5 5 5 5 B<sup>5</sup> 4  
 Measure 2: 5 5 5 5 5 #9 #9 #9 #9 #9

Fingerings for the fifth staff:  
 Measure 1: 7 7 7 7 7 4 4 4 4 4  
 Measure 2: 7 7 7 7 7 3 3 3 3 3

Chord symbols below the bass staff:  
 E7(#9)      A7sus      F#13      B7(#9)

Det første jeg vil presisere enda en gang er at kompet spiller ingenting i disse to første taktene på denne innspillingen. Her er det kun blåsere. Jeg har som sagt lagt ved akkordene for å vise til hvorfor tonene har fått de tallene i akkordene de har fått. For meg er det egentlig umulig å vite hvilke akkorder som arrangementet er bygget på, men i og med at eksempel 2 og de åtte første taktene i verset har akkordsekvensen vist på figuren over er det, etter min mening, høy sannsynlighet for at dette er grunnlaget for voicingene. Som nevnt tidligere sier Clayton-Thomas selv at dette handler om en "badass" dame. Det er en røff og intensiv start.

Det jeg vil ta tak i tonalt er den tonale avstanden mellom instrumentene. Slik vi ser på eksemplet så er det tett. Det er kun en stor sekund mellom første og andre trompet og mellom saksofonene og trombonen. Når det da er bare tostemt er det en spenning som ligger mellom stemmene. Jeg tolker det slik at stemmen som blir spilt i saksofoner og første trompet er melodien. Den stemmen har 3 instrumenter og er da tydeligst i melodien. Når den andre

stemmen da er lagt bare en sekund unna nærmeste instrument er det ikke tvil om at det er det de ønsker og oppnå.

Markeringene, med så godt som annenhver aksentuering<sup>1</sup> og toner med staccato<sup>2</sup>, er også en viktig i detalj i riffet. Det er med på å skape en driv i riffet. Takket være de korte tonene blir aksentueringstonene enda mer fremhevet enn hva aksentueringen tilsier. Det er ikke noen styrketegn på analysen av den grunn at jeg synes det ble rotete sammen med tallene. Derfor skriver jeg her at styrkegraden er forte fortissimo som betyr meget sterkt. Dette bidrar enda mer til den røffheten jeg har snakket om. Når en spiller et riff med de to sekundavstandene man kan lese av notasjonen meget sterkt, lager det som sagt en røff spennings effekt.

Når det kommer til tonaliteten i riffet måtte jeg drøfte litt med meg selv. Et kryss(#) betyr at låten skal gå i G-dur eller G-moll. Ingen av de forekommer her, men jeg har valgt å tolke det slik at den går i E-moll. Hovedgrunnen til det er B9 #9 akkorden som er dominanten til E og at E-dur akkorden har en #9 tone som er moll tersen til E. Det er dog en E-dur, men i og med at det jeg karakteriserer som melodien på riffet begynner på E og andre stemmen er 7 til E, altså D, så synes jeg at det er det riktige. Utover i låten forekommer også en del akkorder som er diatoniske<sup>3</sup> i forhold til tanken på et kryss og G-dur/E-moll tanken. D-dur, C-dur, G-dur og ikke minst B7 som, etter min tolkning bekrefter tanken om E-moll. Dette er ikke veldig viktig med tanke på selve analysen av riffet, da jeg skriver tall på tonene etter hvilken akkord som ligger der uavhengig av toneart. Men, jeg vil nevne de tankene jeg har rundt det tonale senteret for ordens skyld.

Jeg har enda ikke skrevet noe om andre takt. Legg merke til nedgangen trompet og tenorsaksofon har på slutten av første takt. Den skal jeg dra en sammenligning til under analysen av eksempel 2. Det er en nedgang som markerer at tenorsaksofonen og første trompeten, som har melodien, går ned i register i andre takt. Voicingene forandrer seg fra første til andre takt. Med det så mener jeg i hovedsak at det går fra to stemmer til fire. Denne takten er det som virkelig bekrefter tanken om jazzrock. Det er et riff som er spilt sterkt, med

---

<sup>1</sup> Tegnet som er formet som en 90 graders vinkel over tonene. Det betyr at tonen skal aksentueres, altså å understreke/fremheve tonen.

<sup>2</sup> Tegnet som er i form av en prikk over tonene. Det betyr at tonen skal spilles markert, men kort.

<sup>3</sup> Diatoniske betyr at tonene er hentet fra den skalaen låten går i. Om låten går i E-moll er de diatoniske tonene i låten hentet fra E-moll skalaen.

tette voicinger i første takt før det går over til en jazzvoicing i andre takt med samme intensitetsnivå. Vi har det man kan kalle en rocka holdning over en voicing som hører hjemme i jazzens territorium. 11ren i andre trompet er den tonen som understreker at det er en jazzvoicing á la storband og komboer<sup>1</sup> med 4 blåsere eller mer.

### 4.3.3 Eksempel 2:

The musical score for Example 2 consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music with fingerings: 3, 1 1, 1 1, 1 5 5 5 5, 5, 5 #5, 1 1, 1 1, 1, 5 5 5 5. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, with fingerings: 7 7, 7 7, 7 4 4 4 4, 4, 5 5, 5 5, 5 #9 #9 #9 #9. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, with fingerings: 1 1, 1 1, 1 5 5 5 5, 5, 11 11, 11 11, 11, 7 7 7 7. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, with fingerings: 1 1, 1 1, 1 5 5 5 5, 5, 5 #5, 1 1, 1 1, 1, 5 5 5 5. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, with fingerings: 7 7, 7 7, 7 4 4 4 4, 4, 7 7, 7 7, 7, 3 3 3 3. Below the staves are four chord symbols: E7(#9), A7sus, F#13, and B7(#9). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a slash through the staff.

Eksempel 2 er som sagt en variasjon av eksempel 1. Mye av det samme som er skrevet om eksempel 1 går igjen her, men det er noen forskjeller jeg vil ta tak i. For det første kommer kompet<sup>2</sup> inn i disse taktene. At kompet kommer inn halvveis i riffet er noe som kan sammenlignes med det første riffet i analysen av Go down gamblin'. Først så kommer riffet, der i gitar og her hos blåserne, og så kommer resten av bandet inn og hever riffet. Her bekrefter kompet at

<sup>1</sup> Jazzorienterte band med et variert antall blåsere. Gode eksempler kan være Louis Armstrongs *hot five* og *hot seven*.

<sup>2</sup> Det som legges i ordet komp i denne oppgaven er trommer, bass, gitar og tangenter i bandet.

holdningen til musikken er en røff og rocka holdning. Det er sterkt, intensivt og jeg føler at jeg blir blåst tilbake av trykket bandet gir.

Den andre forskjellen jeg vil ta for meg, er at den nedgangen i melodien hos tenorsaksofon og første trompet har nå blitt til en oppgang. Melodien går oppover og dette er med på å heve riffet ytterligere. Det som bygget seg nedover i register bygger seg nå oppover, og når holdningen holder seg rocka og røff gjør det at bruken av et lysere register er veldig virkningsfullt. Oppgangen gjør at voicingen blir forandret. Det er samme tonene som er brukt, men instrumentene får en høyere tone i akkorden. Voicingen er flyttet systematisk opp. Dette riffet blir som sagt spilt to ganger i låten og det er før første og før andre vers. Jeg vil si at dette er et riff som har stor betydning for låten. Det er noe man ikke kan unngå å legge merke til og det er ikke minst det som starter hele låten. Grunnen til at jeg har med dette riffet fra denne låten er at jeg ut i fra et personlig synspunkt syntes dette var det mest spennende, og det jeg har lagt merke til som et kjennetegn for låten.

#### **4.4 Egen låt**

Som siste eksempel i analysen vil jeg gjerne dra frem et eksempel fra mine egne låter. Dette er en låt jeg skrev høsten 2010. Det som startet skriveprosessen var et bassriff. Etter hvert kom blåseintroen og det er akkurat den jeg vil dra frem som et eksempel på hvordan jeg har blitt inspirert fra et band som er i samme genre. Her er det heller ikke plass til å skrive inn instrumentene på venstre side av notene. Dette er på samme grunnlag som eksemplene jeg har hatt tidligere. Derfor vil jeg forklare her hvilke instrumenter som er hva.

1. Første Trompet (lysest av trompetene)
2. Andre Trompet
3. Tenorsaksofon
4. Trombone
5. Gitar/piano. Akkordgrunnlag
6. Bassgitar

Her har jeg gjort som jeg gjorde på eksemplene fra introen på *Lucretia MacEvil*. Riffet er på fire takter, men er delt opp i to og to takter. Derfor tar jeg de to første under eksempel 1 og de to siste av riffet under eksempel 2.

#### 4.4.1 Eksempel 1:

The musical score for Example 1 consists of six staves. The first five staves are guitar parts, and the sixth is a bass part. The guitar parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes tablature with fret numbers and chord symbols. The guitar parts are divided into two measures of two bars each. The first measure of the first guitar part has fret numbers 7 7 7 and 5 #4 4 b3. The second measure has fret numbers 4 b3 4 5 b3 1 and 1 7 MAJ7 MAJ7. The second guitar part has fret numbers 9 9 9 and 5 #4 4 b3. The third guitar part has fret numbers 5 5 5 and 5 #4 4 b3. The fourth guitar part has fret numbers 3 3 3 and 5 #4 4 b3. The bass part starts with a G9 chord and has fret numbers 1 7 1 b3 and 1 1 5 #4 4 b3. The score also includes chord symbols 4 b3 4 5 b3 1, 1 4 #4 #4, and 7 7 MAJ7 MAJ7.

Det jeg kan nevne helt i starten er at dette bassriffet har allerede blitt spilt to ganger før blåserne kommer inn. Bassriffet er hovedriffet i låten og blåsere og komp er utarrangert i forhold til det. Riffet er baser på G blueskala med en ledetone til slutt. I og med at riffet starter på en G er maj7/fiss her en ledetone inn til at riffet starter på nytt igjen i eksempel 2. Det samme gjelder 4 og #4 som ligger i andre trompet som leder inn til kvinten i G dur altså D(5). Grunnen til at den har de tonene er for å bruke registeret man har ved å ha flere blåsere slik at

det blir "mektigere". Bassen og trombonen er det eneste bortsett fra kompet ellers som har noe på det første slaget i første takt. På det andre slaget kommer de tre resterende blåserne inn og svarer. Det er lagt inn en "fall" i trombonen som skal understreke dette. Trombonen glir nedover i register og lander på slag to hvor hele blåserekka sammen spiller en voicing som er bygget rundt en G9, som er akkordunderlaget. Kanskje du som leser husker spørsmål og svar teknikken som ligger i gitarriffet på det første eksempel på låten *Go down Gamblin?*

På det fjerde slaget i den første takten begynner et tema som er basert på svingte 16deler<sup>1</sup> og blueskala i G-dur. Dette temaet blir spilt unisont i blåserekka og den elektriske bassgitaren før det da til en viss grad deles de siste to tonene. Tonaliteten på riffet er utvilsomt G-dur med aktiv bruk av blueskalaen jeg har snakket om tidligere. Grunnen til at det er G9 er for å gi en forsmak ved å bruke spenningstoner<sup>2</sup>. Slik som jeg nevnte i riffet på *Lucretia MacEvil* brukte de både #9 og 11 der som er spenningstoner. Foreløpig er det bare 9 som er brukt, men som nevnt før er dette eksempel 1 og skal være en slags forsmak.

Det står heller ikke styrkegrader på dette eller eksempel 2 for å unngå et uoversiktlig notebilde. Jeg kan nevne at det skal spilles sterkt her også. Styrkegraden er *forte* som betyr sterkt. Grooven ellers er en funky groove som spiller på dette med svingte 16deler som man kan se ut av riffet. Trommene er med på å underbygge dette med en tung groove med de svingte 16delene på skarptrommen. Tangenter som i dette eksemplet er et orgel ligger på lange toner for å få frem akkorden, mens gitaren spiller en rytmefigur med wah-wah effekt, over akkorden som er bygd rundt svingte 16 deler. Der er det frihet for gitaristen som spiller. Dette er for å få en liten grad av impulsivitet i lydbilde. At alle instrumenter ikke trenger å spille akkurat det samme hver gang.

---

<sup>1</sup> Det uttrykket "svingte 16deler" menes i denne oppgaven er at låten generelt sett har straighte 8deler, mens 16delene er svingte.

<sup>2</sup> Spenningstoner er den norske oversettelsen for det engelske ordet "tensions" som er et uttrykk som brukes på trinn 9, 11 og 13 i en akkord. Med de tilhørende b og # som er foran de.

#### 4.4.2 Eksempel 2:

The musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chord voicings and techniques:

- Staff 1:** Treble clef. Chord diagrams: 1 9 9 9, 5 #4 4 b3, 4 b3 4 5 b3 1, 1 7 MAJ7 MAJ7.
- Staff 2:** Treble clef. Chord diagrams: 1 13 13 13, 5 #4 4 b3, 4 b3 4 5 b3 5, 5 4 #4 #4.
- Staff 3:** Treble clef. Chord diagrams: 1 3 3 3, 5 #4 4 b3, 4 b3 4 5 b3 7, 7 7 MAJ7 MAJ7.
- Staff 4:** Bass clef. Chord diagrams: 1 7 7 7, 5 #4 4 b3, 4 b3 4 5 b3 1, 1 2 b3 b3.
- Staff 5:** Bass clef. Chord diagrams: 1 7 1 b3, 1 1 5 #4 4 b3, 4 b3 4 5 b3 1, 1 7 MAJ7 MAJ7.

Additional markings include a  $G^{13}$  label above the fifth staff and various triplet and bend symbols throughout the notation.

I eksempel 2 er det ikke så mange forandringer, men det er noen å ta tak i. Kompet har forandret akkorden sin fra G9 til G13. Dette er med tanke på å åpne opp muligheter for å bruke enda mer spenningstoner. Nå har jeg tatt bort kvinten og erstattet den med seksten som da blir trinn 13 i akkorden. Den ligger i andre trompet. Ved bruk av en spenningstone til, øker jeg referansen til jazz. Den andre forskjellen jeg vil nevne og som jeg nevnte tidligere gjør riffet "mektigere", er at nå er de to siste tonene 3 stemt. Jeg har ledetoner både til G, H og D. Det som kommer etter dette er verset og det begynner med en G-dur. Det vil si at jeg har ledetoner til trinn 1, 3 og 5 i G-dur. Dette riffet blir spilt før første vers og før andre vers og skal være et slags lim i låten. Hvordan dette fungerer er ikke opp til meg å bedømme, men dette er min plan som komponist.

## 6. OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

### 6.1 Oppsummering

#### 6.1.2 Musikkhistorisk oppsummering

Rent musikkhistorisk er det vanskelig å finne ut så mye nytt nå i 2012. Jeg føler at jeg har konstatert at Blood, Sweat and Tears er et band som hadde stor betydning for jazzrocken. De var med på å skape en ny stil ved å fusjonere flere stilarter sammen og da med hovedvekt på den bluesbaserte rocken og en blåseseksjon med referanser til jazz. Sammen med andre band som Chicago og musikere som Miles Davis var B, S & T med på å bane vei for nye prosjekter som fusjonerte stilarter på denne måten. Deres fusjon av stilarter var et grensesprengende punkt i musikkhistorien som var med på å åpne opp for nye kunstneriske friheter innen stilart og som på en måte nådde sin høyde ved frijazzen.

Blood, Sweat and Tears tok sjanser inn i en ny stilart med låter som appellerte til verdens og da selvsagt spesielt den amerikanske befolkningen. De gjorde det på en tid hvor det skjedde veldig mye på kort tid musikkhistorisk. På få år kom rocken fra England, Miles sprengte jazzen grenser med albumet *Bitches Brew*, de store jazzfestivalene måtte hyre inn rockeband grunnet økende besøkestall og selvsagt så kom Blood, Sweat and Tears å blandet det meste i sitt uttrykk.

#### 6.1.2 Problemstilling

Gjennom en lang vurdering om hvordan jeg skulle komme inn på musikalske aspekter ved et riff havnet jeg, som jeg har skrevet og gjennomført, på transkribering og skriftlig analyse. Jeg mener at dette har fungert fint. Gjennom notasjonen har jeg fått vist hvilken funksjon tonene i riffene har i tillegg til annen informasjon som aksentuering, staccato og så videre. Notasjonen har snakket for seg selv og gjør at det er veldig greit å gjøre en videre skriftlig analyse rundt det. Når jeg da i har brukt ord for å formidle det jeg hører vedrørende sound og effekter føler jeg at jeg har fått forklart det jeg ville



forklare og forsket meg frem til deg jeg ville vite. Derfor er nok mitt entydige svar på problemstillingen at transkripsjon og skriftlig beskrivelse er til sammen en metode og et verktøy som fungerer godt til å gi et innblikk i riffenes struktur og sound.

### 6.1.3 Generell musikalsk oppsummering

Som nevnt tidligere så fant jeg e blanding av rock, blues og jazz i riffene jeg analyserte. Tonespråket til jazz og blues mens rocken kom inn gjennom intensitet, vring i gitaren og røff spillestil. Gjennom analysen av *Lucretia MacEvil* kommer det også frem at de er bevisste på musikalske elementer som stacatto og aksentuering. Det er morsomt og interessant å se hvilke valg som er tatt når det kommer til slike detaljer. Hva om de ikke hadde hatt med stacatto tegnene? Hadde det blitt kjedeligere? Hva om de hadde byttet plass på alle stacatto og aksentueringstegn? Hadde det blitt mer interessant. Valgene som er tatt i det eksemplet er veldig interessant for det fikk meg til å innse hvor stor påvirkning det ene har til det andre. På grunn av at de som ikke har aksentueringstegn blir spilt stacatto så er det aksentueringstegnene om legges merke til mens de tonene som blir spilt stacatto er mer som en perkusjonseffekt som er med på å drive riffet fremover.

Ut i fra hva jeg kan se i det totale lydbildet er det mange valg som er nøye tenkt gjennom og veldig mye kreativitet samlet i en og samme låt. *Lucretia MacEvil* og spesielt versjonen deres av *God bless the child* er gode eksempler på det. De viser at de har laget en genre hvor det er så mye som er lov. I *god bless the child* går vi fra en pompøs ballade bit, inn i en del bygd på latinske rytmer og toner før det kommer en del som er i svingjazz. De tar inspirasjon fra så mange kanter og setter det sammen i et slags sammendrag av musikkhistorien frem til de begynte og det synes jeg er modig og fortjener respekt med tanke på at det er arrangert og utgitt så langt tilbake som i 1968.

## 6.2 Hypotese

Jeg forventet at jeg ville finne ut at riff i *Blood, Sweat and Tears* sin musikk er noe som er viktig i deres musikalske uttrykk. Det er umulig i en slik oppgave å

analysere alle riffene som er i deres låter, men ut fra de riffene jeg har tatt for meg er jeg ganske klar. I eksempel 1 på låten *Go down gamblin'* har jeg tatt for meg et riff som jeg vil understreke er et lim i låten. Det er det riffet som binder sammen delene og også blir brukt flittig i flere deler av låten. Eksempel 2 er også et riff som jeg mener er noe som gir et inntrykk ved at vokalen og blåsen utfører det sammen, men siden det kommer bare to ganger totalt i låten kan jeg ikke ta meg friheten i å konkludere at det er spesielt sentralt i låten.

Riffet jeg har analysert i låten *Lucretia MacEvil* mener jeg har en sentral rolle. Gjennom voicingene, akkordene og bevegelsene er det et riff som gir inntrykk. Noe annet som er veldig viktig er at det starter hele låten. Det er første inntrykket og gjennom de tette avstandene mellom tonene og de utarrangerte jazzvoicingene over jazzakkordene gjør det meget interessant. Ikke minst fordi holdningen til både band og blåsere er så røff og rocka som det den er. Etter min mening er dette riffet veldig sentralt i låten.

Som sagt så hadde jeg måttet analysere mange flere riff fra alle tidsperiodene for å si på et generelt grunnlag at riff preger all musikken til Blood, Sweat and Tears. Men, jeg har tatt for meg tre riff med det som måtte følge med de riffene av arrangement, og det jeg mener jeg har fått ut av de analysene er at riffene er med på å sette preg på låten. Startriffet på *Go down gamblin'* mener jeg er veldig sentralt. Om man tar det riffet vekk mener jeg at det ikke er en låt igjen. *Lucretia MacEvil* mener jeg ikke er avhengig av det riffet jeg har analysert, men at det står sentralt i låten. Både som intro og som mellomparti mellom første refreng og andre vers.

## 6.4 Konklusjon

Når jeg da har kommet til slutten av oppgaven er det på sin plass å konkludere. Jeg må prøve å svare på problemstillingen og for ordens skyld repeterer jeg problemstillingen her:

*Hvilke innblikk i sound og struktur av musikalske riff får man ved bruk av analytiske verktøy?*

Gjennom skriftlig analyse og transkripsjon av riffenes struktur og sound innen B, S & T's komposisjoner har jeg har gjort følgende funn:

Jeg har funnet ut at ved å transkribere Blood, Sweat & Tears sine riff har jeg en total oversikt over det tonale i riffet. Jeg kan da plukke det fra hverandre å analysere takt for takt og instrument for instrument, noe som gir en god oversikt over hvilke voicinger som er brukt i arrangementet. Jeg får også en total oversikt over strukturen i riffet. Jeg har også funnet ut at kombinasjonen av skriftlig analyse og transkripsjon fungerer godt for å kunne gi en god forklaring på sounden som innspillingene utstråler. Jeg mener også at transkripsjon og skriftlig analyse gir meg et innblikk i, og grunnlag for å uttale meg om, Blood, Sweat and Tears sine riff. Jeg har også gjort et forsøk på å lage musikk hvor jeg skal får frem hva jeg har lært av å studere Blood, Sweat and Tears i praksis. Alt i alt mener jeg at metodene har hjulpet meg å gi en bedre forståelse for hva generelt Blood, Sweat and Tears sine riff inneholder og bakgrunnen for det.

## 7. REFERANSER

### 7.1 Bøker

Dybo, Tor (2002): "En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet" i: Johnson, Leif (red): *Musikklidenskapelige årbok 2002*, NTNU, Trondheim. Side 15-56. 42 sider.

Clayton-Thomas, David (2011): *Blood, Sweat and Tears*. Penguin Group, Canada.

Molde/Blokhus (2004): *WoW! Populærmusikkens historie*. Universitetsforlaget.

Moore Allan. F (2001): *Rock: the primary text*. University of Surrey.

Rasmussen, Bruce C. (2007): *De afroamerikanske musikkstilartene*. Carl Schnabel Publikasjoner no. 3.

### 7.2 E-bøker

Holt, Fabian (Author). *Genre in Popular Music*.  
Chicago, IL, USA: University of Chicago Press, 2009.  
<http://site.ebrary.com/lib/agder/Doc?id=10468493&ppg=16>

Moore, Allan F. (Editor). *Analyzing Popular Music*.  
West Nyack, NY, USA: Cambridge University Press, 2003.  
<http://site.ebrary.com/lib/agder/Doc?id=10069911&ppg=29>

## 7.3 Nettsider

Bent/Pople. Grove Music Online, *analyse*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Blum, Stephen. Grove Music Online, *komposisjon*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=Composition&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216?q=Composition&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Boyd, Malcolm. Grove Music Online, *arrangement*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=Arrangement&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=Arrangement&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Double, George. Grove Music Online, *Blood, Sweat and tears*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48563?q=blood%2C+sweat+and+tears&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48563?q=blood%2C+sweat+and+tears&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Ukjent forfatter. Grove Music Online, *arrangement*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e561?q=arrangement&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e561?q=arrangement&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)

Robinson, J. Bradford. Grove Music Online, *Riff*:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=Riff&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

## **8. VEDLEGG**

### **8.1 Lydvedlegg**

Først vil jeg forklare at dette er låter jeg selv har skrevet og arrangert. Jeg har prøvd å laget et rifforientert uttrykk på alle låtene og prøvd å tatt lærdommen ut fra denne oppgaven og ført det over til egne komposisjoner.

\* Spor 1, Green Horn.

Komposisjon og tekst: Knut Marius Djupvik

Arrangement: Knut Marius Djupvik

Innspilt: Studio B i Sigurd Kønns hus, Universitet i Agder.

Medvirkende: Kristian Frøland – trommer, Hallvard Eggestad – elbass, Eivind Fosslund – perkusjon, Magnus Løkken Jacobsen – elgitar, Runar Fiksdal – Trombone, Joakim Bergsrønning – saksofon, Magnus Malmedal Drågen – trompet, Pål Gunnar Fiksdal – trompet, Knut Marius Djupvik – lead vokal.

\* Spor 2, Patience.

Komposisjon og tekst: Knut Marius Djupvik

Arrangement: Knut Marius Djupvik

Innspilt: Studio A i Sigurd Kønns hus, Universitet i Agder.

Medvirkende: Kristian Frøland – trommer, Hallvard Eggestad – elbass, Eivind Fosslund – perkusjon, Magnus Løkken Jacobsen – elgitar, Runar Fiksdal – Trombone, Trygve Rypestøl – saksofon, Magnus Malmedal Drågen – trompet, Pål Gunnar Fiksdal – trompet, Knut Marius Djupvik – lead vokal.

\* Spor 3, Sorry

Komposisjon og tekst: Knut Marius Djupvik

Arrangement: Knut Marius Djupvik

Innspilt: Studio A i Sigurd Kønns hus, Universitet i Agder.

Medvirkende: Kristian Frøland – trommer, Hallvard Eggestad – elbass og koring, Eivind Fosslund – perkusjon og koring, Magnus Løkken Jacobsen – elgitar, Runar Fiksdal – Trombone, Trygve Rypestøl – saksofon, Magnus Malmedal Drågen – trompet, Pål Gunnar Fiksdal – trompet, Knut Marius Djupvik – lead vokal.

\* Spor 4, My Memory

Komposisjon og tekst: Knut Marius Djupvik

Arrangement: Knut Marius Djupvik

Innspilt: Studio A i Sigurd Kønns hus, Universitet i Agder.

Medvirkende: Kristian Frøland – trommer, Hallvard Eggestad – elbass, Eivind Fossland – perkusjon, Magnus Løkken Jacobsen – elgitar, Runar Fiksdal – Trombone, Trygve Rypestøl – saksofon, Magnus Malmedal Drågen – trompet, Pål Gunnar Fiksdal – trompet, Knut Marius Djupvik – leadvokal.