

Signaturbassing

I dybden av Steve Harris, Cliff Williams, Joe Osborn og Leland Sklars spill

Bjørnar Andre Bjørnstad

Veileder

Per Elias Drabløs

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 inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk

Forord

Etter å ha fullført arbeidet med min masteroppgave ønsker jeg å rette en stor takk til min veileder Per Elias Drabløs. Helt fra starten av min utdanning på bachelornivå ved Universitet i Agder har Drabløs vært en uvurderlig inspirator for meg som basslærer og som masterveileder og han har gjennom disse årene vært mer til hjelp for meg enn han kanskje er klar over. Jeg vil også rette en stor takk til Ole Kristian Kvamme og spesielt Boo Fredrik Sahlander for inspirerende og utviklende hovedinstrumentundervisning.

Til øvrige lærere, ansatte og medstudenter ved Fakultet for Kunstfag; hjertelig takk for minnerike år med sang og musikk ved fantastiske fasiliteter i et unikt miljø.

Jeg vil rette en spesiell takk til min bror, mor og far for all støtte jeg har fått gjennom alle år, fra barnsben av som korpsaspirant har de alltid støttet meg.

Tusen takk til alle de fantastiske menneskene jeg har hatt gleden av å lage musikk med; Magnus Winnæss Bakke, Eirik Kråkenes, Olav Tony Lunde, Kristin Dahl, Daniel Hinderaker, Jonatan Eikum, Astrid Ekern, Julie Falkevig Tungevåg, Kristofer Spangen, Anders Brønstad og Tommy Marman. En spesiell takk til min gode venn Jogeir Daae Mæland for korrekturlesing og mangeårig musikalsk samarbeide.

Takket være ”Signaturbassing” har jeg tilegnet meg kunnskap om mitt hovedinstrument som kommer til å være en del av meg for resten av livet.

Kristiansand, April 2016.

Bjørnar Andre Bjørnstad

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|-----------|
| 1 Innledning | 7 |
| 1.1 Begrepsavklaring | 8 |
| Signatur | 8 |
| Sound..... | 9 |
| 1.2 Problemstilling | 10 |
| 2 Teori og metode | 13 |
| 2.1 Markører for å identifisere spill..... | 13 |
| Teknikk | 13 |
| Groove | 14 |
| Tonevalg | 15 |
| 2.2 Forskningsprosess | 18 |
| 2.2.1 Valg av forskningsobjekter..... | 18 |
| 2.2.2 Låtutvalg..... | 18 |
| 2.2.3 Lytteprosess | 19 |
| 2.2.4 Utfylling av markørliste..... | 21 |
| 2.2.5 utfordringer i lytting..... | 21 |
| 2.2.6 Transkripsjon og analyse | 21 |
| 3 Funn | 25 |
| 3.1 Steve Harris | 25 |
| 3.1.1 Soundanalyse | 26 |
| 3.1.2 Teknikk | 27 |
| 3.1.3 Groove | 28 |
| 3.1.4 Tonevalg | 32 |
| 3.1.5 Sammendrag..... | 39 |
| 3.2 Cliff Williams | 40 |
| 3.2.1 Soundanalyse | 41 |
| 3.2.2 Teknikk | 42 |
| 3.2.3 Groove | 44 |
| 3.2.4 Tonevalg | 46 |
| 3.2.5 Sammendrag..... | 51 |
| 3.3 Joe Osborn | 52 |
| 3.3.1 Soundanalyse | 53 |
| 3.3.2 Teknikk | 54 |
| 3.3.3 Groove | 55 |
| 3.3.4 Tonevalg | 61 |
| 3.3.5 Sammendrag..... | 67 |
| 3.4 Leland Sklar | 68 |
| 3.4.1 Soundanalyse | 70 |
| 3.4.2 Teknikk | 71 |
| 3.4.3 Groove | 72 |
| 3.4.4 Tonevalg | 77 |
| 3.4.5 Sammendrag..... | 84 |

| | | |
|----------|------------------------|-----------|
| 3.5 | I am Woman..... | 85 |
| 3.5.1 | Soundanalyse | 87 |
| 3.5.2 | Teknikk | 87 |
| 3.5.3 | Groove | 88 |
| 3.5.4 | Tonevalg..... | 89 |
| 3.5.5 | Sammendrag..... | 92 |
| 4 | Konklusjon..... | 93 |
| | Referanser..... | 95 |
| 5 | Vedlegg..... | 97 |

1 INNLEDNING

Jeg startet med musikk i ganske ung alder. Nærmere bestemt som femåring og korpirant i min hjembygds generasjonskorps. Min far var dirigent og jeg hadde kornett som hovedinstrument. Med en noe eldre bror og andre eldre venner ble jeg introdusert for rockemusikk og hard rock i tiårsalderen og ønsket om å kunne spille slik musikk vokste seg sterkt. I ettertid er det vanskelig å si hva som utløste trangen om å velge nettopp elektrisk bass, men i elleveårsalderen ble min første bass kjøpt inn etter langvarig sparing. Det var ingen basslærer i den lokale kulturskolen, men med en lærebok for nybegynnere og med god veiledning fra min far tillærte jeg meg det grunnleggende. Etersom jeg gradvis begynte å mestre det grunnleggende beveget jeg meg over til internettet og startet å lete omkring etter tabulaturer til låter jeg ønsket å lære meg. Lysten til å lære mer om instrumentet førte meg til mitt første møte med en basslærer på et jazzkurs for ungdommer under DølaJazz på Lillehammer i 2006. Det var her jeg ble overbevist om å fortsette videre på musikklinjen ved Gjøvik videregående. Her gikk jeg i lære hos Willy Skjellaug i tre år før jeg tok steget videre til rockelinjen ved Trøndertun folkehøgskole. Jon Krogstad var min basslærer dette året og han gjorde meg kapabel til å kunne fortsette min musikalske utdanning på et høyere nivå. Jeg startet min høyere utdanning på rytmiske linje ved Universitet i Agder i 2011 og har her gått i lære hos Per Elias Drabløs, Ole Kristian Kvamme og Boo Fredrik Sahlander.

I skrivende stund har jeg spilt bass i femten år og mine interessefelt har variert i løpet av årene. Interessen startet med rockemusikk av forskjellige varianter, hovedsakelig innenfor hard rock og metalsjangre og i løpet av mine år som bassist har jeg spilt i en mengde bandkonstellasjoner basert på både originalmusikk og covermusikk. Bandene har operert innenfor et vidt sjangerspekter hvor nevneverdige sjangere er rock, metal, country, blues, funk, jazz, pop og pop rock. I løpet av mine år som bassist har jeg funnet ut at jeg trives godt som en funksjonell bassist uten å ta for mye fokus i lydbildet, mens det å gjøre det beste for låten under arbeid med originalmusikk har lenge vært en viktig tankegang for meg. Likevel føler jeg at ved et utelukkende fokus på å være en funksjonell musiker, kan man muligens mangle en slags egenart som kan gjøre at man blir gjenkjent som utøver og dermed ettertraktet. I samtaler med medstudenter eller under forelesninger ved Universitetet i Agder har signaturbegrepet ofte dukket opp i forbindelse med eksempelvis en melodilinje eller en bassfigur som er karakteristisk for en låt, eller dersom en utøver har som vane å spille på en

karakteristisk måte. Videre før undersøkelsens problemstilling blir fremlagt betrakter jeg det som hensiktsmessig å gå mer i dybden på to sentrale begreper; signatur og sound, som vil bli presentert i neste delkapittel.

1.1 Begrepsavklaring

Som undersøkelsens tittel ”Signaturbassing” tilsier er signatur et sentralt begrep i denne undersøkelsen. Et annet sentralt begrep som kommer til å bli fremlagt er sound-begrepet. Min erfaring er at vi musikere bruker begge begrepene til daglig i samtaler med hverandre når vi diskuterer musikk, enten det er om utøvere, band, sjangre etc. Vi benytter oss av soundbegrepet når vi beskriver hvordan det klingende materialet oppleves og vi tar gjerne metaforer i bruk for å ordlegge våre opplevelser. Vi bruker signaturbegrepet ofte når elementer i lydbildet er fremtredende og gjør at vi husker, eller kjenner igjen, noe fra en låt, utøver eller sjanger etc., i form av eksempelvis en fengende gitarmelodi, en oppfinnsom akkordprogresjon, en iørefallende basslinje eller en tekstlig formulering som sitter igjen etter å ha hørt en låt. Videre i dette delkapitlet vil jeg gå gjennom disse to begrepene mer i dybden.

Signatur

De fleste av oss innehar en taus kunnskap, eller uuttalt kunnskap, om hva begrepene innebærer. Det er likevel hensiktsmessig å ha en forståelse for hvordan begrepene har blitt tatt i bruk tidligere.

Townshend’s windmill must have happened for the first time once, presumably because he couldn’t control himself. But the motion quickly became a move: a signature he was expected to repeat nightly, which then became part of rock and roll’s trick bag – a thing you do to demonstrate the kind of music you’re playing, rather than something that happens because the music’s playing you. (s.401)

Tim Quirk (2005) legger fram at vindmølla blir et slags visuelt virkemiddel som det forventes at Pete Townshend skal foreta seg hver kveld og kan kalles et varemerke for han.

It is also important to note that I am not suggesting that these effects are widely applicable or generalizable; they may be, but here I merely assert that, in Tarantino films, the particular combination of popular songs with a violence characterized by a clearly demarcated cinematic fantasy space, evocative nostalgia, postmodern reflexivity, and an enhanced sonic musicality for the violent sound effects works to communicate, frame, and orient the passive pleasure of his signature new brutality. (s.5)

Lisa Coulthard (2009) bruker også begrepet om filmregissøren Quentin Tarantinos benyttelse av populærmusikk i voldelige filmscener og hvordan denne bruken kan betraktes som en

Tarantino-signatur. Andrea Kraut (2010) benytter seg også av begrepet, da om danseres "signature moves" og legger fram danseres gjentagende bruk av spesifikke dansebevegelser som former for legemlige navnetrekk og opphavsretter. Man kan etter disse anvendelsene av begrepene argumentere for at en signatur i estetiske fag kan ses på som virkemidler som gjentas hyppig nok til at de blir betraktes som personlige varemerker for utøveren.

Sound

Min oppfattelse av sound-begrepet er at uttrykket benyttes for å ordlegge en helhet av hva man hører. Et sound består da av mange elementer i det klingende materialet og disse elementene er selve byggeklossene i en sound-helhet. Et sound kan eksempelvis være en helhet for en utøver, et band, en tidsepoke, en sjanger, eller et studio og elementene som er i samspill med hverandre utgjør til sammen sound-helheten. Min erfaring er at sound også blir benyttet for å ordlegge en klangopplevelse av for eksempel et instrument eller som et resultat av en utøvers instrumentbehandling. Man bruker da ordet som en direkte oversetning fra det norske ordet "lyd" og kan resultere i muntlige utsagn som for eksempel: "Elbassen oppleves som skarp og gjennomtrengende, men også fyldig og varm i lavere frekvenser". Begrepet kan også etter min erfaring inneholde mer enn klangidentifisering, men også inneholde en musikers personlige spillestil. Eksempler på dette kan være noen country-gitaristers chicken picking teknikk som skaper et sound som ofte omtales som "twangy", eller bassisters bruk av slap-hand teknikker.

Cappelens musikkleksikon fremlegger soundbegrepet med følgende definisjon:

Sound, vanlig begrep 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 sound. Soundbegrepet 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 sound analytisk. (Kjeldberg, Silen & Stenkvist, 1980, s.114)

Så vel som signaturbegrepet kan også sound innebære en personlig spillestil. Likevel kan et personlig sound unnlate å indikere en signatur. En utøver kan ved store deler av sitt spill ha gjentagende trekk i sitt spill som er delaktig med å definere en utøversignatur, men kan ved andre anledninger anvende seg av virkemidler som ikke kan karakteriseres slik. Et eksempel på dette kan være at en bassist konsekvent benytter seg av plekter i sitt spill, men har valgt

ved få anledninger å bruke en annen anslagsteknikk, som for eksempel bruk av fingre. I tilfellene hvor utøveren da ikke gjentar seg selv er dette ikke lenger en indikator på utøversignatur, men likevel fortsatt en del utøverens sound ved gitt situasjon.

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måte at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høytalerne eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin individuelle spillestil. Med andre ord har hver enkelt musiker sin personlige "sound". (Tor Dybo, 2002, s.17)

Dybo trekker også fram hver musikers personlige sound, om utøverens del av det totale lydbildet og hvordan utøveren og instrumentet låter da kan ses på som helheten i et utøversound. Soundanalyser i denne undersøkelsen vil bli fremlagt med fokus på det instrumentklanglige og med fokus hvordan instrumentbehandling frembringer det instrumentklanglige. Sound vil da i denne teksten betraktes som et verktøy for å finne gjentakende trekk i instrumentbehandling, det instrumentklanglige, samt finne avvik eller endringer i det instrumentklanglige over tid.

Som nevnt i innledningen trives jeg selv med en tankegang om å være en funksjonell bassist. Mitt fokus på funksjonelt spill, men med en egenart, reflekteres i mitt valg av masteremne. Ved å forske på bassister jeg mener spiller funksjonelt innenfor sine respektive sjangre, med interessante sounds, kan jeg ved å bygge videre på mine ferdighetskunnskaper, etter å selv være mangeårig bassist, gi et bidrag til forskningen innenfor feltet.

1.2 Problemstilling

Med dette arbeidet ønsker jeg å gjøre rede for hva som kan indikere musikalske signaturer i det klingende materialet til et utvalg bassister. Selve utvalget av bassister er foretatt med tanker om hvilke utøvere jeg selv som utøvende musiker og forsker har et godt øre til og som jeg betrakter som dyktige innenfor deres respektive sjangere. Dette utøverutvalget vil bli presentert senere i kapittel 2. Tatt begrepsdefinisjonene jeg har fremlagt i betraktning, iberegnet hvilket felt jeg har valgt å forske innenfor, er min problemstilling derfor:

Hvilke signaturelementer kan man finne i en bassists spill?

Problemstillingen har to underliggende forskningsspørsmål:

1. *Hvordan kan man gå frem for å finne gjentakende trekk?*
2. *Hvilke indikasjoner kan man finne ved å transkribere disse gjentakelsene?*

Besvaring av spørsmålet som fremlegges i undersøkelsens problemstilling og underliggende forskningsspørsmål etablerer et godt utgangspunkt for å oppdage forskningsobjektene musikalske signaturer. De underliggende forskningsspørsmålene bidrar med å legge til rette for hvilke forskningsmetoder som kan benyttes i en slik undersøkelse og som kan besvare undersøkelsen problemstilling, noe som bringer meg videre til det neste kapitlet der jeg går gjennom hvilke verktøy og metoder som er tatt i bruk for å besvare problemstillingen, samt undersøkelsens forskningsobjekter.

2 TEORI OG METODE

I startfasen av prosjektet anså jeg kvalitative studier som en hensiktsmessig forskningsform. Ved ikke å basere undersøkelsen på kvantitative data i form av statistikk, kunne jeg la data som ble tilegnet styre min forskning i retning av funn som muligens ikke ville ha blitt dedusert ved en mindre fleksibel forskningsmodell. Det er fastslått at hvis jeg skulle være i stand til å oppdage elementer som kan signalisere musikalske signaturer, var det nødvendig for meg å lete etter gjentakende trekk i forskningsobjektene spill. Jeg fant ut at for å finne gjentakende trekk var det hensiktsmessig for meg å kartlegge de ulike måtene man kan spille på, for identifisere en bassists spill.

2.1 Markører for å identifisere spill

I samtaler med min veileder Per Elias Drabløs drøftet vi hans arbeid og hvordan Drabløs forsket på bass-spill i sin bok ”The Quest for the Melodic Electric Bass” (2015) og i boka ga hans ”featured elements” meg et solidt et rammeverk for hvordan man ved bruk av markører kan identifisere bass-spill. Jeg har omstrukturert Drabløs’ markørliste for å være bedre tilpasset mine formål og jeg har lagt til flere markører som jeg vurderte at ville gi et tydeligere bilde på hva jeg ønsket å undersøke. I dette delkapitlet vil jeg fremlegge de markørene jeg har valgt ut for å identifisere spill og de forskjellige markørene er kategorisert med tre forskjellige overskrifter; Teknikk, groove og tonevalg. Disse overskriftene kan i grove trekk betraktes som tre faser av å spille elbass hvor teknikk omhandler det spilletekniske ved å spille elbass og derav hvordan lyd produseres på instrumentet, groove omhandler rytmiske aspekter og tonevalg omhandler på hvilke måter utøveren velger å bearbeide harmonikk på.

Teknikk

I det spilletekniske aspektet ved å spille elbass betraktet jeg bruk av enten *plekter* eller *fingre* som viktige markører. Forskjellen mellom teknikkene omhandler å produsere anslag med bruk av enten plekter, eller fingre. Det er imidlertid flere teknikker jeg har valgt å ekskludere, som for eksempel slap-bass og tapping, da jeg betraktet dem i å ha liten relevans i forhold til det jeg ønsket å undersøke, samt min beregning om at de ikke ville forekomme innenfor utvalgene jeg foretok, de er med andre ord utelukket fra undersøkelsen.

Glissando er også blitt plassert i teknikk-kategorien og teknikken omhandler en glidende overgang fra en tone til en annen, i enten en oppadgående eller nedadgående retning. I en

bassteknisk utførelse vil dette si å slå an en tone og gli hånden opp- eller ned -over gripebrettet til neste tone, mens man også lar tonene i mellom start- og slutt-tone klinge.

Groove

Som en andre fase av spill var groove en overskrift som falt naturlig. I denne sammenhengen kan uttrykket betraktes som en samlede overskrift for de forskjellige rytmiske utførelsene en bassist kan foreta seg.

Spillemåten *grunntone eller vekselbass* vil legges fram på ulike måter i denne undersøkelsen. Drabløs (2015) har benyttet markøren som spill basert på taktens ener og treer hvor enten grunntonen gjentas på treeren, eller at en annen tone spilles på treeren og danner vekselbass. Jeg betrakter vekselbass som mindre firkantet enn spill kun basert på eneren og treeren i takten og vil senere i undersøkelsen presentere markøren som for eksempel kvartbassing, eller synkopert vekselbass.

Walking (-bass), eller direkte oversatt vandrende bass, handler om å spille med en konstant underdeling med varierende toner. Det kan spilles fritt over akkordskjemaet, eller følge et melodisk mønster som gjentas. Det kan da diskuteres om dette da blir et bass-riff¹, eller om det likevel kan kategoriseres som walking. Selv om det kan oppfattes som et riff, utgjør det i min oppfatning den samme funksjonen som walking og jeg har derfor valgt å skille mellom walking-bass og riff deretter.

Markøren *Syklisk/Riff/Bestemt groove* inkluderer et repetitivt rytmisk eller melodisk mønster som blir en forankring i arrangementet.

Offbeat²-frasering er en spillemåte hvor man aksentuerer eller betoner underdelinger som ikke havner på slag med tyngdepunkt. Dette kan være til forveksling likt synkoper og skillet mellom synkoper og offbeat-frasering blir differensiert godt av Richard J. Ripani:

The Harvard Dictionary of music defines syncopation as follows: "A momentary contradiction of the prevailing meter or pulse" [...] However, blues-system music often uses offbeat phrasing as the foundation for its rhythmic structure. Such phrasing is decidedly not a "momentary contradiction of the prevailing meter or pulse" (2006, s.46-47)

¹ "The riff, for example, is a syntagmatic unit with a clear development thrust, while at the same time its repetitive aspect makes it a metric and timbral 'anchor'" (Jason Toynbee, 2000) s. 43

² "Beat, slag, taktslag, i jazz og rock særlig brukt om de slag i takten som er aksentuert i rytmen." (Johs Bergh, 2009)

Offbeat-fraseringer er altså ikke enkeltstående synkoper, men gjerne rytmiske fundament i en låts groove-struktur. I undersøkelsen vil det forekomme eksempler med innslag av offbeat-fraseringer som ikke nødvendigvis er rytmiske fundament i groove-strukturen, men blir lagt i denne kategorien siden jeg betrakter at eksemplene er spilt med den hensikt å være korte offbeat-fraseringer og ikke synkoper.

Standard-groove med variasjoner er en spillemåte som går ut på å spille et rytmisk mønster repetitivt, men uten å skape en følelse av riff-forankring. Et eksempel på markøren kan være å spille halvnoter på enere og to åttendeler på treere mens den siste åttendelen i treerne holdes taktene ut. En annen måte å forklare markøren på kan være groove-mønstre jeg betrakter som konvensjonelle innenfor en eller flere stilarter, men som ikke passer inn under en annen groove-markør.

Oktavbruk handler om å gjenta en tidligere spilt tone i annen oktav en foregående.

Konsekvente fjerdedeler eller åttendeler omhandler en spillemåte hvor man konsekvent benytter seg av en fast underdeling på enten fjerdedeler eller åttendeler.

Sekstendeler eller raske trioler omhandler hurtigere underdelinger enn foregående punkt, men uten kriteriet om å spilles konsekvent.

Spillemåten hvor man spiller en tone i to forskjellige oktaver annenhver gang repetitivt, blir i denne undersøkelsen referert som *Disco oktaver*.

Bassovergang er et verktøy for å lede ut av foregående periode og inn i den neste delen eller gjentagelsen. En konvensjonell måte å gjøre dette på er å gå opp en oktav i slutten av en frase og fordoble den foregående underdelingen.

Tonevalg

Som overskriften indikerer omhandler den en utøvers valg av toner. Målet med markørene som følger er å dokumentere forskjellige måter bassister gjerne har til vane for å velge toner og presentere sitt spill med.

Markøren *Spill over åttende bånd (E^b)* omhandler spill i instrumentets øvre register. At jeg har valgt å ha skillet mellom instrumentets nedre og øvre register ved nettopp det åttende båndet kommer av at det niende båndet innehar tonen E og er i et tradisjonelt perspektiv, firestrengers elbass, starten på instrumentets øverste oktav.

Oppadgående og nedadgående linjer er registrert på flere måter senere i undersøkelsen og linjene trenger nødvendigvis ikke å spilles i stigende eller synkende rekkefølge. Kriteriet som er satt er kun at en oppadgående eller nedadgående tendens er tilstedeværende.

Double stops omhandler spill med to toner simultant hvor tonene enten spilles med et anslag, eller at de klinger samtidig med flere anslag. Noen forekomster av double stops vil i denne undersøkelsen bli sett på som oktavbruk grunnet mine erfaringer i forhold til double stops i form av oktaver er ofte noe som forekommer naturlig og gjerne utilsiktet for bassister og vil gjøre et notebildes utseende mer komplisert enn det trenger å være. Jeg erfarer selv at oktaver spilles for det meste som separerte oktaver og betrakter double stops som mer bevisste valg om å spille to toner simultant. Likevel vil det komme eksempler på double stops i form av oktaver. Forekomster hvor det spilles flere enn to toner simultant ble også plassert under double stops, da ordlagt som for eksempel multiple stops eller quadruple stops.

Tydelig melodiske linjer blir registrert når utøveren tar et steg vekk fra en akkompagnementrolle og tar et tydelig melodisk fokus.

Inkonsekvent spill er en markør som gjerne blir registrert når det viser seg vanskelig å vurdere spillet innenfor en groove-kategori grunnet stor variasjon i rytmikk og tonevalg. *Fills*³ og *Licks*⁴ ses gjerne i sammenheng med hverandre hvor registrering av fills forekommer, i likhet til tydelige melodiske linjer, dersom utøveren tar et steg vekk fra akkompagnementrolle, men i form av linjer som gjerne ikke tar melodisk fokus. Licks er ofte slike fills som utøveren gjentar flere ganger.

Forekomster av *solistiske innslag* registreres når utøveren spiller alene, eller har det største melodiske ansvaret i det klingende materialet.

Unisont med melodi eller riff er en markør som omhandler at utøveren fordobler eller understreker en melodi eller et riff.

Orgelpunkt registreres alminnelig sett når basstonen holdes over lengre tid, og andre elementer i det klingende materialet føres uavhengig harmonisk over. Jeg har valgt å kategorisere spill som orgelpunkt, selv om basstonen ikke ligger, men dersom samme tone spilles med en fast underdeling, eller er urokkelig med rytmiske mønstre med samme tonale

³ "Very short (one to four bars) improvised solo, the function of which is to fill up an empty space in the texture." (Jan Laurens Hartong, 2006, s. 118)

⁴ "Slang for a short catchy melodic passage. Specific licks are often a trademark of the player." (ibid, s.152)

senterpunkt, selv om andre instrumentgrupper foretar akkordskifter eller utgjør melodiføringen.

Alle de markører som er fremlagt er markører jeg har valgt å benytte for å kartlegge hva forskningsobjektet spiller. For å få utført denne kartleggelsen på en ryddig måte sorterte jeg markørene alfabetisk for å kunne plasseres i en liste som kunne benyttes til avkryssing under arbeid med lytting. Den alfabetiske markørlisten fikk følgende utforming:

Teknikk

- A. Plekter
- B. Fingre
- C. Glissando

Groove

- D. Grunntone eller vekselbass
- E. Walking
- F. Syklisk/Riff/ Bestemt groove
- G. Off beat-frasering
- H. Standard groove med variasjoner
- I. Oktavbruk
- J. Sekstendeler eller raske trioler
- K. Konsekvente fjerdedeler eller åttendeler
- L. Disco-oktaver
- M. Bassovergang

Tonevalg

- N. Spill over åttende band (E^b)
- O. Oppadgående og nedadgående linjer
- P. Double stops
- Q. Tydelig melodiske linjer
- R. Inkonsekvent spill
- S. Fills
- T. Licks
- U. Solistiske innslag
- V. Unisont med melodi eller riff
- W. Orgelpunkt

2.2 Forskningsprosess

I følgende delkapitler går jeg gjennom min forskningsprosess. Dette tar for seg hva jeg foretok meg i både startfasen og underveis i undersøkelsen. Kapitlet inneholder valg av forskningsobjekter i form av utøvere, valg av låter, informasjon om hvordan markørlisten ble arbeidet med i lytteprosessen, om utfordringer i lytting og om transkripsjon og analyse.

2.2.1 Valg av forskningsobjekter

Det første som måtte gjøres etter at markørene var valgt ut var å foreta utvalget av bassister jeg ønsket å benytte som forskningsobjekter. Jeg anså det som fordelaktig og interessant å ha likevekt mellom bandbassister og session-bassister. I idéfasen var det mange bandbassister som var aktuelle kandidater; John Entwistle, Paul McCartney, John Paul Jones er bare noen av de som kunne ha vært interessante å forske på mens; James Jamerson, Carol Kaye, Michael Rhodes og Pino Palladino kunne ha vært minst like interessante å utforske som session-bassister. Valget falt på bandbassistene *Steve Harris* i Iron Maiden, *Cliff Williams* i AC/DC og session-bassistene *Joe Osborn* og *Leland Sklar*. Valgene ble tatt utfra mine egne musikalske preferanser og mine tidligere kjennskap til utøverne. Jeg hadde også en baktanke i forhold til utvalget at jeg ønsket å forske på utøvere jeg anser det er skrevet lite om. Jeg ønsket å basere meg mest mulig på det klingende materialet og ikke bli styrt i noen retninger av litteratur som allerede er skrevet om mine forskningsobjekter, jeg ønsket med andre ord å gjøre nye funn.

2.2.2 Låtutvalg

Jeg bestemte meg for å velge ut tjue låter per utøver for ha et godt representativt utvalg av bassistenes spill. Et utvalg i denne størrelsen anså jeg til å bidra til at mine funn ville bli valide i tilfelle feilkrediteringer skulle forekomme og at det skulle vise seg at en annen utøver faktisk spiller på en innspilling. Williams og Harris bød ikke på store utfordringer når det gjaldt å velge ut låter, for ved å foreta søk på utøverne i *Allmusic.com* var det lett å se hvilke utgivelser de har bidratt på. Låtene ble deretter valgt ut etter kriteriet om mitt tidligere kjennskap til enten tittel eller album. De ble satt i kronologisk rekkefølge for å kunne se om det kunne danne former for mønstre i min markørliste ved senere utfylling.

Det viste seg mer utfordrende å finne nok låter til Osborn og Sklar. *Allmusic.com* er et utmerket verktøy og oppslagsverk for å finne krediterte musikere, men ved noen tilfeller hvor

det er flere bidragsytere med samme instrument på samme utgivelse er det ikke oppgitt hvilken utøver som spiller på hvilket spor og andre ganger er ikke musikerne krediterte i det hele tatt. I tilfeller hvor flere bassister er kreditert på samme utgivelse kan man muligens høre hvem som spiller, men ved dette tidspunktet i forskningsprosessen var det kun seleksjon av utøvere og låter som sto i mitt fokus, jeg valgte å basere låtutvalgene på skriftlige kilder fremfor å basere det på lytting. Vanskeligheter med tanke på krediteringer forekommer sjelden med band med faste besetninger, men det er et problem som skaper tvil og hodebry når det gjelder session-band. Utvalget av session-bassistenes låter ble derfor foretatt med en kombinasjon av kilder. Hovedvekten av Osborn-utvalget er tatt fra intervjuet ”Joe Osborn – A few (Hundred) Hits”, foretatt av nettmagasinet *Vintage Guitar Magazine* i 1998, hvor han legger ut om sine erfaringer fra session-miljøene han var en del av, studioarbeidet og låter han har bidratt på. Låtene Osborn hevder å ha bidratt på blir i intervjuet oppført med hitlisteplasseringer, artist, og årstall. Utvalget ble så foretatt med utgangspunkt i høye listeplasseringer og med artister jeg dro kjensel til. Utvalget av låter med Sklar viste seg å også være problematisk å foreta. Etter utallige google-søk og søk i elbassforumene på *talkbass.com*, ble låtseleksjonen foretatt med forskjellige kilder, med bloggen ”Bassroutes: a Leland Sklar discography blog” (Leo Rossi 2009-) som hovedkilde. Den tilhengerdrevne bloggen har som formål å finne ut hvilke innspillinger Sklar har bidratt på og bruker fysiske plateomslag for å finne informasjonen. I intervjuet ”Sklar reflects on his musical career” (Chris Jisi 2014) var det listet opp tjue låter Sklar har bidratt på. Det hevdes her at Sklar spilte bass på Helen Reddys ”I am Woman”, noe som også var oppført i *Vintage Guitar Magazine*s liste over Osborns krediteringer. Drabløs har også med ”I am Woman” i sin bok, hvor han navngir Osborn som bassisten. Jeg valgte å beholde låten i begge bassistenes låtutvalg for å se om mitt arbeid kunne komme til en slags konklusjon om hvem som kunne være bassisten i innspillingen. Etter første utvelgelse av Sklar-låter så jeg meg nødt til å gjøre noen utskiftninger innad i utvalget. Dette kom av at lydbildene viste seg for komplekse til å skille ut Sklar fra lydbildet, eller at jeg ikke anså låtene som særlig interessante å forske på sjangermessig.

2.2.3 Lytteprosess

Utstyr som er benyttet i lytte-arbeidet i denne undersøkelsen er:

Maskinvare/verktøy:

- Macbook pro 13" med SHURE Se215 in-ear monitorer
- Mac Mini med; Yamaha HS5 studiomonitorer eller Logitech Z4 datahøytallere
- Øystein Husemoen Norwegian Wood bass

Programvare:

- Spotify
- Microsoft Excel
- Bestmetronome.com

Musikkavspillingen for undersøkelsen er foretatt med bruk av programvaren Spotify med Premium abonnement. Med tanke på den store mengden innspilt materiale jeg skulle analysere anså jeg Spotify som det beste verktøyet for å skaffe til veie alt jeg trengte av innspilt materiale. Lydkvaliteten hadde sannsynligvis vært bedre om jeg hadde anskaffet CD-plater, vinylplater eller kjøpt låtene digitalt, men denne fremgangsmåten anså jeg tidlig som i overkant tidkrevende for undersøkelsen.

For best mulig lydkvalitet ble streaming-kvaliteten skrudd opp til makskapasitet. Lyttingen har foregått med tre forskjellige oppsett. Min bærbare Macbook Pro med Shure Se215 in-ear monitorer har vært mitt hoved-oppsett, men jeg valgte også å ha gjennomhøringer med min stasjonære Mac Mini med Yamaha HS5 studiomonitorer og Logitech Z4 datahøytallersett. In-ear monitorene isolerte eksterne lyder veldig effektivt og ga et godt lyttemiljø. Studiomonitorene gjenga lyden meget godt, men akustikken i min studenthybel var dessverre ikke optimal. Risikoen for å bli distraheret av eksterne lyder, samt at lydnivået over lengre tid i nevnt hybel var noe som måtte tas med i betrakningen i lytte-undersøkelsene og er derfor grunnen til at det første oppsettet med in-ear monitorer var det foretrukne oppsettet. Likevel var det gunstig å lytte til forskjellige høytaleranlegg for å minske risikoen for feilregistrering, samt å ha muligheten til å være sikker på at registrering er gjort korrekt i forhold til kriteriene som er blitt satt.

2.2.4 Utfylling av markørliste

Markørlista som ble gjennomgått tidligere ble satt inn i et excel-dokument (se vedlegg under kapittel 5) og låtrekkefølger ble satt i kronologisk rekkefølge. Dette var for å kunne se i etterkant av undersøkelsen om utøveren har endret sine spillemåter over tid, eller tillagt seg trekk etter hvert. I tillegg til de markørene som er blitt gjennomgått, ble også sound-kommentarer, tempo og toneart lagt til i excel-dokumentet. Utfyllingen av disse skjemaene har basert seg på lytting og kontrollsjekk av tempo og toneart med bruk av metronom og min elbass. Analysene som fremstilles er tolkninger av data som er skaffet til veie gjennom arbeidet. Det er viktig å presisere at dette ikke fremlegges som fakta, men mine tolkninger og opplevelser basert på taus kunnskap og ferdighetskunnskap.

2.2.5 utfordringer i lytting

I store deler av utvalget mitt viste tempo seg å være fluktuerende og stemte sjelden gjennom en hel låt. Dette fikk meg til å trekke slutningen at innspillingene gjerne er foretatt uten bruk av metronom og at akkompagnementene i arrangementene gjerne er spilt inn i samspill live. Etter å ha testet ut forskjellige metronomprogramvarer til smarttelefon og andre online-varianter fant jeg ut at *bestmetronome.com* innehadde det beste brukergrensesnittet for min undersøkelse. Tempo-tap-funksjonen er den mest nøyaktige jeg har operert med, hvor metronomen måler gjennomsnittet av enten de fem foregående tempo-taps, eller de tjue. Etter tjue tempo-taps har man et veldig godt gjennomsnitt som stemmer så godt det lar seg gjøre. Likevel er det ikke tilstrekkelig nøyaktig i store deler utvalget jeg har foretatt grunnet som nevnt at tempi ofte har vært fluktuerende.

2.2.6 Transkripsjon og analyse

Noteeksempler som følger i kapittel 3 er produkter av mitt arbeid med transkripsjon. Verktøy som ble tatt i bruk under dette arbeidet var:

Maskinvare/verktøy:

- Mac Mini med; Yamaha HS5 studiomonitorer/ Logitech Z4 datahøyttalere/ SHURE Se215 in-ear monitorer
- Øystein Husemoen Norwegian Wood bass

- Fender Precision Bass
- Fender Telecaster

Programvare:

- Spotify Premium
- Transcribe!
- Sibelius 7

Transkripsjon er en arbeidsmetode jeg betrakter meg selv som erfaren med og som jeg benytter meg av som utøver og arrangør dersom jeg ønsker å lære meg en låt, eller hvis det er nødvendig å skrive arrangementer til coverband eller korps. Sibelius 7 er notasjonsprogramvaren jeg benytter til daglig og også den programvaren jeg har tatt i bruk for å notere mine transkripsjoner under denne undersøkelsen. Transkripsjonsarbeidet er foretatt både med og uten instrument for å sikre at notasjoner er blitt dokumentert med tilstrekkelig nøyaktighet. Jeg benyttet to av mine elbasser og min elektriske gitar underveis i dette arbeidet. Dessverre gjorde tidsbegrensninger og tilgang til filer av alt innspilt materiale meg nødt til å transkribere mye med avspilling i sanntid⁵ i Spotify, til fordel for å kunne senke avspillingstempi med programvaren transcribe! . Programvaren er et avspillingsprogram hvor man blant annet kan manipulere en lydfil ved å senke avspillingstempo, endre tonehøyde og fremheve bestemte frekvenser i en equalizer⁶. Transkripsjon i sanntid uten disse mulighetene var tidvis frustrerende når enten elbassen eller akkord-voicing⁷ var vanskelige å differensiere. Jeg ble også oppmerksom på at i sanntid og i transcribe! var det noen ganger vanskelig å navngi akkorder med tilstrekkelig nøyaktighet. Det kan derfor være slik at noen besifringer i kommende noteeksempler dessverre innehar mangler i form av metningstoner, men jeg anså det som mest essensielt å navngi akkordene med korrekte akkordfunksjoner, til fordel for å ha dokumentert de med mest mulig nøyaktighet. Jeg la også merke til at selv om jeg hadde alle manipuleringsmulighetene som Transcribe! kunne tilby, som eksempelvis

⁵ Her menes opprinnelig avspillingshastighet.

⁶ "I lydteknikken brukes ofte equalizere, de enkleste er bass og diskantkontrollene på et vanlig musikkanlegg. Større equalizere kan bestå av en rekke volumkontroller som regulerer hvert sitt frekvensområde." Det Store Norske Leksikon (Ragnar Johnsen, 2009)

⁷ "[...] (et uttrykk for måten akkorder blir bygget opp og vendt om når man spiller)." Det Store Norske Leksikon (Frank Tore Tjørhom, 2014)

senkning av avspillingstempo, endring av tonehøyde og flerbånds-equalizer, at det nødvendigvis ikke ble tilstrekkelig nøyaktige transkripsjoner. Spesielt økning av bassfrekvenser i en equalizer kan etter mine erfaringer gjøre at man feilaktig tolker andre instrumenter som spilt av elbass, eksempelvis akustisk gitar, piano eller trommer. Transkripsjonsarbeidet i undersøkelsen har lært meg mer om transkripsjon som metode og for meg har det vist seg at man aldri kan stole blindt på hva man hører med de beste tekniske hjelpemidler og at det burde sjekkes grundig ut i sanntid før man ferdigstiller en transkripsjon.

For mitt vedkommende har det vært naturlig å bruke metaforer i fremleggelser av soundanalyser. Steinar Jeffs Tovslid forklarer i sin masteroppgave ”Melodiske sprang – En studie av store intervallers sound” (2014) om hvordan man kan benytte seg av ord med ikke-musikalske verdier for å beskrive hva man opplever som auditive fenomener. Videre i kapittel 3 og dets underkapitler vil det fremlegges slike metaforer basert på mine ferdighetskunnskaper om instrumentet for å beskrive hvordan jeg oppfatter blant annet utøvernes individuelle sounds og spilletekniske valg. I soundanalysene som følger vil det også beskrives hvordan utøverne forholder seg i forhold til beatet. Charles Keils ”Participatory Discrepancies” (1995) fremlegger en metodikk hvor bruk av elektro-akustiskehjelpemidler viser hvordan lydbølger fra lydkilder plasseres tidsmessig i forhold til hverandre og kan dermed gi bevis på en utøvers beatplassering.⁸ Dette er en alternativ måte for å undersøke beatplassering, men min erfaring tilsier at man kan høre disse små forskjellene i basspill og jeg gjorde derfor et valg om å ikke inkludere metoden i analyser av beat-plassering. Beatplassering vil bli fremlagt som enten frampå, på eller bakpå i forhold til beatet og er basert på mine lytteopplevelser fremfor visuelle bevis frembrakt av arbeid med elektro-akustiske hjelpemidler.

I dette kapitlet har jeg gått gjennom de metoder og verktøy jeg har benyttet i min undersøkelse og i neste kapittel vil jeg gå gjennom mine funn i undersøkelsene av mine forskningsobjekter; Steve Harris, Cliff Williams, Joe Osborn og Leland Sklar.

Siste delkapittel under kapittel 3 tar for seg ”I am Woman” som enkeltstående forskningsobjekt, med gjennomgangene av Osborn og Sklar tatt i betraktning.

⁸ Se Dybo (2003) s.30-31

3 FUNN

Dette kapitlet tar for seg undersøkelser av mine forskningsobjekter. Det inneholder utfylte markørlister, analyser av bassistenes sound og gjennomganger av noteeksempler⁹ jeg mener er representative for bassistens gjentagende bruk av markørene som er registrert. Tradisjonelt sett ville man ha plassert tempoinformasjon over notelinjene og ikke ved siden av dem, men jeg har valgt å plassere tempoinformasjon og metriske modulasjoner til siden for notelinjene for å spare plass til besifring som er konvensjonelt plassert over notelinjene. Med det samme hensynet til plass og ryddighet har jeg konsekvent valgt og ikke oppføre taktarten 4/4 i mine eksempler med mindre eksempelet er av en annen taktart. De fleste eksempler vil oppgis med tidskoding til fordel for taktnumre, og taktnumre kommer kun til å bli anvendt ved gjennomgangen av "I am Woman" i delkapittel 3.5.

Det første forskningsobjektet jeg vil gå i dybden av i dette kapitlet er Steve Harris. Harris ble plukket ut til å være et av forskningsobjektene i denne undersøkelsen grunnet mitt gode forhold til hans spill. Jeg har gjennom mange år vært en stor tilhenger av Iron Maiden og ser meg den dag i dag imponert over Harris utholdenhet og spill med innslag av lange partier med rapiditet. Selv om jeg har hatt et godt forhold til Harris gjennom mange år var det likevel mye under overflaten jeg ikke hadde kjennskap til og jeg anså denne undersøkelsen som en gylden anledning til å øke min forståelse av sjangeren Harris opererer innenfor, samt bedre min forståelse av Harris' spill. Jeg så også en anledning til å produsere forskning på en utøver jeg ikke har inntrykk av at det er utført noen særlig mengde forskning av denne typen på.

3.1 Steve Harris

Stephen Percy "Steve" Harris (f. 1957) vokste opp i London og gjorde seg bemerket i ungdommen som et stort fotballtalent og trente blant annet med West Ham United. Etter å ha blitt interessert i rock i sine tidlige tenår fant Harris ut at han ville heller satse på en karriere innenfor musikk og kjøpte sin første bass i 1971 og etter ti måneder ble Harris med i sitt første band, Gypsy Kiss, som la opp etter et lite antall spillejobber ved lokale klubber. Harris ble senere medlem i bandet Smiler i 1974 og begynte her å skrive låter selv. Disse låtene viste seg for kompliserte for resten av bandet, noe som resulterte i at Harris forlot bandet og dannet bandet som skulle vise seg å bli Iron Maiden. Harris blir betraktet som bandets primus motor

⁹ Med tanke på låtmengden og mengden av transkribert materiale i form av noteeksempler har jeg valgt å navngi labels og komponister i vedleggene (kapittel 5) til fordel for i alle bildetekstene.

og i tillegg til å spille bass og kore er han bandets primære låtskriver og har ved anledninger produsert og mikset bandets musikk, samt bedrevet redigering av konsertvideoer til bandets live-utgivelser. Iron Maidens første utgivelse kom i form av deres selvtitulerte album ”Iron Maiden” i 1980 og de har siden den gang gitt ut ytterligere 15 studioalbum. Med over 90 millioner solgte album og med over 2000 spilte konserter i 59 land, er Iron Maiden i dag betraktet som et av verdens største band innenfor sin sjanger.

| Steve Harris / Iron Maiden | År | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W | |
|----------------------------|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Running Free | 1980 | | x | x | | | x | x | | x | x | x | | | x | | | | | | | | | x | |
| Iron Maiden | 1980 | | x | | | | x | x | | | | x | | | x | x | | | | x | x | x | x | | |
| Wrathchild | 1981 | | x | | | | x | | | | x | | | | x | | | | | x | | | | | |
| Killers | 1981 | | x | x | | | x | | | | x | x | | | | | | x | | x | x | | x | | |
| The Number of the Beast | 1982 | | x | | | | x | | | | x | x | | | x | | x | | | x | x | x | x | | |
| Run to the Hills | 1982 | | x | | | | x | x | | | x | | | | x | x | | | | x | x | | x | | |
| Hallowed Be Thy Name | 1982 | | x | | | | x | | | | x | x | | | | | x | x | | | | | x | x | |
| Where Eagles Dare | 1983 | | x | | | | x | | | | x | | | | x | x | | | | | | | | x | |
| The Trooper | 1983 | | x | | | | x | | | x | x | x | | | x | | | | | | | | | x | x |
| Aces High | 1984 | | x | | | | x | | | | | | | | | | x | | | | | | | x | |
| 2 Minutes to Midnight | 1984 | | x | x | | | x | | | | | x | | | x | x | | x | | x | x | | | | x |
| Wasted Years | 1986 | | x | | | | x | | | x | x | | | | x | x | | x | | x | x | | | | x |
| Moonchild | 1988 | | x | | | | x | | | | | x | | | x | x | x | x | | x | | | | x | |
| The Clairvoyant | 1988 | | x | x | | | x | | | | x | x | | | | | x | x | | | | | x | x | |
| The Evil That Men Do | 1988 | | x | | | | x | | | | x | x | | | x | x | | | | x | | | | x | |
| Can I Play With Madness | 1988 | | x | | | | x | | | | x | | | | | x | | | | x | x | | | | |
| Tailgunner | 1990 | | x | | | | x | | | | | x | | | x | x | | x | | | | x | x | x | |
| Fear Of the Dark | 1992 | | x | | x | | x | | | | x | x | | | | x | x | | | | | | | x | |
| The Wicker Man | 2000 | | x | | | | x | x | | | | x | | | | | x | | | | | | | x | |
| Wildest Dreams | 2003 | | x | | | | x | | | | | x | | | x | | x | x | | | | | | x | |

Ved å studere den ferdig utfylte markørlista, kan man se at noen markører er representert i større grad enn andre. Benyttelse av *finger* (B) som anslagsproduserende teknikk er registrert i alle låter. Det samme gjelder markøren *syklisk/riff/bestemt groove* (F). Andre markører som er nevneverdig representert er *sekstendeler eller raske trioler* (J), *konsekvente fjerdedeler eller åttendeler* (K), *Spill over åttende bånd* (E^b) (N), *double stops* (O), *oppadgående eller nedadgående linjer* (P), *fills* (S), *licks* (T) og *unisont med melodi eller riff* (V). Markørene *walking* (E), *standard groove med variasjoner* (H), *disco-oktaver* (L), *bassovergang* (M) og *inkonsekvent spill* (R) er ikke registrert innenfor utvalget.

3.1.1 Soundanalyse

Steve Harris’ sound bærer preg av å være bright, med hovedvekt i diskant- og øvre mellomtone –registre. Den oppleves som hard, skarp og klunkete og resulterer i at en sonisk spisset tilnærming til et bass-sound oppfattes som særdeles hørbar og gjennomtrengende i et hardtslående og stort lydbilde. Det oppleves at Harris konsekvent befinner seg frampå i forhold til beatet og jeg oppfatter deretter Harris som en hørbar primus motor, med tanke på at

han sikrer musikkens fremdrift ved å ligge foran beatet. I spill basert på rapiditet bærer Harris tonelengder preg av å være stakkato. Denne opplevelsen kommer av Harris' venstrehåndsteknikk hvor han ved å slippe opp trykket i sin venstre hånd, manipulerer tonelengder og gjør at de oppleves mer stakkato enn hvis de hadde klinget helt til neste tonen blir slått an. At stakkato frembringes av bruken av venstre hånd kommer av Harris bruk av høyre hånd, som det neste delkapittel vil gå inn på spiller Harris konsekvent med fingre, med tanke på hvor hurtig det spilles, ville frembringelse av stakkato i høyrehånd blitt opplevd som særdeles ugunstig for en bassist med tanke på flyt i anslagsproduserende fingre. At Harris bruker denne metoden gjør at spill med rapiditet oppleves som distinkt og bestemt. Ved å unngå en slik venstrehånds produsert stakkato ville Harris' spill blitt opplevd som et grøtete eller udefinert element i lydbildets bunnregister, noe som ville ha resultert i mangel av slagkraft i en sjanger som krever nettopp slagkraft i hurtige tempi.

3.1.2 Teknikk

Steve Harris spiller utelukkende med *fingre* gjennom i hele låtutvalget. For meg som mangeårig Harris og Iron Maiden tilhenger er dette et udiskutabelt faktum. Dette kan grunngis med utallige timer med lytting, konsertvideotitting og stor beundring av Steve Harris' høyrehåndsteknikk og utholdenhet.



"The Number of the Beast" 3m 32s 3m 33s



"Run to the Hills" 1m 8s-1m 11s

Ovenfor ser vi to eksempler på Harris' bruk av *glissando*. Harris har til vane å benytte seg av virkemiddelet som noe forsterkende dynamisk, noe som kan inneha en perkussiv effekt eller skape et "sug" inn i neste parti. Ofte kan man se at elementet er representert grunnet avstanden mellom toner spilt på samme streng. I utdraget fra "The Number of the Beast" skal Harris forflytte seg fra det tiende bånd til det nittende og ved å legge inn en glissando unngår han en pause, som kunne ha stoppet opp drivet eller intensiteten i avslutningen av partiet eller inngangen i partiet som kommer i etterkant.

3.1.3 Groove



"Wrathchild" 0m 0s-0m 9s

Dette utdraget fra "Wrathchild"s intro åpner med kun trommer og bass. Bassriffet er utelukkende bestående av sekstendeler og åttendeler, og danner grunnlaget for låten og videre riff.



"Run to the Hills" 0m 8s-0m 23s

Etter en trommeåpning i "Run to the Hills" introduseres gitar og bass med dette *riffet*. Vokal introduseres etter at riffets åtte takter har gått en gang. Vokalen synger unisont med det og riffet blir repetert ytterligere 4 ganger. Etter et stopp og en tempoendring, introduseres følgende sykliske riff når neste parti igangsettes:



"Run To the Hills" 0m 52s-0m 57s



"The Trooper" 0m 0s-0m 6s

Åpningen av "The Trooper" har likhetstrekk med "Run to the Hills". Begge eksempler innledes med repeterende melodiske unisone *riff* mellom gitarer og elbass og spinner videre inn i neste parti med en introduksjon av neste riff.

Two systems of musical notation for "The Trooper". The first system starts with a tempo marking of ♩=163 and a chord of E_m. The second system starts with a chord of C⁵ and an E_m chord later in the system. Both systems feature a complex, fast-paced bass line with many double stops and a treble line with chords and melodic fragments.

"The Trooper" 0m 11s-0m 24s

Et annet likhetstrekk mellom disse to eksemplene fra "Run to the Hills" og "The Trooper" er elbassens rytmikk i de andre riffene, nemlig "galopp rytmikken". Her notert med sekstendels- underdeling:

A short musical notation snippet in bass clef showing a rhythmic pattern of eighth notes, representing the "galopp rytmikken".

Galopprytmikk

Dette er et rytmisk verktøy Harris har til vane for å gjenta ved flere anledninger innenfor utvalget:

Musical notation for "2 Minutes to Midnight" in bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of ♩=190. Chords A_m, D_m/A, G/A, and A_m are indicated above the staff.

"2 Minutes to Midnight" 0m 51s-0m 56s

Two systems of musical notation for "The Clairvoyant" in bass clef. The first system has a tempo marking of ♩=209 and includes the text "LET RING-----" below the staff. The second system also includes "LET RING-----" below the staff.

"The Clairvoyant" 0m 0s-0m 10s

Utvalgets første bassintro kommer fra "The Clairvoyant" som også er registrert som noe som fremlegges i neste delkapittel, nemlig et solistisk innslag. *Riffet* danner grunnlaget for låten, og blir senere dubbet av gitarer. I eksempelet kommer også Harris' bruk av double stops til

syne (her notert som ”let ring” for et mest ryddig notebilde), noe jeg kommer tilbake til senere i underkapittel 3.1.4.



”Iron Maiden” 0m 47s-0m 52s

I de to første taktene fra eksempelet fra ”Iron Maidens refreng, ser vi hvordan *offbeat-fraseringene* er en del av en *bestemt groove* og akkordpresentasjonen. Harris er ikke i dette tilfellet den eneste som spiller med offbeat-rytmikk, siden dette skjer i både gitarer og trommer. I eksempelets tredje takt kan man se hvordan Harris leder inn i tonika ved å spille offbeat-fraseringer i en oppadgående linje inn i *Am*.



”The Wicker Man” 0m 9s-0m 16s

Mye av Harris’ *offbeat-fraseringer* kommer av rytmiske figurer i akkompagnementet, slik som vist ovenfor i ”The Wicker Man”.



”Running Free” 2m 11s-1m 16s

Rytmiske markeringer som understrekes med *oktavbruk* i ”Running Free”.



”The Trooper” 2m 14s-2m 17s

I dette eksempelet fra ”The Trooper” ser vi *oktavbruk* via kvint i ett brutt opp-ned mønster (1-5-8-5).



"Wasted Years" 1m 36s-1m 42s

I løpet av samme eksempel tatt ut fra refrenger i "Wasted Years" ser vi at Harris benytter seg av *oktaver* på forskjellig vis. I første uthevede felt spiller han trinnene 1-5-8-5 som sett i forrige eksempel og i andre felt spiller han repetitivt tre-åttendelsgrupperinger, før han løser det opp i løpet av den siste taktens to slag med en oppgang. Den samme repetitive tre-åttendelsgrupperingen kommer til syne flere ganger i løpet av låten:



"Wasted Years" 1m26s-1m 29s

I dette tilfellet blir tre-åttendels rytmikken presentert som en oppadgående linje, noe som vil bli presentert senere i gjennomgangen.



Running Free 1m 26s-1m 31s

Markøren *sekstendeler eller raske trioler* er godt representert i Harris spill, noe som har blitt presentert ved flere tidligere anledninger. Ovenfor fra "Running Free" ser vi bruk av trioler som markeringer i et vamp.

Følgende eksempler viser hvordan markøren *konsekvente fjerdedeler eller åttendeler* kommer til syne i Harris' spill:



"Iron Maiden" 0m 9s-0m 18s



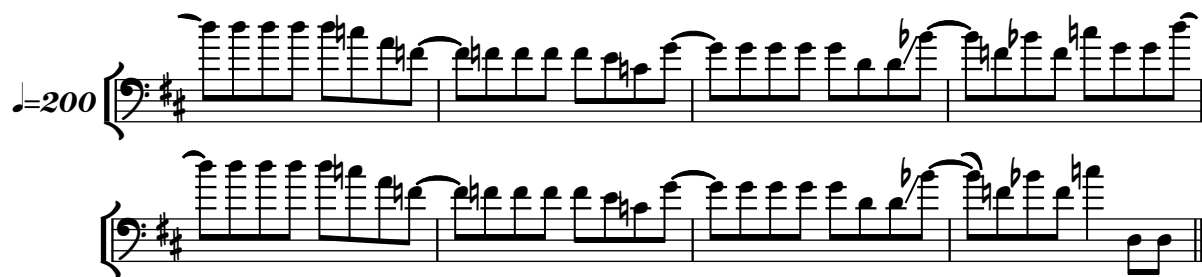
"Killers" 0m 0s-0m 5s

3.1.4 Tonevalg

Markøren *spill over åttende bånd* (E^b) kommer til syne flere ganger innenfor utvalget.

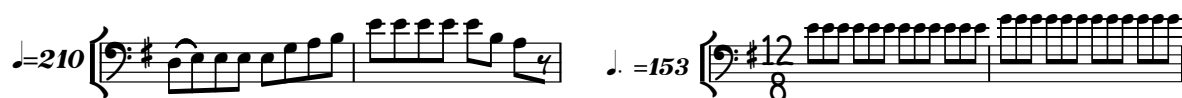


"Run to the Hills" 2m 50s-2m 55s



"The Number of the Beast" 3m 33s-3m 37s

I eksemplene fra "Run to the Hills" og "The Number of the Beast" spiller Harris lengre fraseringer *over åttende bånd*. I begge eksemplene befinner han seg i instrumentets øvre register, i partier med sterk intensitet og dynamikk.



"Wrathchild" 1m 4s-1m 5s

"Where Eagles Dare" 3m 3s-3m 6s

Selv om spill innenfor instrumentets øvre register er registrert innenfor utvalget, vil ikke tilfellene bestandig være innenfor signifikante perioder. Som eksemplene viser ovenfor er deler med slikt spill beskjedne forekomster innenfor to taktens perioder i begge eksempler, hvor hendelsesforløpet forekommer i løpet av tre sekunder eller mindre. Sett i forhold til hvor liten bestanddel av en hel låt elementet er representert kan det betraktes som arbitrært eller lite betydningsfullt. Likevel er de fullverdige forekomster av *spill over åttende bånd* (E^b) og har blitt registrert som det.



"Aces High" 1m 10s-1m 24s

Ved første øyekast i "Aces High" ser man *nedadgående linjer* i eksemplets fjerde og åttende takt. Likevel kan de første åttendelene i den første, andre og tredje takten og likedan i den femte, sjette og syvende takten ses på som oppadgående linjer:



"Aces High" 1m 10s-1m 13s

Det høye tempoet på 274 BPM (slag i minuttet) gjør at taktens første åttendeler blir tydelige melodisk. Dette kommer av at de er de eneste betoningene som kommer på tunge taktslag (Ener eller treer).



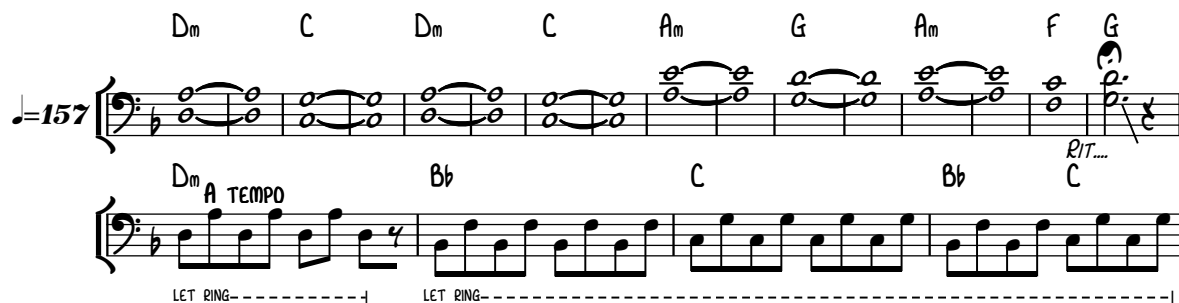
"Iron Maiden" 0m 47s-0m 52s

Eksempelet fra i "Iron Maiden" viser en offbeat basert *oppadgående linje* i utdragets andre og tredje takt. I siste takt presenteres både en *oppadgående* og en *nedadgående linje*.



"Hallowed Be Thy Name" 4m 14s-4m 24s

Som tidligere nevnt er *double stops* et verktøy Harris har til vane å benytte seg av. Her fra "Hallowed Be Thy Name" i et majestetisk parti hvor tromme-groove blir lagt vekk og akkordskiftene markeres med lange toner.



"Fear of The Dark" 0m 0s-0m 32s

Bruken av *double stops* som et verktøy for akkordpresentasjon er i stor grad merkbar i ”Fear of the Dark”. Fra introen markeres akkordskiftene som lange toner bestående av grunntoner og kvinter i akkordene. I neste parti leverer Harris *double stops* ved å spille grunntoner og kvinter brutt med åttendels underdeling.



”Moonchild” 1m 51s-1 m56s

Som vist ovenfor i ”Moonchild” er andre forekomster av *double stops* tilsynelatende benyttet som verktøy for å skape mer tyngde i rytmisk markeringer. Noe som er spesielt merkbart i disse to eksemplene:



”Aces High” 0m 0s-0m 12s



”The Wicker man” 0m 5s 0m 10s

”The Wicker Man” innehar den mest ekstreme forekomsten av bruk av *multiple stops* som har kommet for en dag i undersøkelsen, nemlig her *quadruple stops*. Bruken gir en udiskutabel effekt på låtintroens tyngde og slagkraft.



”Wildest Dreams” 2m 33s-2m 52s

Bruken av *double stops* i ”Wildest Dreams” er også nevneverdig. Ved denne anledningen leverer Harris i løpet av nitten sekunder tre markører som er tidligere presentert. *Offbeat-fraseringer* kommer til syne i utdragets fjerde, åttende, tolvte og sekstende takt. I den tolvte

og sekstende takten spiller Harris *over åttende bånd* (E^b), og leverer simultant også *klare melodiske linjer*.

Two staves of musical notation in bass clef, key of E-flat major, and 4/4 time. The tempo is marked as ♩=208. The notation consists of eighth notes and quarter notes. A dashed line with the text "LET RING" is positioned between the two staves.

"The Clairvoyant" 1m 15s-1m 25s

Et flertall av spillemåter og verktøy ved samme tid er tilstedeværende flere ganger innenfor utvalget. Som sett i utdraget ovenfor fra "The Clairvoyant" kjenner man igjen bruken av repetitive tre-åttendelsgrupperinger. I dette mønsteret blir betonedede tonene vekslet på for å skape en melodisk linje. At tonene klinger sammen kan bli sett på en form for *double stops*.

One staff of musical notation in bass clef, key of E-flat major, and 4/4 time. The tempo is marked as ♩=200. The notation features triplets of eighth notes and sixteenth notes. A dashed line with the text "LET RING" is positioned below the staff.

"Tailgunner" 0m 06s-0m 15s

I utdragets andre bassintro fra "Tailgunner" kan man se likhet med det forrige eksempel hvordan bruk av *double stops* og aksentueringer i et høyt tempo kan skape en *melodisk linje* i Harris's spill.

Foruten utvalgets to bassintroer er det kun et nevneverdig eksempel av *solistisk innslag*:

Two staves of musical notation in bass clef, key of E-flat major, and 4/4 time. The tempo is marked as ♩=200. The notation consists of quarter notes and eighth notes. The two staves are in unison.

"Iron Maiden" 1m 54s-2m 02s

I dette utdraget fra et lengre instrumentalparti i "Iron Maiden" leverer Harris i unison rytmikk med trommer disse åtte taktene. I dette tilfellet innehar Harris det eneste melodiske innslaget, eller ansvaret, noe som gjør at jeg har tolket det som et *solistisk innslag*.

One staff of musical notation in bass clef, key of E-flat major, and 4/4 time. The tempo is marked as ♩=155. The notation features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet. A slur is placed under the first two measures.

"Wasted Years" 0m 18s-0m 27s

En annen form for kombinasjon av *double stops* og *melodiske linjer* i Harris's spill synes godt fra start i "Wasted Years" hvor han legger en drone med løs E-streng og spiller en melodisk linje i instrumentets toppregister. Nok en gang med rytmikk basert på tre-åttendelsgrupperinger.



"Hallowed Be Thy Name" 2m 33s-2m 42s

I utdraget fra "Hallowed Be Thy Name" leverer Harris i eksempelets to første takter en *melodilinje* unisont med gitarene. I tredje og fjerde takt er det Harris som bestemmer en ny harmonisk retning ved å legge om basstonen fra E til C. Gitarene spiller det samme.



"2 Minutes to Midnight" 0m 58s-1 m12s

I den andre og den fjerde notelinjen i dette utdraget fra "2 Minutes to Midnight" leverer Harris en *melodilinje* i låtens pre-refreng. Dette pre-refrenget repeteres med litt variasjon tre ganger i løpet av låten.



"Iron Maiden" 0m 47s-1m 01s

I refrenget i "Iron Maiden" kan man se at Harris følger en konsekvent oppskrift innenfor fire takter, bestående av to takter akkordpresentasjon med en fast rytmisk figur, før han bruker neste takt til offbeat-fraseringer, som allerede er presentert tidligere i gjennomgangen. Neste takt i oppskriften følger enten oppadgående eller nedadgående *fills* innenfor A-moll pentaton skala.

"The Number of the beast" 3m 15s-3m 33s

I dette utdraget fra et av solopartiene i "The Number of the Beast" leverer Harris hovedsakelig to *licks* og variasjoner av disse som skal under lupen. I første takt spiller han et pentatont lick i D^5 med trinnene: 1-4-5-8-5 (D-G-A-d-A). I de to neste taktene spiller han med trinnene: 1-3-1-4-3-1 (F-A-F-B \flat -A-F) i F^5 hvor han via neste akkords grunntone går inn i G^5

med trinnene: 1-3-1-4-1 (G-B-G-C-G). Etter tre repetisjoner av fire-takters-perioden, spilles det en fjerde gang med en variasjon i første takt. Siste takten spinner videre inn i partiets siste åtte takter hvor Harris spiller en ny variasjon over akkordskjemaet i instrumentets toppregister.

Musical notation for "Can I Play with Madness" in bass clef, key of D major. The tempo is marked as ♩=196. The notation shows a sequence of notes and rests across four measures. Above the staff, the chords are labeled as E_m, G⁵, E_m, G⁵, and A⁵. Below the staff, the fret numbers are: 7 7 9 9 7 5 | 5 5 5 5 7 7 9 7 | 7 7 9 9 7 5 | 7 7 7.

"Can I Play with Madness" 2m22s-2m 26s

I forrige eksempel viste jeg til et pentatont lick i D⁵ med trinnene: 1-4-5-8-5 (D-G-A-d-A). Her i et utdrag fra "Can I Play With Madness" ser vi en variant i E_m med: 1-4-5-8-5-4 (E-A-B-e-B-A).

Musical notation for "Can I Play With Madness" in bass clef, key of D major. The tempo is marked as ♩=155. The notation shows a sequence of notes and rests across six measures. Above the staff, the chords are labeled as E_m and D⁵. Below the staff, the fret numbers are: 7 7 7 7 7 7 7 | 12 14 14 12 14 14 | 12 14 12 14 12 | 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 7 7.

"Wasted Years" 3m 5s-3m 12s

Dette eksempelet fra "Wasted Years" viser to *bassfill* med likhetstrekk med de forrige eksemplene. I andre og tredje takt baserer Harris seg rundt: lav 7 , 1 og 4. Under lyttesekvensen markerte fillet seg som litt banalt og muligens utilsiktet, og jeg tolker da eksempelets siste takt som å redde inn igjen med en variant av 1-4-5-8. *Licks* som nevnt baserer seg rundt trinnene 1,3 og 4 kommer til syne flere ganger i Harris' spill:

Musical notation for "Run to the hills" in bass clef, key of D major. The tempo is marked as NO TIME SIGNATURE. The notation shows a sequence of notes and rests across three measures. Above the staff, there are accents and a lambda symbol. Below the staff, the fret numbers are: 3 | 5 5 5 5 5 5 5 | 5 4 5 4 5 4 5 | 4 3 5 4 3 1 0 0 1 1 2 2 3 3 3 3.

"Run to the hills" 3m 38s-3m 53s

Her ser vi to eksempler med klare likhetstrekk i hvordan det spilles. Utdraget fra ”Run to the Hills” er avslutningen av låten hvor tempo er irrelevant og man tar ut det man har igjen av energi i en ”rockeslutt”.

The image shows a musical score for a bass line. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 170. The notation consists of a staff with eighth notes and a corresponding guitar tab below it. The tab shows fingerings: 5 4 5 4 5 | 4 5 5 5 5 7.

"Killers" 1m 4s-1m 7s

Ser man på tabulaturet fra ”Killers” kan man se de samme fingersettingene. Et annet element som nok en gang viser seg er tre-åttendelsgrupperinger.

3.1.5 Sammendrag

I gjennomgangen av Harris har hans sound blitt oppfattet som gjennomgående bright, skarp og klunkete i form av frekvenser i diskant- og øvre mellomtones –registre. Bass-soundet oppleves som gjennomtrengende i et stort lydbildet. Harris’ rolle som bandets primus motor er hørbar i hans plasseringen i forhold til beatet, som oppleves som konsekvent frampå. Dette kan betraktes som Harris’ hensikt i å sikre bandets musikalske fremdrift. I partier med høy rapiditet, oppleves spillet som stakkato, noe Harris frembringer ved bruk av sin venstrehånd.

Etter en grundig gjennomgang av utvalget med overskriftene; teknikk, groove og tonevalg, er det mange trekk, eller verktøy som kan tilsi at Harris er en signaturholder. Gjennomgående i utvalget blir fingre benyttet til produsering av anslag i høyre hånd. Forekomster av glissando er gjerne resultat av forflytninger i venstre hånd når avstanden mellom tonene gjerne er lange, eller som perkussive effekter. Harris er kreditert som komponist i mesteparten av utvalget, noe jeg betrakter at har direkte innvirkning på mengden Harris spiller unisont med gitar – markeringer, -melodier og –riff. At en stor mengde av Harris spill er unisont med andre elementer i lydbildet kan da ses på som resultat av at Harris står som komponist og bandet kan ha basert sine roller utav Harris’ instruksjoner og bass-riff. Innad i både unisone riff og som bassfills kommer ofte trinnene; 1-4-3, spilt i rytmiske grupperinger på tre åttendeler/sekstendeler til syne. Dette er sekvenser som ligger godt i venstre hånd og som kan ses på som lick Harris har til vane å foreta seg av. Et annet lick som hadde flere forekomster var; 1-4-5-8-5 og er et lick jeg vil trekke frem som et Harris-varemerke. Galopptrytmikken kommer til syne flere ganger i løpet av utvalget og er altså nok et gjentakende trekk innenfor

Harris' spill og som mangeårig tilhenger vet jeg at dette forekommer utenfor utvalget også. Spill over åttende bånd er benyttet ved flere anledninger innfor utvalget, Harris' ser seg med andre ord ikke begrenset av en rolle som bandets frembringer av lydbildets laveste frekvenser og kan i tillegg ta på seg en melodifrembringende rolle på tilnærmet lik linje med gitarene. Double stops hadde varierte forekomster og kom i form av ekstra slagkraft i rytmiske markeringer, eller som melodiske elementer i form av hoved-riff.

3.2 Cliff Williams

Den britisk fødte Clifford "Cliff" Williams (f. 1949) flyttet med familien fra London til Liverpool i 1961 da Williams var elleve år og Williams ble med ett oppslukt av musikkmiljøet byen kunne tilby. Williams var allerede med i band i trettenårsalderen og måtte snikes inn på utesteder for å få spilt konserter siden den lovlige drikkealderen var seksten år. Han forlot skolen i sekstenårsalderen, arbeidet ved et stålverk på dagen og spilte i band på kvelden. I sjettenårsalderen fikk Williams muligheten til å spille bli med et semi-profesjonelt band og dro tilbake til London og spilte på klubber i en treukers periode. Han holdt seg i London for en lengre periode i etterkant og hadde i slutten av sekstitallet et band med navnet Home sammen med Laurie Wisefield kjent fra blant annet Wishbone Ash. Etter flere semi-profesjonelle bandkonstellasjoner og blant annet en mislykket turné i USA som live-musiker for Al Stewart, ble Williams kontaktet av sin venn Jimmy Little som nevnte at det var et band i byen med navnet AC/DC som var på utkikk etter en ny bassist. Williams var på dette tidspunktet i tvil på en karriere innenfor musikk var noe for han, men ble litt motvillig med på auditions og har siden 1977 vært bassisten i AC/DC. Williams har bidratt på tolv studio album med AC/DC siden sin oppstart og har siden den gang vært et fast medlem i et av verdens største hard rock band med et estimert platesalg på 72 millioner solgte album kun i USA. Williams er plukket ut som forskningsobjekt i denne undersøkelsen med lignende grunnlag som Harris. AC/DC var for meg min introduksjon til hard rock og hardere sjangre og har dermed vært musikk som jeg har hatt et særlig godt forhold til gjennom mitt liv. I forkant av prosjektet anså jeg Cliff Williams som en sparsommelig bassist som gjør lite ut av seg og sørger mer for bandets groove enn å skape legendariske basslinjer eller å være en pionér for instrumentets videre utvikling. Jeg anså det også som interessant å forske på en utøver som spiller tilsynelatende lite komplisert teknisk eller harmonisk. I likhet til Harris, betrakter jeg det som at Williams er tatt lite i bruk som denne typen forskningsobjekt.

| Cliff Williams / AC/DC | År | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W | |
|---|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Highway to Hell | 1979 | x | | | | | x | | | | | x | x | | | | | | | x | x | | | x | |
| If You Want Blood (You've Got It) | 1979 | x | | | | | x | x | | | | x | x | | x | | | | | x | x | | | x | |
| Night Prowler | 1979 | | x | | | | x | | | | | x | x | | | | | | | x | | | | x | |
| Hells Bells | 1980 | x | | x | | | x | | | x | | x | | | | | | | | x | | | | x | x |
| Shoot to Thrill | 1980 | x | | | | | x | x | | | | x | | | | x | | | | x | x | | | x | x |
| Back in Black | 1980 | x | | x | | | x | | | x | x | x | | | x | x | | | | x | | | | x | x |
| You Shook Me All Night Long | 1980 | x | | | | | x | x | | | | x | x | | | | | | | | | | | x | x |
| For Those About to Rock (We Salute You) | 1981 | x | | x | | | x | x | | x | | x | x | | x | | | | | x | | | | x | x |
| Flick of the Switch | 1983 | x | | | | | x | | | | | x | | | | | | | | | | | | x | x |
| Fly on the Wall | 1985 | x | | | | | x | | | | | x | | | | | | | | | | | | x | x |
| Who Made Who | 1986 | x | | | | | x | | | | | x | | | | | | | | | | | | x | x |
| Heatseeker | 1988 | | x | x | | | x | | | | | x | | | | x | | | | | | x | | x | x |
| Thunderstruck | 1990 | x | | x | | | x | | | | | x | | | | | | | | | | | | x | x |
| Are You Ready | 1990 | x | | | | | x | | x | | | x | | | | | | | | | | | | x | x |
| Ballbreaker | 1990 | x | | | | | x | | | | | x | x | | | | | | | | x | | | x | x |
| Stiff Upper Lip | 2000 | x | | | | | x | | | | | x | | | | x | | | | | | | | x | x |
| Black Ice | 2008 | | x | x | | | x | | | | | x | x | | | x | | | | | x | | | x | x |
| War Machine | 2008 | x | | | | | x | | | | | x | | | | x | | | | | | | | x | x |
| Rock or Bust | 2014 | x | | | | | x | | | | | x | x | | | | | | | | | | | x | x |
| Play Ball | 2014 | x | | | | | x | | | | | x | | | | | | | | | | | | | x |

Ved å undersøke ferdig utfylt markørliste kan man se tydelige mønstre i forhold til hvordan Williams spiller. Noen markører er særdeles lite presentert, eller ikke-eksisterende i Williams' spill. Williams benytter seg hovedsakelig av *plekter* (A), men det er også blitt registrert forekomster av bruk av *finger* (B). *Syklisk/Riff/Bestemt groove* (F) er representert i alle låter i utvalget, det samme er *konsekvente fjerdedeler eller åttendeler* (K). *Unison med riff eller melodi* (V) og *orgelpunkt* (W) er også godt representert. Markørene *grunntone eller vekselbass* (D), *Walking* (E), *double stops* (P), *tydelige melodiske linjer* (Q), *inkonsekvent spill* (R) og *solistiske innslag* (U) er ikke registrert i utvalget.

3.2.1 Soundanalyse

Gjennom utvalget oppleves det som han foretrekker å benytte seg av plekter. Denne plekteropplevelsen kan grunnlegges av instrumentets klang i anslagsfasen hvor et distinkt plekterklikk oppfattes i det toner settes an. Likevel oppfattes instrumentets sound som fyldig og innehar en dybde i det lavfrekvente registret av lydbildet. At lyden på samme tid er varm, men med distinkte anslag får meg til å trekke slutningen om at Williams benytter plekter. Likevel vil vi se noen eksempler hvor jeg mener han bruker fingrene i anslaget. Dette vil drøftes senere i kapitlet. Williams' har i likhet med Harris somme tider tonelengder som kan karakteriseres som stakkato. I likhet med Harris manipulerer Williams tonelengder i venstre hånd hvor trykket slippes opp og tonen gjøres mer stakkato enn hvis fingeren hadde vært trykket fast inntil strengen. I tillegg til venstrehånds-stakkato, oppleves det som at Williams benytter seg av håndflatedemping i sin høyre hånd. Tonelengdene blir da en kombinasjon av denne venstrehåndsmanipuleringen med håndflatedemping i høyre hånd. I gjennomlytting av

det kronologiske låtutvalget ble det opplevd at fra ”Thunderstruck” og videre at instrumentets klang hadde foretatt en endring. Det ble opplevd som at frekvenser i lysere registre, som tidligere ikke hadde vært tilstedeværende i Williams’ sound, var tilstedeværende fra dette tidspunktet og videre i utvalget. Jeg tolker dette som at Williams har foretatt et bytte fra en elbass med passiv elektronikk, til en med aktiv elektronikk. Instrumentets klang virker fra dette veiskillet som åpnere og brightere i toppregisteret, noe man gjerne forbinder med aktive elbasser. Ved å lytte til Williams’ beat-plassering merket jeg meg han som en motsetning til Harris, konsekvent bakpå i forhold til beatet. Williams’ beat-plassering oppleves som et stødig anker som sørger for at den kollektive AC/DC grooven opprettholdes og ikke blir offer for utilsiktede tempo-økninger.

3.2.2 Teknikk



”Night Prowler” 3m 30s-3m 38s

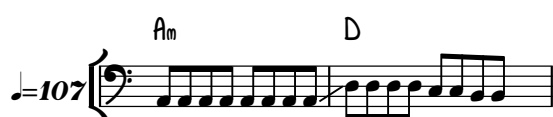
”Night Prowler” er det første eksemplet hvor jeg tolker at Williams har valgt å legge vekk plekteret. Tempoet og pausene i eksempelets første takt er en god indikator på nettopp dette. Dempingen som skaper disse pausene faller mer naturlig ved bruk av *finger* enn ved plekterbruk. Etter første anslag ved bruk av fingre ligger allerede neste finger klar til å utføre det neste anslaget og avstanden mellom finger og streng er dermed ikke-eksisterende dersom man skulle ønske å dempe. Ved bruk av plekter vil man slå an strengen enten nedover, eller oppover, men det oppstår ingen reaksjon som gjør dempingen naturlig i direkte etterkant av anslaget. Dette må i dette tilfelle skje ved å slippe opp trykket i venstre hånd. Som tidligere nevnt er dette en teknikk jeg opplever at Williams benytter seg av, men i dette tilfelle opplever jeg ikke slik. Et annet aspekt som kan tilsa at det ikke brukes plekter er instrumentets sound i låten. Min sound-opplevelse tilsier at det ikke er en distinkt plekterlyd i anslaget, noe som får meg til å trekke slutningen om at det er Williams’ fingre som gjør arbeidet i dette tilfellet.



”Black Ice” 1m 5s-1m 13s

I "Black Ice" tolker jeg at Williams har valgt å legge bort plekteret av flere grunner. Første indikator for denne påstanden er de to feltene som er fremhevet i noteeksempelet. Første utheving er et unisonriff med gitarer hvor Williams spiller en "dead note¹⁰" og en "pull off¹¹". Klangene i disse dead notes og sekstendeler ville ha blitt opplevd ganske distinkte ved bruk av plekter i dette nivået av intensitet. Sound-opplevelsen min her tilsier at det ikke blir brukt plekter, grunnet at instrumentets klang oppleves som varm og butt i nevnte sekstendeler og dead notes.

Et tredje tilfelle jeg mener Williams spiller uten plekter i, er i låten "Heatseeker". Williams spiller baserer seg mye på konsekvente åttendeler rundt sykliske akkordrekker og unisont spill med gitarmarkeringer. Låten innehar det høyeste tempoet i utvalget, 160 BPM, og dette er nok den viktigste indikatoren for hvorfor Williams ikke bruker plekter ved dette tilfellet. Sett i forhold til høye tempi presentert i eksempler fra Steve Harris' spill, er i utgangspunktet 160 BPM ikke et særdeles hurtig tempo, men spillefølelsen og komfort av nevnt tempo har innvirkninger på min tolkning. Bruk av plekter med downstrokes¹² i dette tempoet ville sannsynligvis blitt opplevd særdeles slitsomt for en utøver og ville blitt opplevd som jagende for en lytter. For en utøver ville alternate-picking¹³ ha blitt opplevd som for sent i forhold til tempoet. Man ville ha manglet et skyv og en følelse av å spille i et litt høyere tempo. Med bruk av fingre har man en bedre kontakt og kontroll over tempo og man står i en bedre posisjon til å naturlig ligge bakpå i forhold til beatet slik Williams har for vane å gjøre.



"Hells Bells" 2m 30s -2m 35s



"Hells Bells" 2m 17s-2m 21s

Glissando i William's spill er representert på varierte måter. I første eksempel fra "Hells Bells" utfører Williams en glissando i akkordskiftet mellom Am og D. I det neste utdraget foretar han seg en oktavs glissando, offbeat i forhold til treeren i takten, for markere unisont med gitarmarkeringer. På fireren i takten gjentar han noten, men legger til enda en glissando fra heltonen under. Offbeat-fraseringer vil bli presentert i neste delkapittel.

¹⁰ Perkussiv note uten en merkbar tonehøyde når den spilles.

¹¹ Et skifte fra en høyere tone til en lavere tone med samme anslag.

¹² Plekterteknikk hvor man utelukkende plukker strengen nedover.

¹³ Plekterteknikk hvor man veksler mellom å plukke strengen nedover og oppover konsekvent annenhver gang.



"Back in Black" 1m 43s-1m 48s



"Back in Black" 0m 14s-0m 16s

Videre kan man i "Back in Black" se andre *glissando* varianter. Første utdrag viser hvordan Williams utfører en glissando fra grunntone til kvint i G⁵, offbeat av taktens treer, før han når oktaven. Det andre eksempelet er tatt ut fra periodesluttet i det ikoniske riffet i "Back in Black" hvor glissando blir benyttet som et perkussivt element for å markere slutten av en periode.



"Black Ice" 2m 52s-2m 57s



"For Those About to Rock (We Salute You)"
4m 54s-4m 57s

I "Black Ice" presenterer Williams glissando i en variasjon av et tidligere etablert riff og bruker *glissando* repetitivt i oktavbruk. Det siste utdraget fra "For Those About to Rock (We Salute You)" viser en offbeat-frasering hvor glissando starter i kvint neste akkord.

3.2.3 Groove

Det forrige utdraget fra "For Those About to Rock (We Salute You)" viste et innslag av *offbeat-frasering* og er kun et av flere tilfeller hvor dette elementet er representert.



"Shoot to Thrill" 3m 49s-3m 53s



"Shoot to Thrill" 4m 28s-4m 33s

Disse to utdragene fra "Shoot to Thrill" viser to forskjellige forekomster av *offbeat-fraseringer*. Det første eksempelet er et utdrag fra en oppbygnings del hvor den ene gitaren har spilt offbeat-fraseringen tidligere og Williams sin inngang i partiet forekommer når nevnte offbeat-frasering gjentas. Det andre eksempelet viser hvordan Williams benytter seg av konsekvente åttendeler, men ved å aksentuere en kromatisk oppadgående linje offbeat som en overgang til neste akkord.

Chord progression: E⁵ D A⁵ E⁵ D A⁵

Tempo: ♩ = 94

Detailed description: This musical notation shows a bass line in 4/4 time for the song 'Back in Black'. The key signature has two sharps (F# and C#). The rhythm is characterized by off-beat eighth notes and quarter notes. The chord progression E⁵ D A⁵ E⁵ D A⁵ is indicated above the staff. The tempo is marked as ♩ = 94.

”Back in Black” 0m 6s-0 m16s

”Back in Black” ble tidligere trukket frem som et eksempel på glissando som avslutning av en offbeat-frasering og resten av det ikoniske intro- og vers-*riffet* fra ”Back in Black” danner en base for store deler av låten.

Chord: A^m

Tempo: ♩ = 94

Detailed description: This musical notation shows a bass line in 4/4 time for the song 'Black Ice'. The key signature has two sharps (F# and C#). The rhythm features a triplet of eighth notes followed by quarter notes. The chord A^m is indicated above the staff. The tempo is marked as ♩ = 94.

”Black Ice” 0m 9s-0m 15s

Som Steve Harris, opererer også Williams innenfor en sjanger som er tydelig riffbasert. Markøren *Syklisk/Riff/Bestemt groove* er dermed i stor grad representert innenfor utvalget. Sett ovenfor er et utdrag fra hovedriffet i ”Black Ice” og hvordan Williams presenterer det.

Chord progression: A⁵ G⁵ D A⁵ G⁵ D

Tempo: ♩ = 142

Detailed description: This musical notation shows a bass line in 4/4 time for the song 'Shoot to Thrill'. The key signature has two sharps (F# and C#). The rhythm is a steady eighth-note pattern. The chord progression A⁵ G⁵ D A⁵ G⁵ D is indicated above and below the staff. The tempo is marked as ♩ = 142.

”Shoot to Thrill” 1m 49s-2m 2s

I dette utdraget fra refrenget i ”Shoot to Thrill” presenterer Williams akkordene med en viss frihet. Det kan ses på som en *bestemt groove* og som en *syklisk* akkordrekke over fire takter, mens Williams varierer med små fills og innganger til akkorder. Spillet baserer seg rundt *konsekvente åttendeler*, noe man på ingen måte kan si er en lite foretrukket spillemåte for Williams:

Chord progression: G⁵ D/A G⁵ D/A A⁵ G⁵ D/A G⁵ D/A A⁵

Tempo: ♩ = 142

Dynamics: *ppp* and *f*

Detailed description: This musical notation shows a bass line in 4/4 time for the song 'Shoot to Thrill', focusing on dynamics. The key signature has two sharps (F# and C#). The rhythm is a steady eighth-note pattern. The chord progression G⁵ D/A G⁵ D/A A⁵ G⁵ D/A G⁵ D/A A⁵ is indicated above and below the staff. The tempo is marked as ♩ = 142. Dynamics are marked as *ppp* (pianissimo) and *f* (forte).

”Shoot to Thrill” 0m 14s-0m 27s

Williams setter i "Shoot to Thrill" i gang pumpingen av *konsekvente åttendeler* helt fra sin inngang. Hans inngang fades inn og etter tre takter er han med på en gitarmarkering på treeren og fireren i den fjerde takten. Sett bort i fra takt fire i utdraget kan man se et at Williams spiller konsekvente åttendeler på tonen A, selv om gitar - riff og -markeringer er basert på andre akkorder. Orgelpunkt i Williams' spill vil bli lagt frem i neste delkapittel.



"Who Made Who" 0m 0s-0m 04s

Dette utdraget fra "Who Made Who" viser en bass- og tromme -intro hvor Williams spiller *konsekvente åttendeler* med litt luft i mellom. (Her notert som stakkato).



"You Shook Me All Night Long" 0m 54s-1m 3s

Ovenfor ser vi Williams' inngang i "You Shook Me All Night Long" hvor han gjør sin inntreden til kjenne ved å spille *konsekvente åttendeler* over to takter som en overgang inn til refrenget.

3.2.4 Tonevalg



"Back in Black" 3m 57s-4m 4s

Utdraget ovenfor viser en repetitiv kromatisk oppgang over et fire-takters gitarsolovamp i dét fade out er satt i gang. På treeren i takten spiller Williams grunntone i akkorden og kromatisk fra septim til grunntone i oktaven over på fireren i takten. Han gjentar den samme kromatiske oppgangen en oktav over og i løpet av utvalget er dette den eneste forekomsten av *spill over åttende bånd* (E^b).

Oppadgående og nedadgående linjer forekommer flere ganger i løpet av utvalget:

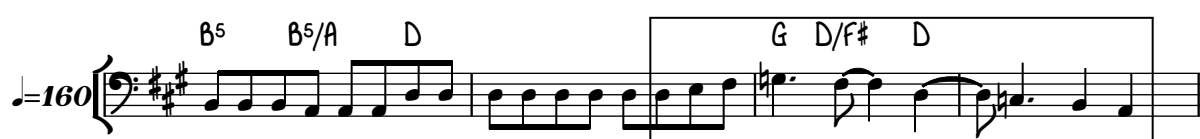


"Shoot to Thrill" 1m 40s



"Shoot to Thrill" 2m 48s-2m 50s

Som eksemplene ovenfor viser ser vi to forskjellige måter Williams spiller oppganger fra C⁵ til D⁵ i pre-refrengene. I første eksempel starter han på taktens første åttendel med grunntonen i akkorden før han starter oppgangen fra akkordens ters. Williams spiller så kvart og foretar en hammer-on¹⁴ til seksten, som kan ses på som ledende til neste akkord med tanke på at det er kvinten i neste akkord. Det andre eksempelet kan ses på som en kromatisk oppadgående linje med start på akkordens ters og slutt på akkordens kvint. Kromatikken skjer riktignok ikke i sekvens, men linjen er oppadgående og hvis tonene hadde blitt omrøkert kunne det ha vært en kromatisk linje.



"Heatseeker" 0m 54s-1m 0s

I dette utdraget presenterer Williams en tre-åttendelers *oppgang* inn til en *nedgang* som går over to takter. Takt tre i utdraget spilles unisont med gitarene, men Williams utvider nedgangen ytterligere, et element som er med på å skape en overgang inn til refrenget.



"Highway to Hell" 2m 16s-2m 20s

Fills spiller en tilsynelatende liten rolle i Williams' spill. De fills som blir utført er gjerne beskjedne og sparsomme av karakter. Vanligvis ville kanskje ikke uthevet felt i "Highway to Hell" som fremlagt i dette utdraget ha blitt betraktet som noen nevneverdig form for felling, men i dette tilfellet hvor Williams spiller konsekvente fjerdedeler over lengre tid, mens han tar på seg en meget sparsom rolle med fokus på trøkk og bunn i det klingende materialet, vil disse to åttendelene bli opplevet som lite fill.



"Shoot to Thrill" 1m 49s-1m 56s

¹⁴ Et skifte fra en lavere tone til en høyere tone med samme anslag.

Dette utdraget fra "Shoot to Thrill" viser Williams fra en mer detaljrik side. I den andre takten hvor bandet spiller unisont tidlig ener inn i D⁵ legger han inn liten ornamental hammer-on, før han videre presenterer to takter bestående av flere små *fills*.



"If You Want Blood, (You've Got it)" 1m s-1m 11s

Med fokus etter *fills* og *licks* i Williams' spill, var det et spesielt *lick* som gjorde seg bemerket. Uthevet felt fra "If You Want Blood (You've Got it)" viser en variant av hva jeg selv velger å kalle for "boogie lick".



Boogie lick

Mitt navnevalg kommer av bruken av seksten i licket, noe jeg selv ser på som et kjennetegn innenfor boogie-spill. Utdraget ovenfor fra "If You Want Blood (You've Got It)" presenteres med andre trinn og intervall mellom første og andre tone, men likhetstegnene og opplevelsen *licket* gir betrakter jeg som å være lik.



"Shoot to Thrill" 1m 56-2m 3s

Vi kan se det nøyaktig samme *licket* som tidligere i første halvdel av dette utdraget fra "Shoot to Thrill's" fjerde takt. Her i kombinasjon med en oppadgående linje.



"Highway to Hell" 1m 55s 2m 3s

I dette utdraget fra "Highway to Hell" ser vi en annen variant av *licket*. Williams presenterer licket i utdragets andre takt og denne gangen med kvintan som starttonen i stedet for grunntonen som tidligere vist. Den siste åttendel i licket oppleves som svakere dynamisk enn

de andre tonene, men den blir spilt. Sett uten besifring, ville licket ha blitt opplevd som det tidligere boogielick vist tidligere. Dersom man ser på første tone som 1, vil licket bli 1-5-6-5.

"Back in Black" 0m 06-0m 16s

Som tidligere nevnt, operer både Steve Harris og Cliff Williams innenfor sjangre og tradisjoner som baserer store deler av sine lydbilder på riff og repetitive sykliske passasjer. Riffet fra "Back in Black" er trukket frem flere ganger, men her er det for å demonstrere hvordan Williams spiller *unisont* med gitarriff.

"Shoot to Thrill" 2m 21s-2m 30s

"Shoot to Thrill" er et godt låteksempel på hvordan Williams spiller *unisont* med både gitar -riff og -markering. Ovenfor ser vi et markeringsriff som gitarer og bass spiller unisont, i dette tilfellet spilles det flere ganger og Williams velger å gjenta markeringene i den underliggende oktaven før han gjør linjen om til fylling inn til solopartiet.

"Shoot to Thrill" 0m 32s-0m 35s

Williams velger å underbygge låtens hovedriff ved å spille konsekvente åttendeler uten å endre basstone og markerer med gitarer de uthevede toner. Denne konsekvente

åttendelspumping er et eksempel på hvordan Williams benytter seg av *orgelpunkt* og simultant understreker et riff ved å markere deler av riffet.

Orgelpunkt har blitt registrert hele atten av tjue ganger i løpet av Williams låtene, og er et tydelig virkemiddel Williams foretrekker å benytte seg av.

The image shows two systems of musical notation for the song "Thunderstruck". Each system consists of three staves: a top staff for guitar, a middle staff for vocal melody and lyrics, and a bottom staff for bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 131. The guitar part features a continuous eighth-note pattern. The vocal part has lyrics "THUND - ER A THUN - DER A". The bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

"Thunderstruck" 0m 36-0m 51s

Dette utdraget viser kun en liten del av mengden åttendeler Williams presenterer med grunntonen i "Thunderstruck". Fra hans inngang etter 36 sekunder spiller han konsekvente åttendeler på grunntonen helt til 2 minutter og 29 sekunder har gått. Utdraget viser gitarlinjen i øverste notelinje, og vokal -shouts og -melodi. Videre fortsetter både gitarer, vokaler og trommer å variere med eksempelvis aksentueringer, nye linjer og tekst over Williams' elbass som ligger som et solid og urokkelig fundament, som et *orgelpunkt*.

The image shows a musical score for the song "Shoot to Thrill". It consists of two staves: a top staff for guitar and a bottom staff for bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part features a series of chords: G5, D/A, G5, D/A, and A5. The bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

"Shoot to Thrill" 0m 35s-0m 38s

Her presenteres et representativt utdrag fra "Shoot to Thrill" og som vist tidligere fra denne låten forekommer det virkemidler som små fills og boogie-licks, men store deler Williams' 50

spill i låten baseres rundt akkordpresentering med konsekvente åttendeler og *orgelpunkt* som vist ovenfor.

The image shows a musical score for the song "Highway to Hell". It consists of two staves: a treble clef staff for the guitar and a bass clef staff for the bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A tempo marking of 94 is indicated. The guitar part features a sequence of chords: A5, D, G, G/F#, A5, D, G, G/F#. The bass part features a consistent eighth-note pattern with occasional accents.

"Highway to Hell" 1m 47s-2m 1s

Williams har mye pauser i "Highway to Hell" da versene presenteres uten elbass. Williams introduseres for første gang i en oppbygning til første refreng og i refrengene i låta benytter Williams seg delvis av *orgelpunkt* ved å beholde grunntonen fra A⁵ inn i neste akkord som da blir til D med kvint i bass. Delvis benyttelse av orgelpunkt kommer av at Williams er delaktig i unisonmarkeringer med gitarene i treeren og fireren i slutten av akkordrekka som gjentas i refrenget.

3.2.5 Sammendrag

Williams sound bærer preg av å være rund og fyldig i bunnregisteret, men likevel med definerte anslag i form av plekterklikk. Dette plekteranslaget var tilstedeværende i mesteparten av utvalget, med noen få unntak. Disse unntakene var hørbare i form av rundere anslag uten distinkte plekterklikk, men også ved å se på hva høyre hånd foretok seg var det mulig å dedusere at plekter i noen eksempler ikke var benyttet. Williams instrumentklang foretok en endring fra "Thunderstruck" og videre i utvalget, i form av at instrumentet låt brightere og mer åpent i sitt toppregister. Dette fikk meg til å trekke en slutning om at ved dette tidspunktet foretok Williams et instrumentbytte fra en bass med passiv elektronikk til en med aktiv elektronikk, noe som gjerne assosieres med en åpnere klangkarakter enn passive elbasser. Til motsetning av Harris ble Williams opplevd som konsekvent bakpå beatet i sin beatplassering. Harris beatplassering ble lagt fram som en hørbar primus motor rolle, men Williams kan ses på en bevarer av en kollektiv AC/DC-groove og som et anker som sørger for at utilsiktede tempo-økninger ikke forekommer. Denne ankerrollen kom også til syne på andre måter, som Williams vane for å ikke utfordre innenfor instrumentets øvre register. Det er interessant at det er særdeles lite forekomster av spill over åttende bånd (E^b) innenfor

utvalget av Williams-låter. I etterpå-klokskap ser jeg at mitt utvalg av låter kunne vært gjort annerledes og det kunne ha vært flere forekomster av markøren. Likevel, bevitner det at Williams' spill sjelden utfordrer i instrumentets øvre register og at han foretrekker å holde seg innenfor en instrumentets nedre register for å sørge for at et spesifikt frekvensområde i bandets lydbilde blir tilstedeværende. Forekomster av fills var ved noen anledninger i form av boogie-licks, men likevel bærer Williams spill lite preg av fills. Et særdeles gjentakende trekk var Williams bruk av orgelpunkt, en markør som var tilstedeværende i atten av tjue låter og som ofte var i kombinasjon med konsekvente åttendeler, et element som kan betraktes som en foretrukket form for groove for Williams. I følge markørlista spiller Williams mye unisont med melodi eller riff, men dette elementet forekommer som oftest i form av markeringer av deler av riff, eller hele riff og ikke lengre passasjer med unisont spill.

3.3 Joe Osborn

Joe Osborn (f. 1937) fra Shreveport Louisiana USA startet sin karriere som gitarist og i 1960 ble han oppfordret av sin venn fra videregående skole, James Burton, til å flytte til Los Angeles for å bli med i bandet til Ricky Nelson som bassist. Osborns fartstid som gitarist gjorde at han var i stand til å skape et sound som var gjennomtrengende, men likevel fyldig og som kunne høres gjennom små transistorradiohøytalere. Osborn begynte umiddelbart å vekke oppsikt med sitt sound, og startet å bli benyttet av andre artister og produsenter rundt omkring Los Angeles. Foruten studioarbeid tok Osborn også på seg livejobber som hans ett år lange engasjement med Johnny Rivers, eller opptredenen med the Mamas and the Papas på the Monterrey Pop Festival.

Ved de sene sekstiårene ble Osborn benyttet som session-musiker av noen av musikkindustriens mest populære artister som; the Mamas and the Papas, Simon & Garfunkel, Neil Diamond, Carpenters og the Monkees. På denne tiden kunne Osborn slå i bordet med et gjennomsnitt av to topp ti plasseringer per uke og han var under denne perioden delaktig i flere hitsingler enn noen annen bassist i historien.

Los Angeles begynte å bli for mye for Osborn og i 1974 tok han med seg sin familie og flyttet til Nashville Tennessee hvor han etter hvert deltok i flere hitplasseringer i country-sjangeren enn han hadde gjort i pop-sjangeren.

I løpet av syttitallet og starten av åttitallet begynte Osborn å føle på en mistriivsel da noen produsenter ikke forsto at hans sound kom av bruken av slipte strenger og plekter og de

krevde at han skulle foreta en stilendring med å spille med fingrene på spunnede strenger. Dette resulterte i at Osborn flyttet tilbake til hjembyen Shreveport hvor han siden har roet ned sin karriere.

Osborn ble valgt ut som denne undersøkelsens tredje forskningsobjekt av flere grunner. Mitt tidligere kjennskap til utøveren var til dels nystiftet da valg av emnefelt ble foretatt og jeg ble introdusert for Osborns spill av min veileder Drabløs under mine bachelorstudier og Osborns sound og melodiske linjer vekket stor interesse i meg og utløste et ønske om å forbedre mine kunnskaper om han, samt øke min forståelse av hans spill.

| Joe Osborn // Session | År | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W |
|-------------------------------------|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Travelin' man | 1961 | x | | | | | x | x | | | | | | x | x | | x | | | | | | | |
| Memphis Tennessee | 1964 | x | | | | | x | | | | x | | | x | x | | | | | | | | x | |
| California Dreamin' | 1966 | x | | | | | x | x | | | x | | x | | | | | | | | | | | |
| Monday Monday | 1966 | x | | x | | | x | x | | | | | x | | | | | | | | | | | x |
| Windy | 1967 | x | | | | | x | x | | | | | x | | | | | | | | | | | |
| I Wonder Whats She's Doing Tonight? | 1968 | x | | | | | x | | | | x | | | | | | | | | | | | x | |
| Valleri | 1968 | x | | | | | x | x | | | | | | | | x | | | | | | | | |
| Aquarius/Let the Sunshine in | 1969 | x | | x | | | x | x | x | x | | | | x | x | | | | x | x | | | | |
| But You Know I Love You | 1969 | x | | | | | x | | | | x | | | x | x | | | | | | | | | x |
| I Think I Love You | 1970 | x | | | | | | x | x | | x | x | | x | | x | | | | | | | | x |
| The Only Living Boy in New York | 1970 | x | | x | | x | | | | | x | x | | | x | x | | x | x | | | | | |
| Brigde Over Troubled Water | 1970 | x | | x | | | | | | | | | | x | | | | | | | | | | |
| (They Long to Be) Close to you | 1970 | x | | x | x | | | x | | | | | | x | x | | | | | x | | | | |
| We've Only Just Begun | 1970 | x | | x | | | | x | | | | | | x | x | | | | x | | | | | |
| Cracklin' Rosie | 1970 | x | | x | | | | | x | | | | | | x | x | | | | x | x | | | |
| For All we Know | 1971 | x | | x | | | | | | | | | | | x | | | x | | x | | | | |
| I am Woman | 1972 | | x | x | | | | x | x | x | | | | | x | x | x | x | x | x | | | | |
| Delta Dawn | 1973 | x | | x | | | | x | x | | x | | | | x | | | | x | | x | | | |
| Yesterday Once More | 1973 | x | | x | | | | | x | | x | | | | x | | | | x | | x | | | |
| Longfellow Serenade | 1974 | x | | x | x | x | | x | | | x | x | | | | x | | | | | x | | | |

Plekter (B) er registrert nitten ganger og er en foretrukket spillemåte for Osborn. Andre nevneverdig registrerte markører er *glissando (C)*, *syklisk/riff/bestemt groove (F)*, *standard groove med variasjoner (H)*, *spill over åttende bånd (E^b) (N)* og *oppadgående eller nedadgående linjer (O)*. Med unntak av *disco-oktaver (L)* er alle de andre markørene registrert i varierende grad.

3.3.1 Soundanalyse

Som nevnt ovenfor er det kun en låt hvor det oppleves som Osborn ikke benytter seg av plekter. Denne forekomsten av fingerbruk kommer i Helen Reddys "I am Woman". Som nevnt tidligere i kapittel 2 oppdaget jeg at både Osborn og Sklar er kreditert som bassist på denne låten og jeg tar for meg låten i et separat kapittel (3.5). I løpet av en tretten års periode som dette utvalget er foretatt innenfor sitter Osborn inne med et sound som varierer, men

likevel oppleves likedan. Det oppleves som et fyldig og rundt sound, men med et distinkt plekteranslag som er gjennomtrengende i lydbildene. Som nevnt tidligere i biografien var Osborn opprinnelig gitarist og plekterbruk er sannsynligvis et resultat av hans fartstid som gitarist. Soundvariasjonene i løpet av utvalget er forskjelligheter i hvor stor andel av soundet som oppleves som fyldig eller gjennomtrengende. I låten ”Windy” oppleves eksempelvis Osborns sound mer som en baritongitar enn en bass med tanke på hvor gjennomtrengende bass-soundet er, mens i ”(They long to be) Close to You” oppleves elbassen som mer fyldig og med et mindre gjennomtrengende plekteranslag. Dette regner jeg med at kommer av opptakstekniske utviklinger i løpet av det lange tidsrommet utvalget er tatt ut ifra, samt at innspillingene og miksene mest sannsynlig er foretatt av ulike teknikere med ulike sound-preferanser. Dette gjennomtrengende, men likevel fyldige bass-soundet betrakter jeg å komme av Osborns høyrehåndsteknikk. Jeg tolker soundet dit hen at Osborn spiller med plekter temmelig nær halsen og ved å spille nær halsen vil instrumentets fylde i bunnregistret komme mer ut enn hvis man spiller nær instrumentets bro, som gjerne resulterer i et brightere og mindre fyldig sound. I motsetning til de to foregående utøverne opplever jeg det som at Osborn spiller hovedsakelig på beatet i stedet for å befinne seg frampå eller bakpå. Ved å sette meg selv i en session-situasjon vil jeg tro at en produsent setter pris på en bassist som spiller presist og ryddig og det kan være en av grunnene til at Osborn oppleves som å spille på beatet.

3.3.2 Teknikk



"Monday Monday" 2m 31s-2m 44s

Det første utdraget for å presentere Osborns bruk av *glissando* kommer fra et parti i ”Monday Monday” av the Mamas and the Papas hvor et dynamisk klimaks er nådd og det tas helt ned inn i et nytt vers. Lydbildet strippest ned til kun vokal, korister, bass og perkusjon. Fremfor å presentere akkorden med kun grunntonen i helnoter, velger Osborn å legge til en fjerdedels opptakt fra kvint i akkorden med en nedadgående glissando.

Two staves of music in G major, 4/4 time, tempo 83. The top staff features a melodic line with glissando markings. The bottom staff shows a bass line with chords. Chords are labeled above and below the staves: B¹¹, E, B/D[#], C[#]m, C[#]m7/B, A^{maj}9, D[#]m7, G[#]m7, C[#]m, C[#]m7/B, A, F[#]m7, B¹¹.

"Yesterday Once More" 0m 25s-0m 49s

Utdraget er tatt fra tidspunktet Osborn introduseres i "Yesterday One More" og illustrerer hans bruk av *glissando* i både oppadgående og nedadgående retninger. I sin inngang gjør Osborn seg til kjenne ved å spille en melodisk linje i instrumentets øvre register og i løpet av fire takter gjør han seg ferdig i det øvre registeret og går over til akkordpresentasjon basert på standard synkopert groove.

Two staves of music in G major, 4/4 time, tempo 77. The top staff features a melodic line with glissando markings. The bottom staff shows a bass line with chords. Chords are labeled above and below the staves: B, E, B, E, B, E, B/D[#], C[#]m, C[#]m7/B, F[#]/A[#], E.

"The Only Living Boy in New York" 0m 2s-0m 27s

I dette utdraget fra "The Only Living Boy in New York" ser vi Osborns bruk av *glissando* som elementer i melodiske linjer i instrumentets øvre register, noe som kommer til syne flere ganger i utvalget. Flere slike melodiske linjer vil bli presentert i delkapittel 3.3.4.

3.3.3 Groove

One staff of music in G major, 4/4 time, tempo 121. The staff shows a bass line with chords. Chords are labeled above the staff: E, E^{maj}7, E⁷.

"Longfellow Serenade" 0m 45s-0m 53s

Vekselbass er representert ved tre anledninger i utvalget av Osborn låter. Her i "Longfellow Serenade" spiller Osborn grunntoner på eneren og treeren i takten, og kvinter på toeren og fireren.

Two staves of music in 3/4 time, key of E major. The first staff starts at measure 121. Chords E and A are indicated above the first two measures. The second staff starts at measure 122. Chords B and E are indicated above the first two measures. The music consists of eighth and quarter notes.

"Longfellow serenade" 2m 56s-3m 12s

I samme låt ser vi også et innslag av *walking*.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff starts at measure 124. Chords D and Bm are indicated above the first two measures. The second staff starts at measure 125. Chords D and Bm are indicated above the first two measures. The music features a repetitive bass line with eighth notes and quarter notes.

"Travelin' Man" 0m 0s-0m 09s

I dette utdraget fra "Travelin' Man" bruker Osborn et repetitivt bassriff for å presentere akkordene. Det repetitive bassriffet baserer seg på synkopert rytmikk og oppganger eller nedganger i taktens siste slag.

Two staves of music in 3/4 time, key of F major. The first staff starts at measure 152. Chords F, Eb, Ab/Bb, and C are indicated above the first four measures. The second staff starts at measure 153. Chords F, Eb, Ab/Bb, and C are indicated below the first four measures. The music features a repetitive bass line with eighth notes and quarter notes.

"Valleri" 0m 32s-0m 44s

Osborn benytter seg her i "Valleri" av et konsekvent rytmisk mønster i akkordpresentasjonen. Mønsteret består av en punktert fjerdedel på grunntonen, en åttendel på grunntonen, en fjerdedel på kvint og siste fjerdedel i takten igjen på grunntonen. Ved å konsekvent benytte seg av samme rytmemønster i akkordpresentasjon blir det opplevd som en *bestemt groove*.

Two staves of music in 3/4 time, key of F major. The first staff starts at measure 134. Chords F, Eb, Bb, C, F, Eb, Bb, and C are indicated above the first eight measures. The second staff starts at measure 135. Chords F, Eb, Bb, C, F, Eb, C, and F are indicated below the first eight measures. The music features a repetitive bass line with eighth notes and quarter notes.

"Windy" 0m 14s-0m 30s

Dette utdraget fra et av versene i "Windy" demonstrerer hvordan Osborn presenterer akkordene. Mønsteret går over to takter og gjentas to ganger før en offbeat markering setter i gang et break i siste takten av utdraget. Rytmikken er offbeat basert, noe som tar oss videre til neste markør.

Musical notation for "Aquarius/Let the Sunshine In" in 2/4 time. The tempo is marked as ♩=120. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff are chord symbols: Bm, F#7, G, and D. The second staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. The piece ends with a double bar line.

"Aquarius/Let the Sunshine In" 2m 19-2m 31s

Dette utdraget fra andre halvdel av "Aquarius/Let the Sunshine in" viser Osborn i en ganske fri rolle hvor han baserer mye av spillet sitt på *offbeat-fraseringer* spilt med aksentuert tredje sekstendel i toeren i takten og pause i første sekstendel på treeren i takten.

Musical notation for "I Think I Love You" in 2/4 time. The tempo is marked as ♩=102. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of a single staff with a bass clef. It shows a repetitive bass line with notes and rests. Above the staff are chord symbols: Eb, Ab, Eb, and Ab. The piece ends with a double bar line.

"I Think i Love You" 2m 28s-2m 38s

I dette utdraget fra "I Think I Love You" presenterer Osborn akkordene med repetitive *offbeat-fraseringer* over to akkorder i et to-takters vamp. I første takt over Eb spiller Osborn fra grunntone og ned til ters offbeat på treeren, mens i andre takt over Ab spiller han fra grunntone og opp til ters offbeat i forhold til toeren. I tredje takt tillegges en kvint offbeat i taktens toer mens resten av takten og den neste spilles likt som forrige gang.

Musical notation for "(They Long to be) Close to You" in 3/4 time. The tempo is marked as ♩=88. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff are chord symbols: Dbmaj7 and Abmaj7. The second staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. The piece ends with a double bar line.

"(They Long to be) Close to You" 3m 57s-4m 18s

Dette utdraget er tatt fra et fire takters vamp fra Carpenters-låten "(They Long to be) Close to You) hvor Osborn i løpet av vampet spiller vekselbass i første takt, en synkopert akkordpresentasjon i andre takt, vekselbass igjen i tredje takt og *offbeat* oppgang i fjerde takt. I gjentakelsen av vampet spiller Osborn de neste tre taktene likt som forrige runde, men spiller denne gangen *offbeat-fraseringen* som en nedgang.

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff has notes with chords C#m, B, A, B, G#(SUS4), G#, and A above them. The second staff has notes with chords E, G#, C#m, A, G#(SUS4), and G# above them.

”California Dreamin' ” 0m 10s-0m 27s

Synkoperte rytmiske mønstre er et element som går mye igjen hos Osborns akkordpresentasjoner. Osborn spiller her i ”California Dreamin' ” konsekvent i sju av versets åtte takter den samme rytmikken, hvor han i den åttende takten legger inn en bassovergang i form av en oppgang og en nedgang.

One staff of musical notation in bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff has notes with chords Gb and Cb above them.

”Monday Monday” 1m 49-1m 58s

Tidligere har ”Monday Monday” blitt trukket fram som et eksempel på Osborns bruk av glissando, noe som også er til stede i dette utdraget i samspill med en akkordpresentasjon som baserer seg på synkoperte rytmiske mønstre, som jeg betrakter som *standard groove*.

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The first staff has notes with chord Db above them. The second staff has notes with chords Gb, Eb, and Ab above them.

”Cracklin' Rosie” 0m 8s-0m 27s

”Cracklin' Rosie” byr også på synkoperte mønstre i Osborns akkordpresentasjon.

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of one sharp (F#). The first staff has notes with chords C, G, D, C, and G above them. The second staff has notes with chords D, C, G, and D above them.

”But You Know I Love You” 0m 21s-0m 45s

Som notebilde er dette eksempelet fra ”But You Know I Love You” et interessant tilfelle. Ved å kun se på notene og med tanke på hvor mye og tilsynelatende hurtig Osborn spiller,

ville man kanskje ha trukket den slutning at denne musikken til en viss grad kan være intens. Realiteten er at dette er en ganske rolig country-låt, hvor basspillet ikke bærer preg av å være intenst. Likevel oppleves det som en ganske utradisjonell måte å presentere akkordene på i en slik rolig country-låt, men i mine ører fungerer det i dette tilfellet. Strykere og blåsere spiller unisont med Osborn på *sekstendels* oppgangene og lange toner ellers, noe som er med å myke opp lydbildet.

Two staves of musical notation in bass clef. The top staff has a tempo marking of 183. Above the first staff are two chord symbols: B7 and E7. Below the first staff are two more chord symbols: B7 and E7. The notation consists of eighth notes and quarter notes.

”Memphis Tennessee” 0m 13s-0m 38s

Utdraget ovenfor viser hvordan Osborn spiller i mesteparten av ”Memphis Tennessee”. Foruten et unisont riff i låtens intro og outro presenterer Osborn akkordene med bruk av *konsekvente fjerdedeler* på grunntonene.

Two staves of musical notation in bass clef. The top staff has a tempo marking of 77. Above the first staff are five chord symbols: G#, C#m, F#, B, and E. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a triplet of eighth notes.

”The Only Living Boy in New York” 1m 05s-1m 16s

At Osborn benytter *konsekvente åttendeler* som elementer i et bassarrangement er synlig i broene i ”The Only Living Boy in New York” hvor de konsekvente åttendelene blir benyttet for å skape en walking-basslinje.

Two staves of musical notation in bass clef. The top staff has a tempo marking of 112. Above the first staff are two sets of chord symbols: C#m and A E G# C#m A G#. Below the first staff are two more sets of chord symbols: C#m B A B G# and C#m B A B G#. The notation consists of eighth notes and quarter notes.

”California Dreamin' ” 1m 19s-1m 53s

Et annet eksempel på hvordan Osborn benytter konsekvente åttendeler som elementer i et bassarrangement er synlig i ”California Dreamin' ”. Her har vi innslag av *konsekvente åttendeler* i refrengaler og under fløytesoloen dette utdraget er tatt ut i fra. I låten veksler Osborn på å spille synkoperte groover og konsekvente åttendeler.

$\text{♩} = 112$

C#m B A B G#(SUS4) G#

C#m B A B G#(SUS4) G# A

"California Dreamin' "0m 36s-0m 53s

Utdraget fra ovenfor "California Dreamin' " viser en av de nevnte refrenghalene hvor Osborn spiller konsekvente åttendeler. Disse fire første taktene i utdraget kan ses på som en lengre *bassovergang* inn i verset som kommer etter dobbelstrek.

$\text{♩} = 102$

I DON'T KNOW WHAT I'M UP AGAINST I DON'T KNOW WHAT IT'S ALL ABOUT... I GOT SO MUCH TO THINK ABOUT HEY! I THINK I LOVE YOU SO WHAT AM I SO AFRAID

"I Think I Love You" 1m 36s-1m 49s

Et annet eksempel på bruk av åttendeler som en *bassovergang* kan man se i "I Think I Love You". Dette partiet er tatt ut ifra et parti som kun består av bass og vokal, hvor han i takten før dobbelstrek velger å spille en takt med konsekvente åttendeler for å skape en overgang inn til refrenget.

$\text{♩} = 128$

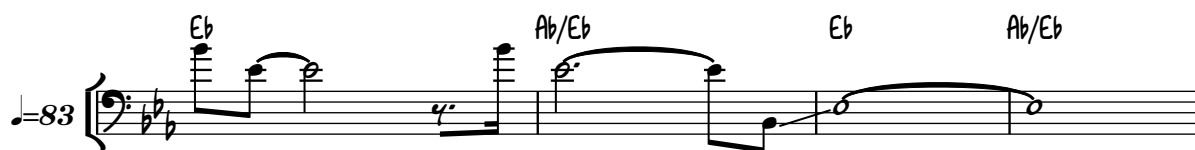
Ebm

Ab

"Cracklin' Rosie" 1m 01s-1m 17s

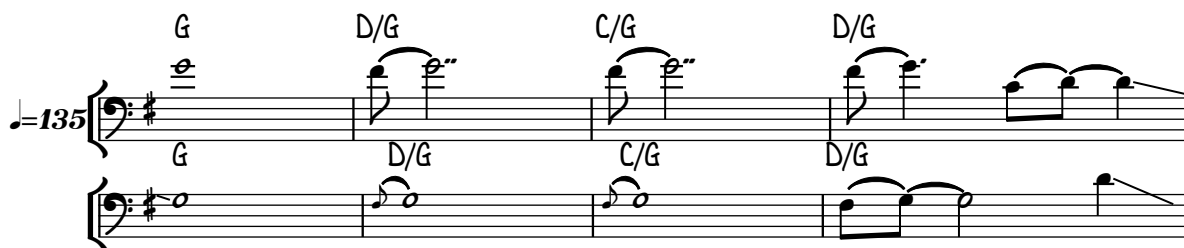
Dette utdraget fra "Cracklin' Rosie" viser hvordan Osborn skaper en oppbygning til et stopp ved å spille mer åttendelsbasert.

3.3.4 Tonevalg



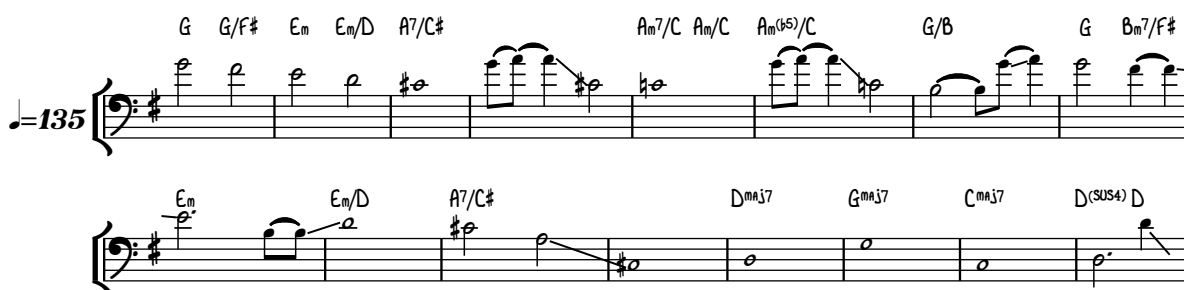
"Brigde Over Troubled Water" 3m 8s-3m 20s

I Simon & Garfunkel-låten "Brigde Over Troubled Water" melder ikke Osborn sin ankomst før tre minutter og åtte sekunder har gått, hvor han da tar lyttefokus i sin inngang ved å presentere akkordene i instrumentets øvre register. Utvalget av Osborn-låter byr på flere anledninger hvor han introduseres ved å starte med *spill over åttende bånd* (Eb). I gjennomgangen av Osborns bruk av glissando ble "Yesterday Once More" trukket fram og også her ble Osborn introdusert i lydbildet på samme måte.



"For All We Know" 0m 0s-0m 13s

I dette utdraget er Osborn med fra "For All We Know"s start og befinner i instruments øvre register. Han presenterer akkordene ved bruk av orgelpunkt og variasjon av anslaget i form av ornamentale toner spilt legato fra tonen under grunntonen. Store deler av Osborns basslinjer i "For All We Know" byr på spill i det øvre registeret:



"For All we Know" 0m 14s-0m 42s

Under versene foregår fortsatt mye *over åttende bånd*. I starten av utdraget presenterer Osborn akkordene med en nedadgående linje med anslag kun i akkordskifter mens vokalmelodien synges, hvorpå Osborn fyller mellomrommene i vokalfrasene med melodiske mønstre med innslag av legato og nedadgående glissando.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a downward glissando. Above the staff are chords B, E, B, and E. The bottom staff is a bass line with chords E, B/D#, C#m, C#m7/B, F#, and E. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

”The Only Living Boy in New York” 1m 57s-2m 22s

Tidligere i gjennomgangen ble ”The Only Living Boy in New York” trukket fram som et eksempel på Osborns bruk av glissando, et element som også er tilstedeværende i dette utdraget fra senere i låten. I dette utdragets tredje, fjerde og femte takt presenterer Osborn tre *nedadgående melodiske linjer*, noe han gjentar med variasjoner i alle vers. I dette samme utdraget kan man tydelig se eksempler på *oppadgående og nedadgående linjer*. Man kunne ha strukket en linje fra eneren i den første takten, til eneren i den tredje takten og man kunne da sett at i løpet av disse tre taktene ville notene ha fulgt linjen tett. For å se tettere på notebildet kan man se eksempler på mindre oppadgående linjer fra grunntonen i en akkord til grunntonen i den neste. Dette kommer til syne i utdragets tre første takter hvor akkordene veksler mellom **B** og **E** og Osborn starter taktene på grunntonene og spiller oppgående linjer til neste akkords grunntone.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a downward glissando. Above the staff are chords D, G, F#m, G, and D. The bottom staff is a bass line with chords G, F#m, E7, and A7. The key signature has two flats (Bb, Eb).

”Travelin' Man” 0m 38s-0m 54s

Oppganger og nedganger som vist i dette utdraget fra ”Travelin’ Man” kan ses på som konvensjonelle for bassister. Når man vet at neste akkord ligger en kvart over den inneværende akkorden kan man ofte velge å spille trinnene 1-2-3 i forhold til akkorden, noe

Musical notation for the bass line of "We've Only Just Begun". The notation is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece starts at measure 88. The first staff contains measures 88-91 with chords Amaj9, Dmaj9, C#m, and F#m. The second staff contains measures 92-95 with chords Bm, F#m, Bm, and E(ADD9). The bass line consists of eighth and quarter notes, often with off-beat accents.

"We've Only Just Begun" 1m 26s-1m 48s

I disse to utdragene ser vi eksempler fra to forskjellige steder i "We've Only Just Begun" på hvilke måter Osborn kan variere over akkordskjemaer. Spillet som betraktes som *inkonsekvent* er her hovedsakelig basert på offbeat-fraseringer med forekomster utenom de tunge taktslagene på eneren og treeren i takten.

Musical notation for the bass line of "The Only Living Boy in New York", first excerpt. The notation is in 4/4 time and features a key signature of three sharps. It starts at measure 77. The first staff contains measures 77-80 with chords B and E. The bass line features eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes at the beginning.

"The Only Living Boy in New York" 0m 25s-0m 38s

Musical notation for the bass line of "The Only Living Boy in New York", second excerpt. The notation is in 4/4 time and features a key signature of three sharps. It starts at measure 77. The first staff contains measures 77-80 with chords B, E, B, and E. The bass line features eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes at the beginning.

"The Only Living Boy in New York" 1m 57s-2m 8s

Musical notation for the bass line of "The Only Living Boy in New York", third excerpt. The notation is in 4/4 time and features a key signature of three sharps. It starts at measure 77. The first staff contains measures 77-80 with chords B, E, B, and E. The bass line features eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes at the beginning.

"The Only Living Boy in New York" 3m 20s-3m 32s

Ovenfor ser vi tre utdrag fra "The Only Living Boy in New York" som også viser hvordan Osborn varierer over like partier ved forskjellige steder i en låt, med andre ord innslag av *inkonsekvent spill*. Låtens bassarrangementet består av noen melodiske linjer som gjentas med variasjoner, i samhandling med akkordpresentasjon. Osborn varierer også hvordan han presenterer akkordene i mellom disse melodiske "knaggene". Spillet er hovedsakelig basert på oppganger offbeat fra toeren i takten med innslag av legato og tidvis glissando. I det siste utdraget varierer Osborn også ved de stedene han tidligere har spilt de melodiske linjene og denne forekomsten er fra den siste gangen partiet spilles i låten.

Four staves of bass guitar notation for the piece "Aquarius/Let the Sunshine in". The tempo is marked as 120. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff shows a Bm chord, followed by a boxed section with an F# chord. The second staff shows Bm, G, and D chords. The third staff shows Bm, F#, and D chords. The fourth staff shows Bm, G, and D chords. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

"Aquarius/Let the Sunshine in" 2m 31s-2m 44s

"Let the Sunshine in" delen av låten byr på mer *inkonsekvent spill*. Her baserer Osborn seg på et en-takts rytmisk mønster, men varierer i stor grad med å legge til aksentueringer, dead notes, offbeat-fraseringer, oppganger og nedganger og ikke minst *fills*. De to uthevede feltene viser to fills som kommer ganske tett på hverandre. Begge to spilles i øvre register med offbeat-fraseringer og over samme sted i perioden i den seks-takters lange akkordprogresjonen som presenteres to ganger i utdraget ovenfor.

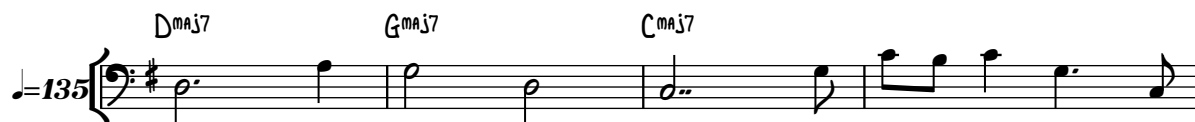
Two staves of bass guitar notation for the piece "(They Long To Be) Close To You". The tempo is marked as 88. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff shows Cmaj9, B(sus4), and B chords. The second staff shows a boxed section with a Bm chord, followed by Em7 and Em chords. The notation includes a triplet in the first staff and various rhythmic patterns in the second staff.

"(They Long To Be) Close To You" 1m 16s-1m 27s

Et bassfill av interesse dukker opp i Carpenters låten "(They Long to be) Close to You". Osborn veksler mellom å spille vekselbass på en og tre, synkopert vekselbass og går i dette utdraget vekk fra vekselbassen for å legge inn et *fill* basert på blueskala i Bm.

One staff of bass guitar notation for the piece "For All We Know". The tempo is marked as 135. The key signature has two sharps (F# and C#). The staff shows Dmaj7, Gmaj7, and Cmaj7 chords. The notation includes a triplet in the first staff and various rhythmic patterns in the second staff.

"For All We Know" 1m 3s-1m 10s



"For All We Know" 1m 52s-2m 0s

Disse to utdragene fra en annen Carpenters låt "For All We Know", viser to *fills* av lik karakter. I utdragenes opptakt til fjerde takt kommer det til syne at fillene forekommer på samme sted i akkordskjemaet. Disse fillene bryter ut fra bassakkompagnementet mens vokalmelodien og resten av akkompagnementet ligger og skaper en luftige følelse.



"Yesterday Once More" 1m 24s-1m 41s

Dette *fillet* forekommer også i et lignende luftig lydlandskap som forrige utdrag, men er av en annen karakter. I forkant spilles en synkopert groove og fillet har innslag av både legato og glissando, men presenteres offbeat framfor å forekomme på tunge taktslag. Det har også innslag av en repetitiv rytmikk i taktens toer og treer, før en glissando fra neste akkords kvint leder videre.



"Memphis Tennessee" 0m 0s-0m 8s

Innslag av *unison spill* har ikke blitt registrert i en stor grad hos Osborn. Utdraget ovenfor viser et tidligere nevnt unison riff fra introen på "Memphis Tennessee" hvor gitar introduserer riffet og Osborn introduseres i lydbildet slutter seg til riffet etter at det er blitt spilt en gang.

♩=102

I DON'T KNOW WHAT I'M UP AGAINST I DON'T KNOW WHAT IT'S ALL ABOUT I GOT SO MUCH TO THINK ABOUT HEY! I THINK I LOVE YOU SO WHAT AM I SO AFRAID

”I Think I Love You” 1m 36s-1m 49s

Et annet eksempel på Osborns innslag av *unisont spill* kommer til syne i et vokalbrydown i ”I Think I Love You”. De eneste tonale elementene i dette partiet er melodien som synges og som Osborn spiller.

15

♩=92

C G D C

G D C G D

”But You Know I Love You” 0m 21s-0m 45s

Tidligere har ”But You Know I Love You” blitt trukket fram som et eksempel på Osborns bruk av sekstendeler. Dette utdraget viser hvordan Osborn tidvis spiller *unisont* med strykere og blåsere.

3.3.5 Sammendrag

Osborns sound kan karakteriseres som fyldig, men likevel gjennomtrengende i lydbildene. Jeg tolker dette som et resultat av hans høyrehåndsteknikk hvor han benytter seg av plekter og slår an strengene nær instrumentets hals fremfor ved instrumentets bro. Gjennom utvalget oppleves Osborns sound som nevnt både fyldig i bunnregisteret og med en gjennomtrengende kvalitet, men likevel forekommer det variasjoner i Osborns sound gjennom utvalget. Disse ulikhetene av Osborns sound kan kanskje ha en forklaring av mengden forskjellige

¹⁵ Intensjonen med den øverste notelinjen er å belyse i grove trekk hva strykere og blåsere presenterer og kan være mangelfull i form av toner i voicing, eller inneha notasjon i feil oktaver.

produsenter, miks- og mastring -teknikere, iberegnet musikkteknologiske utviklinger og normer i lydbildepreferanser gjennom tidsrommet utvalget er plukket ut fra. Selv om det oppleves som sound-variasjoner er det balansegangen mellom det fyldige og det gjennomtrengende som utgjør hovedforskjellene. Noen ganger oppleves soundet med en vektleggelse i instrumentets lave frekvenser, mens andre ganger oppleves det mer som at det gjennomtrengende plekteranslaget og lysere frekvenser kommer i lytterfokus. Osborn groovevalg er i gjennomgangen variert og han har benyttet seg av alle groove markørene, med unntak av disco-oktaver. Groove-markørene standard grooves eller bestemte grooves kom ofte i form av synkoperte rytmiske mønstre i Osborns akkordpresentasjoner. Hans bruk av legato og glissando i melodiske linjer, gjerne i instrumentets øvre register, er et av varemerkene som har gjort seg bemerket etter å hørt gjennom utvalgets tjue låter. Riktignok er ikke slikt spill registrert i en så stor grad i forhold til andre markører, men med tanke på likhetene i de eksemplene som er trukket fram og graden av Osborns egenart i slikt spill, kan det ses på som en Osborn-signatur. Eksempler på Osborns bruk av fills kom til syne i flere og forskjellige dynamiske sammenhenger. I eksempler fra Carpenters var det forekomster av fills i lignende luftige lydbilder i to forskjellige låter, og i "Aquaris/Let the Sunshine in" var fills forbeholdt til spesifikke steder i perioden i en del av låten med høy intensitet hvor Osborn presenterer akkordene med et mer inkonsekvent spill enn tidligere i låten. Inkonsekvent spill kom også til syne flere ganger i løpet av utvalget.

3.4 Leland Sklar

Leland Bruce "Lee" Sklar (f. 1947) startet sin musikalske karriere allerede som femåring som pianist og gjorde seg bemerket som et vidunderbarn etter å ha gått av med flere seire i konkurranser rundt omkring i Los Angeles området. Dette til tross ble han i tolvårsalderen oppfordret av sin musikk lærer Ted Lynn til å foreta et bytte til kontrabass, med tanke på at de allerede hadde en overvekt av elever som spilte piano og ingen som spilte bass. Overgangen til elektrisk bass kom fire år senere da Sklar var i sekstenårsalderen.

Sklar gjorde sine første kommersielle innspillinger i slutten av sekstitallet med singer/songwriter artister som James Taylor, Carole King og Jackson Browne. Disse samarbeidene ledet Sklar videre til medvirkning i flere leire og Sklar ble hørbar i blant annet toppen av hitlister, i rock-sammenhenger, i musikk til film og TV, og i fusion-sjangre.

På slutten av åttitallet befant Sklar seg i et samarbeid med Phil Collins, både i innspillinger og som live-musiker. På nittitallet hadde Sklars karriere strukket seg til den country-baserte musikkindustrien i Nashville Tennessee og det ble lagt til en rekke country-klassikere til Sklars portefølje. Etter tusenårsskiftet fortsetter Sklar sin varierte karriere og har blitt blant annet sett som live-musiker for Toto og som en viktig inspirator for aspirerende bassister i form av en clinic trio hvor han har med sine bassistkolleger Steve Bailey og Jonas Hellborg. Sklar er en av klodens mest innspilte musikere, med en langstrakt og fortsatt pågående karriere som det estimeres at inneholder bidrag på nær 2700 album.

I likhet med mitt forhold til Osborn ble jeg først bevisstgjort om Sklar av min veileder Drabløs under mine studier på bachelornivået. Fra dette tidspunktet og fram til mitt valg av emne ble foretatt var ikke mine kjennskaper til Sklar nevneverdig store, men gode nok til å ville foreta undersøkelser for å kunne øke min forståelse om utøveren. Det faktum at Sklar er en av klodens mest innspilt musikere gjorde at jeg anså det som fordelaktig for meg å benytte han som forskningsobjekt for å kanskje oppdage hva han gjør ”riktig”.

| Leland Sklar // Session | År | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W |
|--------------------------------------|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| You've Got a Friend | 1971 | | x | x | | | | | | x | | x | | | | x | x | | x | x | | | | |
| Doctor My Eyes | 1972 | | x | x | | x | x | | | | x | x | | | | x | x | | | x | | | | x |
| I am Woman | 1972 | | x | x | | | | x | x | x | | | | | | x | x | x | x | x | x | | | |
| Hardwood Floor | 1972 | | x | | | | x | | x | | | | | | | x | | | | x | x | | x | |
| Sara Smile | 1975 | | x | | | | x | | x | x | x | | | | x | x | x | | | x | | | x | |
| Still Here Thinking of You | 1976 | | x | x | | | | | x | x | x | | | | | x | x | x | x | x | x | | | x |
| Running on Empty | 1977 | | x | | | | | | x | | | | | | x | x | x | | | | x | | | x |
| The House of the Rising Sun | 1980 | | x | | | | x | | | x | x | x | | | | | | | | | | | | |
| It's Raining Men | 1987 | x | | | | | | | | | | x | | | | | | | | | | | x | x |
| Another Day in Paradise | 1989 | | x | x | | | x | | x | | | x | | | | x | | | | x | | | | x |
| A Song for You | 1993 | | x | x | | | | | x | x | | | | | | | | | | x | | | | |
| That's Right (You're Not from Texas) | 1996 | | x | | x | x | | | | | x | x | | | | x | | | | x | | | | |
| I Do | 1997 | | x | x | | | x | | x | | | | | | x | | | | x | x | | | | |
| A Thousand Miles | 2002 | | x | x | | | x | | | | x | | | | x | | | | x | x | | | | |
| The Great Divide | 2002 | | x | x | x | | | | x | | x | | | | | | | | | | | | | |
| Love in Limbo | 2003 | | x | x | | | x | | | | x | x | | | x | | | | x | x | | x | | |
| Funny How Time Slips Away | 2005 | | x | | | | | | x | | | | | | x | x | x | x | | x | | | | |
| What Becomes of the Broken-Hearted | 2007 | | x | | | | | | x | | | | | x | | x | | | x | x | | | | |
| Stab in the Back | 2008 | | x | x | | | x | x | x | | | | | | x | | | | | x | | | x | |
| You're Not Here Anymore | 2014 | | x | x | | | | | x | | | | | | x | | | | x | x | | | | |

Markører som er godt representert innenfor Sklars utvalg er: Fingre (B), glissando (C), syklisk/riff/bestemt groove (F), standard groove med variasjoner (H), oktavbruk (I), sekstendeler eller raske trioler (J), konsekvente fjerdedeler eller åttendeler (K), oppadgående og nedadgående linjer (O), spill over åttende bånd (E^b) (N), og fills (S). Mens grunntone eller vekselbass (D), walking (E), offbeat-fraseringer (G), bassovergang (M), tydelige melodiske linjer (Q), inkonsekvent spill (R), licks (T), solistiske innslag (U), unisont med melodi eller

riff (**V**) og orgelpunkt (**W**) er i mindre grad registrert. Disco-oktaver (**L**) er ikke registrert innenfor utvalget.

3.4.1 Soundanalyse

I likhet med Osborn innehar Sklar et bass-sound som kan karakteriseres som fyldig, varmt og rundt, uten følelsen av å være dempet i instrumentets høyere frekvenser. Soundet oppleves som åpent og balansert mellom dybde i lavere frekvenser, med en klarhet og definisjon i høyere frekvenser. I motsetning til Osborn har ikke Sklar et distinkt plekteranslag, men et mer avrundet anslag man får ved bruk av fingre. Sklar har også variasjoner i sitt sound innad i utvalget, men med tanke på at utvalget strekker seg fra 1971 til 2014 er det ikke så rart at elbassen låter annerledes med tanke på den musikkteknologiske utviklingen som har skjedd i løpet av alle disse årene. Disse forskjellighetene i utvalget oppleves i tillegg til musikkteknologiske utviklinger, å være bruk av forskjellige instrumenter med ulike klangkarakterer. Noen tilfeller oppleves soundet som at det frembringes av en semi-akustisk bass med en klangkarakter som kan oppleves hulere enn vanlige basser. Oftest blir soundet opplevd som at det frembringes av vanlige basser med tanke på at soundet oppleves som varmt, fyldig i bunnen og uten karakteristikk som kan tilsi noe annet at det er konvensjonelle basser som blir brukt. Ved noen tilfeller oppleves det som Sklar bruker en bass som skaper en følelse av at man ”hører treverket”. Dette er en måte vi bassister gjerne ordlegger oss med når vi opplever at det finnes en klarhet og definisjon i instrumentets lysere frekvenser og at det kan minne om en klang man gjerne får ved bruk av båndløse basser eller kontrabasser. I tilfellene hvor man kan høre treverket i Sklars bass opplever jeg det ikke som verken kontrabass eller båndløs bass, men som at Sklar benytter seg av en bass med tynnere bånd enn hva som er konvensjonelt. Grunnen til at jeg opplever det slik er at i glissandoer som forekommer i disse tilfellene ikke innehar semi-toner og såpass glidende overganger man gjerne får ved bruk av basser uten bånd. Selv om soundet har variasjoner gjennom utvalget oppleves det som at Sklar er konsekvent i sin høyrehåndsteknikk. For å produsere et sound med et rundt anslag og som oppleves som rundt og fyldig i bunnregisteret, men likevel innehar en klarhet i høyere frekvenser, trekker jeg slutningen at Sklar har sin høyre hånd plassert midt i mellom starten av elbassens hals og bro, som gjerne forekommer hvis tommel hviler på mikrofonen som er plassert nærmest halsen. Ved et eksempel oppleves det som at Sklar benytter seg av plekter, noe jeg kommer tilbake til senere i teksten. I likhet med Osborn oppleves Sklar som konsekvent på beatet, med unntak av ”Love in Limbo” hvor han oppleves

som å spille bakpå beatet. Denne låten varer i 7 minutter og 25 sekunder og bærer preg av å være en åpen jamsession med tanke på lange vampepartier og hvor variert Sklar spiller.

3.4.2 Teknikk



”Another Day In Paradise” 3m 22s-3m 32s

I dette utdraget kommer to eksempler på Sklars bruk av *glissando* til syne og i løpet av disse fire taktene blir også andre markører også presentert. Det første uthevede feltet viser hvordan Sklar benytter glissando for å gå opp en oktav i en bassovergang som spilles ved bruk av konsekvente åttendeler. Det neste feltet viser hvordan han anvender glissando som en bestanddel i et unisont bass- og gitar-riff.



”A Song for You” 0m 49s-0m 54s



”The Great Divide” 0m 32s-0m 34s

De to utdragene fra ”A Song for You” og ”The Great Divide” viser Sklars tendens til å introdusere seg selv i en innspilling ved å starte med en fjerdedels opptakt med *glissando* fra kvinten i neste akkord. Denne måten å introdusere seg selv i lydbildet gjør Sklar flere ganger i løpet av låtutvalget.



”Still Here Thinking of You” 0m 13s-0m 26s

Dette utdraget fra ”Still Here Thinking of You” viser to eksempler på Sklars bruk av *glissando*. I første uthevede felt som en bestanddel av et fill i et høyt register og det andre feltet som et resultat av dette fillet i den foregående takten. Den andre glissandoen i utdraget forekommer naturlig på grunn av et posisjonsskifte i venstre hånd etter å ha vært høyt oppe i gripebrettet, før han sklir ned på den laveste tonen i en annen posisjon i gripebrettet.

3.4.3 Groove



”That's Right (You're Not From Texas)” 0m 0s-0m 7s

Utdraget fra ”That's Right (You're Not From Texas)” demonstrerer et type spill til forveksling likt vekselbass med tanke på tonenes kvintforhold mellom seg, men er heller et eksempel på hvordan akkordpresentasjon med *konsekvente fjerdedeler* på grunntonene.



”The Great Divide” 1m 27s-0m 34s

Et eksempel på *vekselbass* kan man derimot se i dette fra ”The Great Divide” hvor tunge taktslag er enten grunntone eller kvint i akkorden og det spilles med en synkopert groove.



”That's Right (You're Not From Texas)” 0m 38s-0m 45s

Innslag av *walking* kan ses i dette utdraget fra refrenget i ”That's Right (You're Not From Texas)”, men som et fast rytmisk mønster som følges over eksempelets tre første takter, før en turn-around avslutter fire-taktersperioden. Neste gjentakelse av akkordrekka er nærmest identisk med like variasjoner i opptaktene som eksempelet ovenfor viser.



”Doctor My Eyes” 0m 39s-0m 45s

Dette eksempelet fra ”Doctor My Eyes” viser en repetitiv Walking-basslinje i låtens refreng med innslag av trioler.

”Another Day In Paradise” 0m 35s-0m 54s

I forrige delkapittel ble ”Another Day In Paradise” trukket fram som et eksempel på glissandobruk innad i et *riff* og da ble kun halvparten av riffet presentert. Ovenfor er det fire-takters riffet presentert i sin helhet, med en gjentakelse, og man kan se nok et innslag av glissando i overgangen til utdragets femte takt.

”Another Day In Paradise” 1m 32s-1m 41s

Videre i samme låt i hva som kan kalles låtens pre-refreng spiller Sklar et annet repetitivt mønster. Her med bruken av orgelpunkt i en synkopert *bestemt groove*.

”Hardwood Floor” 0m 03s-0m 14s

Markøren *Syklisk/Riff/Bestemt groove* kommer til syne flere ganger i dette låtutvalget. Utdraget ovenfor fra ”Hardwood Floor” viser hvordan Sklar benytter seg på treeren og fireren i takten av boogie-licket, som ble presentert tidligere i gjennomgangen av Williams, til å skape et én takts repetitivt bassriff.

”I Do” 0m 20s- 0m 29s

Dette utdraget fra første vers i ”I Do” viser hvordan Sklar benytter en offbeat basert *bestemt groove* med innslag av dead notes. Forholdet mellom basstromme og elbass i dette utdraget kan virke særegent med tanke på at de ikke treffer hverandre på treeren i takten. Sklars offbeat-markeringer blir også spilt som ghost¹⁶ notes i skarptrommen. Denne bestemte grooven gjør at verset får en følelse av å være drivende med tanke på hvor firkantet det ville ha blitt opplevd hvis Sklar skulle ha fulgt basstrommemønsteret.

E F#(SUS4) B/D# E F#(SUS4) B/D# E F#(SUS4) B/D# E E F#(SUS4) B/D# E E F#(SUS4) B/D# E E F#(SUS4) B/D# E

”A Thousand Miles” 0m 15s-0m 30s

I ”A Thousand Miles” presenter Sklar akkordene, som resten av akkompagnementet, med en *bestemt groove* som notert ovenfor.

A7

”Stab in the Back” 1s 2m 1m 17s

”Stab in the Back” byr også på *riff* og i dette tilfellet varer riffet over en to takters periode med konsekvente tidlige enere. Låten byr på flere deler som er *offbeat* basert:

”Stab in the Back” 1m 2s-1m 17s

I notebildet ser de fire første taktene i første øyekast ulike ut, men det er Sklars variasjoner av tonelengder som utgjør de visuelle forskjellighetene i notebildet. I lytting låter det repetitivt selv om notebildet ikke gir det inntrykket. I utdragets første fire takter forekommer *Offbeat-fraseringer* i akkordskiftene fra første takt til den andre, og fra den tredje til den fjerde. En annen form for offbeat spill kommer i utdragets sjette takt, i form av et unisont riff. Dette skal jeg komme tilbake til i neste delkapittel.

¹⁶ Her ment som trommers ekvivalent av dead notes.

Musical notation for the first system of "You've Got a Friend". The tempo is marked as ♩=92. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation shows a bass line with eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: A, A^{ma}7, D^{ma}7, B_m7, and E7(SUS4).

"You've Got a Friend" 0m 51s-1m 1s

Standard groove med variasjoner kommer også ofte til syne i utvalget av Sklar låter. Dette utdraget fra refrenget på "You've Got a Friend" viser en én takts groove Sklar varierer over. Det rytmiske mønsteret som grooven består av er en halvnote på eneren i takten og to åttendeler på treeren. Variasjonene Sklar presenterer i dette utdraget er blant andre å la den andre åttendelen i rytmemønsteret henge over til fireren i takten, eller å spille en eller flere sekstendels opptakter til treeren i takten.

Musical notation for the first system of "Sara Smile". The tempo is marked as ♩=75. The key signature has one flat (Bb). The notation shows a bass line with eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: D_m7, C⁶, B_b^{ma}7, A7(SUS4), and A7. The notation is split across two lines.

"Sara Smile" 0m 12s-0m 38s

I dette utdraget fra "Sara Smile" kommer en synkopert groove til syne og taktslagene som markeres i dette eksempelet er eneren, en tidlig treer og fireren i takten, med andre ord *standard groove*. Sklar markerer den tidlige treeren og fireren med å spille grunntonen i den overliggende oktaven i forhold til den han spilte i taktens ener. Dette har også blitt registrert som *oktavbruk* i markørutfyllingen.

Musical notation for the first system of "The House of the Rising Sun". The tempo is marked as ♩=126. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation shows a bass line with quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: B_m, B_m/A, E/G#, G, and A.

"The House of the Rising Sun" 0m 58s-1m 05s

Også i dette utdraget fra "The House of the Rising Sun" presenter Sklar grooven med bruk av *oktaver* i groove-markeringer, i dette tilfellet på treeren i takten.

Musical notation for the second system of "Sara Smile". The tempo is marked as ♩=93. The key signature has one flat (Bb). The notation shows a bass line with quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: F#, E_m, F#, and B_m.

"Sara Smile" 0m 12s-0m 38s

Dette utdraget er tatt ut fra et annet sted i ”Sara Smile” med en annen *standard groove* hvor fireren ikke markeres, men heller treeren blir markert.

Chords: D G D G D G Em A D G D A

”Funny How Time Slips Away” 0m 8s- 1m 0s

Dette utdraget fra 12/8 dur-bluesen ”Funny How Time Slips Away” viser, med en underdeling på fire i takten, at spillet baserer på lange toner på eneren og treeren i takten. Variasjoner er blant andre oppganger og nedganger, og akkordtoner på fireren.

Chord: F

”Doctor my Eyes” 0m 10s-0m 14s

Det er allerede vist tidligere i gjennomgangen at Sklar har benyttet seg av *sekstendeler* som elementer i enten rytmiske mønstre, eller som groove-variasjoner. Dette utdraget viser Sklars måte å spille inn i første vers i ”Doctor My Eyes” etter å ha meldt sin ankomst med en glissando fra kvinten på fireren i takten til grunntonen, hvor han deretter presenterer akkordene med konsekvente fjerdedeler. I dette utdraget spiller han en hel takt med trioler i instrumentets øvre register ved å spille grunntonen på eneren og toeren, før han spiller en nedadgående durpentatonisk linje.

Chords: f(SUS4) f

”Doctor My Eyes” 2m 28s-2m 35s

Denne nedadgående durpentatoniske linjen gjentar Sklar senere i låten også. I dette utdraget fra låtens outro blir linjen igjen spilt som en overgang inn i et nytt parti. I dette outro-vampet fortsetter Sklar sin bruk av trioler i et repetitivt rytmisk mønster over to taktslag.

Two staves of musical notation in bass clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 92. Chords are indicated above the notes: E(SUS4), A, A^{ma}7, D^{ma}7, B_m, and E7(SUS4). The second staff continues the melody with chords A⁶, A^{ma}7, and E7(SUS4).

”You've Got a Friend” 0m 45s-1m 12s

Samme låt byr på flere forekomster av spill i instrumentets øvre register, som vist i utdraget ovenfor. I utdragets siste takt forekommer markøren i et bassfill med klare melodiske kvaliteter, noe som vil bli presentert videre senere i delkapitlet. Utdragets andre takt viser den første forekomsten i eksemplet og her kommer en *nedadgående linje* til syne. En slik nedgang fra dominant til tonika har blitt presentert tidligere i teksten i gjennomgangen av Osborn. Dette ti takters utdraget har flere eksempler på *oppadgående og nedadgående linjer*.

One staff of musical notation in bass clef, key of D major (two sharps), and 12/8 time. A tempo marking of ♩ = 93 is present. Chords D, G, D, and A are indicated above the notes.

”Funny How Time Slips Away” 0m 0s-0m 08s

Sklars spill i ”Funny How Time Slips Away” , er som tidligere nevnt basert på standard grooves innenfor sjangeren med betoning på de tunge taktslagene (med puls på punkterte fjerdedeler) på eneren og treeren. Ofte i dette eksempelet varierer han med *opp ganger eller ned ganger* inn i akkordskifter som sett ovenfor i skiftene mellom D og G og tilbake til D igjen.

One staff of musical notation in bass clef, key of D major (two sharps), and 12/8 time. A tempo marking of ♩ = 93 is present. A chord D is indicated above the notes.

”Funny How Time Slips Away” 3m 21s-3m 28s

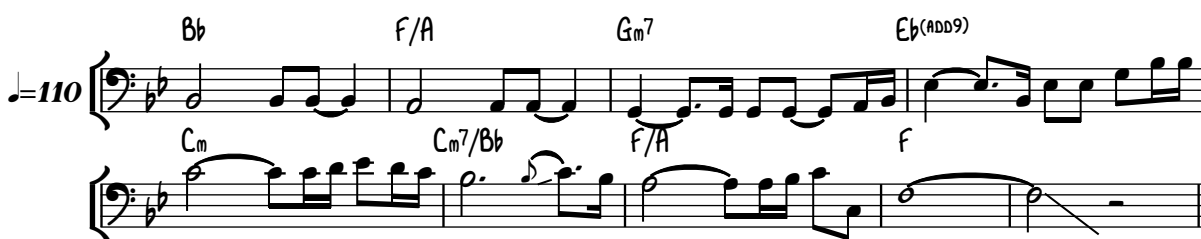
Et annet eksempel fra samme låt kommer til syne i disse to taktene som vist ovenfor. I slutten av første takt spiller Sklar en to åttendels kromatisk oppgang til tersen på neste takts ener. Han fortsetter en nedgang fra ters, via sekund, grunntone, sekst og kvint.

Utdragets andre takt er også et eksempel på Sklars bruk av *double stops*, som også er representert i andre låter, som utdraget nedenfor fra ”Still Here Thinking of You” demonstrerer:



”Still Here Thinking of You” 1m 4s-1m 10s

I dette tilfelle velger Sklar å understreke rytmiske markeringer ved bruk av oktaver i *double stops*.



”I Do” 1s 54m-2m 14s

I dette utdragets fjerde takt og utover kan man se et eksempel på lengre *melodiske linjer* som forekommer i låten ”I Do”. Hva som gjør at dette oppfattes som melodiske linjer kan grunngis med at fram til dette tidspunktet har Sklars spill basert seg på bestemte groover for det meste i instrumentets nedre register. Linjen som er transkribert i utdraget ovenfor oppfattes som sangbar til tross for sin rapiditet og oppleves som en motstemme til vokalmelodien i den forstand at den spilles mellom vokalens melodifraseringer. I partiet utdraget er tatt ut ifra akkompagnerer resten av bandbesetningen og det er kun vokal og bass som er melodiførende, noe som også indikerer min tolkning som *melodiske linjer* framfor enkeltstående bassfills.



”You've Got a Friend” 0m 24s-0m 29s

James Taylor låten ”You’ve Got a Friend” har allerede blitt trukket fram flere ganger og i låten varierer Sklar med små *melodiske linjer* som presentert i dette utdraget. Også i dette utdraget spilles den melodiske linjen mellom vokalfraser, men Sklar oppleves som eneste melodiske element i tidsrommet.

E F#(SUS4) B/D# E E F#(SUS4) B/D# E

E F#(SUS4) B/D# E G#m F#/A F#

"A Thousand Miles" 2m 57s-3m 17s

Et annet eksempel som er verdt å trekke fram i presentasjonen av Sklars *melodiske linjer* er dette utdraget fra Vanessa Carltons hit "A Thousand Miles". Fram til dette tidspunktet har Sklar presentert et disiplinert og sparsommelig bassarrangement som er tidligere trukket frem som et eksempel på bestemte groover. I dette utdraget, fra en nedstrippet variant av pre-refrenget, starter Sklar med å ta seg tre og en halv takts pause før han entrer lydbildet med en ganske uventet oppadgående melodisk linje.

D

D

"Love in Limbo" 0m 11s-0m 30s

D

tr

"Love in Limbo" 1m 35s-1m 44s

D

"Love in Limbo" Bassfigur

I eksempelet fra "A Thousand Miles" beskrev jeg hvordan Sklar i store deler av en låt spilte disiplinert og sparsommelig med flere bestemte groover. I disse to utdragene baserer Sklar seg også på en bestemt groove eller en en-takts bassfigur som avbildet, men med en mye større frihet. Her varieres det hvordan han velger å presentere bassfiguren i form av tillegg av dead notes, offbeat-markeringer og små *fills*. Former for *inkonsekvent spill* kommer også til syne flere ganger i løpet av utvalget:

”Still Here Thinking of you” 0m 13s-0m 27s

”Still Here Thinking of you” 0m 50s-1m 3s

”Still Here Thinking of you” 2m s0-2m 14s

Carole Kings låt ”Still Here Thinking of You” er et godt eksempel hvordan Sklar spiller *inkonsekvent* over akkordskjema innenfor utvalget. Ovenfor er tre eksempler fra starten av tre forskjellige vers presentert og det er raskt synlig at ingen av taktene spilles likt noen av gangene. Likevel finnes likhetstrekk, som eksempelvis at Sklars valg av starttoner i taktens enere konsekvent er grunntoner, og at småfills ofte baseres på offbeat-rytmikk og har innslag av sekstendeler.

”Sara Smile” 1m 11s-1m 23s

I dette utdragets tre første takter spilles en bassfigur en bestemt groove med bruk av oktaver som er presentert tidligere i gjennomgangen av Sklar. I eksempelets siste takt derimot, presenter Sklar et *fill* i slutten av den fire-takters lange perioden av akkordrekk. Fillet baserer seg hovedsakelig på en brutt **A7** akkord, men med bruk av oppløsning fra moll-ters til dur-ters.

Musical notation for "You've Got a Friend" (1m 38s-1m 58s). The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff shows a melodic line with notes and rests, accompanied by chords F#m, C#, F#m, C#, and F#m. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, accompanied by chords Bm, E7(SUS4), and A(SUS4). A box highlights a specific melodic phrase in the top staff.

"You've Got a Friend" 1m 38s-1m 58s

Musical notation for "Running on Empty" (0m 21s-0m 35s). The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff shows a melodic line with notes and rests, accompanied by chords D, A/C#, and E. A box highlights a specific melodic phrase in the top staff.

"Running on Empty" 0m 21s-0m 35s

Fills er registrert flere ganger innenfor utvalget. Ovenfor er det presentert to *fills* fra to forskjellige låter med klare likheter. Begge *fills* har oppadgående og nedadgående linjer som baseres på dur-pentatonikk i forhold til inneværende akkord. En annen likhet er at begge forekommer i slutten av en periode, i overgang til en annen del av låten. Disse to eksemplene er langt fra de eneste forekomstene av bruk av pentatoniske *fills* i løpet av låtutvalget.

Musical notation for "Love in Limbo" (2m 37s-2m 58s). The score is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The top staff shows a melodic line with notes and rests, accompanied by a triplet of eighth notes. A box highlights a specific melodic phrase in the top staff.

"Love in Limbo" 2m 37s-2m 58s

Dette utdraget er tatt ut fra et parti breakdown parti i "Love in Limbo" hvor tromme-groove legges vekk og vokal synger på egenhånd. Sklar gir vokalen drahjelp ved bruk av disse to mollpentatoniske *fillene* i instrumentets øverste register.

Musical notation for "Stab in the Back" (1m 11s-1m 17s). The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff shows a melodic line with notes and rests, accompanied by a chord Em7(#5). The bottom staff shows a bass line with notes and rests.

"Stab in the Back" 1m 11s-1m 17s

Som de andre bassistene spiller også Sklar tidvis *unison*t med elementer av lydbildet. I dette tilfellet i ”Stab in the Back” spilles en sekstendelsbasert nedadgående linje unisont mellom gitar, tangenter og bass.

”Hardwood Floor” 1m 48s-1m 55s

*Unison*t spill med gitar kommer også til syne i dette utdraget fra ”Hardwood Floor” hvor både gitar og bass spiller et boogie-basert riff tilnærmet unisont.

”Sara Smile” 2m 20s-2m 27s

I dette utdraget fra ”Sara Smile” går Sklar bort ifra bestemt groove, og spiller *unison*t med strykere.¹⁷

”Doctor my Eyes” 2m 30s-2m 41s

Innslag av *orgelpunkt* er også registrert i utvalget av Sklar-låter. Dette utdraget fra ”Doctor my Eyes” kan ses på som en form for orgelpunkt i den forstand at; selv om Sklar spiller forskjellige toner, er han konsekvent i hva som kan karakteriseres som det harmoniske fundamentet, nemlig tonen F.

¹⁷ Den øverste notelinjen er kun ment for illustrere hva strykere spiller og notasjonen kan derfor være mangelfull.

The image shows two staves of musical notation for the song "Running on Empty". The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, each with a chord symbol above it: D/A, A, D/A, and A. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and contains four measures of music, with chord symbols D/A, A, D/A, and A above it. The tempo is marked as 137. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a glissando effect in the final measure of the second staff.

”Running on Empty” 0m 21s-0m 35s

”Running on Empty” gir også en forekomst av bruk av *orgelpunkt*. Versene blir spilt med A som konsekvent harmonisk fundament i elbass selv om Sklar varierer i både oktaver, rytmiske mønstre og små fills som her forekommer i form av en kromatisk oppgang.

3.4.5 Sammendrag

Sklars sound varierer gjennom utvalget som strekker seg fra 1971 til 2014. Dette kommer sannsynligvis av musikkteknologisk utvikling gjennom tidene, samt variasjoner i Sklars valg av instrumenter med forskjellige klangkarakteristikker. Likevel oppleves det som at han er konsekvent i valg av teknikk i sin anslagsproduserende hånd, noe som gjenspeiles i en gjennomlesning markørlista der det kun er et registrert tilfelle som tilsier plekterbruk. Sklars tendens til å introdusere seg selv i en innspilling ved å starte med en fjerdedels optakt med glissando fra kvinten i neste akkord forekom flere ganger i løpet av låtutvalget. I ”Lee Sklar reflects on his career” (Chris Jisi 2014) blir det uttrykt at Sklar gjerne omtales som ”låten beste venn”, noe som kan til dels være synlig i markørlista hvor Sklar benytter seg av alle groove-markørene, med unntak av disco-oktaver. Han har muligens ikke foretrukne groove-presentasjonsformer og bruker de virkemidler han føler er riktig for låten, hva som passer låten best varierer selvsagt fra låt til låt. Det oppleves også at Sklar har et bevisst forhold til resten av lydbildet når det kommer til plasseringer av fills. Opp til flere ganger i utvalget velger Sklar å gjøre fills når melodiførende elementer er mellom fraser eller har pauser og andre instrumentgrupper i lydbildet kun akkompagnerer. I disse fills er også Sklar tilbøyelig for å spille fills med pentatoniske kvaliteter, noe som også forekommer i andre tilfeller med andre former for dynamikk. Spill over åttende bånd ble registrert flere ganger innenfor utvalget, og med andre ord er heller ikke Sklar fremmed for å levere melodiske linjer i instrumentets øvre register. Selv om jeg har lagt frem gjentakende trekk i Sklars spill, som for eksempel hans gjentatte bruk av glissando for å introdusere seg selv i det klingende materialet, sitter jeg igjen med en følelse at det er vanskelig å utnevne spesifikke Sklar-signaturer. Hans sound har lignende klangkarakterer i det store utvalget, men varierer likevel.

Han har tilsynelatende ikke foretrukne måter å presentere groove på og gjør det han føler passer låten best. En mulig måte å kjenne igjen Sklar på vil muligens være i bruk av fills og melodiske linjer som kommer i lyttefokus mellom melodifraser i ellers sparsomme bassarrangementer som passer låtene godt.

3.5 I am Woman

Denne låten gjorde sitt første inntog innenfor min forskning da den ble valgt ut til å være innenfor Joe Osborns låtliste. Hele utvelgelsen av Osborns låter, lyttearbeidet av Harris, Williams og Osborn var igangsatt før jeg gjorde oppdagelsen av at Sklar også hevdes å ha være bassisten i innspillingen. Jeg valgte å betrakte faktumet at to av mine forskningsobjekter var kreditert med samme låt som et "hell i uhell" i stedet for å se på det som utilstrekkelig forarbeid eller usikre kilder. Jeg gjorde så bestemmelsen om å undersøke om mine metoder og tolkninger kunne belyse hvem som faktisk spiller på innspillingen.

| ? // Session | År | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W |
|--------------|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I am Woman | 1972 | x | x | | | | | x | x | x | | | | | x | x | x | x | x | x | | | | |

Markører som er registrert i denne låten er: Fingre (B), glissando (C), offbeat fraseringer (G), standard grooves med variasjoner (H), oktavbruk (I), spill over åttende bånd (E^b) (N), oppadgående og nedadgående linjer (O), double stops (P), tydelig melodiske linjer (Q), inkonsekvent spill (R) og fills (S). Følgende noteeksempel er min fullstendige transkripsjon av "I am Woman".

20 F/A Gm7 G

24 (A2) G C Bm Em7 C C D

28 G C G C A A7 D7 Bb

32 (B2) F Bb F Bb Am7

36 Gm7 F Gm7

39 F/A G

43 (A3) G C Bm Em7 C C D

47 G C G C A A7 D7 Bb

51 (B3) F Bb F

54 Bb Am7 Gm

57 Gm F/A Gm7

60 F Bb F

63 Bb F Bb F

67 Bb F (FADE STARTS) Bb

70 F Bb

Transkripsjon "I am Woman"

3.5.1 Soundanalyse

Først og fremst oppleves elbassens klang som fyldig, varm, rund og innehar i mine ører ikke et distinkt plekteranslag. Jeg opplever anslaget som mer avrundet og jeg betrakter anslagene som utført av fingre. Selv om Osborns bass-sound har variasjoner innad i utvalget er det likevel distinkte plekteranslaget tilstedeværende i hele utvalget med unntak av "I am Woman". Det må likevel nevnes at ved bruk av equalizer i miksing kan et distinkt plekterklikk bli tonet ned og dermed smelte i sammen med en helhet av et større lydbilde. I utvalget av Sklars låter er det kun en låt som gir en opplevelse av plekterbruk selv om også utvalget av hans låter innehar også variasjoner i sound.

3.5.2 Teknikk

Ved å ha studert transkripsjonen av låten, samt og ha spilt gjennom den selv med både plekter og fingre, fant jeg ingen spilletekniske indikasjoner om hvilken teknikk som er blitt benyttet. Tempo føles heller ikke ubehagelig med verken fingre eller plekter. Ved å spille låten selv med både fingre og plekter, opplevde jeg soundet som mer likt ved benyttelse av fingre til fordel for plekter.

8/4

G C Am7 G C G C Am7 G C

5 (A) G C Bm Em7 C C D7

"I am Woman" takt 1-8

¹⁸Allerede i låtens åtte første takter finnes det forekomster av *glissando*, i dette tilfellet kun nedadgående. Den sjettede taktens toers forekomst av en oktavs nedadgående *glissando* i B_m , blir også spilt i de andre versene. På taktens treer spilles nok en nedadgående *glissando* i E_m7 , som blir til dels gjentatt i de neste versene, men med andre former for rytmikk.

¹⁸ Noteeksempler på "I am Woman" vil i dette delkapitlet bli presentert med taktnummer i stedet for tidspunkt. Tempoinformasjon vil heretter kun presenteres i det første bildeeksempelet

24 (A2) G C B_m E_m⁷

”I am Woman” Takt 24-25

43 (A3) G C B_m E_m⁷

”I am Woman” Takt 43-44

En annen forekomst av gjentakende *glissando* gjør utøveren i opptakt til tre takter før versene kommer inn igjen.

20 F/A G_m⁷

”I am Woman” Takt 20-21

39 F/A G_m⁷

”I am Woman” Takt 39-40

Glissando har vært presentert i gjennomganger av både Osborn og Sklar, og gir dermed ikke en nevneverdig indikasjon på hvem av dem som er bassisten på ”I am Woman”.

3.5.3 Groove

Spillet i låten viser seg problematisk å plassere innenfor groove-kategorier med tanke hvor mye fills og tilsynelatende inkonsekvent og fritt utøveren spiller over akkordskjemaet. Likevel baserer spillet seg mye rundt standard *grooves med variasjoner*.

13 (B) F B_b

”I am Woman” Takt 13-14

32 (B2) F B_b

”I am Woman” Takt 32-33

Refrengenes bass-grooves har ofte treffpunkter på taktslag med skarptromma på toere og firere i takter. Enere og treere er ofte åttendeler, eller en åttendel og to sekstendeler.

19 G_m⁷ F/A

”I am Woman” Takt 19-20

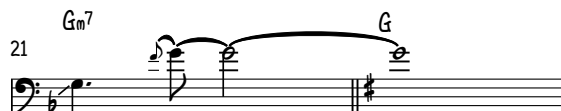
9 G C/G G C

”I am Woman” Takt 9-10

Offbeat-markeringer også representert, hovedsakelig på de to forskjellige måtene vist i utdragene ovenfor. I taktene 19 og 20 markeres det offbeat på treerens andre åttendel og i takt

20 legges det til en markering i taktens andre åttendel. Taktene 9 og 10 viser hvordan mye av spillet dreier seg rundt punktert åttendel pluss en sekstendel som dead notes eller offbeat spill.

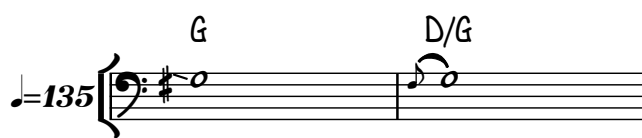
3.5.4 Tonevalg



"I am Woman" Takt 21-22

Flere elementer av bassarrangementet gir forekomster av *spill over åttende bånd*. Som vist i dette eksempelet ovenfor ved en markering hvor elbassen ligger og trommene har lagt av.

Som presentert tidligere i gjennomgangene av Osborn og Sklar, er dette en markør begge bassister er lite fremmede for å benytte seg av. Utdraget viser også utøverens bruk av ornamentale toner i forkanten av en lengre hovedtone.



Leland Sklar "Still Here Thinking of You" 1m
57s-2m 1s

Joe Osborn "For all We Know" 0m 7s-0m 10s

Dette er et virkemiddel begge bassister har til vane å benytte seg av, og gir ikke noen særlig indikasjon for å finne et svar.



"I am Woman" Takt 1-4

Allerede fra låtens første fire takter befinner utøveren seg innen for instrumentets øvre register, i form av både *melodiske linjer* og *fills*.



"I am Woman" Takt 51-53

Andre forekomster av *spill over åttende bånd* kommer til syne i utøverens gjentagende bruk av oktaver i *double stops* som vist i utdraget ovenfor. Denne formen for oktaver i *double stops* er veldig godt representert. Eksempelet viser også hvordan utøveren benytter seg av både oppadgående og nedadgående linjer, en markør som også er godt representert.



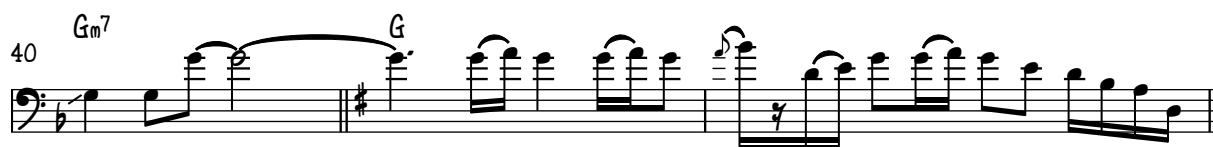
”I am Woman” Takt 57-60

Eksempelet på forrige side viste også utøverens gjentagende bruk av *double stops* i ”I am Woman”. Noe som bærer store likheter til min eneste andre transkriberte forekomst av en slik form for *double stops*:



Leland Sklar ”Still Here Thinking of You” 1m 4s-1m 10s

Dette står Leland Sklar for i Carole Kings låt ”Still Here Thinking of You”. Flere likheter som kommer til syne er rytmikken i de nevnte *double stops* og at de øverste tonene befinner seg over åttende bånd.



”I am Woman” Takt 40-43

Andre forekomster av *spill over åttende bånd* bærer også preg av å være *melodiske linjer* eller *oppadgående og nedadgående linjer* i form av durpentatoniske *fills*. Dette utdraget, med elementer av durpentatoniske *fills*, kan være gode eksempler på at bassarrangementer i ”I am Woman” deler likheter med flere låter i Leland Sklars bassarrangementer.



Sklar ”You’ve Got a Friend 1m 53s-1m 59s

Dette utdraget fra "You've got a Friend" viser hvordan Sklar skaper *melodiske linjer* ved bruk av dur-pentatonikk i instrumentets øvre register.



Joe Osborn "The Only Living Boy in New York"
3m 20s-3m 23s



"I am Woman" Takt 62

Likheter i *oppadgående linjer* kan også ses i Osborns spill, her fra "The Only Living Boy in New York". I begge eksempler starter en fire sekstendelers oppgang på treeren i takten og begge eksempler benytter seg av samme tonetrinn i forhold til akkorden: 2-3-5-6. En siste likhet i eksemplene kan ses i bruken av legato mellom den første og den andre sekstendelen, og mellom den tredje og den fjerde sekstendelen.



"I am Woman" Takt 23-24



Sklar "Still Here Thinking of You" 0m 57s-1m 3s

Disse to utdragene innehar *licks* med likhetstrekk i begge eksemplenes opptakt til firer i første takt. Trinnene innad i akkordene er ulike, men plassering i takten og likheter i den rytmiske utførelsen gir gode indikasjoner på at de kan være spilt av samme bassist.



"I am Woman" Takt 61-63

Som vist ovenfor forekommer *fills* med durpentatoniske trekk ofte i "I am Woman", noe som er i større grad registrert innenfor mitt utvalg av Sklars låter enn mitt utvalg av Osborns.



Sklar "Running on Empty" 1m 31s-1m 32s

Dette utdraget viser enda en forekomst av *fill* med durpentatoniske trekk innenfor Sklar-utvalget, og under lyttingen av utvalget av Sklar låter ble det registrert enda flere forekomster av pentatoniske fills.

3.5.5 Sammendrag

Jeg føler det er viktig å presisere at jeg ikke presenterer mine funn som fakta, men som mine tolkninger basert på metodene jeg har benyttet gjennomgående i undersøkelsen. Formålet med gjennomgangen av "I am Woman" var å undersøke om min forskning kunne gi indikasjoner på hvem som kan være bassisten på låten. Den første indikasjonen på hvem som kan være bassisten på "I am Woman" kom til syne i soundanalysen og i anslagsproduserende teknikk. Gjennom lytting og utprøving på instrumentet selv ble det tolket dit hen at det det var fingre som var den anslagsproduserende teknikken, ikke plekter. I Osborns utvalg er det kun "I am Woman" som gir opplevelsen av benyttelse av fingre og i Sklars utvalg oppleves nitten av tjue låter som benyttelser av fingre. Delkapitlene som omhandlet teknikk og groove gav ikke noen nevneverdig indikasjon. Videre i delkapitlet om tonevalg ble det presentert spill over åttende bånd og noen av disse forekomstene var double stops i form av oktaver. Det ble presentert eksempler fra "Still Here Thinking of You" som viste de eneste transkriberte forekomstene med likhetstrekk med "I am Woman". "Still Here Thinking of You" hadde også flere likhetstrekk med "I am Woman" i form av fills med durpentatoniske trekk og spesielt et pentatonisk fill med plassering i takten og likheter i den rytmiske utførelsen som gav gode indikasjoner på at de kan være spilt av samme bassist. Med alt som er framlagt i delkapitlet har jeg en følelse av at det er svært sannsynlig Leland Sklar som er bassisten på "I am Woman", med andre ord ikke Joe Osborn.

4 KONKLUSJON

I første kapittel gikk jeg gjennom mitt valg av emne og bakgrunn for min interesse for emnet. Jeg tok også for meg min problemstilling og la frem to begrep som har vært sentrale i undersøkelsen; signatur og sound. I andre kapittel gikk jeg gjennom forskningsmetodene jeg har benyttet og la frem hvordan jeg har benyttet meg av markører for identifisere spill, hvordan jeg har foretatt lytte-arbeidet, samt hvordan jeg har arbeidet med soundanalyser og transkripsjon. I det tredje kapitlet har jeg gått gjennom mine funn på alle de fire forskningsobjektene mine; Steve Harris, Cliff Williams, Joe Osborn og Leland Sklar. Jeg undersøkte også låten "I am Woman" for å undersøke om mine funn kunne belyse hvem som er bassisten i innspillingen. Både Osborn og Sklar er kreditert med låten og mine funn indikerer at det Sklar som er bassisten i innspillingen. I løpet av gjennomgangen av de fire forskningsobjektene mine sitter jeg inne med en tro på at jeg har bevist at hver og en av dem innehar sine musikalske signaturer, sine kjennetegn, som gjør det mulig å gjenkjenne dem i innspillinger. Jeg har funnet gjentakende trekk i alle bassistenes spill og bare for å trekke fram noen eksempler kan man se på Harris gjentakende bruk av samme licks og galopptrytmikk, Williams med sine foretrukne orgelpunkt og konsekvente åttendeler, Osborn med sine melodiske linjer i instrumentets øvre register og bruk av glissando og Sklar med sine pentatone fills i mellom melodifraser og melodiske linjer i det øvre registret. Et interessant skille mellom bandbassistene og session-bassistene er forskjellene i beatplassering. Jeg opplever Steve Harris som konsekvent frampå i beatet, og Cliff Williams som konsekvent bakpå. Bandbassistene har faste roller i band de har vært en del av i flerfoldige år, med faste rutiner i hvordan de lydfester sine bassarrangement i samkjøring med resten av bandet, noe som kan gi utslag i hvordan de er vant til å plassere seg i forhold til beatet. På grunn av fluktuerende tempi, kan innspillingssituasjonene bære preg av at de foretas med bandet samlet uten bruk av metronom, hvor gjerne eksempelvis gitarsoloer og vokal blir innspilt i etterkant. Et interessant tankekors med spesiell vekt på bandbassistene kan være om man kjenner igjen utøveren på grunn av at man kjenner igjen bandet. Med en gang man hører en AC/DC låt kan man nærmest vite hvordan de forskjellige utøverne kommer til å spille. Steve Harris blir betraktet som selve drivkraften i Iron Maiden, og han strekker seg til hva noen kan betrakte som ekstreme lengder for at bandet skal holde seg på toppen. Foruten å spille bass i bandet og å være bandets primære komponist, ser Harris seg nødt til blant annet å bedrive filmredigering av konsertvideoer for at liveutgivelser skal bli hva Harris føler er et akseptabelt produktnivå. Denne primus motor-rollen og følelsen av at han "drar lasset" i bandet blir hørbart i nettopp

hvordan han plasserer seg i forhold til beatet og mengden unisone riff og melodier som blir spilt. Williams er derimot ikke kreditert som låtskriver i AC/DC, men ved å ligge bakpå i sin beatplassering, oppleves det for meg som at Williams er selve ankeret i AC/DC som sørger for at bandet kollektive groove holdes i tøylene og at utilsiktede tempo-økninger ikke forekommer. Det Williams foretar seg på instrumentet betraktes gjerne ikke som komplisert verken instrumentteknisk eller harmonisk, men jeg tror at det ville vært hørbart om en annen bassist skulle ha tatt hans plass. Etter så mange år ville Williams ha vært vanskelig å erstatte med særlig tanke på den rutinen bandet har opparbeidet etter så mange års samspill med Williams. En ny bassist ville hatt vanskeligheter med å være i lik grad bakpå som Williams, noe jeg betrakter som en stor del av AC/DCs kollektive groove. Jeg sitter derimot ikke med en slik opplevelse av å være konsekvent frampå eller bakpå under lyttingen av verken Osborn eller Sklar. Ved å sette meg selv inn i en situasjon som session-musiker, ser jeg for meg at man ikke ville hatt denne friheten ved en innspillings situasjon. Da ville det sannsynligvis blitt forventet av man spilte nærmest plettfritt og presist og det ville nok ikke ha vært særlig populært om jeg var frampå eller bakpå, noe jeg betrakter at blir reflektert i Osborns og Sklars måter å ligge på i sine beatplasseringer.

I forkant av prosjektet ønsket jeg å utføre undersøkelser på utøvere jeg allerede innehadde særlige interesser for. Gjennom mitt arbeid med å komme under overflaten av disse fire bassisters spill, sitter jeg heldigvis igjen med en følelse av at prosjektet har økt min egen forståelse på flere plan enn det jeg kunne ha forestilt meg, samt et håp om at min undersøkelse har bidratt til forskningen innenfor et felt jeg selv betrakter som særdeles interessant.

REFERANSER

Allmusic.com. Låt-titler som søkeord for å finne; krediteringer, årstall, labeler og komponister.
hentet mellom 22.01.2016 - 16.02.2016 fra www.allmusic.com

Bacon, T. & Moorhouse, B. (2008). *The Bass Book: A complete illustrated history of bass guitars*. New York: Backbeat Books

Bassfrontiersmag. (2010). *Cliff Williams of AC/DC interview*. Hentet 12.04.2016 fra
<https://www.youtube.com/watch?v=ZBJAhy3tYPI>

Bergh, J. (2009) ”Beat”. *Det Store Norske Leksikon*. Hentet 24.04.2016
fra <https://snl.no/beat>

Coulthard, L. (2009). Music and the Moving Image, Vol. 2, No. 2. *Torture Tunes: Tarantino, Popular Music, and New Hollywood Ultraviolence*. pp. 1-6, s.5. University of Illinois Press

Drabløs, P.E. (2015). *The Quest for the melodic electric bass, From Jamerson to Spenner*.
Farnham: Ashgate publishing

Dybo, T. (2002). En drøftning av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. In L.
Johnson (Ed.) *Musikkvidenskapelig årbok, 2002* (pp. 15-56). Trondheim: NTNU

Hartong, J. (2006). ”Fills” s.118 ”Licks” s.152 *Musical terms worldwide: A companion for the musical explorer*. Rome – The Hague: Semar publishers, SRL

Jeffs Tovslid, S. (2014). *Melodiske sprang – En studie av store intervallers sound*. Universitet i
Agder

Jisi, C. (2014). *Lee Sklar reflects on his career*. hentet 16.02.2016 fra
<http://www.bassplayer.com/artists/1171/lee-sklar-reflects-on-his-career/48067>

Johnsen, R. (2009). ”Equalizer” . *Det Store Norske Leksikon*. Hentet 10.04.2016 fra
<https://snl.no/equalizer>

Johnson, K. (2012). *Stories Behind The Songs: Joe Osborn*. Hentet 01.02.2016 fra
<http://www.notreble.com/buzz/2012/07/19/stories-behind-the-songs-joe-osborn/>

Johnson, K. (2013). *Stories Behind The Songs: Leland Sklar*. Hentet 06.02.2016 fra
<http://www.notreble.com/buzz/2013/03/07/stories-behind-the-songs-leland-sklar/>

- Keil, C. (1995). The Theory of participatory Discrepancies: A Progress Report, *Ethnomusicology*, Vol.39, No 1, Special Issue: Participatory Discrepancies, pp. 1-19. University of Illinois Press
- Kjeldberg, E., Silen, L., Stenkvis, L. (1980). "Sound". *Cappelens Musikkleksikon*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag
- Kraut, A. (2010). "Stealing Steps" and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property. *Theatre Journal*, Vol 62, No. 2, pp.173-189. The Johns Hopkins University Press
- Lakin, D. (2010), *Joe Osborn 2 minute history*. hentet 12.04.2016 fra https://www.youtube.com/watch?v=FCQx3R_V0p0
- Quirk, T & Toynbee, J. (2005). Going through the motions: Popular music performance in journalism and in academic discourse. vol.24. No 3, *These Magic Moments*, pp 399-413, s.401. Cambridge University Press.
- The Recording Industry Association of America. (2016). *GOLD & PLATINUM*. hentet 12.04.2016) fra http://www.riaa.com/goldplatinum/?tab_active=top_tallies&ttt=TAA#search_section
- Ripani, R.J. (2006). *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson, MS: The University Press of Mississippi.
- Rossi, L. (2009-). *Bassroutes, a Leland Sklar discography blog*. Hentet 16.02.2016 fra <http://bassroutes.blogspot.no/p/lees-scrapbook.html>
- The Session Panel. (2016). *LEGEND SERIES: Leland Sklar by Dom Famularo for The Sessions 2016*. Hentet 12.14.2016 fra <https://www.youtube.com/watch?v=Z6ZcTmbwG0U>
- Tjørhom, Frank Tore (2014). "Voicing". *Det store norske leksikon*. Hentet 22.04.2016 fra https://snl.no/Bill_Evans%252Fjazzpianist
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music, Musicians Creativity and Institutions*. London: Arnold Publishers
- Vintage guitar magazine. (1998). *Joe Osborn: A few (Hundred) hits*. Hentet 01.02.2016 fra <http://www.vintageguitar.com/2925/joe-osborn/>
- Wall, M. (2004). *Iron Maiden: Run to the hills: the authorised biography*. London: Sanctuary Publishing Limited

| Joe Okorn / Session | ARTIST | A* | KOMPRNT | LABEL | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W | Real | Sondkommentar | foreart | Tempo |
|-----------------------------------|----------------------------------|------|--|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--------------|--|---------|---------|
| Meridian Blues | Bluesy Sexton | 1961 | John Rone | World Sound | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | A | 92 |
| California Dreamin' | The Mamas and the Papas | 1964 | John Phillips/Michael Phillips | Int'l (Records/Epura) | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | E | 128 |
| Monday Monday | The Mamas and the Papas | 1966 | John Phillips | MCA | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | Em | 112 |
| Whisper | The Association | 1967 | Richard Feldman | Import | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | myk, faldende midt påførselslag | F/H/Ab | 113-115 |
| I Wonder What She's Doing Tonight | Boyz & Hat | 1968 | Tommy Boyce/Bronny Hart | Fontana/Hip-O Select | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | myk, Yldig, krøtlig påførselslag | F | 137 |
| Walter | The Monkees | 1968 | Tommy Boyce/Bronny Hart | Rhino | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | F | 152 |
| Apartment at the Shoreline | Shimensions | 1969 | Carl MacDermott/James Rullo/Gerome Rugin | Buddha Records | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | Civ/Bm | 90/120 |
| But You Know I Love You | Kenny Rogers & The First Edition | 1969 | Nike Sisti | Reprise Records | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | G | 92 |
| I Think I Love You | Partridge Family | 1970 | Foxy Romeo | Parade & the Columbia | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | Em/Em | 102 |
| The Only Living Boy in New York | Simon and Garfunkel | 1970 | Paul Simon | Columbia | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | Em | 87 |
| Bridge Over Troubled Water | Simon and Garfunkel | 1970 | Paul Simon | Columbia | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, krøtlig påførselslag | Em | 88 |
| Other People's Lives | Simon and Garfunkel | 1970 | Paul Simon | Columbia | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | G/Ab | 88 |
| We've Only Just Begun | Carpenters | 1970 | Robert Nichols/Paul Williams | A&M | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | A | 84 |
| Carpenter's Carpenter's | Carpenters | 1970 | Robert Nichols/Paul Williams | A&M | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | A | 84 |
| For All We Know | Niel Diamond | 1971 | Niel Diamond | Universal | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | Civ/D | 138 |
| Janie's Got a Gun | Carpenters | 1971 | James Griffin/Fred Karlin/R. Wilson | A&M/Polydor/Universal International | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | G | 135 |
| Delia Dawn | Helen Reddy | 1972 | Ray Burton/Helen Reddy | Capitol | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | G | 85 |
| Yesterday Once More | Helen Reddy | 1973 | Larry Collins/Alan Harvey | Capitol | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | Yldig, mykt påførselslag | C/Db | 78 |
| Longellow Scramble | Carpenters | 1973 | John Belter/Richard Carpenter | A&M | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | mykt Yldig, mykt, krøtlig påførselslag | E | 83 |
| | Niel Diamond | 1974 | Niel Diamond | Capitol/Universal | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | Gjennomførte | mykt Yldig, mykt, krøtlig påførselslag | E | 121 |