

Discobass

- En studie av el-basspillet i disco.

Thomas Engebretsen

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 rytmisk musikk

Forord

Mangt kan sies om disco og mangt kan sies om bass. Denne masteroppgaven beskriver el-basspillet i discoperioden – først og fremst gjennom transkripsjon og analyse. Som bassist på flere innspillinger hvor disco har vært en sentral ingrediens, har det vært spennende å gå i dybden på discobass. Jeg håper at arbeidet kan være opplysende for flere bassister, musikkvitere og andre interessenter.

Etter å ha fullført denne masteroppgaven, er det en rekke personer som fortjener takk:

Takk til min veileder og basslærer gjennom to år, Per Elias Drabløs, for all hjelp, nyttige innspill og verdifulle tilbakemeldinger gjennom hele prosessen.

Takk til hele mastermiljøet ved Universitet i Agder for godt vennskap og samarbeid.

Takk til venner og bandkollegaer Espen Tappel, Simon Berg, Inge Andreas Jacobsen, Erlend Wold, Paul Torjesen Marti, Jørgen Helliesen, Kathrine Helliesen, Marte Aarseth, Morten Røsbak, Håkon Øyen, Thomas Gallatin, Ole Andreas Olafsrud og Lars Christian Olsen for inspirerende vennskap, samspill og generelt høy aksept for discobass. Sistnevnte skal ha en ekstra takk for solide, faglige innspill på tema.

For korrekturlesning takker jeg bror Anders Engebretsen og lektor Kristin Torjesen Marti.

Min kone Marianne Engebretsen skal også ha takk både for faglig inspirasjon og gode innspill til livet som helhet gjennom hele prosessen.

Thomas Engebretsen

Kristiansand, 21.04.2016

Innhold

1	INNLEDNING	7
1.1	HVA ER DISCO EGENTLIG?	7
1.2	DISCO SOM MUSIKKSJANGER.....	10
1.3	HVORFOR DISCOBASS?	14
1.4	PROBLEMSTILLING	14
1.5	JAKTEN PÅ DISCOBASS – VALG AV EMPIRI.....	15
2	TEORI OG TERMINOLOGI	19
2.1	SPRÅKBRUK.....	19
2.2	LITTERATUR.....	20
2.3	BASSPESIFIKK LITTERATUR.....	21
2.4	AVHANDLINGENS PLASSERING I POPULÆRMUSIKKVITENSKAPEN	22
2.5	MØTET MED TRANSKRIPSJONSPROSESSEN	23
2.6	GROOVE – DET BÆRENDE ELEMENTET I DISCO	25
2.7	SOUND.....	26
3	METODE	29
3.1	KVALITATIVE METODER	29
3.2	KVALITATIVE INTERVJUER MED UTØVERE OG PRODUSENTER.....	31
3.3	MULIGE KVANTITATIVE METODER.....	32
3.4	ANALYSE	33
3.5	SOFTWARE OG TRANSKRIPSJONSTEKNIKK	34
3.6	HISTORISKE METODER.....	35
3.7	KILDER FRA INTERNETT	35
4	STILISTISK ANALYSE AV DISCOBASS	39
4.1	ETABLERTE VIRKEMIDLER I MELODISK BASS.....	39
4.2	VIRKEMIDLER I DISCOBASS.....	42
4.3	BASSOUND	48
4.4	TEKNISKE ASPEKT	51
4.5	STILISTISKE UTGANGSPUNKT I DISCOBASS	52
5	STILSKAPERE	57
5.1	BERNARD EDWARDS.....	58
5.1.1	UTSTYR	59
5.1.2	SPILLESTIL OG KARAKTERISTIKK	60
5.1.3	”MY FORBIDDEN LOVER”	62

5.2	LOUIS JOHNSON	65
5.2.1	UTSTYR	67
5.2.2	SPILLESTIL OG KARAKTERISTIKK	68
5.2.3	"TONIGHT WE LOVE"	70
5.3	RON BAKER	77
5.3.1	UTSTYR	79
5.3.2	SPILLESTIL OG KARAKTERISTIKK	80
5.3.3	"GOIN' UP IN SMOKE"	82
6	AVSLUTTENDE KOMMENTARER	87
7	TILLEGG 1 – OVERSIKT OVER BASSPESIFIKK NOTASJON	91
8	TILLEGG 2 – OVERSIKT OVER BASSISTER I DISCO-PERIODEN	93
9	KILDER	99

1 INNLEDNING

Disco-æraen var en karikert affære. En hedonistisk virkelighetsflukt under snurrende, speilkledte discokuler. På mange måter én eneste lang fest, én eneste lang natt. Drevet av narkotika, begjær og DJ-er som på magisk vis holdt dansegulvet i kok hele natten igjennom. Så mange følelser, så mange historier, så mye musikk. Elsket og hatet, nytt og foraktet, men først og fremst fylt til randen av ”groovy” el-basspill. Slik var i alle fall mitt møte med denne epoken da jeg 13 år gammel fikk øynene opp for det fabelaktige disco-groovet, 20 år etter at festen var over.

Jeg skal i denne oppgaven dykke ned el-basspillet i den populærmusikkhistoriske perioden på slutten av 1970-tallet som omtales som disco-perioden. Gjennom å peke på trender fra perioden, presentere nyvinninger og framheve særtrekk hos tre utvalgte utøvere, er målet er å tegne et tydelig bilde av basspillet fra epoken. I tillegg vil bassens rolle i samspillet kommenteres.

Både blant bassister og hos andre musikkinteresserte utgjør discobass ofte en tydelig karikatur. Gjennom oppgaven vil det bli klart at mange av fordommene stemmer, men at virkeligheten muligens er noe mer nyansert.

1.1 Hva er disco egentlig?

På begynnelsen på 1960-tallet dukket det opp en ny type nattklubber i Europa og USA. Johnny Morgan (2011: s. 8) beskriver hvordan nye utesteder plasserte dansen i sentrum. Tidligere var utgangspunktet alltid at man hadde bord å sitte rundt, men på de nye stedene ble dansegulvet viktigst. Store dansegulv og *disc jockeys* (DJ-er) som spilte plater, ble den nye trenden (ibid: s. 14). Men disco var mer enn dans. Nadine Hubbs (2007: s. 232) skriver at det i retrospekt er tydelig at det handlet om både musikk, kultur og sosiale omstendigheter. Disco var for mange en livsstil.

Selve navnet *disco* kan spores tilbake til en klubb i Paris som het *La Discothèque*. Den ble grunnlagt i 1942 da live-musikk ble forbudt av tyskerne under den andre verdenskrig. Den gangen samlet musikere seg for å framføre den forbudte musikken i skjul, men navnet ble

etter hvert en etikett som beskrev dans til innspilt musikk (Morgan, 2011: s. 13).¹ Navnet spiller på *discs* (vinyl-plater), og det franske ordet *bibliothèque* (bibliotek) skriver Allan Jones og Jussi Kantonen i sin bok *Saturday Night Forever* (1999: s. 17). *Chez Regine* i Paris, *Arthur* i New York og *Whisky A Go Go* i London var noen av de tidlig populære *discothekene*, men fra 1977 ble *Studio 54* i New York den hippeste klubben av dem alle. Jones og Kantonen beskriver hvordan dette stedet hadde de hippeste festene, flest kjendiser, mest dop, og hvordan paparazziene hver kveld fikk potensielt forsidemateriale (ibid: s. 178-84).

De første årene var det soul og R&B fra hit-listene som ble spilt på diskotekene, men utover 1970-tallet vokste altså discomusikken fram, som på bestilling. Det finnes forskjellige meninger om hva som var den aller første disco-låten, men jeg nøyer meg med å nevne Isaac Hayes "Theme From Shaft" (1971) – kjenningsmelodien til en banebrytende Oscar-vinnende actionfilm (Jones & Kantonen, 1999: s. 18). Uansett tok discoen, gjennom artister som Barry White, The O'Jays og First Choice, sakte men sikkert tak i populærmusikkmarkedet i første halvdel av 1970-årene.

Både Jones & Kantonen (1999: s. 97-102) og Hubbs (2007: s. 232) tilskriver de homofile miljøene en viktig rolle gjennom hele disco-æraen. Miljøene var helt fra starten med på å utvikle disco-kulturen sammen med andre grupper som slet med å få fotfeste i samfunnet, som afroamerikanere og latinamerikanere. For mange ble discoen et symbol for frigjøringskampen de kjempet. Friheten de fant på diskotekene og klubbene var en helt klar motvekt til hverdagslivet. Men livsstilen gikk langt for mange. Det finnes faktisk historier om "men only"-klubber hvor enkelte knapt var ute av bygningen på flere måneder (Morgan, 2011: s. 74).

Gjennom mote og stil inspirerte de homofile miljøene også aktører i musikkbransjen til nye konsepter. Gruppen *Village People* er et eksempel på dette. Det var en sammensatt amerikansk gruppe hvor konseptet var hentet fra de homofile miljøenes fantasipersoner i New York (Jones & Kantonen, 1999: s. 103).

¹ Før det ble vanlig med disc jockeyer (DJ-er), hadde klubber gjerne en jukebox. Den første jukeboxen i Paris var på klubben Whisky á Go-Go som åpnet i 1947. Denne klubben tilskrives også æren for å være den første til å innføre dans til innspilt musikk (Morgan, 2011: s. 13).

Idéen om å tøyne samtidens moralske grenser går igjen i store deler av discoen, og et annet godt eksempel er Donna Summers sin låt "Love To Love You Baby"². Først nektet hun å synge låta selv, men etter den enorme responsen produsent Giorgio Moroder fikk på demotapen som hun sang på, gikk hun med på det. Resultatet var over 16 minutter med tunge pust og stønn som det var vanskelig å misforstå, og som gjorde at flere radiokanaler (inkludert BBC) nektet låta spilletid (Evening Times, 2013).

Høydepunktet og det virkelig massive gjennombruddet for disco kom med filmen *Saturday Night Fever* i 1978. Brått var markedet i full fyr og alt skulle være disco. Artister man forbandt med alt annet hev seg på bølgen og gav ut singler eller hele album med disco: Paul McCartney, Diana Ross, Kiss og til og med Rolling Stones.³ Det var disco-feber.

Veien ned etter et slikt høydepunkt skulle likevel vise seg å være kort. Over en lengre periode var det flere rockere som involverte seg i en slags antidisco-bevegelse. "Disco sucks", var slagordet og 12. juni 1979 kan man si at de "lyktes". I forbindelse med en baseballkamp i Chicago, mellom Chicago White Sox og The Detroit Tigers, fikk man billigere billetter om man tok med en disco-LP som man kunne sprengte i en stor kasse midt på banen i pausen. PR-stuntet fikk uventet stor suksess, og en overfylt stadion stormet banen etter eksplosjonen. Det ble opprørlignende tilstander, og det hele ble et enormt symbol på hvor stor "disco-opposisjonen" var blitt. Kampens andre omgang ble avlyst, og *disco demolition night* ble skrevet inn i historiebøkene (Morgan, 2011: s. 228-29).

Det finnes ulike oppfatninger av hvor lenge disco-perioden varte. Jones & Kantonen (1999), Morgan (2011) og Lawrence (2004) er enige om at starten var på begynnelsen av 1970-tallet da diskotekene hadde fått fotfeste i USA, og de første disco-låtene begynte å komme. Periodens høydepunkt i 1978 i forbindelse med *Saturday Night Fever*, er forfatterne også enige om. Slutten settes ofte i sammenheng med *disco demolition night* i 1979, men jeg velger å bruke 1982 som avslutningsår. Produksjonen av discomusikk stoppet ikke over natten, men fortsatte å entre markedet i noen år til før det musikalske uttrykket i disco var forlatt. Dette kommer jeg også nærmere innpå når jeg omtaler *post disco* i kapittel 2. Morgan brukte 1985 som avslutning, men han har en mer kulturell (heller enn musikalsk) forståelse av disco-

² *Love To Love You Baby*, Casablanca Records, 1975

³ For eksempel: Wings (Paul McCartney) – "Goodnight Tonight" (1979); Diana Ross – *Diana* (album, 1980); Kiss – "I Was Made For Lovin' You" (*Dynasti*, 1979); The Rolling Stones – "Miss You" (*Some Girls*, 1978).

perioden (Morgan, 2011: s. 250). Lawrence (2004) opererer med 1970-79 som ramme for sin omtale av disco-æraen, mens Jones & Kantonen (1999) egentlig ikke definerer en avslutning. De gjør først og fremst et poeng av at flere stilarter utvikler seg direkte fra disco, men anerkjenner likevel overgangen til 1980-tallet som en tid hvor discoen trakk seg tilbake fra populærkulturen og inn i ”skjulte klubber” (Jones & Kantonen, 1999: s. 209-211).

1.2 Disco som musikkjanger

Siden disco forbindes med mye mer enn bare musikk, er det viktig å poengtere at disco som musikkjanger ikke oppstod samtidig som disco som utelivsfenomen, nattklubbform, mote eller livsstil. Snarere er det mye som tyder på at man heller bør snakke om at *musikkjangeren* disco oppstod som en konsekvens av den gryende discokulturen på 1960- og begynnelsen av 1970-tallet. Både Morgan (2011: s. 13-15) og Jones og Kantonen (1999: s. 17-18) forteller om hvordan de første *discotequene* dukket opp i løpet av 1960-tallet og hvordan de første *disco-låtene* begynte å komme på begynnelsen av 1970-tallet. Jones og Kantonen nøyer seg med å nevne noen av de første låtene, mens Morgan har en noe mer utdypende innfallsvinkel. Han setter discosjangerens framvekst i sammenheng med funk, soul og R&B og nevner artister som James Brown, Sly & the Family Stone og Parliament Funkadelic som forløpere for discoen.

I artikkelen ”The Land Of Somewhere Else: Refiguring James Brown in Seventies Disco” argumenterer også Alice Echols (2008) for at framveksten av disco bør sees i sammenheng med James Brown. Hun mener at det enorme fokuset Brown hadde på de rytmiske aspektene ved musikken banet vei for mange av sidene i discoen. Melodiene er enkle, variasjonene er små og det harmoniske underlaget kan tidvis være svært statisk. Hun refererer blant annet til musikkviter Rober Palmer som sier at: ”...*the 'rhythmic elements became the song*” (Echols, 2008: s. 24). I tillegg løfter hun fram James Browns lange og på noen måter statiske låtformer som viktige forløpere for disco-låtenes lengde og arrangement (ibid: s. 21).

I tillegg til James Brown og funken er det naturlig å se for seg at disco-produsentene, -artistene og -musikerne også hentet inspirasjon fra andre hold og kanskje spesielt fra

samtidens populærmusikk. I de første disco-låtene⁴ er det tydelige referanser, spesielt til R&B. Motowns sofistikerte arrangementer med strykere og blåsere er ett eksempel. Discoen smeltet sammen det rå fra funken med det sofistikerte fra R&B og populærmusikken: "...much disco music (and some of its stars) managed to successfully combine funk and sophistication" (Echols, 2008: s. 29).

Et vanlig begrep i musikkindustrien på denne tiden var *crossover*. Kort fortalt handlet dette om å finne måter å selge "svart" musikk til "hvite" markeder. I boka *The Death of Rhythm & Blues* beskriver Nelson George (1988) en trend hvor svært mange artister gikk over fra små uavhengige plateselskap til større konsern (ibid: s. 149-150). Drevet av ønsket om større markeder, større salg og større suksess var ofte målet å produsere *crossover-hits*. Jackson 5 gikk fra Motown til Epic og ble The Jacksons; Gladys Knight and the Pips, Bobby Womack og Tyrone Davis signerte med CBS, og flere gikk til andre store plateselskap som Warner Bros., Polydor, RCA, MCA, Capitol og ABC. George oppgir jakten på crossover hits som en viktig grunn til at den svarte populærmusikken fikk et mer sofistikert uttrykk på siste halvdel av 1970-tallet, og refererer blant annet til Barry White og *the Philly sound*⁵, representert ved plateselskapet Salsoul Records (ibid: s. 153-56).

Discoen rommet imidlertid aldri kun ett musikalsk uttrykk. Flere har forsøkt å dele musikken inn i ulike sub-sjangre. Noen raske søk på internett vil kunne gi alt fra 3-15 forskjellige kategorier⁶, og kriteriene for hva som skiller låtene er alt fra synthesizer-bruk til artistenes mote. I boka *The Pop, Rock and Soul Reader, Histories and Debates* underdeler David Brackett (2005: s. 298-99) disco i følgende tre subsjangre: *R&B-disco*, *Eurodisco* og *Pop-disco*. Han begrunner først og fremst inndelingen musikkestetisk, men jeg mener at kategoriene også danner en god base for å forstå discoens kronologiske utvikling.

R&B-disco bærer med seg flere elementer fra R&B, soul og funk. Melismatisk, gospel-aktig vokal og synkoperte bass- og gitarriff kjennetegner stilen, og Brackett bruker band som the Ohio Players, Kool and the Gang, the Commodores og KC and the Sunshine Band som eksempler. De første disco-låtene, fra starten av 1970-tallet, er helt tydelig innenfor denne

⁴ For eksempel The Hues Corporations' "Rock The Boat" (1974), George McCraes "Rock Your Baby" (1974) eller Van McCoys "The Hustle" (1975). Eksempelene er hentet fra Brackett (2005): s. 298.

⁵ Se underkapittel 5.3 om Ron Baker for mer informasjon om *the Philly sound*.

⁶ Se for eks DJ Scene (2016) eller Electronicaflame.com (2012).

stilen, og plateselskap som *Philadelphia Records*, *Tamla* og *Salsoul* kan plasseres i denne kategorien. Stilen varte gjennom hele disco-perioden, men dannet altså også grunnlaget og utgangspunktet for discosjangeren som helhet.

Eurodisco hadde gjerne lett, luftig vokal, mindre synkoperte basslinjer og tykke arrangementer med orkesterinstrumenter, synthesizere og en produsent som hadde en mye større rolle enn musikerne (Brackett, 2005: s. 299). Det er her keyboard-bassen⁷ får størst fotfeste (gjerni i sammenheng med sequenser), og det er også her de repetitive sidene ved discoen dyrkes aller mest. Dette er sub-sjangeren hvor det ”svarte” virkelig forsvinner fra musikken. Echols (2008: s. 4) skriver:

As disco historian Peter Shapiro so memorably puts it, Eurodisco is what you might get if “the Germans were the drummers, the Belgians were the bassists, the Swedes were the singers, the French and Italians were the producers, and everyone but the British wrote the English-language lyrics”.

Et sitat fullspekket av fordommer mot Europa, men likevel ganske treffende. Donna Summers låt ”I Feel Love” (1977), blir trukket fram som den første virkelige eurodisco-låten. Echols påpeker også ganske riktig, at denne stilen fjerner seg mer fra R&B-en og dyrker det enkle i tillegg til det repetitive (ibid: s. 22-23). George (1988: s. 153) samsvarer med Echols og hevder at eurodiscoen fjerner funken (*defunk*) fra discoen. Uansett hva man kaller det, brakte stilen i alle fall med seg en ny estetikk.

Pop-disco er den mest ”lettbeinte”, eller i det minste mest markedsorienterte discoen estetisk sett. Jeg vil hevde at denne subsjangeren kom som en konsekvens av R&B-discoens suksess på begynnelsen av 70-tallet. Brackett (2005: s. 299) skriver:

The Eurodisco and pop-disco styles had clearly superseded R&B-disco in the public notion of what constituted the genre, although a few artists on the borderline between funk and disco continued to succeed.

Så fort ”disco-formelen” var oppdaget og gjorde suksess på hit-listene, var det om å gjøre å få mest mulig utav den. De store plateselskapene så potensiale i den nye musikkformen, og gjennom inngående crossover-forsøk ble discoen stadig preget av å ha blitt en etablert sjanger med tydelige musikalske karakteristika (George, 1988: s. 153). Generelt sett er denne retningen enda mer sofistikert enn R&B-discoen, men likere R&B-disco i instrumentering og

⁷ Keyboard-bass er basslinjer som spilles med en synthesizer. Fenomenet kommenteres nærmere i underkapittel 4.3 – *Bassound*.

rytmikk enn eurodisco. Filmen *Saturday Night Fever* fra 1977 representerer denne stilen godt. Bee Gees, Barry White og ABBA er også gode eksempler. Denne sub-sjangeren er den første som forsvinner etter disco demolition night.

På begynnelsen av 1980-tallet endres discoen merkbart. Flere ville nok bort eller i det minste videre fra, disco-merkelappen. Som jeg har vært inne på tidligere er det vanlig å la 1979 stå som avslutning på disco-perioden. Enkelte har valgt å kalle overgangen mellom disco og andre tydelige sjangre for *post disco*. Det er vanskelig å finne seriøs populærmusikkvitenskapelig litteratur som bruker denne merkelappen, men det er tilsvarende vanskelig å finne gode alternativer til den. Nettstedet www.allmusic.com argumenterer for å bruke *post disco* som sjanger. De mener at disco fra helt på slutten av 1970-tallet til midt på 1980-tallet så tydelig skiller seg fra både den tidligere discoen og fra de kommende sjangrene, at den bør karakteriseres som *post disco* (Allmusic.com, U. D.). På www.wikipedia.com har man valgt å datere perioden fra 1979 (etter *disco demolition night*) til 1986, da *mainstream house music*⁸ begynte å dukke opp (Wikipedia.com, 2016). Sjangeren kjennetegnes gjerne med økt bruk av synthesizere.

I tillegg opplever jeg at det jeg definerer som *disco-groove*⁹ endres på dette punktet. Groovet, eller ”følelsen” som låtene gir, er stivere, mer maskinelt og på noen måter enda strammere. Sammenlign for eksempel Earth, Wind and Fire sine låter ”Boogie Wonderland” (1979) og ”Let’s Groove” (1981) eller KC & The Sunshine Band sine låter ”(Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty” (*Part 3*, 1976) og ”Give It Up” (*All In A Nights Work*, 1982) (eksempler hentet fra: Wikipedia.com, 2016)¹⁰. Et av de beste symbolene på, og utvilsomt det mestselgende, av post disco-albumene er Michael Jacksons *Thriller* (1982). Her hører man tydelig et annet groove og mer bruk av synthesizere enn på hans forrige album *Off The Wall* (1979). Madonnas selvtitulerte album fra 1983 er et annet godt eksempel på musikk som best kategoriseres som post disco.

⁸ *Mainstream house music* blir i dette tilfelle brukt som term for tidspunktet da *house* ble en del av populærmusikkmarkedet. Farley ”Jackmaster” Funk’s låt ”Love Can’t Turn Around” ble første house hit på britiske hitlister i 1986 og i USA ble låta ”Nude Photo” (1987) av Derrick May viktig.

⁹ Se underkapittel 2.6 – *Groove – det bærende elementet i disco*.

¹⁰ Wikipedia-artikkelen oppgir ikke kilden til disse sammenligningene. Jeg har likevel valgt å bruke dem fordi jeg synes de representerer de musikalske forskjellene på en god måte.

Eurodisco utvikler seg videre litt på siden av resten av discoen. Hi-NRG¹¹ og Italo disco (og flere andre retninger) tar den elektroniske discoen videre i nye retninger og legger grunnlaget for nyere elektronisk musikk og techno. Allerede med den raske, up-tempo musikken i Hi-NRG er imidlertid discosjangeren forlatt. Man kan også argumentere for at disse sjangrene bør plasseres i *post disco-kategorien*. Sammen ender disse sjangrene/sub-sjangrene opp med å legge grunnlaget for stilarter som hip hop, dance, house og techno.

1.3 Hvorfor discobass?

Disco brakte med seg mye nytt både kulturelt og musikalsk. Min påstand er at også el-basspillet utviklet en del interessante karaktertrekk i perioden, og det er flere grunner til det: (1) For det første var instrumentet i seg selv fortsatt relativt nytt.¹² Selv om ganske mange pionerer hadde etablert solide utgangspunkt for hvordan man kunne bruke el-bassen, var det nærliggende å se for seg at instrumentet fortsatt hadde utforsket potensiale. (2) I tillegg brakte discoen i seg selv med seg nye musikalske kvaliteter som bassistene på en eller annen måte måtte håndtere og forholde seg til musikalsk. I underkapittelet om groove kommer jeg tilbake til et vesentlig sjangertrekk i denne sammenheng. (3) Til slutt er det nærliggende å se for seg at de musikkteknologiske nyvinningene i 1970-årene også spilte inn på musikkproduksjonen og det musikalske uttrykket. Alt fra synthesizeren til nye typer el-basser, strenger og opptaksmuligheter oppsto i disse årene.

1.4 Problemstilling

Ut ifra dette ønsker jeg å se på om det er mulig å finne fram til noen trender eller kjennetegn på el-basspillet i disco-perioden. Som jeg var inne på i underkapitlet over, er det ulike årstall eller begivenheter man kan bruke som ramme, men jeg har landet på å fokusere på discoinnspillinger mellom 1971 og 1982. 1971 fordi den første discoinnspillingen ble gitt ut da, og

¹¹ De viktigste kjennetegnene på Hi-NRG er at sjangeren i stor grad er bygget opp rundt elektroniske instrumenter og at tempoet er høyere enn på disco-låter. Sjekk for eksempel artister som Sylvester eller The Pointer Sisters. Hi-NRG brukes noen ganger synonymt med Eurodisco (Morgan, 2011: s. 230-33), men jeg velger å skille mellom dem.

¹² Første el-bass ble utviklet i 1951 av Leo Fender (Fender Musical Instruments Corporation, 2015). Jf. Drabløs (2015) ble ikke instrumentet vanlig å finne på hitlistene før første halvdel av 1960-tallet, og det var først i 1964 at det var flere låter med el-bass enn med kontrabass på *Billboard Hot 100 no. 1 songs* (*ibid*: s. 72).

1982 fordi det virker som om man på det tidspunktet har rukket å gjøre seg ferdig med disco-trenden slik den hørtes ut under høydepunktet i 1978.

I denne oppgaven ønsker jeg altså å se på hvilke virkemidler som finnes, hvilke musikalske ”rammer” det virker som om bassistene jobbet innenfor og om det finnes ulike ”skoler” blant discobassistene. Problemstillingen lyder dermed:

Hvilke kjennetegn har el-basspillet i disco-perioden fra 1971-82?

Det finnes selvfølgelig svært mange måter å svare på dette på, og en slik problemstilling utløser umiddelbart flere viktige spørsmål. Hvordan kan man karakterisere el-basspill, og hvordan kan man peke på trender? Hvor kommer empirien fra, og er det mulig å sikre en valid utvelgelse av denne? Står denne perioden basshistorisk i en sammenheng? Hvordan vil den i så fall forholde seg til andre trender og eventuelle parallelle trender i musikkhistorien? Jeg kunne hatt et historisk fokus på å forsøke å dokumentere nyvinninger teknisk eller musikalsk og forsøkt å komme til bunns i hvor det ble gjort første gang, jeg kunne gjort et dybdestudium i basslydens soniske utvikling gjennom perioden eller jeg kunne for eksempel sett på hvordan bassprodusenten Music Man¹³ påvirket innspillingene i disse årene.

I stedet for å spisse meg inn på så spesifikke spørsmål, forsøker jeg å holde et åpent generelt fokus på selve el-basspillet. Flere av de overnevnte spørsmålene må riktignok kommenteres og til en viss grad besvares, men hovedvekten av oppgaven blir å peke på utbredte virkemidler og spillemåter og de musikalske effektene som oppstår gjennom dem.

1.5 Jakten på discobass – valg av empiri

Hensikten min er altså først og fremst å *presentere* spillestil, basslinjestruktur og sound, heller enn å *dokumentere* utbredelsen av de ulike elementene. Dette gjør at jeg i møte med musikken aktivt har forsøkt å avdekke både generelle trender og karakteristiske eller nyvinnende detaljer. Mengden låter jeg har vært i kontakt med og utvalget av dem er dermed helt essensielt for de faktiske funnene; men hvordan kan man vite at dette utvalget er godt nok?

¹³ Music Man var et nytt bassmerke som ble mye brukt i disco-perioden, bl. a. av Bernard Edwards og Louis Johnson. Se også underkapittel 4.3 – *Bassound*.

Til syvende og sist er det ikke mulig å besvare dette spørsmålet med absolutt sikkerhet. Alt dreier seg om hvordan man kategoriserer materialet som finnes, hva man anerkjenner som disco, hva som skal til for å kalle noe en trend og hvilke disco-innspillinger som *må* med. Om man aksepterer mitt valg av 1971-82 som ramme for perioden, er man langt på vei. Neste skritt for meg var å forsøke og finne ut hva musikkhistorikere, musikere og andre interessenter opplever som de sentrale låtene og sentrale aktørene fra discoen. Dette ga meg et grunnlag jeg kunne utvide ytterligere gjennom å dykke dypere ned i materialet rundt de involverte aktørene.

Min framgangsmåte har vært en kombinasjon av mye lytting, lesing og notering. Med utgangspunkt i navn fra Jones og Kantonen (1999), Morgan (2011) og forskjellige discorelaterte-blogginnlegg¹⁴ har jeg lyttet meg opp på forskjellige segmenter av discosjangeren og fått plassert låter og bassister opp mot hverandre i et arbeidsdokument. Her har jeg også kunnet notere inn sitater fra intervjuer og merket av hvilke låter og merkelapper det er størst enighet om hos de forskjellige kildene, samt forsøkt å notere meg hva uenighetene/ulikhetene går ut på. Jeg laget også en oversikt (se vedlegg 2) over alle bassistene jeg på en eller annen måte ”var i kontakt med” gjennom ulike innspillinger.

En viktig ressurs for å få denne oversikten har vært internettsider som *www.allmusic.com*, *www.discogs.com* og *www.wikipedia.com*. Her er det for eksempel mulig å søke på låter, enkeltpersoner eller plateselskaper for å kartlegge krediteringer og dermed finne sammenhenger og nye navn. Kombinert med *www.youtube.com* og strømmetjenesten *Spotify* har jeg med disse verktøyene raskt kunnet skaffe meg overblikk over og tilgang til store deler av den aller viktigste empirien i masteroppgaven.

Låtene som helt eller delvis gjengis eller kommenteres i denne oppgaven er dermed et resultat av min vurdering av hva som kunne presentere eller representere sentrale virkemidler og sentrale bassister på best mulig måte. Flere store hits er med i materialet, men også mindre kjente låter som jeg måtte bruke en del tid på å grave fram. Basslinjenes relevans har altså overstyrt låters hit-listeplassering eller anbefaling fra disco-entusiaster de få gangene disse ikke har vært samstemte.

¹⁴ Se for eksempel: ”Disco Music” (Electronicaflame.com, 2012), ”20 Tone Titans Who Shaped The Sound Of Electric Bass” (Bassplayer.com, 2011) eller ”700 Top Disco Songs” (Lopez, U. D.).

På dette punktet er det nødvendig å presisere at utgangspunktet for det empiriske utvalget i stor grad har vært låters popularitet og anerkjennelse som sentrale disco-låter. I neste omgang har jeg analysert låter av bassister som har hatt en sentral posisjon i disco-perioden i kraft av å ha spilt på låter som har solgt godt. De gangene jeg likevel har trukket fram mer ukjente låter er det fordi de på en mer tydelig eller effektiv måte demonstrerer de virkemidlene eller karakteristika som har dukket opp i møte med den mer opplagte empirien. Jeg kommer tilbake til det empiriske utvalget i underkapittel 3.4 – *Analyse*.

2 TEORI OG TERMINOLOGI

I forrige kapittel presenterte jeg oppgavens problemstilling, og jeg var inne på noen grunnleggende forutsetninger for å kunne svare på den. I dette skal jeg gå nærmere inn på sentrale begreper i oppgaven og plassere den i en populærvitenskapelig sammenheng. Gjennom eksisterende litteratur forsøker jeg å vise hvordan avhandlingen fyller et tomrom i fagområdet og hvordan min begrepsbruk står i og forholder seg til en sammenheng. Sentralt for mine analyser og funn er begrepene *groove* og *sound*, og de får derfor en kort introduksjon her. Jeg har også støtt på enkelte språklige utfordringer knyttet til begreper og bruk av metaforer. For å klargjøre viktig terminologi og for å legge et språklig fundament for kommende kapitler, starter jeg derfor med noen refleksjoner rundt språk og musikk.

2.1 Språkbruk

Når man skriver om musikk vil det alltid være utfordrende å sikre at leseren i størst mulig grad oppfatter innholdet i teksten riktig. Musikk er et sammensatt fenomen som både rommer mengder med konkrete, målbare parametere (som tempo, harmonikk, instrumenter og så videre), og samtidig bærer med seg noe som påvirker oss på et sjelelig eller emosjonelt plan. Musikkvitenskapen kan derfor ikke utelukkende beskjefte seg med de konkrete målbare parametere, men bør også strebe etter å finne måter å håndtere musikkens mer abstrakte sider og effekter på, også konkrete virkemidlers *effekt*.

Gjennom denne oppgaven forsøker jeg å se på discobass som en helhet. Jeg analyserer og kommenterer både hvordan basslinjenes strukturer og virkemidler ser ut i perioden, og jeg kommer inn på hvordan de ulike bestanddelene fungerer i samspillet og påvirker lytterens musikkopplevelse (eller først og fremst groove-opplevelse jf. underkapittel 2.6 - *Groove*).

Den klassiske musikkvitenskapen har et godt utviklet begrepsapparat, og svært mange begreper har god overføringsverdi til populærvitenskapen. Vesensforskjeller i sjangrene gjør det likevel nødvendig at populærmusikkvitenskapen også videreutvikler et eget begrepsapparat, både et generelt og et instrumentspesifikt. Brorparten av denne begrepsutviklingen skjer på engelsk, noe som gir en norsk akademisk tekst noen utfordringer:

For det første er det ikke bare populærmusikkvitenskapen som preges av det engelske språket. Også populærmusikkbransjen som helhet er sterkt influert. For eksempel bruker mesteparten av musikkteknologisk programvare eller apparaturer engelsk, noe som naturligvis preger sjargongen i studioer og steder musikk framføres live. I noen tilfeller vil dermed en oversettelse ende opp med å lage ord eller begreper som ikke eksisterer som norsk etikett. Det blir unødvendig. Musikkteknologiske effekter som equalizer (EQ) eller delay¹⁵ er gode eksempler. ”Utjevner” eller ”forsinker” ville sannsynligvis ikke engang fått fram betydningen.

I tillegg rommer svært mange engelske begreper helt andre idiomer enn de norske ordene som man kan oversette dem med. Et av de beste eksemplene på dette i populærvitenskapen er kanskje ”sound” (norsk: ”lyd”). Sound er et begrep som kan ha svært mange betydninger. Sound kan si noe om karakteristikken på en mikrofon, det kan si noe om uttrykket til et band, det kan si noe om hvordan en innspilling er mikset, og lista fortsetter (se underkapittel 2.6 for mer om sound). Det er et ord som er mye debattert i populærmusikkvitenskapen og det er godt innarbeidet i det norske musikklivet. Skal man snakke om ”lyd” i stedet, er sjansene store for at mange vil misforstå, eller at man må bruke mye tid på å presisere hva man mener.

For å overkomme disse utfordringene på best mulig måte, har jeg valgt å benytte engelske begreper der jeg mener at en oversetting vil forringe eller forvrengte meningen. I møte med en tekst som dette forutsetter jeg en grunnleggende kunnskap om vestlig populærmusikk, musikkteori og engelsk språk. Enkelte begreper forklares likevel med fotnoter fortløpende i teksten for å sikre at meningen kommer fram.

2.2 Litteratur

Det finnes mye litteratur som har tatt for seg discoæraen. Perioden framstår som karikert når man ser den i retrospektiv, og den hadde sterke kulturelle karakteristika. Mitt hovedfokus er ikke av sosiologisk eller antropologisk art, men det er likevel interessant med et visst overblikk over hva som rørte seg i samtiden. Ingenting utvikles i et vakuum, ei heller basspill. Johnny Morgans bok *DISCO, the Music, the Times, the Era* (2011) har med sine 230 rikt illustrerte sider gitt meg et godt kulturelt bakteppe for studiet, og anbefales for slike hensikter.

¹⁵ Equalizer er en effekt som forsterker eller demper konkrete frekvenser (Hz). Delay er en slags ekko-effekt, men fungerer på en annen måte og må derfor ikke forveksles med dem.

For ytterligere kulturell kontekstualisering er *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-79* av Tim Lawrence (2004), som førstnevnte bok refererer til som et “mer dyptgående akademisk verk”, et godt alternativ. Jeg vil anta at det i den formuleringen blant annet ligger en anerkjennelse av Morgan selv, at han har et litt mer overfladisk forhold til kildene sine enn Lawrence. Lawrences bok går også igjen som kilde i andre mer spesifikke artikler jeg har lest som omhandler disco-perioden.

Saturday Night Forever: The Story Of Disco (Jones & Kantonen, 1999) er en annen bok som tar for seg discoens historie. Denne går litt grundigere inn i musikkproduksjonen enn Morgan (2011) og spesielt referansene til ulike produsenter og plateselskap og kategoriseringer av disse har det vært interessant for meg å sjekke.

2.3 Basspesifikk litteratur

Når det gjelder konkret litteratur om stilistiske undersøkelser av bass i disco, eksisterer det noe. Innholdet er imidlertid av ulik kvalitet, og ikke minst er litteraturens hensikter svært varierende. Det finnes en artikkel som er titulert “The Evolutionary Development of the Disco Bass line in history and practice” (Bill Ramal, 1981). Ut ifra navnet kunne det blitt en sentral kilde for meg, men den rommer etter mitt skjønn en grunn og populistisk framstilling av hvordan discoens basslinjer er utviklet. Blant annet savner jeg refleksjon rundt idiomatikk og basslinjens plassering i et samspill. Det at den er digitalisert så sent som 2014 (og dermed implisitt fortsatt funnet relevant av et seriøst nettsted) avslører muligens et hull i fagområdet.

Det finnes en god del pedagogisk litteratur som kommenterer basspill i disco. Mange lærebøker i bass refererer til ulike sjangre og presenterer eksempler som skal gi musikalsk kjennskap til dem. Jeg har blant annet sett på Rich Appleman og John Repuccis bok *Berklee Practice Method, BASS, Get Your Band Together* (2001), Hal Leonard Corporations bok *Disco – Bass Play-along volume 32* (2011) og Josquindes Pres’ bok *70s Funk and Disco Bass: 101 Grovin’ Bass Patterns* (2001), som presenterer enkelte sider ved basspillet, men jeg har ikke funnet noen som tar et reelt dypdykk i sjangeren. En viktig side med slike bøker er for øvrig at de først og fremst er laget som et pedagogisk verktøy og ikke for å representere, kommentere eller analysere musikktradisjoner. Dette merkes blant annet i det Peter Winkler i sin artikkel ”Writing ghost notes: The poetics and politics of transcription” (1997: s. 174)

omtaler som forskjellen på preskriptiv og deskriptiv transkripsjon. Grovt sagt vil man enten ha et mål om å reprodusere eller skape musikk eller å skape et analytisk utgangspunkt. Av disse pedagogiske verkene er det for øvrig kun Hal Leonard Corporations bok som rommer transkripsjoner av faktiske basslinjer fra disco-perioden.

Per Elias Drabløs' bok *The Quest For The Melodic Electric Bass, From Jamerson to Spenner* (2015) er kanskje det litterære verket som i seg selv er mest relevant for meg.¹⁶ Her har både metodikk og innhold store likhetstrekk med denne avhandlingen. Han forsøker å definere det han kaller “*melodic electric bass*”, en spillestil han argumenterer for at var rådende på 1960- og 1970-tallet. Drabløs har et relativt bredt fokus og forholder seg i utgangspunktet til vestlig populærmusikk som helhet. For å avgrense forskningen henter han sin empiri fra Billboard Hot 100-lista mellom 1958 og 1982 og legger dermed som premiss for avhandlingen at den rådende spillestilen fra disse årene vises igjen i tidens mest populære låter. Han bruker både kvalitative og kvantitative metoder i sitt arbeid.

2.4 Avhandlingens plassering i populærmusikkvitenskapen

Jeg går i utgangspunktet stilistisk mye smalere til verks for å kunne gjøre et dypere dykk inn i discoen. Flere av låtene Drabløs (2015) er innom i boka, kan kategoriseres som disco. Følgelig vil deler av min masteroppgave helt klart overlape Drabløs' forskning, men intensjonen min har vært å gå dypere inn i den spesifikke sjangeren enn han kunne med sitt empiriske utgangspunkt. På en måte kan man si at jeg ønsker å utforske videre ett av mange segment ved det Drabløs definerer som melodisk elektrisk bass og gå dypere inn i nyansene ved dette segmentet jeg kaller el-bass i disco-perioden, eller *discobass*. I boka er han også inne på at disco muligens er medskyldig i at melodisk bass avtar og forsvinner fra populærmusikken på begynnelsen av 1980-tallet (Drabløs, 2015: s. 187-88). Refleksjon rundt dette utgjør også et naturlig aspekt ved denne avhandlingen.

I sin artikkel ”Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice” refererer Philip Tagg til en uttalelse av William Brooks under et seminar om afroamerikansk musikk ved Keele University. Brooks sier at for å forstå hvorfor Chuck Berry er så bra, må kjenne til hvorfor

¹⁶ Jeg har også brukt avhandlingen *From Jamerson to Spenner: A survey of the melodic electric bass through performance practice* (Drabløs, 2012) som boka fra 2015 er basert på, men det kommer tydelig fram ut ifra kildehenvisningene,

Perry Como¹⁷ er så suksessfull (Tagg, 1982: s. 19). Poenget hans, slik Tagg oppfatter det, er for det første at *musikk* må være premissleverandør for forståelse av musikk. Dernest er det helt nødvendig at det utvikles et begrepsapparat basert på musikk med tett slektskap for å kunne utvikle en forståelse av strukturer, virkemidler og musikalsk effekt.

Tagg viser i samme artikkel hvordan man, ved å dele opp musikalske forløp i mindre bestanddeler, kan muliggjøre det han kaller *interobjektivt sammenligningsmateriale*. Slike kategorier skaper en teoretisk mulighet for sjangerinndeling og analyse med et objektivt utgangspunkt. Underkapittel 4.2 – *Virkemidler i discobass* er, i likhet med Drabløs' kategorier som jeg har gjengitt i underkapittel 4.1 – *Etablerte virkemidler i melodisk bass*, motivert ut fra en slik tanke. Kategoriene mine rommer også en viss intersubjektivitet i den forstand at jeg også lar dem få tilskrevet hvilken funksjon de har isolert sett og som en bestanddel i en helhet. Denne intersubjektiviteten får ytterligere spillerom i analysene i kapittel 5 - *Stilskapere*.

Gjennom å definere basspillet i disco-perioden håper jeg også å kunne være med å bidra til å videreutvikle det interobjektive begrepsapparatet innenfor bassfeltet i populærmusikkvitenskapen. Drabløs har utviklet noen sider ved dette, og jeg har valgt å referere til hans klassifiseringer som et utgangspunkt. Samtidig er det viktig å presisere at ettersom jeg trenger dypere inn i discobassens særtrekk enn Drabløs gjorde, er det naturlig at jeg også har videreutviklet begrepsapparatet og tilpasset det slik at funnene kommer tydeligere fram.

2.5 Møtet med transkripsjonsprosessen

Siden analyse av basspillet på en rekke låter utgjør noe av kjernen i denne oppgaven, har transkripsjonsprosessen vært sentral. Dersom transkripsjonene skulle vise seg å ha mange feil, være mangelfulle eller på andre måter ikke får fram det faktiske basspillet som de er ment å representere, vil det skade funnenes validitet.

Samtidig er det viktig å anerkjenne at ingen transkripsjon virkelig vil kunne representere den klingende lyden på en sann måte. Dette gjør Winkler også et poeng utav i den allerede nevnte

¹⁷ Perry Como var en amerikansk sanger som var aktiv på 1950- og 1960-tallet.

artikkelen om transkripsjon og transkripsjonsprosessen (Winkler, 1997). Ikke bare kommer notasjonssystemet, slik vi kjenner det, til kort i møte med en rekke detaljer, men også transkribenten vil med sine veltrente ører og sine godt utviklede tekniske hjelpemidler fra tid til annen mislykkes. Det kan være at man ikke får notert den ønskede detaljen eller at man i summen av lyd rett og slett ikke klarer å høre hva som virkelig skjer. Selv skriver han på et punkt:

I begin to suspect that the task I have set myself is not just difficult, but impossible: there is an uncertainty principle at work here. Too many of the details I am trying to represent are, in the final analysis beyond the threshold of perception and hence irretrievable; no amount of careful listening or electronic tinkering will enable me to determine them with absolute certainty (Winkler, 1997: s. 181).¹⁸

Slik jeg ser det framkommer det her to viktige poeng mellom linjene. For det første er det en stor fordel at den som transkriberer ikke bare er trent i transkripsjonsprosessen, men også har inngående kjennskap til instrumentet han skal transkribere. Det gjelder både tekniske og idiomatiske aspekt og det gjelder instrumentets ulike klangfarger. I tillegg bør formålet med transkripsjonen være avklart før prosessen starter.

For meg har det vært viktig å gjøre et grundig forarbeid med tanke på hvilke parametere som skulle komme med i transkripsjonene og hvor detaljerte de skulle være. Jeg lyttet til et bredt spekter av disco-låter og transkriberte flere som en del av mine forundersøkelser. Problemstillingen legger opp til et grundig arbeid med innspillingene for å avdekke flest mulig sider og karakteristika ved el-basspillet. Jeg har derfor forsøkt å få med detaljer som teknikk, bruk av løse strenger og vært nøye på notelengder. Når det kommer til mikrorytmiske parametere har jeg valgt å utelate det fra transkripsjonene fordi det ville blitt for omfattende å gå inn i. Både notebildet og transkripsjonsprosessen ville blitt for omfattende. I kapittel 4 og 5 kommenterer jeg likevel fenomenet der jeg opplever at det tydelig er relevant.

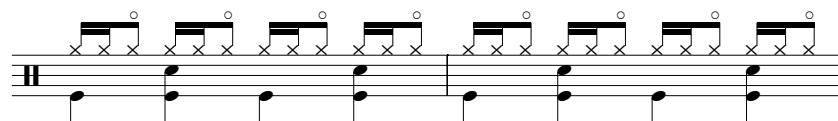
¹⁸ I forbindelse med sitt arbeid gjorde Drabløs (2012) et eksperiment for å se hvor gode transkripsjonene til Winkler (1997) var. Han gikk nøye gjennom Winklers 32 takter lange transkripsjon av el-bass og fant 14 feil. Selv om Winklers mål i dette tilfellet faktisk var transkripsjonen i seg selv, var den altså langt ifra helt nøyaktig (Drabløs, 2012: s. 61).

2.6 Groove – det bærende elementet i disco

Discobølgen brakte med seg mye nytt da den rullet innover samfunnet. Som et altomfattende kulturelt fenomen fikk musikken mye plass, men først og fremst vokste den fram fra diskotekene og den nye fest- og utelivskulturen som var bygget opp rundt dans og musikk fra DJ-er. Populærmusikken fikk på mange måter en ny funksjon da den først og fremst skulle fungere på et diskotek. Det var ikke lenger radiostasjonene som var viktigst for hvilke plater folk kjøpte. Det var DJ-ene (Brackett, 2005: s. 302). Dette påvirket naturligvis flere sider ved musikken, også groovet.

Musikkteknologien gjorde også et byks i disse årene. Opptaksutstyr ble stadig bedre og mer sofistikert, man kunne legge flere spor oppå hverandre enn tidligere, og da man for første gang hørte musikk hvor rytmen ble framført av sequencere til metronomisk nøyaktighet, fikk man plutselig en helt ny groove-referanse å forholde seg til.

I løpet av disse årene ble det mer og mer vanlig å bruke et ferdig innspilt metronomspor som referanse for at tempoet i musikken skulle være helt jevnt. Rytmeseksjonens spillemåte utviklet seg og tilpasset seg de nye trendene, og selv om mange fortsatt spilte uten metronom, var det nye, helt jevne uttrykket på vei inn for alvor. Det stereotypiske disco-groovet for trommer hvor basstromma spiller alle fire fjerdedeler på basstromma og setter skarpstromma på slag 2 og 4 i hver takt ble på en måte en slags *satt groove*¹⁹ for discoen. Og det er kanskje følelsen av dette groovet som danner utgangspunktet for den rytmiske følelsen jeg definerer som ”disco-groovet”.



Eksempel 1. Typisk trommegroove i disco. Hentet fra Gaynor, Gloria, ”I Will Survive” (Fekaris/Perren), James Gadson, trommeslager, *I Will Survive*, Polydor Inc. 1978

Jeg har ved flere anledninger diskutert ulike tromme-groover og deres funksjon med kollegaer, og svært mange ender ofte opp med å si noe som at ”disco-groovet fungerer best”.

¹⁹ En *satt groove* er en rytmisk figur som er med på å definere sjangeren som den er en del av. Se også underkapittel 4.1 – *Etablerte virkemidler i melodisk bass*.

Det er et ”safe bet”. Spiller man det, så danser folk. Det er en interessant observasjon, og muligens det som gjorde at man nærmest manisk endte opp med å jakte på ulike måter å presentere akkurat denne følelsen, eller dette groovet i discomusikken.

På dette punktet blir det også viktig å presisere at substantivet *groove* kan inneha to ulike betydninger, og begge brukes i denne avhandlingen. Den ene muligheten er som betegnelse på en gjentakende rytme i et instrument, for eksempel trommer, slik som i eksempel 1. Den andre betydningen er den jeg bruker mest. Da representerer groove en overordnet rytmisk opplevelse av klingende musikk. Når jeg snakker om *disco-groovet* snakker jeg altså om den rytmiske følelsen som man opplever som et gjennomgående sjangertrekk i disco. Rock, jazz og hip-hop kan også ha groove, men da (som regel) med en annen grunnleggende rytmisk følelse.

Når jeg utover i oppgaven refererer til *groove-opplevelsen* er det for å presisere at jeg mener den oppfattede rytmiske funksjonen av de omtalte musikalske hendelsene. Anne Danielsen skriver i avhandlingen *Presence and Pleasure, - a study in the funk grooves of James Brown and Parliament* om ”internal beat” (indre puls) som essensielt for å oppfatte en rytme eller en groove (Danielsen, 2001: s. 60-61). Selv om grunnpulsen i seg selv ikke nødvendigvis blir spilt ut i et musikalsk forløp vil lyttere som er vant til musikken oftest oppfatte pulsen. Dette er vesentlig for å forstå et groove, skriver Danielsen.

For at denne avhandlingen skal gi mening er det nødvendig å ha en viss grunnleggende befatning med og forståelse for vestlig populærmusikk. Det kan virke banalt og selvfølgelig å påpeke, men spesielt med tanke på *groove-opplevelsen* kommer man ikke vekk fra at ord til syvende og sist alltid vil komme til kort, eller i det minste bli noe fattige, når man skal beskrive, gjøre rede for eller analysere kunst. Det blir dermed et premiss for oppgaves funn at det eksisterer en taus kunnskap om hvordan disco-groovet oppleves eller ”kjennes”.

2.7 Sound

En sentral side ved all populærmusikk er det man kaller *sound*. I kapittelet om språkbruk i oppgaven var jeg så vidt inne på at dette er et begrep som kan ha flere ulike betydninger alt etter når og hvor man bruker det. Generelt sett kan man kanskje si at det handler om klangfarge. Forskjeller på gitarforstærkere beskrives for eksempel ofte best ved å si at de har

ulikt sound. Sjangre, artister eller musikkstudioer kan også være kjent for et karakteristisk sound. I tillegg er det vanlig å snakke om sound i møte med en innspilt låt. I mine funn mener jeg at basslyden eller soundet i seg selv, og slik det fungerer i forhold til resten av lydbildet, er viktig. Det påvirker for eksempel for hvordan groovet oppfattes og begrepet blir derfor viktig for å kunne definere basspillet i disco-perioden. I underkapittel 4.3 går jeg nærmere inn på bassound og noen av elementene som har innvirkning på denne.

Allan F Moore (2001) har utviklet en måte å analysere innspillinger med fokus nettopp på sound. Grovt sett deler han innspillingen inn i fire sjikt: 1) Et rytmisk sjikt stort sett bestående av trommer og perkusjon uten "pitch", 2) Melodier i lave frekvenser (el-bass), 3) det vi oppfatter som melodi, 4) harmonisk "fyll" som ligger mellom 2. og 3. sjikt. Tankesettet bak denne metoden er et viktig utgangspunkt når jeg forsøker å si noe om hvordan lyd kvalitet og basslyd kvalitet fikk en ny rolle i denne perioden, og det har fått konsekvenser for analysene i kapittel 5 – *Stilskapere*.

3 METODE

I kapittel 2 gikk jeg igjennom litteratur som omhandler discobass eller som av andre grunner er relevant. Sentral terminologi og språkbruk ble også gjennomgått, viktige begreper ble definert og denne avhandlingen ble plassert inn i en populærmusikkvitenskapelig kontekst. I dette kapittelet skal jeg redegjøre for metodevalg og gå igjennom metodene som er brukt i forskningen.

3.1 Kvalitative metoder

For å svare på problemstillingen har jeg gjennomført et kvalitativt studium av et utvalg enkeltlåter og enkeltutøvere som jeg har kommet fram til gjennom et omfattende kategoriseringsarbeid i forkant. Transkripsjon og analyse har vært de viktigste metodene, og den innspilte musikken har vært primærkilden.

Kvalitative metoder har et fokus på å utforske meningsinnholdet i fenomener gjennom ulike former for systematisk innsamling av data. De nasjonale forskningsetiske komitéene skriver at ”kvalitative metoder bygger på teorier om fortolkning (hermeneutikk) og menneskelig erfaring” (De Nasjonale Forskningsetiske Komitéene, 2009: kap. 1). Metoden har en innfallsvinkel hvor dybdeundersøkelser danner utgangspunktet for slutningene som dras. Med andre ord handler det om å hente ut kunnskap fra et representativt datautvalg gjennom ulike former for analyse, generalisering og teoretisering. *Et representativt utvalg data* er ikke nødvendigvis så stort i en kvalitativ sammenheng, men representerer likevel trender eller overførbare funn når forskningsmaterialet er hentet ut på en god måte. Eivind Balsvik og Susanna Maria Solli skriver i boka *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapene, bind 2* at kvalitative undersøkelsesopplegg er fleksible og kan endres underveis ettersom nye erfaringer fortløpende vil gi grunnlag for nye perspektiv (Balsvik, 2011: s. 18). Mine undersøkelser har hele tiden hatt et mål om å bevege seg i dybden samtidig som funnene er forsøkt formulert på en måte som gjør dem overførbare innad i disco-perioden.

Kvantitative metoder har i all hovedsak et mer statistisk utgangspunkt med større mengder data. Her vil man ha mer strukturert observasjon (Balsvik, 2011: s. 19). I

samfunnsvitenskapelig forskning brukes slike metoder mye for å generalisere og peke på tendenser i befolkningen. Gjennom et stort antall respondenter kan funnene få god validitet. Det finnes likevel farer med slike metoder. I sin artikkel ”Gir menn kvinner skylden for voldtekt – Om feiltolking av intervjudata” (Hellevik, 2011) presenterer Ottar Hellevik noen av disse, for eksempel, ledende spørsmål, dårlig utvalg av respondenter og statistisk mistolking eller misbruk.

Det finnes også flere gode eksempler på hvordan kvalitative og kvantitative metoder kan fungere sammen og utfylle hverandre. I medisinsk forskning finner man for eksempel det som omtales som ”mixed methods” (Edvard Befring, 2015). Dette er kombinerte design hvor kvantitative studier kan brukes som et statistisk verktøy for å verifisere kvalitative funn.

I populærmusikkvitenskapelig sammenheng er, som jeg var inne på i underkapittel 1.5 – *Jakten på discobass - valg av empiri*, selve valget av empiri essensielt for slutningene som trekkes. Det er viktig at musikk, kultur eller utøvere som settes under lupen plasseres inn i en sammenheng og at utvalget har gode kriterier og er omfattende nok. Men dette betyr ikke nødvendigvis at man skal gå kvantitativt til verks for å gjøre gode funn. Likevel får kvalitativ forskning ofte kritikk for å trekke slutninger på grunnlag av for lite data. Dette tar blant andre professor Bente Halkier til motmæle mot i Thomas Hoffmans artikkel ”Hva kan vi bruke kvalitativ forskning til?” (Hoffman, 2013) som ble skrevet i forbindelse med omfattende kritikk av et kvalitativt dansk kostholdsstudium:

*I kvalitativ forskning undersøker man ikke utbredelsen av noe. Man forsøker i stedet å avdekke mønstre i våre forståelser og praksiser og hvordan de henger sammen med de situasjonene de kommer fram i...
...Det er en helt annen tilnærming enn når man har kvantitative data – Bente Halkier, sitert i Hoffman (2013).*

I arbeidet med denne oppgaven har jeg i første omgang forsøkt å arbeide induktivt med innspillingene jeg har vært i kontakt med. Gjennom lytting og analyser uten transkripsjoner, har jeg i møte med alle de ”obligatoriske” innspillingene som jeg (jf. underkapittel 1.5 – *Jakten på discobass - valg av empiri*) startet med forsøkt å danne noen grove kategorier for å sortere og hente ut data. Virkemidlene i underkapittel 4.2 – *virkemidler i discobass*, gjenspeiler funnene fra innspillingene, men er i løpet av prosessen blitt nyansert og tydeliggjort gjennom dypere analyser. I neste omgang har jeg gått gjennom en mer deduktiv lytteprosess hvor jeg i møte med et bredt utvalg låter har forsøkt å se om begrepsapparatet i

kapittel 4 har vært dekkende. Her har jeg forsøkt å fylle igjen hull og utfordre kategoriene. Denne prosessen har likhetstrekk med den *hypotetisk deduktive metoden*. Her utarbeider man hypoteser som man undersøker gjennom eksperimenter for så å beholde, forkaste eller videreutvikle hypotesen (Balsvik, 2011: s. 106-7). I kapittel 5 viser jeg hvordan funnene mine også gir seg til kjenne hos tre sentrale bassister fra epoken. Disse bassistene er valgt ut fordi de representerer ulike fasetter ved de rådende trendene. I tillegg har samtlige bemerket seg gjennom å medvirke på innspillinger med svært høye salgstall, og det er derfor nærliggende å tro at flere andre bassister har latt seg inspirere av spillet som ga kollegaene suksess.

Transkripsjon og analyse av bassspillet på innspillinger fra perioden er sentralt for funnene, men jeg har også lett fram intervjuer med bassister og produsenter. Jeg har sett på eksisterende musikkhistorisk litteratur og forsøkt å sammenligne funnene med eksisterende oppfatninger om bassspillet fra denne perioden slik det presenteres i lærebøker i bass og på bassorienterte nettsteder og lignende. Alle disse kildene har vært viktige for å sikre mest mulig presise funn som samsvarer (eller eventuelt bevisst ikke samsvarer) med tidligere behandling av discobass.

3.2 Kvalitative intervjuer med utøvere og produsenter

Jeg har ikke gjennomført egne intervjuer. Hovedfokuset mitt er ikke *hvorfor* noe ble spilt, men *hva* og *hvordan*. Derfor har jeg valgt å fokusere på å innhente empiri fra innspillinger og skriftlige kilder. Intervjuer med utøvere og produsenter har likevel utgjort et naturlig supplement til transkripsjonene for å få en dypere forståelse av musikken. Noen ganger kan utøverne og produsentenes uttalte intensjoner rundt en innspilling åpne ørene til lytteren og nye sider ved musikken kan komme til syne. Selv om jeg har kunnet peke på konkrete strukturer i innspillingene, er det min overbevisning at kunsthforskning alltid vil avhenge av en viss intersubjektiv forståelse og aksept for å gi mening. I mitt arbeid har bassistenes, produsentenes og andre involverte egne uttalelser bidratt til å skape en slik forståelse.²⁰

²⁰ Noen eksempler på bassister jeg har hentet data om fra intervjuer er: Bernard Edwards – "Interview Nile Rodgers & Bernard Edwards 1982" (Chic Organisation, 1982). Verdine White – "Video Interview: Verdine White" (Jarad Clement, 2011).

Utfordringen med å ikke utføre noen av intervjuene selv, er at jeg aldri har fått muligheten til å forfølge det jeg opplever som spesielt interessante poeng. Ved å gjennomføre noen intervjuer selv, ville jeg naturligvis hatt en aktiv rolle, jamfør James A. Holstein and Jaber F. Gubrium i *The Active Interview* (2004), og kunne i større grad fått svar på kjernen i det jeg lurte på. Likevel mener jeg at selv om funnene i kapittel 4 og 5 ikke er kommentert av opphavsmennene, er de likevel tydelig definert ut fra musikalske sammenhenger.

3.3 Mulige kvantitative metoder

Selv om jeg i utgangspunktet ikke baserer forskningen på kvantitative metoder, lar jeg meg inspirere av Eric Clarke og Nicholas Cook som i boka *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (2004: kap. 1) skriver om verdien av at musikkvitenskapen tar ansvar for å utvikle den empiriske forskningen innenfor fagfeltet. De mener at det er viktig å gjøre bruk av store mengder data der hvor det er tilgjengelig.

Drabløs (2015) bruker Billboard Hot 100-listene fra 1958 til 1982 som utgangspunkt for sin forskning. Dette gir en naturlig god avgrensning og er en god premissleverandør for ryddige kvantitative undersøkelser av hvilket basspill som dominerte i populærmusikken da. Han presenterer utbredelsen av ulike karakteristika ved det han kaller *melodic electric bass* gjennom ulike tabeller og grafer (ibid: for eks. s. 107 el. 110).

I min avhandling ville det vært utfordrende å finne en tilsvarende avgrensning i seleksjonen av låter, og det empiriske materialet ville dermed blitt for diffust for slike framstillinger. Siden målet mitt har vært å peke på trender i disco-perioden som helhet, blir datamaterialet i praksis for stort og for vagt til å gi statistiske framstillinger med tilstrekkelig validitet. Sjangerens definisjoner måtte vært enda mye strengere og kategoriseringsarbeidet hadde fått enorme proporsjoner.

På en annen side ville det vært mulig å gjennomføre slike undersøkelser i mindre og tydelig avgrensede sammenhenger. Dersom det hadde vist seg relevant å dokumentere definerbare trender i konkrete miljø, ville slike metoder både vært overkommelige og nyttige. Enkeltutøvere eller plateselskap kunne i mange tilfeller være en passende avgrensning. Dersom man leter etter konkrete musikalske valg eller effekter, vil ofte transkripsjonsarbeidet gå raskere. Man trenger for eksempel ikke å utføre en detaljert transkripsjon for å kunne si

noe om tempoet i en låt. I arbeidet mitt har det likevel ikke vært aktuelt å utføre slike undersøkelser da målet først og fremst var å peke på og definere kjennetegn ved el-basspillet snarere enn å dokumentere utbredelsen av dem. Dette kan det være interessant at andre tar tak i for å kunne vise hvordan trendene faktisk endret seg fra 1970- til 1980-tallet og når endringene ble synlige for alvor.

3.4 Analyse

Selv om disco-perioden har en ramme på kun elleve år, rakk man å gi ut et utall singler og LP-er. For å få en viss oversikt over hva som finnes, har jeg gjort et kategoriseringsarbeid. Sentrale plateselskap, produsenter og studioer har fungert som naturlige paraplyer for artister og utgivelser. Jeg har også gått igjennom hvilke bassister som kan knyttes opp mot de forskjellige miljøene. Flere av de mest interessante bassistene har gått igjen i store deler av innspillingene fra et geografisk sted eller et miljø, men det finnes også svært spennende innspillinger med bassister med en mye kortere diskografi.

Deler av musikalsk analyse kan lett få et noe subjektivt preg. Akkordstrukturer, progresjoner, tempo, tonearter og så videre er selvfølgelig objektivt målbare parametere, men *funksjonen* til disse i en sammenheng og funksjonen til el-bassens virkemidler vil til syvende og sist være åpen for debatt. Ikke minst vil en avhandling som dette i stor grad preges av hvilken musikk man faktisk analyserer. Phillip Tagg (1982: s. 8) redegjorde for et syn hvor populærmusikkens utbredelse og salgstall er et sentralt parameter for å validere dens relevans. Hans utgangspunkt i denne artikkelen var generelle betraktninger rundt analyse i populærmusikalsk musikkvitenskap. Som en grunntanke er jeg langt på vei enig med ham, og jeg mener for eksempel at discoens enorme salgstall og påvirkning av samtidens kultur gjør sjangeren som helhet svært interessant.

Jeg har likevel lagt meg på en annen linje i mitt empiriske utvalg. Kategoriseringsarbeidet, som jeg beskrev over, begynte med kjente salgssuksesser, og så lot jeg det gå i ulike retninger. Målet var først og fremst å avdekke trender, og dernest å finne interessante enkeltstående basslinjer. Underveis har jeg hentet ut det jeg opplever som sentrale eller karakteristiske innspillinger både fra perioden som et hele, men også sørget for at et antall av overnevnte "paraplyer" blir tatt med. Disse innspillingene har jeg transkribert før jeg trakk

linjer på grunnlag av den nye empirien. Disse prosessene har etter hvert gått parallelt og arbeidet har sånn sett fungert som en hermeneutisk sirkel: Ny empiri har påvirket helhetsforståelsen og økt helhetsforståelse har i neste omgang gjort det mulig å finne fram til og avdekke ny relevant empiri. Etter at denne sirkelen, eller snarere spiralen, har fått spunnet over lengre tid, er det svært lite basspill jeg opplever som ikke er tydelig influert av sin samtid. Dermed ser jeg mitt empiriske utvalg som relevant og funnene i stor grad som generelle og riktige.

Det konkrete utvalget av låter som det refereres til i denne oppgaven er dermed ikke utelukkende hentet fra listetoppene, men er valgt fordi de representerer discobass på best mulig måte. Det beste eksempelet er kanskje bandet Rufus sin låt ”Tonight We Love” (*Party ’til you’re broke*, 1981), som jeg har valgt som hovedlåt for å demonstrere Louis Johnsons særtrekk som bassist. Låta var ikke en salgssuksess i seg selv, men viser likevel tydeligere enn noen annen låt i katalogen hans et bredt utvalg av hans musikalske virkemidler. Johnsons posisjon som sentral bassist i perioden er derimot først og fremst tuftet på hans medvirkning på et stort antall innspillinger med svært høye salgstall. Mer om ham i underkapittel 5.2.

3.5 Software og transkripsjonsteknikk

Software er essensielt for å kunne arbeide på en god måte med kildematerialet. Ved å bruke strømmetjenester som Spotify²¹ og www.youtube.com, har jeg hatt umiddelbar tilgang til brorparten av den innspilte musikken det er aktuelt å bruke. Programmet Wondershare²² kan generere mp3-filer fra samtlige strømmetjenester som igjen gjør det mulig å manipulere dem lokalt for mer nøyaktige transkripsjoner. For å gjøre det har jeg primært brukt et program som heter Transcribe!²³. Her kan man senke tempoet på en låt uten at tonehøyden endres og man kan, ved hjelp av en EQ, fjerne frekvenser som virker forstyrrende for det man transkriberer.

Jeg har brukt notasjonsprogramvaren Sibelius²⁴ for å skrive notene og har basert meg på tradisjonell vestlig notasjonsform. Bassorienterte tidsskrift som *Bass Player Magazine*²⁵ har vært med på å skape måter å notere bassspesifikke spilleteknikker som for eksempel *slapbass*.

²¹ Abonementsbasert strømmetjeneste. Se www.spotify.com.

²² Se www.wondershare.net.

²³ Se www.sevethstring.com.

²⁴ Se www.sibelius.com.

²⁵ Se for eksempel <http://bassplayer.com/lessons/1176/lesson-new-jaco-early-years-discs/26004>.

Notasjonen ligner i all hovedsak disse standardene. Når det har dukket opp teknikker eller fraseringer som ikke har etablerte uttryksmåter, har jeg forsøkt å skape logiske, naturlige måter å notere dette på. Se vedlegg 1 for gjennomgang av bassesifikk notasjon.

3.6 Historiske metoder

Disco-perioden, slik jeg forholder meg til den i masteroppgaven, var over for 30 år siden. Dette blir dermed et historisk studium²⁶ hvor jeg forholder meg til historiske kilder. Lydinnsplillingene er jo som de er, men skrevne intervjuer, artikler og bøker vil helt klart være preget av faktorer jeg ikke har kontroll over. Videointervjuer med primærkilder er det noe enklere å forholde seg til, men også disse vil alltid bære et visst preg av manipulasjon (oftest uten intensjon). Et banalt eksempel på hvor forskjellig informasjon kildene kan gi vises i omtalen av den ovenfor nevnte *Disco Demolition Night*²⁷. Utover arrangementet i seg selv, er det interessant at Morgan (2011: s. 229) hevder at de ansvarlige for kampanjen håpet på 12.000 oppmøtte og at det endte opp med å komme 90.000, mens artikkelen ”Disco is dealt death blow by fans of the Chicago White Sox” (History.com, 2009) mener at de ansvarlige for kampanjen håpet på 20.000 oppmøtte og at det endte opp med å komme 40.000 (samt mange utenfor stadion).

Selv om jeg beveger meg i et samtidshistorisk landskap, er det altså tydelig at jeg har måttet forholde meg kritisk til kildene og sjekke dem opp mot hverandre så godt det lar seg gjøre. Ikke minst gjelder dette når produsenter, kolleger eller musikkvitere uttaler seg på vegne av bassistene og i møte med bassistenes diskografier.

3.7 Kilder fra internett

Noe av det første jeg gjorde for å skape meg en grov oversikt over hva som finnes rundt discobass var å gjøre søk på internett. Funnene er av svært varierende kvalitet, men noen viktige funn har jeg likevel gjort.

²⁶ Teknisk sett, er dette sett et samtidshistorisk studium siden flere av aktørene fremdeles er i live.

²⁷ Se underkapittel 1.1 – *Hva er disco egentlig?*

Www.oria.no²⁸ er universitetsbibliotekenes egen søkemotor og gjør det mulig å søke i både bibliotekets beholdning samt blant artikler, tidsskrifter, oppslagsverk, filmer og elektroniske ressurser. Her skal det med andre ord være mulig å finne mye, og det var blant annet her jeg først kom over artikkelen fra *College Music Symposium*²⁹. Grundige søk her, kombinert med søk fra andre mer generelle søkemotorer³⁰, gir meg også grunn til å tro at det foreløpig ikke eksisterer forskning rundt definering av basspillestilen i disco-perioden utover den jeg refererer til i denne oppgaven.

En annen viktig ressurs har vært ulike blogger. Etter årtusenskiftet har disco fått en oppsving i populærmusikkmarkedet med artister som Lady Gaga, Bruno Mars og ikke minst Daft Punk, som også har gjort et historisk poeng utav sitt siste album “REM” og fått med flere anerkjente musikere fra discoæraen.³¹ Dette har skapt grobunn for at flere har forsøkt å hente fram kjente og ukjente disco-låter til glede for nye lyttere. Anerkjente blogger har presentert ulike lister over “de beste disco-låtene” som har vært til hjelp for meg. Summen av disse listene/artiklene har bidratt til å si noe om hvilke låter fra epoken som andre opplever som trendsettende eller sentrale på andre måter. Et eksempel er en “disco-guide” (Walters, 2011) fra wonderingound.com som er ment som et seriøst musikkjournalistisk nettsted. Et annet nettsted, www.discomusic.com, presenterer en liste over de 700 beste disco-låtene (Lopez, U. D.). Et eksempel på en mindre god ressurs er www.musicradar.com med sin artikkel om “23 feelgood disco, dance and pop basslines” (Groves, U.D.). Denne har en såpass enkel framstilling at den ikke er egnet til noe særlig annet enn en kilde til god musikk. Sannsynligvis er den heller ikke ment å fungere som noe utover det.

Nettstedet www.discosavvy.com virket med første øyekast som et litt klønete prosjekt uten spesielt god struktur og med en litt rotete begrepsbruk.³² Det interessante med denne siden er likevel at det linkes til en del andre nettsteder og artikler som har langt høyere kvalitet.

En annen viktig ressurs på internett er de allerede nevnte oppslagsverkene som www.allmusic.com, www.discogs.com og www.wikipedia.com. Her finnes det store mengder

²⁸ Se <http://www.oria.no/bibliotek>.

²⁹ “The evolutionary development of the disco bass line in history and practice” (Ramal, 1981)

³⁰ Jeg har foretatt grundige søk gjennom www.google.com og www.scholar.google.com.

³¹ Se for eksempel Paul Tingen (2013), “Recording Random Access Memories: Daft Punk: Peter Franco & Mick Guzauski”, tilgjengelig her: <http://www.soundonsound.com/sos/jul13/articles/daft-punk.htm> [hentet 9.1.2015].

³² Se for eksempel forsøket på å underdele discosjangeren i artikkelen “A Diveristy of Sounds in Disco Music” av K. A. Brook (2013) som er tilgjengelig her: <http://www.discosavvy.com/diversesounds.html> [hentet 7.01.2015].

informasjon om hvem som har bidratt på forskjellige innspillinger, hvem som eier eller startet ulike plateselskap eller hvor innspillinger er gjort. Dette har vært uvurderlig informasjon når jeg har trukket linjer mellom forskjellige utøvere, plateselskap, artister og studioer. Det hender at informasjonen hos de forskjellige kildene varierer noe, men i de enkelttilfellene har jeg søkt andre steder for å avklare endelig hvem som sannsynligvis skal krediteres.

Gjennom tre kapitler har jeg nå forsøkt å redegjøre for forskningsprosessen bak denne oppgaven. Jeg har plassert den inn i en populærvitenskapelig sammenheng, vist hvordan problemstillingen bidrar til å belyse nye sider i el-basspillets utvikling og redegjort for og definert sentrale begreper i arbeidet. I de kommende tre kapitlene skal jeg presentere funnene mine og forsøke å trekke linjer som kan besvare problemstillingen.

4 STILISTISK ANALYSE AV DISCOBASS

For å påpeke trender i discobass, har jeg i dette kapittelet forsøkt å definere noen karaktertrekk eller virkemidler som går igjen i perioden. Utgangspunktet mitt for denne framstillingen av el-basspill har jeg, som nevnt i kapittel 2, hentet fra Drabløs' metodikk (Drabløs, 2015). I underkapittel 4.1 vil jeg kort redegjøre for hans smørbrødlister av virkemidler som er delt inn i to hovedkategorier, groove-elementer og melodiske elementer. Jeg lar disse kategoriene danne et bakteppe for en mer detaljert analyse av discobassens bestanddeler i underkapittel 4.2. Et gjennomgangstema i oppgaven er at disco rommer melodisk basspill og at stilen samtidig representerte en overgang fra en trend til én eller flere andre trender i el-basspill i populærmusikk, spesielt med tanke på groove. Dette vises igjen både her og i kapittel 5 om stilskapere.

I underkapittel 4.3 går jeg gjennom noe av det som er med på å påvirke bassens sound, og i underkapittel 4.4 vil jeg si noe om ulike tekniske aspekt. Disse to tingene henger tett sammen, og de er også viktige både for hvordan vi oppfatter bassens rolle og funksjon i et samspill.

Til slutt, i underkapittel 4.5, angriper jeg materien fra en litt annen vinkel. Her beskriver jeg det jeg har kalt *tydelige stilistiske utgangspunkt*, som er bassistens overordnede rammer for ulike disco-låter.

4.1 Etablerte virkemidler i melodisk bass

Drabløs (2015) har definert ti groove-elementer og syv melodiske elementer som sentrale i basspillet i populærmusikken på 1960- og 1970-tallet (ibid: s. 69-120). Han vektlegger at de melodiske trekkene og nyvinningene i stor grad ble utviklet samtidig som bassistene fokuserte på groove-elementene. Dette var nødvendig for å ivareta bassens rolle i samspillet (ibid: s. 107). Han viser hvordan disse elementene totalt sett tiltar på midten av 1960-tallet og avtar i overgangen til 1980-tallet. Summen av disse virkemidlene gir altså en god definisjon av basspillet i epoken, og det er derfor et naturlig utgangspunkt for mine betraktninger av basspillet i disco-æraen. Under gjengir jeg korte oppsummeringer av hvert element. Disse

fungerer både som en bestanddel i et gjennomgående begrepsapparat og som en base for underkapittel 4.2 – *Virkemidler i discobass*.

Groove-elementer

Grunntone eller grunntone-kvint – Dette var den normale måten å spille bass på da el-bassen først ble introdusert på 1950-tallet. Grunntonen spilles på taktens tyngste eller viktigste slag, eneren (eller eventuelt eneren og treeren), og eventuelt spilles kvinten på et eller flere av taktens lette slag.

Walking – Er svært utbredt i jazz, men har dukket opp i populærmusikken også. Det er konstante fjerdedeler som på en melodisk måte presenterer akkordens grunntone og deler av deres innhold.

Syklisk, riff eller satt groove – Dette er tre former for gjentakelse. En *syklisk* basslinje gjentas flere ganger etter hverandre uten å forandres. Den er gjerne noe kompleks sammenlignet med en linje bygget på grunntone-kvint. Et *bassriff* er syklisk, men er i tillegg et bærende element. Det er gjerne dubbet av andre instrumenter og er karakteristisk for den enkelte låten. Dersom et groove er med på å definere sjangeren i den forstand at sjangeren ”krever” et bestemt rytmisk utgangspunkt i bassen er det et *satt groove*. Et typisk eksempel på dette vil være bassens forventede rolle i en bossa nova-inspirert låt.

Komponerte linjer – Dette er lengre musikalske strekk som åpenbart er komponerte på forhånd og som er sykliske i den forstand at de gjentas i løpet av låten.

Offbeat-frasering – Vektlegging av flere lette taktslag innenfor samme takt. Dette er noe annet enn man i klassisk musikktradisjon kaller synkoper fordi man mister ”synkopeeffekten” når man spiller mange offbeat på rappen.

Standard groove med variasjoner – Dette er Drabløs’ navn på det svært utbredte groovet som består av en punktert fjerdedel etterfulgt av en åttendel og så en ny fjerdedel eller evt. halvnote på tredje taktslag i en fire fjerdedels takt. Variasjoner av groovet går også under samme betegnelse i hans bok.

Åpenbare oktaver – Både oktaven og kvinten i mellom inngår her. Dette er en ”figur” som er svært lett tilgjengelig på en el-bass. Denne bestanddelen refererer til den melodiske og ”naturlige” bruken av oktaver i basslinjene.

Sekstendelsnoter eller raske trioler – Raske noter etter hverandre er i utgangspunktet et relativt subtilt virkemiddel, men er med å prege basslinjens framturen og funksjon.

Konstante åttendeler eller fjerdedeler – Kanskje vanligst i rock. Kan både være kun grunntoner, eller en syklisk linje med flere toner.

Disco-oktav – Denne henger naturligvis tett sammen med *åpenbare oktaver*, men er ment som en merkelapp på de overtydelige oktavene som dukket opp i el-basspillet i discoen og som på mange måter var det mest karakteristiske kjennetegnet som hadde dukket opp i el-bassens historie. Mer om oktaver i underkapittel 4.2.

Melodiske elementer

Motiv over 8. bånd (Eb) – Registeret til samtidens basser begynte på en dyp E. Dersom man spiller i Eb er derfor Eb på 8. bånd på G-strengen (bassens lyseste streng) eneste mulige oktavvariasjon. Alle toner over det finnes i to dypere oktaver på bassen, og det er derfor naturlig å se på det som bassens øvre sjikt. I så måte får dermed toner i det leiet sannsynligvis en melodisk funksjon.

Oppadgående og nedadgående linjer – Disse linjene defineres av at det spilles et diatonisk trinnvis forløp høyt, eller relativt høyt oppe på gripebrettet, som har en akkompagnerende funksjon.

Double stops – eller dobbeltgrep som enkelte kaller det på norsk, er et klassisk uttrykk som ganske enkelt betyr å spille to toner på en gang. Det kan både ha en akkompagnerende og en solistisk funksjon, men tar i alle tilfeller litt mer plass enn én tone om gangen.

Klare melodiske fragmenter – De kan minne om *oppadgående og nedadgående linjer*, men de trenger ikke nødvendigvis å være diatoniske. De er frittstående melodiske ornamentter som er løsrevet fra den normale bassrollen.

Inkonsekvent eller travel – Det omvendte av en basslinje bygget på gjentakelser, riff eller et fast rytmisk utgangspunkt må kalles inkonsekvent. Men, som Drabløs presiserer, er det uten de negative undertonene som gjerne ligger i ordet. Denne innfallsvinkelen kan også kalles melismatisk fordi den i praksis handler om at bassisten spiller flere noter enn ”nødvendig”.

Bassfills – Variasjoner i basspillet på slutten av en 4-, 8-, eller 16 takters periode som er utenfor bassens opprinnelige rolle i låten.

Solistiske elementer – Et uvanlig fenomen i populærmusikk, men refererer til alle ganger hvor bassen spiller ”alene” eller har alt fokus.

4.2 Virkemidler i discobass

Mer om disco-oktaven

Det aller mest stereotypiske bildet av discobass er disco-oktaven. Den har en så sterk karakter og oppleves i utgangspunktet så karikert, at man på ingen måte trenger å være musikkviter eller musiker for å intuitivt forstå hva som menes med denne merkelappen. Når den dukket opp for første gang i sin reneste form er vanskelig å si, men på siste halvdel av 1970-tallet er den å finne over alt og på utallige innspillinger. Dan Hartman – ”Instant Replay” er en av låtene hvor store deler av bassspillet baserer seg på disco-oktaven i sin reneste form og her spiller faktisk artisten selv el-bass.



Eksempel 2. Hartman, Dan, ”Instant Replay” (Hartman), Dan Hartman, bass, utdrag fra vers, *Instant Replay*, Blue Sky, 2Z8-2773, 1978

En teori om hvor dette virkemiddelet kommer fra er at sequenceren var med på å gjøre lyden og opplevelsen av en flat, maskinaktig groove ”hip”. Referansene fra Eurodisco-produksjoner hadde også svært ofte basslinjer som var bygget opp rundt disco-oktaven. Blandingen av el-bass og synthesizer på Donna Summers ”Hot Stuff” er et godt eksempel. Her brukes det for øvrig en vanlig variant av groovet hvor det ble lagt inn en ekstra sekstendel i den lyse oktaven. Bassist Alfonso Carey brukte denne varianten i Village Peoples ”YMCA”.



Eksempel 3. Village People, ”YMCA” (Morali/Belolo), Alfonso Carey, bass, utdrag fra refr, *Cruisin’*, Casablanca Record and Filmworks, Inc. NBLP 7118, 1978

Da bruken av disco-oktaven først var etablert i samtidens basskonsensus, gikk man også langt i hvordan den ble brukt som virkemiddel. Bernard Edwards (se underkapittel 5.1) var en av mange som også brukte den mye som et mer subtilt virkemiddel enn i eksemplene over. I Sister Sledges ”We Are Family” (*We Are Family*, 1979) inkorporerer han oktavene for å gi mer sprett til en linje som i utgangspunktet baserer seg på en ganske annen groove. Denne måten å bruke disco-oktaven på er annerledes enn *åpenbare oktaver* fordi de egentlig ikke har en naturlig melodisk funksjon, men først og fremst bidrar til å gi groovet mer intensitet.



Eksempel 4. Sister Sledge, ”We Are Family” (Edwards/Rodgers), Bernard Edwards, bass, *We Are Family*, Cotillion, SD 5209, 1979

Rytmask dissonans – tonelengdens spenning og avspenning

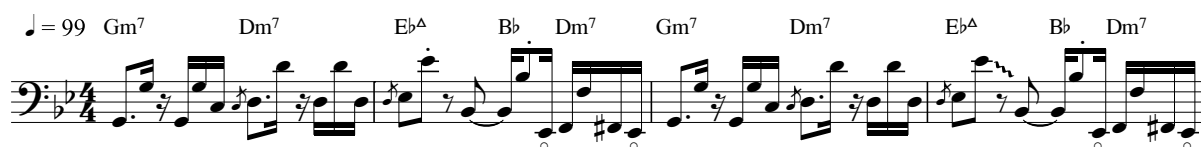
To viktige faktorer for hvordan man opplever et groove er tonelengder og måten toner avsluttes. Disse definerer (åpenbart) pausene eller luften i et groove og utgjør sammen med anslagene en slags åndedrett i musikken. Når man hører en tone eller en lyd, vil man normalt sett la den avsluttes før man kan beskrive den. Desto dypere tonen er, og jo høyere i volum, desto større vil avspenningsfølelsen være når den slutter. Med *rytmisk dissonans* mener jeg den altså den spenningen en basstone i seg selv skaper kun ved at den klinger. Ved å avfrasere tonene på ulike måter kan man forsterke eller forminske dette suget, eller dissonansen som basstonen gir den totale groove-opplevelsen. Med begrepet dissonans viser jeg i dette tilfellet altså *ikke* til noe harmonisk.

I eksempel 5 ser vi hvordan bassist Willie Ross avslutter de lange, dype D-ene med en kort tone en oktav over. Pausene på slag to og slag fire i takten oppleves da som en større avspenning i groovet enn det ville gjort om han spilte fjerdedeler på de samme taktslagene. På et mikrorytmisk plan varierer plasseringen av notene noe, og det er verdt å merke seg at de gangene de lyse sekstendelene er ”nærmest” slag to eller fire (det vil si når de spilles mest bakpå), oppleves den rytmiske dissonansen sterkere enn når sekstendelene rytmisk er plassert bittelitt lenger fremme. Dette har likevel en klar begrensning ettersom opplevelsen av underdelingen på et punkt vil endres fra rette til svingte sekstendeler.



Eksempel 5. The O'Jays, "Get On Out And Party" (Simmons/Jackson/Stubbs/Williams), Willie Ross, bass, fra 0.18 min, *Forever Mine / Get On Out And Party*, Philadelphia International Records, ZS9 3727,

Grunnpulsens tempo er også sentralt for hvor stor effekt ulike rytmiske figurer kan ha når det gjelder opplevelsen av rytmisk dissonans. Sister Sledges "Thinking Of You" (*We are family*, 1979), som gjengis i eksempel 6, går ca. 15 bpm. saktere enn "Get On Out and Party" og den samme plasseringen på slag én og tre av figuren bestående av en punktert åttendel som "avsluttes" av en sekstendel etterfulgt av en pause på slag to og fire får et større "sug" her. I tillegg har bassist Bernard Edwards en tydeligere og mer konsekvent mikrorytmisk plassering av anslagene i denne låta som også bidrar til en opplevelse av at låta "gynger"³³ mer.



Eksempel 6. Sister Sledge, "Thinking Of You" (Edwards/Rodgers), Bernard Edwards, bass, utdrag fra 0.39 min. *We Are Family*, Cotillion, SD 5209, 1979

I eksempel 6 ser vi også hvordan Edwards bruker variasjoner i graden av rytmisk dissonans for å bygge opp under periodefølelsen og for å skape et mer dynamisk forløp i groovet. På første slag i andre takt flytter han avslaget fram til offbeatet, noe som gjør at vi opplever at groovet "lander" litt på den lange Bb-en på neste offbeat. Den stakkato åttendelen som spilles på andre sekstendel på tredje taktslag dytter det hele videre akkurat i tide til at tonen før ikke stanser den generelle framdriften i groovet. Avfraseringsgliden³⁴ på offbeatet på første taktslag i takt fire er den eneste forskjellen fra takt to og er et svært subtilt virkemiddel, men det har stor nok effekt til at firetaktersperioden oppleves som en dynamisk helhet med en naturlig utvikling.

³³ Hvor mye en låt "gynger" er et relativt vanlig begrep i mange musikerkretser for å gradere hvor intens en groove-opplevelse er.

³⁴ "Avfraseringsglide" er en glide som ikke ender noe sted, men som brukes for å avfrasere en tone. Se også underkapittel 4.2 – *Virkemidler i discobass*.

Aksentuerte, stakkato toner

Et annet trekk som vokste fram i denne perioden er bruken av det jeg har valgt å kalle *aksentuerte, stakkato toner*. Stakkato, eller korte toner, var i seg selv naturligvis ikke noe nytt i disco-epoken, men bruken av det som et virkemiddel for å skape en opplevelse av en aggressiv, hissig eller framoverlent groove er annerledes enn tidligere. Med *aksentuerte* menes det både at denne typen korte toner ofte stikker seg mer fram gjennom høyere volum og ved hardere eller tydeligere anslag enn konteksten.

I eksempel 7 bruker bassist Verdine White virkemiddelet på en måte som nærmest kan beskrives som omvendt av *rytmisk dissonans*, men som ender opp med å gi en lignende effekt for opplevelsen av groovet. Her er noe av grunntanken i groovet korte støt på siste sekstendel i siste fjerdedel før eneren i hver takt. Pausen fram til skarptrommeslaget som spilles på slag 2 i takten føles som en forholdning i forhold til grunnpulsen og dette skaper et ”sug” i groovet. Ved å spille en tone på det tredje taktslaget som kommer før de tidlige enerne, skaper han et ankerpunkt å jobbe imot. På denne måten ivaretas det som oppleves som en naturlig eller ”behagelig” gyng i låten.



Eksempel 7. Earth, Wind & Fire, ”In The Stone” (Willis/Foster/M. White), Verdine White, bass, utdrag fra 0.53 min. *I Am*, Columbia, FC 35730

På et mikrorytmisk plan i låta over er plasseringen av de enkeltstående sekstendelene flytende i forhold til hva det er mulig å uttrykke i notebildet. I de to eksemplene på *rytmisk dissonans*, hadde sekstendelene størst effekt på groovet når de ble spilt litt seint. I dette tilfellet ligger den ønskede motstanden i groovet i den forstørrede avstanden mellom skarptrommeanslaget på slag to og bassanslaget på slag én (som er flyttet en sekstendel fram). Den ønskede effekten kan dermed forsterkes ved å spille den tidligere eneren enda litt tidligere, og nettopp det gjør White her.

Aksentuerte, stakkato toner kan ha mange forskjellige effekter på groovet avhengig av hvor i takten de plasseres og hvilken sammenheng de står i. Ofte kan ørsmå forskjeller i tonelengde skape sentrale kontraster innad i et groove. Sjekk for eksempel Donna Summer – ”Last

Dance” (*Live and more*, 1978) som et eksempel på hvordan dette virkemiddelet fungerer når hoveddelen av basslinjas aksentueringer er mer på slagene enn i eksempel 7.

Sekstendelsaksentuering

Tyngdepunkt eller aksentueringer er viktige for hvordan vi opplever et groove. Formidlingen av underdeling og grunnpuls er viktige referansepunkt, men til syvende og sist er det forholdet mellom de ulike tyngdepunktene i lydbildet som definerer groovet. Ofte er det selvfølgelig summen av aksentueringene som formidler både tempo og grunnpuls, men ikke alltid.

James Brown, ”the Godfather of soul”, var en foregangsperson i utviklingen av musikk basert på *interlocking riffs* på 1960-tallet. Dette betyr at bandet spiller ulike riff som på en måte passer sammen som biter i et puslespill og at groovet avhenger av den helhetlige oppfattelsen av disse riffene. Fokuset i Browns musikk var nesten utelukkende rytmisk. Harmonisk og melodisk skjer det svært lite, men gjennom *interlocking riffs* som gjentas opprettholdes intensiteten og framdriften. Anne Danielsen skriver: ”...the texture has changed, from horizontally divided layers of sound to rhythmic patchwork” (Danielsen, 2001: s. 40). Selv om James Brown selv har gått hardt ut mot disco og blant annet kalt sjangeren: ”...just about the opposite of what I had come to stand for in music” (Echols, 2008: s. 19), må disco også sees i sammenheng med utviklingen av soul og funk på dette området. Det rytmiske fokuset og forståelsen for hvordan orkesteret sammen best mulig kan formidle en intens, dansende groove kommer herfra.

I mange disco-låter finner vi en trommegroove som går rett fram med fire fjerdedeler i stortromma - en skarptromme som skaper trykk på slag to og fire og en hi-hat som underdelingsformidler. Når bassen spiller aksentueringer andre steder i takten enn på slagene, skapes det en interessant effekt som kan gjøre at trommegroovet og groovet som helhet oppleves mer intenst. Et eksempel er First Choice – ”Let No Man Put Asunder” (*Delusions*, 1973) hvor bassist Ron Baker legger inn noen synkoper over en slik trommegroove. De røde pilene i eksempel 8 viser hvordan bassen synkoperer mens stortromma spiller fjerdedelene og dermed holder fast på disco-grooven.

Eksempel 8. First Choice, "Let No Man Put Asunder" (Gray/Hawes), Ron Baker, bass, Earl Young, trommer, Utdrag fra 2.01 min. *Delusions*, Gold Mind Records, GZS 7501, 1977

Ornamentering

Etter som melodisk basspill utviklet seg og flere og flere muligheter med el-bassen ble utforsket, fikk også basslinjene stadig større innslag av ornamentering. Under følger en liste av virkemidler. Alle har naturligvis tilsvarende varianter som er langt eldre enn el-bassen, men det er interessant hvilken musikalsk effekt de kan ha i disco. Se vedlegg 1 for ytterligere definisjon av notasjonen.

Sliding vibrato – Vibrato ved å gli fram og tilbake mellom to bånd med venstre hånd. Det gir en ganske drøy vibratofølelse. I takt tre i eksempel 9 bruker bassist Louis Johnson denne.

Eksempel 9. Brothers Johnson, "Blam!!!" (Weir, Foster, Johnson, Johnson, Jones, Bahler), Louis Johnson, bass, utdrag fra 0.30 min. *Blam*, A&M Records, SP-4714, 1978

Glissando/slide – Kan enten brukes for å gli fra en tone til en annen, for å starte en tone "fra undersiden" eller "fra oversiden" eller for å avfrasere en tone (avfraseringslide). I eksempel 9 brukes dette i takt 1 for å gjøre måltonen mer subtil.

Hammer-on og pull-off – Et anslag som gjøres med venstre hånd. Ikke ved å gli fra forrige tone, men ved å slå på neste tone med venstre hånd eller dra av fingeren på venstre hånd som holdt inne tonen før. Spesielt i slappbass-sammenhenger brukes dette for teknisk å kunne skape mer flyt i linjene.

Ghost notes – Anslag hvor strengen er helt dempet av venstre hånds fingre. I eksempel 10 brukes virkemiddelet svært aktivt av bassist Thomas Michael Stevens.



Eksempel 10. Narada Michael Walden, "I Shoulda Loved Ya" (Willis, Walden, Stevens), Thomas Michael Stevens, bass, utdraget viser de fire første taktene, *The Dance Of Life*, Atlantic, SD 19259, 1979

4.3 Bassound

Sound påvirker groovet. I sin masteroppgave *Klanglig forming av grooveopplevelsen* viser Kristoffer Y. Bjerke (2007) blant annet at lyders avstand i et lydrom, slik det defineres av Danielsen (1996), har innvirkning på groovet. Det vil si at variasjoner i instrumenters klang eller sound (timbre), variasjoner i volum og variasjoner i pitch er med på å påvirke grooveopplevelsen. Ut ifra dette mener jeg derfor at det i denne oppgaven også er nødvendig å kommentere ulike sider ved el-bass som påvirker soundet på en innspilling. Jeg skal ikke gå nærmere inn på funnene til Bjerke, men anerkjenner soundets betydning for grooveopplevelsen.

Ulike tekniske utgangspunkt

Den tekniske innfallsvinkelen til el-bassen er en avgjørende faktor for hvilken lyd instrumentet produserer, og dermed også for hvordan den plasserer seg i lydbildet og hvordan den påvirker groovet. Myke anslag produserer mindre høye frekvenser og bidrar til at tonen oppfattes rundere og mer subtil. Den oppfattes da normalt sett kun i bunnregisteret av lydbildet. Hardere anslag, bruk av plekter eller ulike slabbass-teknikker vil gjøre at bassen tar mer plass i de høyere registrene og den vil påvirke grooven på en annen måte. Mens et mykt anslag med pekefingeren vil ha et sound som kanskje har mest til felles med en stortromme, vil et pop-anslag³⁵ ha en karakter som ligner mer på en gitar eller på en skarptromme.

Donna Summers låt "Dim The Lights" (*Bad Girls*, 1979), er et godt eksempel på hvordan ulike bassound er med på å fargelegge og prege et groove ulikt. I dette tilfellet er det forskjellige tekniske utgangspunkt som skaper variasjonene i soundet og det bidrar til å skape en dynamisk utvikling.

³⁵ Se underkapittel 4.4 – Tekniske aspekt.

Fra 1:00 ut i låta spiller bassist Scott Edwards disco-oktaver med fingrene, litt over ett minutt senere spiller han noen få anslag med slabbass og presenterer med det den nye lyden. 3:05 uti låta spiller han et fill bestående av disco-oktaver som han spiller med slabbass-teknikk. Når de siste refrengene begynner etter 3:50, spiller han disco-oktaver med slabbass. Dette oppleves bassmessig som et høydepunkt, utelukkende pga. den ”nye” teknikkens mer intense sound.

Nye basstyper

Basstyper har innvirkning på soundet av flere grunner. Ulike bassmodeller gir ulik lyd, de er forskjellige å spille på og er tilrettelagt for forskjellige bruksområder. Den første masseproduserte el-bassen var Fender P-bass. De tidligste bassene var laget med støtte til fingrene under strengene slik at man kunne spille med tommelen. Etter hvert som det viste seg at flere heller ville spille med pekefingeren eller pekefingeren og langfingeren flyttet de denne støtten til oversiden av strengene. Dette er et banalt eksempel på hvordan spilleteknikk og basser utviklet seg side om side. Fender P-bass er fremdeles en av de aller mest brukte og anerkjente bassene, og svært av mange av bassistene på 1960- og 1970-tallet brukte denne.

På slutten av 1950-tallet var Rickenbacker også en del av markedet og som et svar på denne kom Fender med Jazz Bass i 1960. På begynnelsen av 1970-tallet ble Leo Fender, mannen bak Fender, med på å utvikle Music Man-basser. Disse var mer egnet til ulike slabbass-teknikker og både Louis Johnson og Bernard Edwards (som jeg skriver om i kapittel 5) er primært kjent for å spille på disse bassene.

Selv om det foregikk mye videreutvikling av el-bassen i disco-perioden og flere av de sentrale bassistene brukte de nye el-bassmodellene, er det svært vanskelig å si noe om nøyaktig hva ulike basstyper hadde å si for basspillet. Som det framkommer av hele dette underkapittelet om bassound, er det så mange elementer som spiller inn at det er vanskelig å skille hva som gjør hva. Spillekomfort, visuell estetikk, sound og ønsket om å prøve noe nytt kan alle være faktorer bak bassistenes valg av el-bassmodell.

Strenger

Da el-bassen først ble tilgjengelig på markedet på 1950-tallet, ble alle levert med flatslipte strenger, eller flatwounds³⁶. Fram til 1980-tallet var det denne strengetypen som dominerte, men i allerede 1962 presenterte Roto Sound et alternativ (Gray, 2009). Round Wounds er strenger med en rund metalltråd som er tvinnnet rundt en kjerne. Dette gir en ru overflate. Disse ble utviklet for å gi et brightere sound med mer av de høye frekvensene og overtonene. Nye strenger spilte en viktig rolle i videreutviklingen av el-bassen. I dag er round wounds vanligere en flat wounds selv om det virker som at sistnevnte har fått en oppsving igjen de siste tiårene.

Keyboard-bass

Synthesizeren er en sammensatt oppfinnelse som bygger på mange nyvinninger som ble gjort på 1950- og 1960-tallet og som fremdeles stadig er i utvikling. De første kommersielt tilgjengelige synthesizerne ble utviklet av Robert Moog, som var blant de første som forsøkte å sette sammen de mulighetene som fantes for digital lydproduksjon i ett produkt som det var mulig å frakte. I 1964 ble den første Moog-synthesizeren laget (Lichter-Marck, 2012), og i 1967 begynte de første opptakene med Moog å bli gitt ut på det kommersielle markedet for eksempel på "Reflections" av Diana Ross & The Supremes, "Strange Days" av The Doors og "Cosmic Sounds" av The Zodiac.

På begynnelsen av 1970-tallet kom innspillinger hvor man brukte synthesizer som bassinstrument. Stevie Wonders album *Music of my mind* (1972) og *Talking book* (1972) har eksempler på dette, og utover på 1970- og 1980-tallet ble keyboard-bass et vanlig fenomen i populærmusikken. Den gir andre soniske utgangspunkt enn en el-bass og kan påvirke det musikalske landskapet svært drastisk. I discoen finner vi mange eksempler på dette, kanskje spesielt i eurodiscoen, men det var aldri sånn at instrumentet "tok over" på noe punkt i disco-årene. Drabløs (2015) viser at bruken av keyboard-bass nådde et høydepunkt på Billboard Hot 100 i 1979 da cirka 35% av låtene hadde dette som viktigste bassinstrument.

³⁶ Flatwounds er strenger som har helt glatt overflate. De består av en kjerne med en flat metalltråd tvinnnet rundt. Strykeinstrumenter bruker alltid strenger med en slik overflate. Da el-bassen først ble presentert som et alternativ til kontrabassen, var det antagelig naturlig at strengene var omtrent like.

Innspillingsprosessens betydning

Produsentens og teknikerens potensielle innflytelse og betydning for en innspilling kan nesten ikke overvurderes. For det første har man jo det åpenbare faktum at det sjelden er bassisten som avgjør bassens volum på det endelige produktet. I tillegg har opptaksprosessen og evt. etterarbeid med signalet stor betydning.

I denne oppgaven forholder jeg meg først og fremst til det klingende materialet som kilde for hva *bassistene* har gjort, men det er altså en kjensgjerning at innspillingsfasilitetene og bruken av dem også har hatt betydning. Dette handler om hvorvidt bassen ble spilt inn gjennom en DI-boks eller tatt opp med mikrofon, om den ble komprimert og behandlet med EQ, og så videre. Jeg kommer litt tilbake til noe av dette i kapittel 5, men hovedfokuset er, som allerede nevnt, hvordan det klingende materialet fungerer musikalsk.

4.4 tekniske aspekt

Slapbass

Slapbass er det som nå fungerer som sekkebetegnelse for teknikker hvor man slår (eller drar) så hardt på strengene at anslaget får en hissig, metallisk lyd. Det vanligste utgangspunktet for teknikken er at man slår på de dypeste strengene på tommelen og drar i de lyseste med pekefingeren. Når man drar i strenger i stedet for å slå kalles det ofte ”popping”³⁷.

I begynnelsen var de fleste linjene på en eller annen måte bygget rundt oktaver og bruk av åpne strenger. Sannsynligvis handler det om at dette ligger naturlig til rette når man bruker denne teknikken. Eksempel 11 er hentet fra en slapbass-drevet disco-låt fra 1980 hvor Will Lee spiller bass.

The musical notation is in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 112. It consists of four measures. The first measure has a Dm7 chord and the notes G2, F2, E2, D2. The second measure has a Bb7 chord and the notes G2, F2, E2, D2. The third measure has a Dm7 chord and the notes G2, F2, E2, D2. The fourth measure has a Bb7 chord and the notes G2, F2, E2, D2. Below the notes is a sequence of fingerings: S P S P S P P S S P S S S P S P S P P S S S P S S S.

Eksempel 11. Patti Austin, ”(Ooh-wee) He’s killing me” (Buckins/McCormack), Will Lee, bass, utdrag fra introen, *Body Language*, CBS Associated Records, PZ 36503, 1980

³⁷ I notasjon illustreres ofte et *slap-anslag* med tommelen med en ”S” og et *pop-anslag* med en ”P”. Se vedlegg 1 for ytterligere detaljer om bassesifikk notasjon.

”Chucking”

Chucking er en teknikk som er utviklet av Chic-bassist Bernard Edwards og som kommenteres nærmere i underkapittel 5.1.2. Enkelt forklart blir pekefingeren brukt som et plekter. Han skal ha sagt til Chris Vega at han begynte med det fordi han ikke klarte å holde plekteret (Vega, 2008). Uansett grunn er dette en teknikk som gir en helt egen tonekarakter. Down-strokes (nedadgående anslag) gir på grunn av fingerneglen en plekterlignende lyd, mens up-strokes (oppadgående anslag) gir en mykere karakter som likevel klinger annerledes enn et tradisjonelt anslag. På låta ”Everybody Dance” av Chic (*Chic*, 1977) hører man teknikken tydelig i bruk i intro og re-intro.

Thunder Thumps’ ”Thumping”

Thumping er Louis Johnsons (aka. ”Thunder Thumps”) samlebegrep for sine slap-teknikker. (Han er imidlertid ikke den eneste som har brukt begrepet.) I en instruksjonsvideo fra 1985 gir han en forklaring på hvordan han utviklet sin særegne måte å spille slabass (Freed & Cross, 1985). Han forklarer at da han først begynte å spille bass, brukte han vanlige anslag, men med tommelen. Etter hvert begynte han å dra så hardt med tommelen at det låt som det jeg tidligere har karakterisert som popping. Johnson sier selv at blemmer og overspilling gjorde at han stadig prøvde å finne nye måter å oppnå samme lyd. Han nappet i strengene med pekefingeren (popping), han ”plukket opp” strengen ved å ta den mellom pekefingeren og tommelen og ikke minst brukte han tommelen mye. Hovedforskjellen mellom ”vanlig” slabass og thumping er at Johnson dro tommelen ”gjennom” strengen like på undersiden av halsen i stedet for å bare ”slå” strengen ned på båndene. Dette gir som regel litt mer bassfrekvenser i tonen. Disse anslagene skaper nødvendigvis noe mer bevegelse i høyre hånd.

4.5 Stilistiske utgangspunkt i discobass

Ulike bassister spiller ofte lignende linjer i lignende musikalske sammenhenger. Det eksisterer til en hver tid en form for konsensus om hva man kan spille, hva man burde spille og ofte også hva man må spille innenfor ulike sjangre og samspillsituasjoner. Forståelsen for hvor disse utgangspunktene kommer fra varierer mye. Noen kan knyttes opp mot enkeltlåter eller enkeltbassister, mens andre gjerne har utviklet seg over tid og gjennom en rekke

innspillinger. Bassister må oppfylle forventingene rundt det man opplever eller definerer som bassens rolle for å tilfredsstille artister, produsenter og medmusikere.

I svært mange låter kan man høre at det eksisterer en slik generell idé som styrer valgene som tas i basspillet og i utformingen av basslinjene. Et eksempel på dette er *walking bass* som utgjør et tydelig stilistisk utgangspunkt for basspill i be-bop og andre jazz-sjangre. Med *stilistisk utgangspunkt* mener jeg altså en mer overordnet intensjon for hva man ønsker å uttrykke, formidle eller få fram gjennom en låt. For en bassist i en populærmusikalsk kontekst vil det svært ofte handle om å skape eller underbygge en bestemt groove-opplevelse. Denne overordnede idéen styrer direkte eller indirekte hvilke virkemidler som tas i bruk, bevisst eller ubevisst.

Selv om en låt har et slikt tydelig utgangspunkt i bassrollen, er det også rom for å bruke andre virkemidler. Et stilistisk utgangspunkt gir kun et grunnlag å spille ut ifra. For å bruke eksempelet med *walking bass*: Dersom en innspilling tvers gjennom har *walking bass* som et stilistisk utgangspunkt, vil man likevel ofte høre virkemidler som for eksempel *åpenbare oktaver, raske trioler, motiv over 8. bånd og oppadgående og nedadgående linjer*.

Målet med dette underkapittelet er å peke på groove-trender som delvis er uavhengig av de faktiske linjene, fillene og valgene. Mange av virkemidlene som ble presentert i underkapittel 4.2 – *Virkemidler i discobass*, kan for øvrig også stå som selvstendige stilistiske utgangspunkt. De tar jeg ikke med på ny i dette kapittelet, og det er grunnen til at det for eksempel ikke står noe om disco-oktaven under.

Fjerdedels stakkato-linjer

En vanlig måte å få fram disco-groovet på er å spille fjerdedeler på alle fire taktslag. Hvis bassen spiller slik, dubber den gjerne stortrommen. Dette gir grunnlag for en streng framdrift og det er ofte andre instrumenter som da betoner andre deler av underdelingen for å opprettholde den helhetlige opplevelsen av disco-groovet. Eksempel 12 er hentet The Tramp's sin låt "Starvin" (*Disco Inferno*, 1976). Legg merke til de synkoperte akkordskiftene over bassens fjerdedeler.

♩ = 124

Em A C D Em

Eksempel 12. The Trammps "Starvin" (Felder, Young, Tyson), Ron Baker, bass, utdrag fra 4.04 min, *Disco inferno*, Atlantic, SD18211, 1976

Flere eksempler på dette stilistiske utgangspunktet finnes i Norma Jean Wright – "Having A Party" (*Norma Jean*, 1978); Sister Sledge – "Lost In Music" (*We Are Family*, 1979); Mighty Cloud Of Joy – "Mighty Clouds Of Joy" (*It's Time*, 1974); og Double Exposure – "My Love Is Free" (*Ten Percent*, 1976).

Faste figurer

En del basslinjer bygger på en form for *satt groove* som definerer store deler av låtas karakter. Det er rom for ganske store variasjoner uten at selve figuren forsømmes. Faste figurer gir ofte egne valører til grooven, og dersom bassisten går for langt bort fra figuren etter at den er etablert, vil groove-opplevelsen endres.

Eksempler på et forskjellige slike faste figurer finner vi hos Abba – "Dancing Queen" (*Arrival*, 1976), The Temptations – "It's Time For Love" (*Hear To Tempt You*, 1977), Lou Rawls – "See You When I Get There" (*Unmistakably Lou*, 1977), First Choice – "Armed And Extremely Dangerous" (*Armed And Extremely Dangerous*, 1973), Spinners – "I'll Be Around" (*Spinners*, 1973), Major Harris – "Each Morning I Wake Up" (*My Way*, 1974), Candi Staton – "Run To Me" (*Young Hearts Run Free*, 1976).

I eksempel 13, som er hentet fra "Dancing Queen" av ABBA (*Arrival*, 1976), ligger den *faste figuren* i rytmikk og tyngdepunkt i første halvdel av hver takt.

♩ = 100 A D/A A D/A

Eksempel 13. ABBA, "Dancing Queen" (Andersson/Ulvæus/Anderson), Rutger Gunnarsson, bass, utdrag fra intro, *Arrival*, Polar, POLS 272, 1976

Offbeat-spill

Hvis man baserer hele låter eller deler av en låt på å kun spille på offbeat eller å spille en stakkato tone på slaget og så en lang, betont tone på offbeatet, skaper man en helt egen framdrift. I disco kombineres gjerne dette stilistiske utgangspunktet med en tromme-groove hvor stortromma spiller på alle fire slagene og dermed danner en "motvekt" til bassen i lydbildets dype register.

Noen eksempler på låter som rommer dette er Eddie Kendricks – "Born Again" (*Goin' Up In Smoke*, 1976), Aretha Franklin – "Can't Turn You Loose" (*Aretha*, 1980), The Whispers – "A Mother for my children" (*Bingo*, 1974) og Barry White - "How Did You Know It Was Me" (*I Love To Sing The Songs I Sing*, 1979).

Eksempel 14 er hentet fra sistnevnte låt, og viser hvordan *offbeat-spill* kan brukes som stilistisk utgangspunkt for et syklisk bassriff. Her danner el-bassen også en motvekt til stortromma.

♩ = 111 Gb^Δ Fm⁷ Bbm⁷ Gb^Δ Fm⁷ Bbm⁷

Eksempel 14, Barry White, "How Did You Know It Was Me?" (Coleman), utdrag fra intro, Ingen bassist er kreditert i albumcoveret og det er vanskelig å finne andre kilder på det. *I Love To Sing The Songs I Sing*, 20th Century Fox Records, T-590, 1979

Vokaldub

Om man har en ekstremt melodisk basslinje eller en basslinjeaktig melodi, er det mulig å la bassen og vokal være unisone, men i hver sin oktav. Dette er et svært karikert virkemiddel, men har blitt brukt i flere disco-låter. To eksempler finner vi hos Joe Tex – "I Know How You Like Your Loving" (*Rub Down*, 1978) og hos Abba – "Money, Money, Money" (*Arrival*, 1976).

James Brown: "The Original Disco Man" (*The Original Disco Man*, 1979) er et eksempel på virkemiddelet i en noe mykere fasett. Her er den harmoniske rytmen i stor grad bygget opp rundt låtas hook, og bassen spiller i tillegg ut de tekstlige stavelser som ikke har en

akkordendring knyttet til seg. Basslinja beveger seg altså ikke melodisk sammen med melodien, men følger kun melodiens rytme på akkordenes grunntoner.

5 STILSKAPERE

Ettersom discobølgen rullet så massivt over det vestlige populærmusikkmarkedet på 1970-tallet, er det svært mange bassister som valgte eller fant det nødvendig å spille det man i samtiden oppfattet som disco. Nedenfor presenter jeg et utvalg bassister jeg mener enten står bak, eller er gode representanter for discobassens stilistiske særpreg. Samtlige har også vært involvert i innspillinger som ikke kan karakteriseres som disco, og disse innspillingene har jeg derfor latt ligge. Målet her er altså ikke å presentere et fullstendig bilde av bassistene, men å kommentere deres rolle innenfor discomusikken og å vise hvordan noen av discobassens særtrekk gir seg til kjenne hos dem. For hver enkelt utøver har jeg etter beste evne gjennomgått hele diskografien for å forsøke å hente ut mest mulig relevante og gjennomgående trekk.

Det er flere grunner til at jeg har valgt akkurat disse bassistene: (1) Hver enkelt har spilt på flere av de største disco-hitene, og har dermed blitt lyttet til av flere andre bassister, produsenter og låtskrivere. Dette gjør det nærliggende å tenke at de allerede i samtiden må ha hatt en reell påvirkning på basspillet i populærmusikken. (2) I tillegg representerer hver av bassistene ulike sub-sjangre og ulike musikalske sider ved dem og ved disco som helhet. Ron Baker var en av de mest sentrale bassistene i Philadelphia og er en av de mest solide representantene for R&B-disco i sin reneste form. Både Bernard Edwards og Louis Johnson står som representanter for en blanding av pop-disco og R&B-disco, men representerer ganske ulike fasetter av discobass. Eurodiscoen var den stilistiske retningen hvor el-basspillet fikk minst plass. Retningen hadde mye keyboard-bass, og de låtene som har el-bass har ofte så tydelige stilistiske utgangspunkt og så klare virkemidler (jamfør kapittel 4) at ingen av bassistene som representerer denne retningen er med i dette kapitlet. I tillegg er det svært mange ulike bassister som er brukt på de forskjellige eurodisco-innspillingene. Ut ifra det mener jeg at det er nærliggende å se for seg at de først og fremst spilte linjer ”på bestilling” fra produsentene, og at de følgelig ikke naturlig faller inn under kategorien som *stilskapere*. Med tanke på hvor store hiter eurodiscoen rommer, skal man likevel ikke avskrive at enkelte likevel kan ha hatt innflytelse på dagens basskonsensus.

5.1 Bernard Edwards

Om man skulle utpekt én bassist som den mest sentrale i disco-epoken, må det være Bernard Edwards. Sammen med Nile Rodgers utgjorde han kjernen i bandet Chic, som stod bak noen av discoens mestselgende og mest trendsettende innspillinger. ”Dance, Dance, Dance” (*Chic*, 1977), ”Everybody Dance” (*Chic*, 1977), ”Le Freak” (*C’est Chic*, 1978), ”I Want Your Love” (*C’est Chic*, 1978) og ”Good Times” (*Risqué*, 1979) er noen av dem. I tillegg skrev og produserte Rodgers og Edwards låter og album for flere andre sentrale artister i perioden. Hitsinglene ”He’s The Greatest Dancer” og ”We Are Family” til Sister Sledge (*We Are Family*, 1979) og ”Upside Down” og ”I’m Coming Out” til Diana Ross (*Diana*, 1980) er gode eksempler.

Bernard Edwards ble født i 1952 i Greenville i North Carolina i USA, men vokste opp i New York City. Helt på begynnelsen av 1970-tallet møtte han Nile Rodgers, og de startet ”The Big Apple Band” hvor også Chic-trommeslager Tony Thompson var med. I 1976 ble det gitt ut en låt kalt ”The Fifth of Beethoven” som var kreditert ”Walter Murphy and the Big Apple Band”. Dette var ikke Edwards’ band, men låtas gode plassering på hitlistene gjorde det derimot nødvendig med en navneendring for dem (Wikane, 2015). Edwards, Rodgers og Thompson fikk med seg tangentist Raymond Jones og sanger Norma Jean Wright, og dermed var ”Chic” født.

Chic’s selvtitulerte debutalbum kom i 1977, og allerede da hadde bandet fått sitt helt tydelige særpreg. Hitene ”Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)” og ”Everybody Dance” viser tydelig at det gitar- og bassdrevne maskineriet var godt etablert. De påfølgende årene gav Chic ut et album i året. *C’est chic*, *Risqué*, *Real People*, *Take it off*, *Tongue in cheek* og *Believer*. Etter *disco demolition night* i 1979 var det tydelig at markedet var mettet på ”vanlig” disco, og fra 1982 endte det med at hele Chic tok pause på ubestemt tid. I 1992 gjenforentes bandet og gav ut albumet *Chic-ism*. Det ble en noe middelmådig tilbakekomst, og det ble bandets siste utgivelse.

For Rodgers og Edwards ble Chic også en inngangsport for å jobbe med andre artister. Da Chic’s plateselskap Atlantic Records så hvor godt produsentduoen traff markedet med sine låter, tilbød de dem å jobbe med nærmest hvem de ville av artistene i stallen. Og parallelt med sine egne album og i årene etter, jobbet de med flere artister. Allerede i 1978 produserte de

første soloalbum for Norma Jean Wright (som sang på Chics første album), og i de følgende årene kom blant annet Sister Sledges *We are family* (1979), Sheila & B. Devotions *King of the world* (1980) og Diana Ross' *Diana* (1980). De jobbet også hver for seg. Edwards gav ut soloalbumet *Glad to be here* i 1983, var en sentral figur i bandet Power Station og produserte og/eller spilte inn bass for blant annet Rod Stuart, David Bowie, ABC og Paul Simon. I 1996 hadde Chic en konsert i Tokyo i forbindelse med at Nile Rodgers ble feiret som ”JT superproducer of the year” der. Senere samme kveld fant Rodgers Bernard Edwards død på hotellrommet. Dødsårsak var lungebetennelse (Flick, 1996).

5.1.1 Utstyr

Edwards har hatt ulike basser, men er nok mest kjent for soundet fra Music Man StingRay. I et videoopptak av The Big Apple Band fra 1976 (Rodgers, 2011) spiller han på en Fender Jazz Bass, og det virker som om Edwards allerede da gikk for en brightere³⁸ tone enn hva man var vant med fra årene før. I en live opptreden fra 1978 har han med seg en Music Man StingRay.³⁹ Han hadde også en B.C. Rick Eagle-bass som han skal ha brukt en del.⁴⁰

På første Chic-albumene brukte han definitivt flatwounds (flatslipte strenger). Det hører man tydelig på *Everybody Dance* fra 1979 eller på slapbass-tonene på Sister Sledges låt ”We are family” som ble gitt ut samme år. På albumene fra 1980-tallet er det vanskelig å si om han spiller på flatwounds eller gamle round wounds-strenger. Round wounds (strenger med ru overflate) låter ikke så åpent når de er spilt på en stund, og nøyaktig hvilken bass og hvilke strenger som blir brukt i en innspilling er det nærmest umulig å si. EQ, kompresjon og opptaksutstyret kan være med å forme lyden så mye at ulike basser og strengetyper kan låte likt.

En uverifisert historie skal ha det til at Edwards, i et intervju hvor han ble spurt om hvilke strenger han brukte, skal ha snudd seg til Nile Rodgers og sagt: *What kind of strings come on a Music Man bass?* Selv om det naturligvis er et humoristisk svar, viser det at Edwards neppe

³⁸ Bright – Engelsk lånord som i denne sammenhengen innebærer en klarere, mer skinnende lyd med som rommer flere/mer av de høye overtonene/høye frekvensene.

³⁹ Opptreden tilgjengelig via www.youtube.com men med ukjent utgiver og produsent (2008).

⁴⁰ Se for eks bilde hos Rick Suchow (2016).

hadde et sterkt fokus på strengetyper. Innspillingene hans bærer heller ikke tydelig preg av forskjellige strengesound.

I et intervju om Chic-låta "Le Freak" (*C'est Chic*, 1978) uttaler Nile Rodgers at Edwards på denne låta brukte Music Man Stingray koblet rett i DI-boks (Buskin, 2005). Det gir en mer "direkte" lyd enn om man spiller gjennom en forsterker som man mikker opp. Man bevarer mer høye frekvenser som kommer fra bassen, og man får ingen "romfølelse" rundt basslyden. Rodgers gjorde mange opptak på samme måte med gitar, og dette er med på å skape det utrolig stramme soundet som Chic-innspillingene er kjent for.

5.1.2 Spillestil og karakteristikk

Bernard Edwards hadde en svært karakteristisk spillestil som ofte endte opp med å ta mye plass i de innspillingene han var med på. Bruken av bestemte sekstendelsfigurer, oktaver, tekniske valg, samt den særegne basslyden skapte et distinkt uttrykk.

Hans kanskje viktigste bidrag til disco-sjangeren er de mange signaturriffene han spilte. Det aller mest kjente er nok linja i "Good Times" fra Chics album *Risqué* fra 1979.⁴¹ Her driver bassriffet hele låta i refrengene. Det er sangbart, tydelig og lett å oppfatte, men holder seg hele tiden i bassens frekvensområde og etterlater rikelig med rom til vokalen og det som oppfattes som låtas melodi.

De tre bastante fjerdedelene som kommer annenhver takt, og som også tydelig markeres i gitar og trommer, setter grunnlaget for den rytmiske følelsen låta uttrykker. De korte åttendelene i oppgangen i andre takt skaper framdrift både melodisk og rytmisk. Synkopene, og spesielt de tidlige enerne, skaper en rytmisk forholdningsfølelse som gir en enda dypere og mer dynamisk grooveopplevelse når de spilles opp mot trommer og gitar, som spiller på slagene. Trommeslager Tony Thompson setter alltid et stortrommeslag på enerne selv om Edwards betoner firerens offbeat, mens hi-hat og gitar hele tiden sikrer en jevn strøm av

⁴¹ "Good times" har for øvrig også en særdeles interessant virkningshistorie. For det første har den tydelig inspirert flere andre låtskrivere hvor Queens "Another One bites the dust" (*The Game*, 1980) sannsynligvis er mest kjent. I tillegg er det denne låta som er samplet ("Sampling" er å ta en eller flere deler eller bestanddeler fra en eksisterende låt for å lage en ny. Dette er spesielt utbredt i hip hop.) på "Rappers Delight" av The Sugarhill Gang som var den første innspilte hip hop-låta.

sekstendeler selv om de også her betones ulikt. Dette er et godt eksempel på *sekstendelsaksentueringer* - et gjennomgående virkemiddel i Edwards' spill.

Eksempel 15. Chic, "Good Times" (Edwards/Rodgers), Bernard Edwards, bass, Tony Thompson, trommer, *Risque*, Atlantic, SD 16003, 1979, Signaturriff fra de fire første taktene i låta. De røde pilene viser hvordan el-bassen betoner sekstendeler som ikke er på grunnslagene. Stortromma og skarptromma betoner kun grunnslagene.

Teknisk var Edwards fleksibel og tillot seg å gjøre ulike løsninger underveis i låtene. Han spilte mest med fingrene, men gjorde også en del fills med slabbass-teknikker. Dette høres for eksempel på "Chic Cheer" fra Chics album *C'est Chic* fra 1978 og på Sister Sledges "We are family" fra albumet *Sister Sledge* fra 1979. Utover på 1980-tallet spilte han mer og mer slabbass gjennom hele låter.

Chucking er Edwards' egenutviklede teknikk som er beskrevet i underkapittel 4.4 – *Tekniske aspekt*. Denne hører vi blant annet i pre-refrengene på "I'm coming out" av Diana Ross (fra albumet *Diana*, 1980). Når han går over fra å spille med fingrene til chucking, skaper han en endring i soundet som gir en kontrast til de andre delene av låta (jf. underkapittel 4.3 – *Bassound*). I tillegg spiller han mye *ghost notes* i denne delen, noe teknikken legger veldig opp til. Dette skaper en ny opplevelse av framdrift og bygger opp fram mot refringene på en svært original måte. Allerede på Chics debutalbum fra 1977 bruker han chucking. I låtene "Dance, Dance, Dance - Yowsah, Yowsah, Yowsah" og "Everybody Dance" er teknikken viktig for hvordan groovet oppleves.

Eksempel 16. Chic, "Everybody Dance" (Edwards/Rodgers), Bernard Edwards, bass, utdraget gjengir chucking fra de fire første taktene av introen, *Chic*, Atlantic, SD 19153, 1977

Bruken av *disco-oktaver* er også et gjennomgående virkemiddel i Edwards basslinjer. Rytmske aksentueringer oppleves helt annerledes når man bytter toneleie i tillegg til å markere selve tyngdepunktet. Sammen med en kreativ bruk av korte og lange toner, luft og synkoper, er disse oktavene sentrale for hans spillestil, og han bruker *rytmisk dissonans* og *aksentuerte, stakkato toner* i de fleste innspillingene han er med på.

Videre er bassen ofte skrudd svært høyt i miksen, noe som også er med på å forsterke dens sentrale posisjon i arrangementene. Et eksempel er Diane Ross' låt "My Old Piano" (*Diana*, 1980), hvor basslinja i seg selv ikke er spesielt sangbar eller rommer tydelige hooks, men som på grunn av volumet oppfattes som "viktigere" enn store deler av resten av orkesteret.

5.1.3 "My Forbidden Lover"

"My Forbidden Lover" er spor nummer fire fra Chics tredje album *Risqué* som ble gitt ut i 1979. Det er en typisk Chic-komposisjon på alle vis. Melodien er enkel, og refrenget er bygget rundt ett tydelig hook, "My forbidden lover". Det framføres unisont med kvinne- og herrevokal. Versene har mer informasjon i melodien og her tillater de seg også enkelte vokale harmoniseringer. Teksten vil nok mange karakterisere som banal og enkel, noe som egnet seg godt til samtidens dansegulv.

Tromme-groovet er designet for å gi tyngde og framdrift. Stortromme på enere og treere og skarptromma solid plantet på to og fire gjennom hele låta. Hi-haten har et sekstendelsmønster som går mer eller mindre uavbrutt hele tiden med et lite løft på toerens offbeat, og sammen med Rodgers velkjente gitar, som også pumper sekstendeler gjennom både vers og refreng, er det etablert et stramt fundament. Piano og strykere er sofistikerte og tar ikke så mye fokus. Pianoet maler ut akkordene med en kjølig lyd som ikke tar noe plass i bunnregisteret. Strykerne har først og fremst en slags "glasurrolle" som skaper en myk diskant i lydbildet, men i C-temaet involveres de i et call.and.response-tema med vokalen. Det gir en liten, subtil kontrast til låtas foregående struktur som er med på å opprettholde spenningen på dette punktet. Når strykerne legger av i versene, oppleves lydbildet tørrere og litt tynnere, noe som gir god oppbygning uten at de rytmiske elementene i resten av bandet trenger å endre karakter betydelig.

Edwards har to riff som han nesten helt konsekvent spiller gjennom hele låta, ett i verset og ett i refrengene og C-delen. Kombinasjonen av korte og lange toner er typisk, og måten han smyer noen oktaver inn i linjene viser et teknisk overskudd og en ganske aggressiv touch som ikke var så utbredt på den tiden.

I refrengene spiller han i 4-takters perioder lange toner i takt 1 og 3 og svarer med *aksentuerte, stakkato toner* i takt 2 og 4. Med dette skaper han framdrift i litt lengre strekk enn kun slag for slag ettersom det ansvaret allerede er tatt av gitar og trommer. I tillegg bruker han virkemiddelet på en finurlig måte når han smetter opp en oktav midt i en linje slik han for eksempel gjør i takt 3, eller enda tydeligere i takt 15. Dette bidrar til en opplevelse av uregelmessigheter i *sektendelsaksentueringene* i bunnfrekvensene og bidrar til en mer dynamisk opplevelse av groovet og av framdriften.

Chic er ikke kjent for å spille mange fills i låtene sine. Dette ville i mange tilfeller motvirket heller enn å hjulpet på groove-opplevelsen og for eksempel er det verdt å merke seg at trommeslager Tony Thompson ikke bruker en eneste crash-cymbal i hele forløpet. Edwards er også stort sett økonomisk med fills i spillet sitt. I denne låta spiller han ikke første tydelige *bassfill* før midt i tredje refreng (takt 29). Derfra tillater han seg en god del små variasjoner, men går egentlig aldri ut av den tydelig etablerte bassrollen som låta har.

En bitteliten endring som han sparer helt til C-delen er å avfrasere tonene med en nedadgående glissando (*avfraseringslide*). Sammen med strykernes nye rolle her, er det i utgangspunktet nesten umerkelige virkemiddelet etter min mening sentralt for å holde interessen oppe på dette punktet i låta. Selv om man som lytter ikke tenker over det, gir det en litt annen valør til groove-opplevelsen.

My Forbidden Lover

Bernard Edwards 1979 basslinje

Bernard Edwards og Nile Rodgers

♩ = 107

A

9 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

13 A7

B

14 Em7 A11 A 3x

18 Em7 A11 A D.C.

A3

22 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

27 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

31 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

35 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

C

38 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

43 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

48 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

51 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

A4

54 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11

59 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

64 A7/C# D11 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

68 A7/C# D11 HF Hm7 Em7 A7/C# D11

71 Hm7 Em7 A7/C# D11 Hm7 Em7

74 A7/C# D11 Hm7 Em7

Fade...

Transkripsjon 1. Chic, "My Forbidden Lover" (Edwards/Rodgers), Bernard Edwards, bass, *Risque*, Atlantic, SD 16003, 1979

5.2 Louis Johnson

Louis Johnson var en hyppig brukt bassist fra midt på 1970-tallet og gjennom 1980-årene. Han har en lang liste med plateinnspillinger bak seg, og har for eksempel bidratt på innspillinger med Michael Jackson, Billy Preston, Aretha Franklin, Michael McDonald, Donna Summer, The Pointer Sisters og Paul McCartney for å nevne noen. I tillegg har han gitt ut soloalbum og sluppet flere album sammen med sin bror George under navnet The Brothers Johnson. I gospelbandet Passage var han også et sentralt medlem. Selv om Louis Johnson selv neppe ville ha karakterisert seg som en "discobassist", står han bak noen viktige sider ved discobass. Ikke minst var han vesentlig for å videreutvikle potensialet i slapbass-spill. Da Louis Johnson selv uttalte seg om sin egen spillestil til *Rolling Stone Magazine*, endte resonnementet slik: "*I released the funk on everybody*" (Kreps, 2015).

Johnson ble født i 1955 i Los Angeles. Sammen med to av brødrene sine og et søskenbarn startet han band i ungdomsalderen, men gjennombruddet kom først da han og broren George

ble med i livebandet til Billy Preston i 1972. Han fikk høre at han spilte som Larry Graham⁴², men selv sier han at han ikke engang hadde hørt Graham på det tidspunktet (Fox, 2011).

Fra 1972 gikk det slag i slag for brødrene, og da de ble kjent med og begynte å jobbe sammen med Quincy Jones i 1976, debuterte de som artister. The Brothers Johnson gav ut fire studioalbum mellom 1976 og 1981 og nådde til topps på hitlistene med låtene "I'll be Good to You" (*Look Out For #1*, 1976), "Strawberry letter 23" (*Right On Time*, 1977) og "Stomp" (*Light Up The Night*, 1980). I 1982 gav de seg som duo for å prioritere andre prosjekter.

Louis Johnson gjorde mye studioarbeid. Quincy Jones har uttalt at han så på ham som et kjernemedlem i produksjonsteamet sitt (Kreps, 2015), og her spilte han blant annet med Michael Jackson på hans album *Off the Wall* (1979); *Thriller* (1982); på Donna Summers album *Donna Summer* (1982); samt på Quincy Jones' egne album *Mellow madness* (1975) og *The Dude* (1981). Han er også å finne på enkelte spor på albumutgivelsene til en rekke andre artister. Først og fremst var nok ryktet hans som en drivende dyktig slabbassist med på å gi ham en spesiell posisjon. Det høres for eksempel på Aretha Franklins "Living In The Streets" (*Love all the hurt away*, 1981), Herbie Hancocks "The Twilight Clone" (*Magic windows*, 1981) eller på Andrae Crouchs "The Hollywood Scene" (*Don't give up*, 1981). Men Johnson var på ingen måte begrenset til kun slabbass. På flere spor spiller han både slapp og med fingrene og flere ganger avstår han fullstendig fra "varemerket" sitt. Michael Jacksons låt "Billie Jean" (*Thriller*, 1982) eller Donna Summers "Protection" (*Donna Summer*, 1982) er eksempler på dette.

I tillegg til mye populærmusikk spilte Johnson også på svært mange mer jazzorienterte utgivelser med artister som Earl Klugh, Herb Alpert og Lee Ritenour. Også her fikk slabbassspillet mye plass. Som soloartist, etter The Brothers Johnson, ga han ut en gospelplate (med ganske mange disco-referanser) med gruppa Passage og et ordentlig 80-tallsalbum under eget navn i 1989. Louis Johnson døde, 60 år gammel, i 2015.

⁴² Larry Graham regnes som opphavsmannen til slabbass, og er kjent fra bandene Sly & the Family Stone og Graham Central Station.

5.2.1 Utstyr

I disco-epoken spiller Johnson først og fremst på Music Man-basser. Liveklippene fra denne perioden bekrefter dette. En instruksjonsvideo fra 1985, inneholder et klipp hvor han forteller at Leo Fender spesialbygde flere Music Man-basser til ham som skulle være gode å spille slabass på (Freed & Cross, 1985).

I et lengre intervju fra 1991 uttaler Johnson seg om innspillingen av "Billie Jean" (Michael Jackson, *Thriller*, 1982). Her forteller han at han sikkert hadde med seg ti forskjellige basser, og at han bad Michael Jackson om å velge (Olsen, 1991). Han skal ha valgt en "stripete" bass. Mer detaljert informasjon enn dette finnes ikke, men det er i alle fall en helt annen tone enn brorparten av innspillingene til Johnson. Nøyaktig hvilke bassmodeller han til enhver tid har brukt, er vanskelig å vite.

Det er også vanskelig å si med sikkerhet hvilke typer strenger han brukte. Utover 1980-tallet hadde han utvilsomt round wounds, men på de første platene til The Brothers Johnson kan han muligens ha brukt flatslipte. I en artikkel på www.bassplayer.com står D'addario round wounds oppført som "Essensial gear" (Bassplayer.com, 2011), men sannsynligvis har han brukt litt forskjellige typer. EQ og ikke minst kompresjon er i alle tilfeller også essensielt for soundet hans på studioinnspillingene. Dette er vanligvis viktige komponenter for å jevne ut den enorme dynamikken alle former for slabass-teknikker gir.

I studio har Johnson helt sikkert testet forskjellige løsninger med oppmiking av bassforsterker og DI-boks. Mesteparten av slabass-spillet er nok sannsynligvis tatt opp med DI-boks. I et intervju med Bruce Swedien – tekniker på Michael Jacksons album *Thriller* (1982) – kommer det fram at Johnson her brukte DI-boks (Future Music, 2009). Siden Quincy Jones både var produsent for dette albumet og samtlige album for The Brothers Johnson, er det nærliggende å tenke seg at de tok opp el-bass på noenlunde samme måte på disse produksjonene som på *Thriller*.

5.2.2 Spillestil og karakteristikk

Louis Johnson er aller mest kjent som en av pionerne for slapbass, eller *thumping*⁴³ som han selv kaller det, men han leverte også fra seg mye basspill med vanlig fingerteknikk. Han hadde en aktiv spillestil som tok mye plass i lydbildet, men sammenlignet med for eksempel Bernard Edwards framstår basslinjene generelt sett som mer rytmisk enn melodisk fundert. Med andre ord rommer mange av linjene hans ikke tydelige melodiske hooks, men har heller en viktig rytmisk rolle i låtene.

Det kan virke som om mange av basslinjene hans like mye springer ut fra et teknisk utgangspunkt som fra en musikalsk visjon. Eksempel 17 illustrerer dette godt med et bassriff hentet fra første vers i ”Echoes of an era” fra The Brothers Johnsons album *Winners* fra 1981.

♩ = 122 E7(#9)

S S S S S S P S P SHOP S S S S P S S S P P SHOP S S S S P

Eksempel 17. The Brothers Johnson, ”Echoes Of An Era” (G. Johnson), Louis Johnson, bass, *Winners* (Re-issue), Big Break Records, CDBBR 0035, 2011 (org. A&M Records, SP-3724, 1981)

Det første vi kan merke oss i eksempelet er tonearten. En bluesskalabasert E-dur gir mulighet for å bruke alle løse strenger. I dette eksempelet er det kun løs E-streng som blir benyttet, men i svært mange låter av The Brothers Johnson virker det som om tonearten er styrt av bassidiomatiske hensyn, mer enn vokalens melodiske omfang. Anslagene med *hammer-on* og spesielt de store sprangene kan, for en som ikke er kjent med el-bassens idiomatikk, virke litt merkelige ut i fra notebildet, men begge deler ligger svært naturlig til på gripebrettet på bassen. Høyre hånd legger seg perfekt til rette for å spille de lyse tonene med pop-anslag på G-strengen når man spiller en tone/ghost note med slap-anslag rett før. Dette gjør at selv om låta har et relativt høyt tempo (122bpm), flyter basslinja godt. I en av Johnsons instruksjonsvideoer kommer det tydelig fram at han har komponert mange basslinjer ut fra bassens idiomatikk og hans tekniske utgangspunkt (Freed & Cross, 1985). Selv om dette kan høres ut som de største selvfølgeligheter, er det et interessant aspekt å merke seg. Spesielt siden Johnsons tekniske utgangspunkt var såpass nytt i samtiden.

⁴³ Se underkapittel 4.4 – Tekniske aspekt.

Refrengene på låta "It's the falling in Love" fra Michael Jacksons album *Off the Wall* (1979) er et annet eksempel på hvordan en naturlig rytme i høyre hånd, når man spiller slapbass, kan resultere i det som i 1979 var en ganske original groove. Pop-anslagene på sekstendels eller åttendels offbeat kommer helt naturlig når man har slap-anslag like før. Dette er også et godt eksempel på en kreativ bruk av *disco-oktaven*.

♩ = 100 B♭

Gm7 F Dm7 C B♭ F^A/A

S P P S S P S S P P S S P S S S S P P S S P S P S P S P S P S P

Eksempel 18. Michael Jackson, "It's The Falling In Love" (Sager), Louis Johnson, bass, utdrag fra første refreng, *Off The Wall*, Epic, FE 35745, 1979

Begge de to eksemplene demonstrerer også et annet tydelig aspekt ved Johnsons basspill; han spiller nesten alltid med et riff eller et tydelig rytmisk motiv som utgangspunkt. Han kan ha et riff for hvert tema i en låt, men han er, med noen få unntak, aldri inne på den frie, melodiske basstilen⁴⁴.

I sine instruksjonsvideoer er det også tydelig at han stadig har et større fokus på repetitive riff enn melodisk utvikling eller frasering. Han snakker utelukkende om "licks" og forholder seg vel så mye til "figurer" eller "bokser" på basshalsen som til melodiske motiv. Størsteparten av basslinjene hans er bygd opp rundt pentatoniske strukturer. Unntakene er hovedsakelig der han ikke har vært involvert i låtskrivningsprosessen, men kun har fungert som studiobassist. Låta "Living in the Streets" av Aretha Franklin (*Love All The Hurt Away*, 1981) er et godt eksempel på dette.

Om man skal forsøke å definere Louis Johnsons særpreg handler det i stor grad om utformingen av slapbass-riffene, bruk av *ghost notes* og soundet hans. Han fikk et ganske unikt sound ut av Music man-bassene sine. I eksempel 19, "Get On The Floor", som også er fra Michael Jacksons album *Off the wall* (1979), er refrengene bygget opp rundt et bassriff jeg opplever som noe av det mest essensielle i Johnsons stil. Det er bygget ut fra en Gm-pentaton skala, ligger naturlig i både høyre og venstre hånd og har en nøktern, men tydelig bruk av

⁴⁴ "Den frie, melodiske basstilen" – definert som *melodic electric bass* av Drabløs (2015) (jf. underkapittel 2.2 - Litteratur)

ghost notes. Riffet er framoverlent og spilles på en energisk måte som, selv om det ikke er spesielt sangbart, danner en helt sentral byggestein for låta.

♩ = 100 N.C.

S SHO S S S SHO S S S S S S S/HO SHO S S S SHO S S S S SHO P

Eksempel 19. Michael Jackson, "Get On The Floor" (Jackson/Johnson), Louis Johnson, bass, utdrag fra intro/refr, *Off The Wall*, Epic, FE 35745, 1979

5.2.3 "Tonight We love"

"Tonight We love" er første spor på Rufus LP' *Party 'Til You're Broke* fra 1981. På mesteparten av plata er det gruppas egen bassist Bobby Watson som spiller bass, men på dette sporet og to til ("Afterwards" og "You're made for me") er Louis Johnson hentet inn, utvilsomt for å bidra med sitt signaturspill. LP-en var Rufus sitt niende studioalbum og ble gitt ut etter at det var klart at Chaka Khan skulle forlate bandet. Selv om hun er med på noe av materialet, er det ikke hun som er "i front" av denne utgivelsen. Tony Maiden er kreditert for vokal og gitar.

Party 'Til You're Broke er ikke utelukkende et disco-album, men en del av låtene har en klar kime av disco i seg. "Tonight We love" er en av låtene som later til å være laget for den gode problemfrie stemningen på dansegulvet, men det er likevel lett å tenke seg at en del musikalske valg er tatt ut i fra en bevisst opplevelse av at discoens gullår er over. Den enkle, naive rytmiske strukturen som preget svært mange innspillinger noen få år tidligere er borte, men groovet og fokuset på stramme, funksjonelle og ryddige riff er likevel bevart.

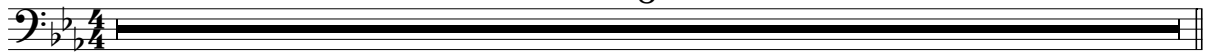
Tonight We Love

Louis Johnson 1981 basslinje

D. Wolinski

♩ = 115 Trommeintro

8



A

9 Cm7

SHO P S S P S S S S P O SHOS S S S P S P PO_ S SHOS S S S P S S S S P O

12 Cm7

S HO S S P S P P PO_ S S HO S S S S P S S PO S PO

14 Cm7

SHOS S S S P S P PO_ SHOS S S P S POS S PO S_ S S S S S S PO_ S

B

17 Cm7 F/C Cm7 F/C Cm7 F/C

SHOS S S S P S S S P O SHOS S S P P PO_ S SHOS S S S P S S S S P O

20 Cm7 F/C Cm7 F/C

S HO TP S S P S P PO_ S S HO S S S P S S P S PO

22 Cm7 F/C Cm7 F/C Cm7 F/C

SHOS S S P S P PO_ S SHOS S S P P S S S S PO SHOS S S P S P PO

C

25 Fm7 Gm7 Ab Bb /C

S S S SHOS SHO S S S SHOS SHOS S S S S POS P S S S S SHOS P

29 Fm7 Gm7 Ab Bb

S S S SHO PHOS S S S SHOS SHOS S S S SHOS P S S S S

D

33 Cm7 Fm7 Gm11 Bb11 Cm7 Fm7

S HO P S S S S S S S S HO P S HO P S S S S S

TP TP

36 Gm¹¹ B^b11 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ B^b11

S S S S P P S S SHO SHO P S S P S S S

A2 TP

39 Cm⁷

S HO P S S S P PO P PO S HO S S S P P PO S

41 Cm⁷

S HO S S P S S S S PO S HO S S S P S P PO S PO

B2

43 Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C

SHO S S P S S P S P S SHO S S S P S P PO S SHO S S S P S S S PO

46 Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C

SHO S S S P S P PO S SHO S S S P S P S PO SHO S S S P S P PO S

49 Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C

S HO S S S P S P S PO S HO S S S P S P PO S

C2

51 Fm⁷ Gm⁷ A^b B^b /C

S S S SHO P/HO S S S SHO P/HOS S S SHOS P S S SHOS P

55 Fm⁷ Gm⁷ A^b B^b

S S SHO SHO S S SHOS SHO S S SHOS SHO S S S S

TP

D2

59 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ B^b11 Cm⁷ Fm⁷

S S P S S S S S S S SHO P SHO P S P S S

TP TP


62 Gm¹¹ B^b11 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ B^b11

S S S SHO P S P S S SHO P S S S S S S S P SHOP

A3

72 Cm⁷


S HO P S HO P P S HO P P S P S S NR

67 Cm7

 S HO P S S S P S P PO_ NR S HO S S S S P


E

69 Db^A Eb^A9 Db^A Eb^A9

 S P SS P HO S S SSSS SHOS S SS SS PPP S SP SHOS S

73 TP Db^A Eb^A9 Fm7 Gm7 Ab Bb11

 S SSSSS P HO S S S SS S S S S S S

F

79 Cm7

 SPSS SSS SSSSS P HO S SS SSP S SHOSS P HO S PS SSPSS SHOSS SPO

82 Cm7

 S TP S S S S HO P S S HO P P S S P PO P S HO S S P PO

84 Cm7

 S SSSSS PHOPOS HO S SHO SHOS S S SHOPOSHOS S PHO P S SHOS SHOS S S

A4

87 Cm7

 SHOS S SHO SSS SHO SHOS S S SHO P PHO SHOS S S SHO PHO P


90 Cm7


 SHOS S PHOS SHOS P SHOS P SHOSS P S S P SHOPS S S SHOS P P PHO

93 Cm7

 S HO S P S PO S S HO S S S S S P S P PO_ S

B3

95 Cm7 F/C Cm7 F/C Cm7 F/C

 SHO S S S S P P SHOS S S P S P PO_ S SHOS S S P S S SPO

98 Cm7 F/C Cm7 F/C

 S HO S S S P PO P S HO S S HO S S S S P S S P S S P S

100 Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C Cm⁷ F/C

SHO S S S P S P PO S SHO S S S P S SHO SHO S S S P P SHOP S SHO

C3

103 Fm⁷ Gm⁷ Ab Bb /C

S S PPO P S S SHOS S PHO S S SSHOS S PHO S S SHOS P

107 Fm⁷ Gm⁷ Ab Bb TP

S S S S S SHO S S S SHO PHO S S S SHOS PHO S S S S

D3

111 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷

S S P S S S S SHO S S S S SHOP SHO S S S S S

114 Gm¹¹ TP Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹

SHO S S S S SHO SHO P P S S S S SHO S S S SHOP

G

117 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷

SHO S S S S S S SHO S S S SHOSHOSH SHO P P S S P S S S

120 Gm¹¹ Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷

S HO S S S S HO S S HO S HO P S S S HO S S S S

122 Gm¹¹ Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹

S/HO S S S S SHOPHOPHO SHO P P S PHO S S S SHO S S S P S SHOP S

125 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹

S HO P S S S HO P S S S S HO S S S S S HO P S S HO

127 Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹ Cm⁷ Fm⁷ Gm¹¹ Bb¹¹

SHO P S S PHOP S S S SHO S S S S SHOP S SHO *Fade....*

Transkripsjon 2. Rufus, Tonight We Love (D. Wolinski), Louis Johnson, bass, Party 'Til You're Broke, MCA Records, MCA-5159, 1981

Det første som skjer i låta er en åtte takters trommeintro. Trommeslager John Robinson etablerer groovet og det spilles noen effekter med synthesizer. Sammen med stereoklang på skarptromma gir synthesizeren låta på den tiden et svært tidsaktuelt sound og peker mot discoens nye ansikt, *post disco*. På slutten av åttetaktersperioden kommer det et kort synthesizermotiv som går igjen flere ganger. Resten av bandet kommer inn samtidig, og tre elementer tar på en måte fokuset parallelt. Gitaren spiller et rytmisk motiv i sitt midtregister som i tillegg til sin rytmiske funksjon også oppfattes som en melodi. En myk synthesizer-lyd spiller en legato melodi i omtrent samme register. Bassen, som er det tredje elementet, går rett i gang med en aktiv sekstendelslinje med slabbass.

Når første vers starter, fortsetter trommer og bass omtrent som i introen. Synthesizer og gitar samles om en enkel kompfigur hvor de spiller fjerde og første slag i hver takt med lange toner.

Pre-choruset gir en følelse av å være tørrere. Gitaren går over til en rytmisk figur på én streng, blåsere introduseres med korte støt og små obligatstemmer til vokalfrasene og synthesizeren plasserer noen forsiktige støt mellom blåsernes. *Interlocking* som foregår får også en ny harmonisk plattform å stå på som er med på å underbygge opplevelsen av å ha gått inn i et nytt rom. Mens versene spinner rundt tonika, er utgangspunktet for pre-choruset subdominant. Det siste som skjer før refrenget er fire unisone støt på fjerdedelene i periodens siste takt.

I refrenget når låta et naturlig dynamisk høydepunkt og forløsning. Den harmoniske pulsen dobles og får to akkorder i hver takt, tromme-groovet får (endelig) alle fire fjerdedelene spilt ut i stortromma, gitaren spiller en chic-aktig rytmisk figur med fulle voicinger, blåserne får noe mer aggressive obligatstemmer og melodien blir dubbet av flere korister. Tekstlig oppleves det også forløsende når alt på dette punktet bygger rundt låtens tittel. Hovedvokalen foretar også noen forsiktige ad libs.

Etter refrenget får vi fire takter av introen før neste vers, pre-chorus og refr følger på med samme oppskrift som sist. Etter andre refr kommer nok et mellomspill tilsvarende fire takter av introen. En av synthesizerstemmene tar likevel mer plass her i form av fills og leder videre til broa.

Her går låta lenger ut harmonisk og henter akkorder fra varianttonearten. Gitar og trommer spiller like "tørt" som i refrengene, men blåserne får enkelte lengre toner og bassen får en mer

flytende funksjon. Dette skaper en tydelig kontrast som oppleves som en transportetappe fram mot et klimaks, og i de siste taktene spilles det markeringer på akkordskiftene på én og tre som avsluttes med en dramatisk, kromatisk nedgang hos blås. Dette skaper et brudd som drar oss inn i en bassolo hvor alle andre instrumenter, med unntak av trommer, legger av.

Etter 16 takter kommer nok en intro, et tredje vers med pre-chorus og så inn i siste refreng. Det repeteres flere ganger, men de siste gangene synger kun koret hooket ”tonight we love each other” med ad libs fra hovedvokalen. Låta fader etter ca. 4:20.

I el-bassen er det mye interessant som skjer, men først og fremst framstår låta som en styrkeprøve og en arena hvor Johnson tydelig er opptatt av å ta plass. Det er også en av grunnene til at jeg har valgt å ta med akkurat denne. For meg virker det nemlig som om han har sluppet seg enda mer løs her enn på mye annet. Om det var fordi produsent Quincy Jones ikke var engasjert i denne innspillingen eller om det er tilfeldig skal jeg ikke spekulere i, men det er mye i bassforløpet som det er verdt å kommentere.

For det første tar bassen enormt mye plass i lydbildet. Det er gjennomgående et aktivt slapbass-spill som fyller opp frekvensområdet, og man kan faktisk lett ende opp med å høre nesten alle de andre instrumentene ”i forhold til” bassen. Gitarfigurene i intro og mellomspill er kanskje det tydeligste eksempelet på det. Her jobber bass og gitar sammen på en finurlig måte. De ligger tett opptil hverandre, men spiller egentlig ikke det samme.

Låta har en tydelig sekstendelsunderdeling som framfor alt formidles gjennom bassen og i enkelte deler av låta også gjennom gitaren. Med unntak av fills er det kun åttendeler i trommene, og det gir dermed rom til Johnsons heftige aktivitet. Han har en sammensetning av dype og lyse toner som skaper viktige *sekstendelsaksentueringer* i groovet, som også er ispedd rikelig med *ghost notes* for å holde oppe drivet og framdriften. Bruken av *hammer-on*, *pull-off* og løse strenger skaper flyt og er samtidig en måte å oppnå en slik kontinuitet rent teknisk.

I pre-chorus spiller han en ny linje hvor han, i stedet for å spille en slide eller et fill på det fjerde taktslagets offbeat, betoner det fjerde taktslaget. Dette skaper en kontrast i groovet, og gjør at framdriften blir litt mindre. Dette er i neste omgang med på å sikre seiersfølelsen i refrengene når framdriften igjen er maksimal. Åttendelene, slik han spiller dem i takt 33 for eksempel, er i så måte et solid virkemiddel. C-oktaven tidligere samme takt gir en følelse av

rytmisk dissonans og bidrar også til økt framdrift. Når disse virkemidlene tas ut av linja i mellomspillet etterpå, merker vi at groovet flater litt ut.

I broen spiller Johnson mindre enn noen gang tidligere, og brorparten av de tydelige *fillsene* han spiller her skjer på slaget eller på åttendels-offbeat. Denne kombinasjonen er med på å underbygge en åpnere eller mer luftig struktur i dette temaet. De lange tonene på slutten gjør at den påfølgende bassoloen oppleves enda mer intens.

Soloen i seg selv er det egentlig ikke noe spesielt med. Den er tydelig bygget opp rundt Johnsons arsenal av licks⁴⁵ som er tilrettelagt eller kanskje snarere utviklet ut ifra hans tekniske innfallsvinkel til instrumentet. Grunnmotivet er en forenkling av motivet fra introen og består av en punktert åttendelsnote etterfulgt av en sekstendel, begge er tonen c. Det spilles i begynnelsen av nesten hver takt og etterfølges av en nesten jevn strøm av sekstendeler med toner og ghost notes.

Noe av det som virkelig er interessant med basspillet på ”Tonight We love” er at Johnson presterer å spille så mye og samtidig både ivareta samspillet med resten av bandet og sørge for å bære så store deler av groovet gjennom aksentueringer og underdeling. Legg merke til måten han dubber blåserne i takt 98 og dermed løfter fram den linja, mens han på en annen side alene sørger for at siste sekstendel i enerne hele tiden ivaretas. Alt er utført med rytmisk presisjon.

5.3 Ron Baker

”The Sound of Philadelphia” ble et veletablert begrep i disco-perioden. Sigma Sound Studios er studioet som huset produsentene, arrangørene, artistene og musikerne som skapte denne musikken. Et utall forskjellige artister og plateselskaper har brukt studioet, og to av de mest sentrale disco-lablene, Philadelphia International Records og Salsoul Records gjorde de fleste av sine opptak her.

Philadelphia International Records ble opprettet i 1971 av produsentduoen Kenneth Gamble og Leon Huff. De hadde artister som The O’Jays, Harold Melvin & The Blue Notes, Billy

⁴⁵ Et ”lick” er et lite musikalsk motiv som kan brukes i ulike kontekster, men likevel kjennes igjen. I jazz snakker man ofte om at man kan bruke licks i improvisasjonene sine. Det innebærer altså ferdig innøvde fraser som brukes i nye sammenhenger eller i nye sammensetninger.

Paul og The Trammps, og var ifølge David Brackett de første som begynte å utvikle discomusikken (Brackett, 2005: s. 298). De var også involvert i produksjonen av The Jacksons sine album selv om disse ble gitt ut på Epic Records. Studiomusikerne utgjorde et mer eller mindre fast orkester som gikk under navnet MFSB – Mother, Father, Sister, Brother. Flere av disse var også involvert som arrangører, komponister og produsenter, og orkesteret gav også ut singler og album under eget navn. En av plateselskapets største hiter er faktisk ”TSOP (The Sound Of Philadelphia)” av MFSB (*Love Is The Message*, 1973).

Salsoul Records startet senere. Brødrene Joseph, Kenneth og Stanley Cayre hadde allerede erfaring fra platebransjen da de i 1976 startet et plateselskap som utelukkende skulle gi ut dansemusikk. De var svært begeistret for ”the Philly Sound”, så de endte opp med å bruke flere av Philadelphia Int. Rec. sine sentrale musikere, arrangører og produsenter. De jobbet altså samme plass med samme folk, og det resulterte naturlig nok i at disse to plateselskapene har mange fellestrekk.

Det var flere el-bassister involvert i dette miljøet, men Jimmy Williams, Michael G. Foreman og Ronald Baker er tre av dem som har bidratt på flest og på de mest sentrale disco-innspillingene herifra. Disse tre hadde litt ulik stil, og ble nok brukt litt etter som hva man ønsket med en innspilling og selvfølgelig ut fra om de var tilgjengelige.

Jimmy Williams og Michael G. Forman har en spillestil som på en måte er litt hissigere enn Baker. Både sound og linjer fremmer jevnt over en mer intens groove-opplevelse. Det er mer diskant og høye mellomtoner i lyden og anslagene oppleves litt hardere. Man hører at de tilhører en litt ”yngre” skole, og når man hører slabass fra disse lablene, er det ofte en av disse to bassistene som står bak.

Ron (Ronald eller Ronnie som han også er omtalt som) Baker endte opp som et kjernemedlem i The Salsoul Orchestra, husorkesteret til brødrene Cayre. Sammen med blant andre arrangør Vince Montana, gitarist Norman Harris og trommeslager Earl Young var han med på å utvikle en tydelig grein av discoen. Når ”the Philly sound” blir omtalt, er det oftest Ron Baker som blir trukket fram som den mest sentrale bassisten. I denne oppgaven har jeg både valgt å gå nærmere inn på ham på grunn av hans overbevisende diskografi, og fordi jeg mener han er den fremste representanten for R&B-disco. Han har en tydelig melodisk forståelse av el-bassen, men forholder seg gjennom karrieren sin mer og mer til det mer moderne groovet som var under framvekst.

Baker begynte å spille sammen med Harris og Young på klubber i Philadelphia på slutten av 1960-tallet, og da Harris begynte å få studiojobber var det ikke lenge før de andre to også gjorde det (Hogan, 1995). Sammen ble de et veletablert team som bidro på svært mange innspillinger gjennom hele 1970-tallet. De spilte blant annet med Delfonics, Wilson Pickett, the Jacksons, B.B. King og the Temptations. Som trio var de først og fremst studiomusikere, men turnerte litt med MFSB. De tre slapp i 1979 et album kalt *B-H-Y* hvor de selv var i fokus. Det ble ikke en spesielt stor suksess, men det viser likevel at de tre hadde en spesiell status allerede den gangen. Baker døde i 1990, 43 år gammel.

5.3.1 Utstyr

Det er utfordrende å finne ut nøyaktig hvilket utstyr en bassist som Ronnie Baker brukte. Han har ikke på langt nær oppnådd den samme legendestatusen som, for eksempel, Bernard Edwards eller Louis Johnson, og følgelig er det færre som har gravd i materialet, og færre primærkilder har utalt seg offentlig.

På www.talkbass.com fant jeg en tråd som handlet om Ronnie Baker.⁴⁶ Flere av opplysningene kunne jeg umiddelbart se var feil,⁴⁷ men det var også noen interessante kommentarer. Brukeren "20db pad" skrev 11.02.2003 at han som barn hadde vært på seminar med Anthony Jackson som hadde fortalt at Baker brukte Fender P-bass med lønnehals og slipte strenger. Dette stemmer godt overens med mine antakelser i møte med Bakers innspillinger. På "Days Go By" av Wilson Pickett, som har en aktiv basslinje liggende høyt i mix, hører man bass-soundet tydelig.

Brukeren "SoCall" har 18.07.2011 en annen morsom kommentar. Han hevder at hans venn Bobby Eli, som var en av gitaristene i MFSB, har fortalt ham at Baker pleide å gni inn strengene sine med kyllingfett for å få fetere lyd!⁴⁸ Uavhengig av om Baker vasket seg på hendene etter å ha spist kylling eller ikke, er det etter min mening tydelig at bassoundet han gikk for heller skulle ha kvalitetene til de tidlige el-bassheltene som, for eksempel, James Jamerson enn det nye soundet som var i ferd med å vokse fram med mer diskant og mellomtone.

⁴⁶ Se <http://www.talkbass.com/treads/ronnie-baker.722368/>.

⁴⁷ For eksempel krediteres flere basslinjer i tråden til Baker som i virkeligheten er spilt av Williams eller Foreman.

⁴⁸ Strenger som er fulle av fett og smuss har kortere sustain og mindre høye frekvenser, og låter dermed stumpere enn nye, rene strenger.

5.3.2 Spillestil og karakteristikk

Diskografien til Ron Baker er lang og rommer i alle fall over 400 låter med første innspilling rundt 1970 og siste i 1982. Når man hører gjennom materialet kronologisk, finner man både en utvikling i uttrykket hans og en god del sider ved det som går igjen. Gjennom hele sin karriere hadde han en spillestil som helt tydelig kan plasseres inn i Drabløs (2015) sin definisjon av melodisk basspill⁴⁹. Samtidig er det også noen sider ved spillestilen hans gjør ham til en god representant for framveksten av den grooveforståelsen som overtok for det melodiske basspillet.

Et sentralt karaktertrekk ved spillet hans er en svært tydelig rytmisk diksjon. Enten han spiller mye eller lite, har Baker et anslag og en rytmisk plassering av tonene som gir samspillet tydelige føringer når det kommer til tyngdepunkt og underdeling, og han har en ganske autoritær spillspill. Dette hører man for eks. godt på låta "You've Really Got A Hold On Me" av Laura Nyro and Labelle (*Gonna Take A Miracle*, 1971) der han det første minuttet maler ut det rytmiske utgangspunktet tydelig og distinkt før trommene kommer inn.

Hans melodiske tilnærming illustreres ganske godt i låta "I Miss You" av Harold Melvin & The Blue Notes (*Harold Melvin & The Blue Notes*, 1972) hvor han spiller *nedadgående linjer* og *melodiske motiv over 8. bånd*. Mykt og med den velkjente varme tonen fra Fender P-bass med



Eksempel 20. Harold Melvin & The Blue Notes, "I Miss You" (Gamble/Huff), Ron Baker, bass, utdrag fra første vers, *I Miss You*, Philadelphia International Records, KZ 31648, 1972

Det virker som om han beholdt den melodiske tilnærmingen til el-bassen hele tiden. Baker skrev og arrangerte også flere låter, så han hadde antagelig et svært bevisst forhold til alle delene av de musikalske sammenhengene som han var en del av. Denne oversikten viser også igjen i basspillet i form både i form av fyldige basslinjer og i form av *klare melodiske*

⁴⁹ Jamfør underkapittel 4.1 – *Etablerte virkemidler i melodisk bass*.

fragmenter. Eksempel 21 er fra en ballade hvor han flere ganger smetter opp halvannen oktav for å være med å poengtere den harmoniske bevegelsen høyere oppe i akkordstrukturene.



Eksempel 21. The Manhattans, "I'm Not A Run Around" (Joyze/Randazzo), Ron Baker, bass, *There's No Me Without You*, Columbia, PC 32444, 1973

Et trekk ved basslinjene i disco er at bassisten ofte er mer opptatt av å ivareta groovet enn å spille melodisk. Jeg nevnte at Baker var en melodiker, og spilte slik at hver enkelt tone kommer tydelig fram med liten bruk *ghost notes*. Likevel er det tydelig at han ofte syntes det var viktigere å definere groovet. "I'll Be Around" av The Spinners (*Spinners*, 1973) er et eksempel hvor han holder en figur nærmest uforandret tvers gjennom låta. Enkelte fills tillater han seg, men det er tydelig at bassen har en funksjon som best ivaretas ved å spille repetitivt uten de helt store krumspringene.



Eksempel 22. The Spinners, "I'll Be Around", Ron Baker, bassist, *Spinners*, Atlantic, SD 7256, 1973

Det som kanskje dukker oftest opp hos Baker er en slags mellomting mellom et melodisk fokus og et fokus på disco-groovet. Linjene virker godt planlagt på forhånd, og er bygget rundt *faste, rytmiske figurer* eller et eller flere litt lengre riff. Generelt er det ofte noen rytmiske tyngdepunkt som bassen har en viktig rolle i å ivareta og som er viktige for låtas generelle feel. I eksempel 22 er slag to i takten alltid det tyngste. Den synkoperte eneren utgjør både et eget tyngdepunkt, og bidrar til at toeren oppfattes enda tyngre. Samtidig skaper alle tonene som spilles på et offbeat framdrift i sammenhengen. Barbara Masons låt "Give Me Your Love" (*Give Me Your Love*, 1972) er et annet godt eksempel på hvordan bassen danner tyngdepunkt som både skaper tyngde og framdrift.

5.3.3 ”Goin’ Up In Smoke”

”Goin’ Up In Smoke” er første spor på Eddie Kendricks LP med samme navn som ble gitt ut i 1976 på det Motown-eide plateselskapet Tamla. Låta er skrevet og produsert av gitarist Norman Harris og det er folk fra MFSB som spiller på den. Besetningen er stor, og i tillegg til et komp med trommer, bass, gitar og perkusjon omfatter den også en rekke strykere og en blåserrekke som får mye plass både i arrangementet og i volum i lydbildet. Det er også en rekke korister som bidrar til den noe svulstige, orkestrale opplevelsen av låta. Lindsay Planer (U. D.) hevder i sin anmeldelse av LP-en at helheten blir for massiv til at Kendricks vokal klarer å komme gjennom, og hun har et poeng. Det er tydelig at vokale detaljer ikke er fokus her, men heller formidlingen av en triumferende følelse. Teksten handler om dommedag og som noe positivt siden ”he let His Son get close to earth”.

Bandet spiller dynamisk, men har likevel ikke spesielt drastiske endringer i sine musikalske roller gjennom forløpet. Trommene har utgangspunkt i en groove med stortromme på alle fire fjerdedeler i takten skarptromme på to og fire og en gjennomgående tydelig betoning av offbeatene i hi-hat – en klassisk disco-groove. Før vers og før refreng er det en kort del eller snarere et hook hvor Kendricks synger ”I talked to my friend again today”. Her tas skarptromma ut av groovet hver gang for å åpne opp litt.

Harris skiller seg på en måte ut fra mange av de andre gitaristene som utmerker seg i disco-perioden. Man får inntrykk av at han oftere fokuserer på sound enn på rytme. Han spiller rytmiske figurer, men bruker mye wha-wha og skaper dynamiske kurver innad i hvert eneste tema samtidig som han bidrar til å male ut sekstendelene. I tillegg til ham er det med en rytmegitarist som tar en mer subtil rolle.

Sammen med strykerne og blåserne blir de harmoniske omgivelsene malt ut med bred pensel. Blåserne og strykerne har heller ikke mange pauser, men arrangementet er likevel dynamisk. Strykerne danner et svalt teppe i versene og spiller lysere, tydeligere linjer i refrengene, mens blåserne stadig varierer mellom å spille obligatstemmer og å underbygge klangene til strykerne.

Et gjennomgående interessant rytmisk aspekt i låta er underdelingen. Utgangspunktet er svingte sekstendeler, men nesten alle instrumentalistene har sin egen variant av hvor sterk denne shufflen skal være. Helt konkret varierer altså avstanden mellom sekstendel nummer to

og fire innenfor en fjerdedel fra åttendelene. Spesielt tydelig er det kanskje hos strykere og blåsere som flere ganger spiller nesten helt rette sekstendeler. Dette er også tydelig hos Harris noen ganger. I tillegg oppleves underdelingen mindre konsekvent når noen spiller synkoper lengre bak eller framme enn de egentlig er ut ifra underdelingen hos andre instrumenter. Summen av dette gjør at framdriften i låta oppleves litt seigere enn om alt hadde vært ”limt” oppå hverandre underdelingsmessig. De tydelige offbeat-betoningene fra trommene skaper likevel en solid framdrift, men gir en litt annen groove-opplevelse. Resultatet er at det egentlig er åttendelene som oppfattes som referansepunkt og underdeling.

”Goin’ Up In Smoke” starter med en unisont riff med en lys obligatstemme fra strykerne over. I takt fire og seks spiller Baker åttendelsfigurer som er med på å etablere groovet. I hooket spiller han lange toner og gir all plassen til vokalen. Basslinjene i versene er typiske eksempler på melodisk bass. Det er lite pauser, få faste figurer og med unntak av de uarrangerte synkopene, ligger aksentueringene på slag én og tre i takten. Han formidler grunntoner og spiller små fills og gjennomgangstoner som ikke tar mye plass, men som skaper framdrift og gir en naturlig melodisk opplevelse.

På slutten av hooket før refrengene spiller Baker åttendeler med lange offbeat og korte toner på slagene (*offbeat-spill*). Dette skaper et trykk på offbeatet og er med på å piske opp stemningen på dette punktet. Når refrengene kommer, spiller han et svært aktivt riff i første takt som han flytter opp en oktav i takten etterpå. I de to neste taktene spiller han kun grunntoner igjen, og underbygger låtas vokale hook ”goin’ up in smoke” slik at temaet som helhet får puste. De korte tonene her bidrar til å likevel holde intensiteten oppe i groovet.

Planen for basslinjen framstår som gjennomtenkt. Alle tre vers er relativt like, og det samme gjelder hook og refreng. Det er interessant å merke seg utviklingen refrengenes takt 2, 4, 7 og 8 gjennom låta som bidrar til en dynamisk stigning. Vampen, som starter i takt 84, hvor bassen spiller åttendeler med offbeat-betoning blir på en måte introdusert av Baker allerede i takt 78 og 79, og ved å spille åttendelene så konsekvent allerede i begynnelsen av vampen, blir breaket i takt 92 mer naturlig. Her tas skarptromma og mange instrumenter ut, og trommer, bass og keyboards har noen takter alene før det bygges på igjen med flere instrumenter. Fra dette punktet og ut spiller Baker kun små subtile variasjoner, og ivaretar først og fremst groovet. Noen små *slides*, *disco-oktaver* og forsiktige brudd i stakkatomønstret er alt som brukes for at groovet skal ha utvikling, liv og pust.

Goin' Up In Smoke

Ron Baker 1976 basslinje

Allan Felder
Norman Harris

Intro

♩ = 119 N.C.

G#sus4 G# G#sus4 G#

*Halvtonefeil i bassen på innspillingen.
Spiller g skal være F# som 2. runde, slik resten av orkesteret spiller.

5 N.C.

G#sus4 G# G#sus4 G#

9 Hook C#m7 G#sus4 G#

A

11 E^A D#m7 G#m7 C#m7 D#m7 E^A D#m7 G#m7 C#m7 D#m7

B

17 G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 C#m7 C#m11 E^A D#7 E^A D#7

23 Hook C#m7 G#sus4 G#

C

26 E^A G#sus4 G# G#sus4 G#

30 E^A G#sus4 G# G#sus4 G#

34 Hook C#m7 G#sus4 G#

A2

36 E^A D#m7 G#m7 C#m7 D#m7

39 E^A D#m7 G#m7 C#m7 D#m7

B2

42 G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 C#m7 C#m11 E^A D#7 E^A D#7

48 **Hook** C#m7 G#sus4 G#

C2

51

E^Δ

G#sus4 G# G#sus4 G#

55

E^Δ

G#sus4 G# G#sus4 G#

59 **Hook** C#m7 G#sus4 G#

A3

61

E^Δ

D#m7 G#m7 C#m7 D#m7 E^Δ D#m7 G#m7 C#m7 D#m7

B3

67

G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 G#m7 C#m7 C#m7 C#m11 E^Δ D#7 E^Δ D#7

73 **Hook** C#m7 G#sus4 G#

C3

76

E^Δ

G#sus4 G# H.O. G#sus4 G#

80

E^Δ

G#sus4 G# H.O. H.O. G#sus4 G#

C4

84

E^Δ

H.O. H.O. G#sus4 G# G#sus4 G#

88

E^Δ

G#sus4 G# G#sus4 G#

D

92

E^Δ

G#sus4 G# G#sus4 G# E^Δ

97 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ}

102 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ} $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$

107 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ} $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$

112 E^{Δ} $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ}

117 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ}

122 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ} $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$

127 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ}

130 $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ $G^{\#sus4}$ $G^{\#}$ E^{Δ}

H.O. *fade...* *etc.*

The image shows a transcription of the bass line for the song "Goin' Up In Smoke" by Eddie Kendricks. The music is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The transcription consists of eight staves of music, each starting with a measure number (97, 102, 107, 112, 117, 122, 127, 130). Above each staff, chord symbols are provided: $G^{\#sus4}$, $G^{\#}$, E^{Δ} , and combinations thereof. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes marked with a tilde (~) indicating a slide or grace note. The piece concludes with the instruction "fade..." and "etc.".

Transkripsjon 3. Eddie Kendricks. "Goin' Up In Smoke" (Harris/Felder), Ron Baker, bass,
Goin' Up In Smoke, Tamla, T6-346S1, 1976

6 AVSLUTTENDE KOMMENTARER

I et arbeid med å påpeke trender, nyvinninger eller særtrekk står man alltid i fare for å overforenkle eller trekke feilaktige slutninger. Jeg vil faktisk gå så langt som å hevde at et hvert analytisk arbeid dypest sett alltid vil gjøre begge deler. I alle fall i den samfunnsvitenskapelige tradisjonen som denne oppgaven skriver seg inn i. Likevel er nettopp et slikt arbeid viktig for å forstå komplekse fenomener innenfor kunsten.

I denne avhandlingen har jeg forsøkt finne kjennetegn ved basspillet i disco-perioden mellom 1971 og 1982. Kapittel 1 åpnet med å redegjøre for hva disco er, hvorfor det har vært verdt å definere discobass og avsluttet med å drøfte hvordan det empiriske utvalget ville være essensielt for avhandlingens validitet. I kapittel 2 refererte jeg til relevant litteratur og plasserte avhandlingen inn i en populærmusikkvitenskapelig sammenheng. I tillegg la jeg et språklig grunnlag ved å definere sentrale begreper. Metodevalg ble drøftet i kapittel 3, og her redegjorde jeg også for forskningsprosessen jeg har hatt. I kapittel 4 presenterte jeg funnene i forskningen. Jeg åpnet med å hen vise til Drabløs (2015), og brukte hans metodikk og kategorier som et grunnlag for mine funn og analyser. I kapittel 5 lot jeg et studium av sentrale bassister fra disco-perioden vise hvordan funnene i kapittel 4 kan se ut i sammenheng med et personlig uttrykk. Gjennom sine bidrag på en rekke svært sentrale disco-innspillinger, er det også mye som tyder på at disse bassistene har vært pionerer i utviklingen av discobass.

Disco-oktaven, rytmisk dissonans, aksentuerte, stakkato toner, sekstendelsaksentueringer og et utvalg av *ornamenter* var de viktigste virkemidlene jeg presenterte i den stilistiske analysen av discobass i kapittel 4. Jeg vil hevde at summen av disse funnene viser at det først og fremst var en ny rytmisk estetikk som preget discobass sammenlignet med tidligere basspill. I senere underkapitler i analysekapittelet var jeg også inne på at videreutviklingen av sound, spilleteknikk, strenger og el-bassmodeller også spilte en rolle i framveksten av discobass, men først og fremst påvirket alle disse elementene el-bassens rytmiske uttrykk. Det var et viktig bidrag til discoens groove-opplevelse.

I underkapittel 4.5 presenterte jeg begrepet *stilistiske utgangspunkt i discobass*. Det å spille ut i fra et stilistisk utgangspunkt er et fenomen, eller snarere en tankegang, jeg som bassist opplever er svært utbredt, men som jeg ikke har funnet noen direkte forskning på. Det hadde

vært interessant å utvikle et begrepsapparat og analyseredskaper som med utgangspunkt i el-bassens historie, idiomatikk og sound tydeligere kan påvise likheter, forskjeller og sammenhenger mellom låter enn hva tradisjonell sjangerinndeling eller musikkhistorie muliggjør. Jeg opplever at Drabløs (2015) har lagt et godt grunnlag for et slikt arbeid, og håper at flere studier av el-basspill kan utvikle et tydeligere fundament på feltet.

Det kanskje mest sentrale trekket for hva som definerer disco som sjanger har i denne avhandlingen vært *disco-groovet*. El-bassens rolle i disco-groovet har derfor blitt et naturlig hovedtema i analysearbeidet, og virkemidlene har i stor grad kretset rundt rytmiske aspekt, rundt groovet. Funnene mine har bekreftet en sentral hypotese som jeg hadde i begynnelsen av arbeidet: Discoen rommer i stor grad melodisk basspill slik det er definert av Drabløs (2015), men skiller seg ut ved at det uttrykker en annen groove-opplevelse enn brorparten av materialet i hans bok. Dette bekrefter også teorien som han er inne på mot slutten av sin bok om at discoen er sentral for at det melodiske basspillet avtok på begynnelsen av 1980-tallet (ibid: s. 187-91). Ut i fra mine funn vil jeg videre hevde at det hovedsakelig skyldes den nye groove-estetikken og bassistenes håndtering av den.

Helt i begynnelsen av avhandlingen var jeg også inne på hvor discoen kom fra og hvor den endte, samt hvordan sjangeren kan underdeles i ulike subsjangre. Discoens røtter ble definert som funk og R&B. Alice Echols (2008) har formulert sjangerens forhold til James Brown på denne måten: "*Think of it this way: disco is James Brown's illegitimate child, a rebellious kid with whom he was embroiled in a messy cycle of disavowal, rapprochement, and repudiation*" (ibid: s. 22). Periodens avslutning hadde både sosiologiske sider i *anti disco-bevegelser* og musikalske sider som handler om den videre musikalske utviklingen.

Jeg har sagt meg enig med Brackett (2005) i hans inndeling av disco i subsjangrene *R&B-disco*, *pop-disco* og *eurodisco*. I tillegg har jeg argumentert for at slutten på disco-perioden og fram til 1986 bør kategoriseres som *post disco* på grunn av de musikalske endringene i disse årene. Her har jeg også vært inne på at disse fire stilartene i noen grad representerer en kronologisk utvikling av discosjangeren, og at da *post disco* kom, var discoen over. Om vi ser på el-basspillet i disse sjangrene med en slik kronologisk utvikling i tankene, underbygger det ytterligere idéen om disco som avslutningen på det melodiske basspillet. Man ser at *R&B-disco* i stor grad rommer melodisk basspill, hvor discobass-virkemidlene som jeg har presentert er mer subtile enn i de andre subsjangrene. Ron Baker, som jeg portretterte i

kapittel 5, kan i så måte ses på som en god representant for basspillet i denne tidlige discoen. *Pop-disco* brakte med seg en drøyere bruk av discoens virkemidler. Man var kjent med effekten av dem, og forsøkte å utnytte dem maksimalt. Bernard Edwards kan sees på som en sentral representant for denne retningen. Han hadde et strammere forhold til disco-groovet enn Ron Baker, og selv om groove-opplevelsen ligner, foregikk det en tydelig utvikling i 70-årene. Man kan også argumentere for at Edwards først og fremst representerer en videreutvikling av *R&B-disco*, men poenget blir uansett det samme.

I el-basspillet i *eurodisco* eller *post disco*, ser man samme utvikling. Stadig større fokus på å få fram og optimalisere disco-groovet, og det later til å gå på bekostning av den frie melodiske bass-stilen. De samme trekkene ser vi hos Louis Johnson, den tredje bassisten som ble trukket fram i kapittel 5. Uttrykket hans er likevel svært forskjellig fra Edwards, og det er interessant å se hvordan de samme trendene og mekanismene kan gi et estetisk mangfold. Johnson er også den bassisten av de tre som tydeligst har et rytmisk fokus framfor et melodisk.

Ved siden av el-bassens egen utvikling, var det naturligvis også mye annet som skjedde og som direkte eller indirekte var med på å påvirke både el-basspill og den musikalske utviklingen generelt. Jeg har blant annet vært inne på synthesizeren og keyboard-bassens inntog og sosiologiske hendelser som endringer i utelivskulturen og *disco demolition night*. Disse, og flere andre sider ved historien og musikkhistorien, har vært en del utviklingen. Min intensjon med denne avhandlingen har vært å sette søkelys på hva el-bass var i disco-perioden og hva discobass har bidratt med i el-bassutøvelsens utvikling.

I kapittelet om metode var jeg inne på at det kunne være interessant å forfølge virkemidlene som jeg har definert i denne avhandlingen med en mer kvantitativ tilnærming. Dersom dette gjøres på en god, strukturert måte, kan endringene i spillestil og groove-estetikk muligens spores enda tydeligere og utviklingens tidslinje kan tydeliggjøres ytterligere. Når dukket de ulike virkemidlene og teknikkene opp for aller første gang? Discoens innflytelse på andre sjangre er et annet spor jeg ikke har forfulgt i denne avhandlingen som det hadde vært interessant å gå dypere inn i. Når rockeband som Kiss, Wings og The Rolling Stones tok inn disco-elementer, må det ha fått konsekvenser for rockens videre utvikling. Og hva med de latinamerikanske elementene som man kan høre i en del disco, for eksempel i en del

innspillinger fra plateselskapet Salsoul eller på Herbie Hancocks discoinspirerte album? Kan den påvirkningen også ha gått andre veien, tilbake til latinamerikansk musikk?

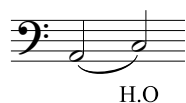
Discobass er interessant i seg selv som en fase i el-bassens utvikling, og det er sannsynligvis mye kunnskap å hente om konsekvensene og innflytelsen av dens virkemidler. For meg var det el-bassen som bestanddel i disco-groovet som i første omgang inspirerte meg til å skrive denne avhandlingen. Etter et inngående arbeid med perioden som helhet, framstår de rytmiske nyansene i basslinjene fra disco-æraen mer enn noensinne som kunstverk som bør verdsettes og aktes høyt!

7 TILLEGG 1 – OVERSIKT OVER BASSPESIFIKK

NOTASJON



Slide – Tonen har ikke eget anslag, men produseres ved at venstre hånd ”glir” direkte inn i den fra forrige.



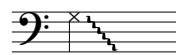
Hammer-on – Tonen settes an ved at venstre hånd slår neste tone på båndet.



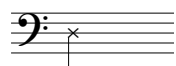
Pull-off – Tonen settes an ved at venstre hånd ”drar av” forrige tone.



Avfraseringslide – En slide som ikke ender i en tone, men som brukes for å avfrasere den foregående tonen.



Effekt-slide – En slide som varer omtrent like lenge som noteverdien angir, men som ikke har utgangspunkt i en bestemt tonehøyde.



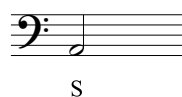
Ghost note – Er en dempet tone. Venstre hånd demper strengene helt, mens høyre hånd setter an et anslag.




Løs streng – Tonen produseres av en løs streng.

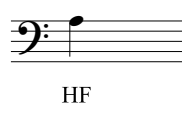


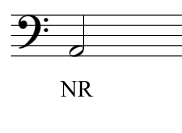
Sliding vibrato – Intens vibrato som produseres ved at venstre hånd dras raskt fram og tilbake mellom to halvtoner.

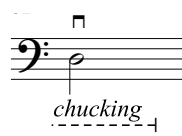
 *Slap* – Markerer et slap-anslag med tommelen.
S

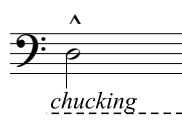
 *Pop* – Markerer et pop-anslag med peke-/langfinger.
P

 *Tommel-pop* – Markerer et pop-anslag med tommel.
TP

 *Hardt fingeranslag* – Markerer et normalt anslag som er så hardt at tonekvaliteten kan minne om et pop-anslag.
HF

 *Nail-rake* – Markerer et anslag på en eller flere toner samtidig som utføres ved å ”rake” neglen over de aktuelle strengene som et plekter.
NR

 *Chucking downstroke* – Indikerer et nedadgående anslag med chucking-teknikk (anslag med neglen på pekefingeren).
chucking

 *Chucking upstroke* – Indikerer et oppadgående anslag med chucking-teknikk (plekterlignende anslag med innsiden av pekefingeren).
chucking

8 TILLEGG 2 – OVERSIKT OVER BASSISTER I DISCO-PERIODEN

Bassister som er nevnt i oppgaven:

Bernard Edwards – Se inngående drøfting av ham i kapittel 5 - Stilskapere.

Louis Johnson – Se inngående drøfting av ham i kapittel 5 - Stilskapere.

Ron Baker – Se inngående drøfting av ham i kapittel 5 - Stilskapere.

Verdine White – Mest kjent som bassisten i Earth, Wind and Fire, men har også bidratt på andre plateinnspillinger. Har en karakteristisk, aggressiv spillestil preget av R&B, funk og disco.

Scott Edwards – En svært sentral bassist i disco-perioden som primært opererte på vestkysten av USA. Spillestilen er solid plantet i R&B-tradisjonen. På noen punkt kan han minne om Ron Baker. Han er blant annet å finne på innspillinger med Stevie Wonder, The Sylvers, Candi Staton, Dionne Warwick, Carrie Lucas og Donna Summer.

Jimmy Williams – Aktiv på østkysten av USA og spesielt i Philadelphia. En av bassistene, knyttet til MFSB som har levert fra seg gode slabass-linjer. Spiller bl. a. på utgivelser med Teddy Pendergrass, Barbara Mason, Charo, Double Exposure og First Choice.

Bobby Watson – Først og fremst kjent som bassisten i Rufus (Chaka Khans første band), men har og medvirket på innspillinger med bl. a. Michael Jackson, Billy Preston og Janet Jackson.

Will Lee – Har medvirket på en vanvittig antall innspillinger. Han er en svært allsidig bassist, med et fleksibelt sound. Han kan vanskelig defineres som discobassist, men har likevel medvirket på flere solide discoinnspillinger med bl. a. Laura Nyro, Brigati, Martee Lebows, Phyllis Hyman og Odyssey.

Michael G. Foreman – Sentral bassist i Philadelphia. Blant annet spilt på innspillinger med The Jacksons og The O'Jays.

T.M. Stevens – Har bidratt på disco-innspillinger med blant andre Narada M. Walden og Taara Gardner.

James Alexander – Spiller på ”Theme From Shaft” (1971).

Alfonso Carey – Lang diskografi. Sentral bidragsyter til discobass og har blant annet spilt på flere av Casablanca Records innspillinger, for eksempel med Village People.

Rutger Gunnarson – Abba var det største disco-fenomenet fra Sverige. Gunnarson spiller på alle deres utgivelser unntatt på låtene ”Souper Trouper” og ”The Winner Takes It All” (Mike Watson spiller på disse.) Han var opprinnelig klassisk gitarist, og det er muligens noe av grunnen til hans karakteristiske sound (anslagene). Han er tydelig inspirert av amerikansk R&B-tradisjon.

Bassister som har bidratt på discoinnspillinger:

Norbert Sloley – Var i miljøet i Philadelphia. Har bidratt på innspillinger med Salsoul orchestra, Inner Life, Herbie Mann, Candy Staton og Gloria Gaynor. Han hadde stort sett en ganske fyldig sound, men spilte likevel framoverlent og hissig og har en kreativ bruk av disco-virkemidlene.

Keni Burke – Var både artist og bassist. Funky spillestil og har bidratt på innspillinger med bl.a. Narada Michael Walden, The Emotions og Leroy Hutson.

Charles Hosch - Har medvirket på discoutgivelser med The Emotions, men var primært aktiv på 1980-tallet. Har ikke medvirket på mange utgivelser.

Davide Romani – Italiensk bassist. Bassist og komponist i disco-gruppa Change. Spilte mye slapbass. Har også medvirket på disco-innspillinger med bl.a. Rudy og Revanche.

Ray Knott – Har ikke bidratt på mange utgivelser, men leverer et solid antall disco-oktaver på Liquid Golds plate *Liquid Gold* fra 1979.

Marcus Miller – I dag er han mest kjent som solo artist/bassist, men mot slutten av disco-perioden bidrog han med svært stilriktig spill på flere sentrale utgivelser. Miller har blant annet medvirket på discoutgivelser med Chaka Khan og Luther Vandross.

Maurice Gibb – Bassisten i Bee Gees representerer en side ved pop-discoen. Han spilte enkelt, men funksjonelt og presenterte disco-groovet på en naturlig, avbalansert måte.

George Perry – Først og fremst funkbassist, men spiller på en solid liste med utgivelser og blant dem er det disco-låter som ”Pleasure Train” av Terry DeSario (*The Mistress Terry DeSario*, 1978).

Stanley Wade – Har vært med i The Trammps fra starten av. Har spilt bass på noe av materialet, men på langt nær alt.

Ernest Biles – Har få krediteringer, men spiller i følge www.discogs.com blant annet på ”Girl” av Shalamar (*Big Fun*, 1979) som rommer en solid discobass-linje.

James Davies – Han er kun kreditert for noe på Shalamars album *Big Fun* (1979) (på www.discogs.com), men det kommer ikke fram hva.

Leon Sylvers – Han er kreditert som multi-instrumentalist, men har en del basspor på diskografien. Spiller blant annet noen gode discobass-linjer med Dynasti.

Dave King – Spiller blant annet på Donna Summer – ”Love To Love You Baby”, noe av Jumbo (tysk/fransk) og er med på flere tyske innspillinger. Står bak en del enkle og ryddige discobass-innspillinger.

Lequeint "Duke" Jobe - Spilte i bandet Rose Royce (for eksempel på låta ”Car Wash). Har levert mye solid slapbass-spill. Sjekk for eksempel ut slapbass-solo på Rose Royce - ”You're A Winner” (*Golden Touch*, 1980).

Oscar Alston – Har for eksempel spilt med Rick James og Teena Marie. Står bak mye solid discobass. Hør for eks Rick James – Give It To Me Baby (*Street Songs*, 1981).

Gordon Edwards – En massiv diskografi. Spilte en vesentlig rolle i disco-æraen som representant for R&B-disco. Blant annet bidratt på innspillinger med Van McCoy og Gloria Gaynor.

Raymond Earl – Har blant annet gjort spilt el-bass på Evelyn ”Champagne” King sitt album *Smooth Talk* fra 1977 som inneholder hiten ”Shame”.

Bernard Reed – Involvert i en rekke innspillinger og har blant annet gjort noe discobass på The Staples sitt album *Family Tree*.

Anthony Willis – Er ikke kreditert for så mange innspillinger, men har et solid discogroove på David Ruffin sin låt ”Sexy Dancer” (*So Soon We Can Change*, 1979) for eksempel.

Melvin Coleman – Spiller på mesteparten av The Whispers innspillinger og medvirker på en del utgivelser fra plateselskapet Solar.

Paul Jackson – Har først og fremst spilt på en del funk/jazz-utgivelser, men han dukker opp på en og annen disco-låt også.

Gene Santini – Ikke først og fremst discobassist, men sjekk ut ”Strangers In The Night” av Bette Midler (*Songs For The New Depression*, 1976) hvor han leverer solid R&B-disco.

Neil Jason – Aggressiv spillestil. Mye slabbass, men spiller også med fingrene. Mye discobass.

Nathan Watts – Har blant annet bidratt på innspillinger med The Jacksons og Renee Geyer.

Gary King – Ikke først og fremst disco, men er med på enkelte disco-utgivelser.

Bob Babbitt – Har primært spilt soul og R&B, men spiller på mye R&B-disco også.

James Calloway – Har bidratt på en håndfull disco-plater, mest på Buddah Records. Albumet Black Ivory av Black Ivory rommer mye solid discobass. Han har også bidratt med slabbass på noen Inner Life-innspillinger.

Winnie Wilford – Var inne i MFSB-miljøet, men har bare medvirket på et par innspillinger.

Leslie George Willam Hurdle – Har spilt på litt forskjellig blant annet Donna Summer sitt album *I Remember Yesterday* (1979) og noen Salsoul-innspillinger.

Harold Cowart – Spiller blant annet på noen album med The Bee Gees.

Jesse Boyce – Spiller mye gospel, men er med på noe disco i 1978.

Jimmy Grant – Har svært få krediteringer, men spiller muligens på noen innspillinger med First Choice.

Rusty Jackman – Er også kalt Jackmon. Han er kreditert for et par album, men alltid sammen med andre etablerte bassister. Det er vanskelig å si hva han egentlig har bidratt på.

Joseph Williams Jr. – Er kreditert sammen med Ron Baker til et album: *Ecstasy, Passion and Pain* (1974) av gruppa med samme navn. Vanskelig å si hva han har bidratt med.

Barry Gibson – Har to krediteringer sammen med Ron Baker. Også han er det vanskelig å si hva bidragene er.

Larry LaBes – Han var relativt aktiv på slutten av 1970- og begynnelsen på 1980-tallet etter diskografien å dømme. Mye discobass.

Dennis Locantore – Har kun tre utydelige krediteringer sammen med andre. Alle fra 1976.

Vincent M. Fay - Eller Vince Fay. Har spilt på en del forskjellige discoinnspillinger på slutten av 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet.

Peter Dowse - Ikke så mange innspillinger, men en discoinnspilling med Karen Silver.

David Shields - Har spilt på mye forskjellig inkludert disco. Har spilt både slabass og vanlig med fingrene. Sjekk for eksempel "Got To Be Real" av Cheryl Lynn (*Cheryl Lynn*, 1978).

Keith Cryer – Har ikke så mye på diskografien, men har levert solid discobass med GQ.

Willie Ross – Står egentlig oppført som gitarist, men har spilt en del fine basslinjer blant annet med The O'Jays.

Henry Davis – Er med på mange innspillinger. Er ikke utpreget discobassist, men har også levert fra seg discobass-linjer.

9 KILDER

- Allmusic.com. (U. D.). "Post-Disco." Hentet 11.02.2016, fra <http://www.allmusic.com/subgenre/post-disco-ma0000012124>
- Appleman, R., & Repucci, J. (2001). *Berklee Practice Method: Bass: Get Your Band Together*. Boston: Berklee Press/Hal Leonard Corporation.
- Balsvik, E. (2011). *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapene, Bind 2* (S. M. Solli Red.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bassplayer.com. (2011). "20 Tone Titans Who Shaped The Sound Of Electric Bass." Hentet 02.10.2015, fra <http://www.bassplayer.com/artists/1171/20-tone-titans-who-shaped-the-sound-of-electric-bass/26470>
- Befring, E. (2015, 27.04.2015). "Kvantitativ Metode." Hentet 28.01.2016, fra <https://www.etikkom.no/FBIB/Introduksjon/Metoder-og-tilnarminger/Kvantitativ-metode/>
- Bjerke, K. Y. (2007). *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Universitetet i Oslo. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27139/Masteroppgaven-KristofferBjerke.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Brackett, D. (2005). *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Brook, K. A. (2013). "A Diversity of Sounds in Disco Music." Hentet 07.01.2015, fra <http://www.discosavvy.com/diversesounds.html>
- Buskin, R. (2005). "Classic tracks: Chic 'Le Freak'." *Sound On Sound, April 2005*. Hentet 10.09.2015 fra <http://www.soundonsound.com/sos/apr05/articles/classictracks.htm>
- Chic Organisation. (1982). "Interview Nile Rodgers & Bernard Edwards 1982." Hentet 04.01.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=bqClmfddBzM>
- Clarke, E., & Cook, N. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Clement, J. (2011). "Video Interview: Verdine White." *Bass Frontiers Interviews*. Hentet 02.02.2016, fra <http://www.bassfrontiersmag.com/>

- Danielsen, A. (1996). *His name is Prince, En studie i Diamonds and Pearls*. Universitetet i Oslo, Unipub.
- Danielsen, A. (2001). *Presence and Pleasure, - a study in the funk grooves of James Brown and Parliament*. Oslo, Norge: Unipub forlag.
- De Nasjonale Forskningsetiske Komitéene. (2009, 15.01.2010). "Kvalitativ Forskning." Hentet 28.01.2016, fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Medisin-og-helse/Kvalitativ-forskning/>
- des Pres, J. (2001). *70's Funk and Disco Bass: 101 Groovin' Bass Patterns*. USA: Hal Leonard Corporation.
- DJ Scene. (2016). "List of electronic music genres + subgenres..... clownstep, balearic beat, skweee, nintendocore." Hentet 22.02.2016, fra <http://dj-scene.com/blog/list-of-electronic-music-genres-subgenres-clownstep-balearic-beat-skweee-nintendocore/>
- Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner: A survey of the melodic electric bass through performance practice*. NMH-publikasjoner, Oslo.
- Drabløs, P. E. (2015). *The Quest For The Melodic Electric Bass, From Jamerson To Spenner*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited.
- Echols, A. (2008). "The Land Of Somewhere Else: Refiguring James Brown In Seventies Disco." *Criticism, Vol. 50* (Issue 1), 19-41. Hentet 08.02.2016 fra <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=3391ad16-8b78-4df7-a4ee-a5538b5ad9cf%40sessionmgr111&hid=108&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#db=a9h&AN=35691301>
- Electronicaflame.com. (2012). "Disco Music." Hentet 22.02.2016, fra <http://www.electronicaflame.com/disco-music.html>
- Evening Times. (2013). "Songs Banned by the BBC," online article. *Evening Times*. Hentet fra http://www.eveningtimes.co.uk/opinion/13261092.Songs_banned_by_the_BBC/
- Fender Musical Instruments Corporation. (2015). "Fender musical instrument corporation: Our History." Hentet 10.01.2016, fra <http://www2.fender.com/features/about/>
- Flick, L. (1996). "Chic co-founder Bernard Edwards dies at age 43." *Billboard Magazine, vol. 118*, 12. Hentet 05.04.1996 fra <http://www.chictribute.com/arkiv/artiklar/0596bill.html>
- Fox, B. (2011). "Slap Masters." *Bass Player Magazine, Summer 2011, Appendix*.

- Freed, M., & Cross, A. (1985). "Louis Johnson - (Complete Bass Instructional - 1985)." M. C. Freed, Andrew (Produsent). Hentet 20.10.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=MQkjDxHvaXc>
- Future Music. (2009). "The making of Michael Jackson's Thriller." Hentet 02.11.2015, fra <http://www.musicradar.com/>
- George, N. (1988). *The Death of Rhythm & Blues*. New York: E. P. Dutton, a divisison of Penguin Books USA Inc.,.
- Gray, R. (2009). "RotoSound: 'There Wasn't Any Intention To Make The Bass Strings More Famous'." Intervju av J. How. Hentet fra <http://www.ultimate-guitar.com/>.
- Groves, W. (U.D.). "23 feelgood disco, dance and pop basslines." Hentet 8. jan 2015, fra <http://www.musicradar.com/news/bass/23-feelgood-disco-dance-and-pop-basslines-594919/>
- Hal Leonard Corporation. (2011). *Disco - Bass Play-Along Volume 32*: Hal Leonard Corporation; Pap/Com edition.
- Hellevik, O. (2011). "Gir menn kvinner skylden for voldtekt – Om feiltolking av intervjudata." I: E. Balsvik & S. M. Solli (Red.), *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapene, Bind 2* (s. 50-74). Oslo: Universitetsforlaget.
- History.com. (2009). "Disco is dealt death blow by fans of the Chicago White Sox." Hentet 31.03.2016, fra <http://www.history.com/this-day-in-history/disco-is-dealt-death-blow-by-fans-of-the-chicago-white-sox>
- Hoffman, T. (2013). "Hva kan vi bruke kvalitativ forskning til?" Intervju av B. Halkier (L. Nygaard, Oversettelse). *Videnskap.dk*, Hentet fra www.forskning.no.
- Hogan, E. (1995). "Baker, Harris & Young." Hentet 12.01.2016, fra <http://www.philadelphiamusicalalliance.org/honoree.php?id=13>
- Holstein, J. A., & Gubrium, J. F. (2004). "The active interview." I: D. Silverman (Red.), *Qualitative research: Theory, method and practice*. London: Sage publications.
- Hubbs, N. (2007). "I Will Survive: Musical Mappings of Queer Sosial Space in a Disco Anthem." *Popular Music*, 26 (nr. 2), 231-244. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/4500315>
- Jones, A., & Kantonen, J. (1999). *Saturday Night Forever: The Story of Disco*. Edinburgh and London: Mainstream Publishing Company LTD.

- Kreps, D. (2015). "Brothers Johnson's Louis Johnson, Michael Jackson Bassist, Dead at 60." *Rollingstone*.
- Lawrence, T. (2004). *Love Saves The Day: A History Of American Dance Music Culture, 1970-79*. NC: Duke University Press.
- Lichter-Marck, R. (2012). "The History Page: Turned-on Tunes, Robert Moog's electronic instrument changes modern music." Hentet 14.03.2016, fra <http://www.moogmusic.com/legacy/history-page-turned-tunes>
- Lopez, B. (U. D.). "700 Top Disco Songs [official]." Hentet 8. jan, 2015, fra http://www.discomusic.com/charts-more/2664_0_8_0_C/
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Morgan, J. (2011). *DISCO, the Music, the Times, the Era*. New York: Sterling Publishing Co. Inc.
- Olsen, R. (1991). "Louis Johnson Part II." M. Freed (Produsent). Star Licks Inc. Hentet 21.10.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=gc1xDg5EBGw>
- Planer, L. (U. D.). "Eddie Kendricks, Goin' Up In Smoke, AllMusic Review." Retrieved 21.01.2016 <http://www.allmusic.com/album/goin-up-in-smoke-mw000840504>
- Ramal, B. (1981). "The Evolutionary Development of the Disco Bass Line in History and Practice." *College Music Symposium - Journal of the College Music Society, vol. 21*. Hentet 01.10.1981 fra http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=1898:the-evolutionary-development-of-the-disco-bass-line-in-history-and-practice&Itemid=124
- Rodgers, N. (2011). "The Big Apple Band 'You Should Be Dancing' (Pre-CHIC)." Hentet 24.09.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=YJhyd4fJtas>
- Suchow, R. (2016). "the b.c. rich eagle bass..." Hentet 25.02.2016, fra <http://www.ricksuchow.com/press-group-133.html>
- Tagg, P. (1982). "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular Music* (2), s. 37-65.
- Tingen, P. (2013). "Recording Random Access Memories | Daft Punk: Peter Franco & Mick Guzauski." Hentet 09.01.2015, fra <http://www.soundonsound.com/sos/jul13/articles/daft-punk.htm>

- ukjent utgiver og produsent. (2008). "Chic - Le Freak - 1978." Hentet 25.02.2016, fra <https://www.youtube.com/watch?v=4KUL9-eNXzQ>
- Vega, C. (Producer). (2008). "Everybody Dance Bassline." Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=RnBJWwK4kks>
- Walters, B. (2011). "Discover: Disco." Hentet 08.01.2015, fra <http://www.wonderingsound.com/a-users-guide/disco-guide/>
- Wikane, C. J. (2015). "Nile Rodgers Biography." Hentet 22.09.2015 fra <http://www.nilerodgers.com/about/biography>
- Wikipedia.com. (2016). "Post Disco." Hentet 22.01.2016 fra <https://en.wikipedia.org/wiki/Post-disco>
- Winkler, P. (1997). "Writing ghost notes: The poetics and politics of transcription." I: I. D. Schwarz, A. Kassabian & L. Siegel (Red.), *Keeping Score: Music Disciplinarity, Culture* (s. 169-203). Charlottesville: University Press of Virginia.