

WESTCOAST?

Studie av eit sound på plateinnspelingar i Los Angeles mellom 1978-1983

JOHANNES HETLAND

RETTLEIAR

Per Elias Drabløs

Universitetet i Agder, 2021

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

Føreord

Etter to års arbeid er eg no komen til vegg ende på masterstudiet mitt. Det har vore to år med mykje lærdom, glede og til tider frustrasjon over å møte realiteten i eige arbeid. Eg er evig takksam for prosessen og reisa eg har fått vore med på, og innføringa i det å vera ein forskar. Gjennom denne tida har eg hatt gleden av å møte nokre av dei mest inspirerande og dyktige personane eg veit, og eg ynskjer i denne samanhengen å retta takk til desse.

Til pianolæraren min gjennom 5 år, Jan Gunnar Hoff: Tusen takk for alt du har lært meg om piano, og om livet. Eg set utruleg pris på musikaren i meg som du har utforma, og på alle gode samtalar og vas. Du har inspirert meg noko enormt gjennom musikalitet og kreativt arbeid. Timane på K3009 gløymer eg aldri.

Til rettleiaren min gjennom masteroppgåva, Per Elias Drabløs: Du er eit av dei klokaste og mest inspirerande menneska eg nokon gong har møtt, og eg er evig takksam for alle gode samtalar, hjelp, tolmod, og for at du har vore eit kompass for meg i denne prosessen.

Til Bjørn Ole Rasch: Kunnskapen din er endelaus, og sjenerøsiteten er til å verta rørt av. Takk for alle gode samtalar, og for ei fantastisk leiing i interpretasjonsfaget. Du er ein ekte helt.

Til Bruce Rasmussen, Jango Nilsen, Bernt Moen, Kari Iveland, Hilde Norbakken, Erik Gunvaldsen, Rolf Kristensen, Fredrik Sahlander og Michael Rauhut, takk for å ha vore eit fantastisk kollegium av lærarar under åra mine ved musikkonservatoriet. Takk for gode samtalar, inspirasjon og all lærdom eg har fått teke frå dykk.

Til Mikael Engström og Lars-Erik Dahle. Eg veit ikkje kor eg skal starta... Utan dykk hadde ikkje mykje av dette vore mogleg. Tusen takk for fleire gode samtalar, tilbakemeldingar, refleksjonar, informasjon. Takk for å ha hjelpt med å nå fleire av informantane mine. Takk!

Ein stor takk til Are Skisland ved universitetet sitt bibliotek for hjelp, og til dei tilsette i universitetets kantine for å ha fora meg med mat i alle desse åra. Kvardagen har vore noko enklare med dykk.

Til familien min heime på Bryne. Takk for at eg alltid får jaga draumane mine, og for at dykk alltid heiar på meg. Takkar for ein musikkrik barndom, og for ein fantastisk oppvekst. Ein ekstra takk til far og veslebror, Geir og Jonatan, for korrekturlesing av oppgåva.

Takk til min gode kamerat Thomas Wesley Brasel for korrekturlesing svensk.

Til mine kjære gode studiekameratar Birk, Håvard, Dossev og Andreas gjennom 5 år. Takk for tallause timar med samspel, glede og øving. Takk for sosialt lag, alle gode samtalar og for brorskapet med dykk. Også takk til alle andre medstudentar gjennom 5 år ved rytmisk linje.

Ei stor takk til informantane mine Richard Smith, Kenneth Bremer, Peter Freistedt, Nick Stubis, Russell Ferrante, Leland Sklar, Steve Lukather, Larry Williams, Bill Champlin, Jay Graydon, Ole Børud og Greg Mathieson for å ha vore sentrale informasjonskjelder i denne oppgåva. Å få intervjuja nokre av pionerane innan feltet har vore ein draum. Takk for gode samtalar, audmjukskap og sjenerøsitet hjå alle. Ei sann glede!

Denne oppgåva er godkjend av NSD (Norsk senter for forskingsdata).

God lesing!

Kristiansand, april 2021

Innhald

1. Innleiing.....	9
1.1 Bakgrunn for val av tema.....	9
1.1.1 Eigen bakgrunn og interesse	9
1.1.2 Tematisk vendepunkt	11
1.2 Kvifor eit slikt studie?.....	12
1.3 Tema og problemstilling.....	12
1.3.1 Westcoast?	12
1.3.2 Utvikling av tematisk utgangspunkt	12
1.3.3 Forskingsspørsmål og problemstilling.....	13
1.4 Tidlegare forskning	13
1.5 Målsetjing.....	14
1.6 Avgrensing	14
1.6.1 Westcoast som eit sound, ein estetikk eller ei musikalsk scene?.....	15
1.6.2 Tidsperioden1978-1983	16
1.6.3 Ytterlegare avgrensingar	17
1.7 Vidare struktur og oppbygging.....	17
2. Empiri og terminologi.....	19
2.1 Empiriske og anekdotiske bevis.....	19
2.2 Diverse litteratur	20
2.3 Video- og lyd-dokumentasjon	21
2.4 Plateomslag og albumnotat	22
2.5 Omgrepsforklaring og terminologi.....	24
2.5.1 Sound	24
2.5.2 Arrangement/songskrivning: harmonikk og rytmikk	26
2.5.3 Voicing	29
2.5.4 Westcoast og Eastcoast.....	29
2.5.5 Sessionmusikar	31
2.5.6 Ytterlegare omgrep	32
3. Metodologi og forskingsprosess.....	33
3.1 Ulike tilnærmingar.....	34
3.1.1 Historisk tilnærming	34

3.1.2 Analytisk tilnærming	35
3.1.3 Eg som musikalsk utøvar	35
3.2 Kvalitativ forskning i intervjuform og samtale	35
3.3.1 Intervjuguide og struktur	36
3.3.2 Bakgrunn for val av intervjuobjekt	37
3.3.3 Intervjuobjekta	38
3.3.4 Video-intervjua	39
3.4 Analysemodell.....	41
3.4.1 Auditiv analyse	42
3.4.2 Lytting og transkripsjon.....	43
3.4.3 Avgrensing.....	44
3.5 Forskingsetiske dilemma	44
4. Historie og sentrale personar.....	47
4.1 Los Angeles	47
4.2 Sessionmusikaren	48
4.3 Pionerane i westcoast-scena	51
4.4 Ulike kategoriar av musikk i westcoast-scena	58
4.5 Eastcoast og Steely Dan	62
4.6 Det musikkindustrielle aspektet.....	63
4.7 Paradigmeskiftet på 80-talet	66
4.8 Westcoast-sound utanfor Los Angeles og i ei annan tid	69
5. Analyse.....	73
5.1 Kva element dannar Westcoast-sundet?	73
5.2 Utval av analyseobjekt.....	74
5.3 Analysemodell og framstilling av funn.....	74
5.1 Personell.....	76
5.3 Instrument/utstyr	77
5.4 Harmoniske og rytmiske element	82
6. Kva då, Westcoast?	93
6.1 Samanfating av funn og diskusjon	93

6.2 Konklusjon og forskningssvar.....	95
7. Avslutning.....	97
7.1 Refleksjon.....	97
7.2 Vidare arbeid.....	97
<i>Litteraturliste og nettsider</i>	99
<i>Diverse vedlegg</i>	103
Vedlegg 1: Diskografi.....	103
Vedlegg 2: Analysetabell 1 (Gjennomgåande personell).....	105
Vedlegg 3: Analysetabell 2 (Gjennomgåande instrumentering).....	106
Vedlegg 4: Analysetabell 3 (Gjennomgåande harmoniske element).....	107
Vedlegg 5: Analysetabell 4 (Gjennomgåande rytmiske element).....	108

1. Innleiing

«Westcoast» etterfølgt av eit spørjeteikn er omslaget som møter deg som skal lesa denne oppgåva. Dette er også spørsmålet eg har grubla over i fleire år utan å heilt vera medveten om det. For kva er eigenleg Westcoast? Er det ein sjanger eller berre eit namn på USAs vestkyst? Er det utøvarar, eller er det eit sound?

Gjennom denne masteroppgåva skal eg gå i djupna på Westcoast – eit mykje misforstått omgrep, som ein finn i ulike musikkjangrar og stilar. Eg skal gjennom auditiv analyse sjå om det går an å setja ei enkel ramme som skal prøva å forklara Westcoast og som kan etablera omgrepet til eit ord som har teori bak seg som gjer det lettare å anvende. Gjennom notasjon skal eg visa til ulike element eg meiner er sentrale og gjennom intervju med nokre av dei store utøvarane skal eg prøva å gje ei historisk innføring i emnet som sett det heile i perspektiv ved hjelp av populærmusikkforskning.

For å koma i gang må ein etablera bakgrunnshistorie. Gjennom dette introduksjonskapitlet skal eg gje ei innføring i bakgrunn og interesse som har vore med på å påverka val av tema og som gjer det lettare å sjå korleis oppgåva har teke form.

1.1 Bakgrunn for val av tema

Eg vil i dette underkapitlet skriva om korleis eg kom fram til at nettopp Westcoast var noko eg ynskja å skriva om. Eg vil prøve gje ei innføring i kva element som har vore sentrale for interessa mi rundt emnet, samt ei innføring i ulike tematiske vendingar oppgåva har teke i prosessen. Eg vil òg informere om min bakgrunn for musikalsk interesse, og om spørsmåla eg har måtte stilla meg sjølv i utformingsfasa av oppgåva.

1.1.1 Eigen bakgrunn og interesse

Med oppvekst i ein musikkglad familie på Bryne, vart eg tidleg eksponert for mykje variert musikk både frå samtida og frå førre generasjon. Far samla på vinylplater som ungdom og mor på CD. Kombinasjonen av desse vart tidleg ei stor interesse for meg, då eg alltid har vore forviten om fakta og historie i takt med interesse for det soniske aspektet med musikken. Gjennom tallause bilturar med stereoanlegget på full lyd, og fantastiske lytteforhold frå vinylplater gjennom røyrforsterkaren i kjellarstova heime har eg fått oppleva mykje variert musikk som har vore med å forma meg gjennom ei musikalsk reise frå Beatles og Crouch til

Slayer og Kanye. Då eg gjekk på barneskulen skulle eg ein dag få oppleve ei musikalsk openberring som skulle setja meg på ein ny kurs: eg hugsar enno første gong eg såg det raude plateomslaget med eit loddrett sverd og fire ringer i marmor. Dette var første gong eg høyrde gruppa TOTO, og den eventyrlege plata *TOTO IV*. Eg kunne ikkje tru mine eigne øyrer. Instrumenteringa og lydane, komposisjonen og utøvarane. Dette var av ei anna verd. I byrjinga var eg ikkje så oppteken av namn, men eg hugsar enno korleis biletet av medlemmane frå baksida av plateomslaget var like klart og tydeleg når eg lukka auga som eit bilete av Kong Harald eller Il Tempo Gigante. Som oppvaksen bedehusgut trudde eg i lang tid at dei song «Hoseanna! Hoseanna!». Det var ikkje før fleire år seinare at eg lærde at «Rosanna!» hadde ei noko anna tyding.

Åra gjekk, og interessa for musikk vart ein større del av kvardagen. Eg byrja som klassisk pianist, men då eg fekk vera med i samspel i kulturskulen fekk eg endeleg spela musikk frå favorittgruppa TOTO. Etter endelause timar med triolbasert høgrehandsvoicing på «Hold the Line» konverterte eg for fullt til rytmisk piano. Eg byrja på musikklinja kor eg nok ein gong skulle få store musikalske oppturar. Gjennom dei fantastiske musikklærarane Ingvar Lygren, Bjor Bohne og Erlend Lygren ved Vågen videregående skole lærde eg namn som Steve Lukather, David Foster og Jeff Porcaro å kjenna for første gong. Dette vart det store steget vidare. Plater og namn på utøvarar frå lærarane strøymde på for kvar dag som gjekk, og etter tre år var det ikkje noko tvil om kva som var det viktigaste ordet eg hadde lært: Westcoast. Ordet var for meg ein sjanger, og eit omgrep som eg med klar kjensle relaterte til all musikk som let som TOTO. Turen gjekk rett vidare til musikkstudium i Kristiansand kor eg for første gong skulle møte motgang i musikalsk identitet. Her skulle alle spela jazz og neo soul, berre for å setja det litt på spissen. TOTO var det teitaste bandet for fleire, og berre assosiert med «Africa» og glatt 80-talsmusikk. «Rosanna» vart nok ein gong bytta ut, denne gong med «Stella by Starlight».

Gjennom åra mine ved Institutt for rytmisk musikk ved Universitetet i Agder har eg fått oppleve ei musikalsk ferd ein berre kan drøyma om. Sjølv om mykje ny musikk og tallause timar med øving gav meg ein større diskografi å lytta til og eit betre handverk på piano, gløymde eg aldri av David Paich, Jeff Porcaro og dei andre musikarane som hadde spelt på ei endelaus rekkje med plater.

At omgrepet Westcoast starta å ha ei anna tyding enn berre den musikken eg hadde med meg frå barndomen merka eg fort i dei første åra mine i Kristiansand. For dei fleste var ikkje Westcoast berre TOTO og glatt produsert musikk frå 80-talet, men òg hip hop og gangsterrap frå Compton, L.A. At omgrepet no hadde to tydingar var eg for lengst kjend med, men at det skulle vera fleire, ana eg ikkje...

1.1.2 Tematisk vendepunkt

Westcoast-soundet er som eg har nemnt ein av heimstadane mine musikalsk. Omgrepet har vore enkelt å relatera til og eg har vore temmeleg sikker på kva musikk som kan karakteriserast som Westcoast. Som nemnt lærde eg at Westcoast også er nytta innanfor hip hop, rettare sagt gangsterrap. I uformell samtale har det vore eit gjennomgåande svar hjå folk at hip hop er det første dei tenkjer på når omgrepet blir omtalt. Eg har ikkje hatt noko problem med dette, då vegen frå TOTO til N.W.A er noko lenger en TOTO til Steely Dan.

Det tematiske vendepunktet kom brått, som lyn frå klar himmel. Eg var allereie i gang å gjera forsking i startfasen av denne oppgåva. Eg skulle etablera westcoast-soundet som eg kjende godt til frå før, og ved hjelp av musikalske element skulle eg beskriva dette gjennom analyse og intervju. Under ein samtale med ein av professorane ved universitetet kom eg inn på temaet Westcoast. I samtalen nemnde eg gruppa Steely Dan som ei av dei viktige gruppene på westcoast-scena. Det gjekk eit støkk igjennom meg då eg fekk som svar at Steely Dan slett ikkje er Westcoast. Nei, snarare det motsette: Steely Dan er Eastcoast. Det var ikkje til å tru! Gruppa eg trygt hadde plassert i same bås med musikk som eg har lytta mykje på. Argumenta strøymde på og eg kunne ikkje anna en å seie meg einig – det vart for mange tydelege grunnar. Dette gjorde at grunnlaget for forskinga vart noko snevrare og den tydelege oppfatninga mi hadde slått sprekker. Eg måtte nok revurdere mi oppfatning og hamna nokre dagar seinare i samtale med ein anna lærar. Til spørsmål rundt kva eg skulle skriva om, svara eg sjølvikkert Westcoast. No var tross alt det som ikkje høyrde heime under det omgrepet luka vekk. Men igjen fekk eg eit anna svar og denne gongen eit heilt nytt. Til mi store undring fortalde han at Westcoast er jazz, og forbunde med cooljazz og Dave Brubeck. Alt rasa saman. Teorien og heile førestillinga mi om at dette visste eg ein del om ... Dagane etter fekk eg frå to nye lærarar fleire nye og ulike svar og eg blei lettare desperat!. Eg måtte ta eit steg ut av Westcoast-bobla eg hadde opphalde meg sjølv i. Kva vil då vera det rette spørsmålet å stilla? Kva er det eg har tenkt er Westcoast dersom det ikkje skulle visa seg å vera like etablert som ein skulle tru?

1.2 Kvifor eit slikt studie?

Det er fleire grunner til å gjennomføra eit slikt studium. Då eg i prosessen oppdaga at det ikkje var noko tydeleg svar på kva Westcoast er, vart det naturleg for meg å laga ein casestudie om denne musikalske definisjonen. Eg vil i metodekapittelet gjera greie for kva eg meiner med casestudium. Heilt sidan Johan Gutenberg på 1450-talet starta boktrykkjarkunsten har det å bevare og trykkja opp informasjon i form av litteratur vore ein viktig del av historia. Det same kan ein seie om musikk. Innspelt musikk, og notert musikk har vore med oss gjennom generasjonar og er derfor historisk sikra. Det same kan ein seie om populærmusikkstudium. Eg meiner det er viktig og også sjå på musikk frå eit akademisk og forskingsretta standpunkt. Musikken eg omtalar i denne oppgåva er ikkje mykje omtala eller dokumentert i akademisk forskning. Eg meiner det er viktig at denne informasjonen blir skriven ned og dokumentert slik at vidare generasjonar kan lesa, og seinare forskarar til å forska vidare på. Eg kjenner meg heldig som i denne oppgåva får gjera eit grunnleggjande forskingsarbeid, som seinare kan bli meir konkretisert innanfor nye forstørringsglas.

1.3 Tema og problemstilling

For å lettare finna ei problemstilling kan ein etablera eit tema. Eit meir konkret tema gjer det lettare og stilla spørsmål ein ynskjer å gjera greie for. Eg skal no etablera tema, og visa til ulike forskingsspørsmål som har vore med å danna problemstillinga mi.

1.3.1 Westcoast?

Då omgrepet Westcoast allereie er eit etablert ord som tyder *vestkyst* på engelsk, vil eg ikkje nytta tid i oppgåva å gå i djupna på omgrepet sitt opphav, men heller omgrepet si tyding. I forskinga har eg fått eit generelt intrykk av at omgrepet er teke i bruk nettopp grunna musikkens opphav, Los Angeles på vestkysten av USA. Westcoast som eit musikalsk omgrep skal eg vidare i kapittel fire og kapittel fem gjera greie for i eit historisk og musikkanalytisk perspektiv.

1.3.2 Utvikling av tematisk utgangspunkt

Under arbeidet med denne oppgåva har omgrepet Westcoast teke fleire uventa vendingar, og eg har gjort meg stadig nye lærdomar. Ein av dei første lærdomane eg gjorde var at Westcoast ikkje var eit utbreidd omgrep nytta om denne musikken i USA. Det skulle visa seg å vera vanskeleg å finna informasjon som relaterte til dette ved å søkja etter Westcoast. Med dette blei

utgangspunktet at eg måtte ha ei tilnærming kor omgrepet ikkje var etablert hjå dei sentrale personane som sjølve var ein del av Westcoast-scena. Med dette som grunning har eg måtta leita opp informasjon under anna omgrep en Westcoast og heller fokusera på meir overordna kategoriar. Dette skulle føra oppgåva i ei retning som baserte seg meir og meir på personellet frå denne tida og deira sentrale rolle i utvikling av denne musikken.

1.3.3 Forskingsspørsmål og problemstilling

For meg har det vore sentralt å ha nokre spørsmål å stilla seg for å heile vegen kunne ha ei aukande interesse for temaet. Utan spørsmål vil det vera vanskeleg å etablere ei brennande interesse rundt å søkja etter svar i eigen forskning. Westcoast er for meg eit stort tema, men som ved hjelp av enkle rammer kan forklarast i ulike perspektiv: eit historisk og eit analytisk. Dette har eg drøfta i denne oppgåva. Når ein har to vinklar å setja eit emne inn i vil det vera naturleg å ha nokre spørsmål ein ynskjer å gjera greie for. For meg har desse spørsmåla vore ulike sjekkpunkt for å etablere seg data og formar for resultat. Nokre av forskingsspørsmåla har vore:

- Kva er Westcoast?
- Kva kjenneteiknar musikken og soundet?
- Kven var sentrale personar som skapa musikken og soundet?
- Var westcoast-soundet avgrensa til ei spesiell tid og ein spesiell stad?

Med desse spørsmåla har eg i løpet av forskingsperioden smidd ei problemstilling, som dekkjer spørsmål til det totale like mykje som til historia og analysen. Problemstillinga mi er difor omtala slik:

Kva er Westcoast, og kva element kjenneteiknar soundet?

Vidare vil eg sjå på utgangspunktet eg har hatt og måla eg har sett meg i forskingsarbeidet eg har gjort.

1.4 Tidlegare forskning

Frå eit akademisk standpunkt er det gjort lite forskning på Westcoast i den forstand som eg skriv om. Westcoast er eit kjend fenomen i fleire musikalske miljø på folkemunne, men ikkje som eining i litteratur og anna data. I Sverige er Westcoast-soundet kjend under omgrepet *västkostrock*. Den svenske journalisten Dan Backman skreiv i 1999 ein artikkel i *Svenska Dagbladet* om dette.

Västkuastrock är ett lika missförstått som missbrukat begrepp. För många, inräknat majoriteten av alla som skriver om populärmusik, är det synonymt med slick och opersonlig studiomusikermusik. (Backman, 1999)

Dette har vore eit viktig utgangspunkt for forskinga mi. At han her omtalar det heile som misforståande og misbrukt er ikkje vanskeleg å ta stilling til. Med fleire ulike måtar å nytta omgrepet Westcoast på er det vanskeleg å peika ut kva som gjer at min omtalte Westcoast skil seg ut.

Det er mykje tidlegare arbeid å finna som er relevant for temaet i form av litteratur og data som omtalar desse ulike musikanane som har spelt i westcoast-scena. Dette er lettare litteratur, og representerer ei meir empirisk og anekdotisk retta syn som skal sjåast nærmare på i neste kapittel. Sjølv om Westcoast ikkje er omtala som ei eining, vil ein framleis finna informasjon som er relevant med å setja opp ei tidsperiode ein ynskjer å avgrensa søket i.

1.5 Målsetjing

Å setja seg eit mål kan i nokre tilfelle vera den første og enklaste oppgåva. Ein skal finna eit mål som startpunktet skal leia til. Ein kan vera usikker på kva retning vegen vil ta, og om ein i det heile vil nå det ynskja målet. Uavhengig av om ein når det opphavlege målet vil ein koma til eit resultat som er forventa eller mindre forventa. For denne forskinga er målsetjinga enkel og konkret, men har rom for å møte uvisse resultat og retningar. Oppgåva har som mål å etablere kva element som gjer Westcoast til noko ein ved enkle forklaringar kan etablere som ei eining. Slik at sjølv om det er ulik bruk av omgrepet, så skal det forhåpentlegvis ikkje vera noko tvil om kva ramme som er sett rundt westcoast-omgrepet som er nytta i denne forskinga.

1.6 Avgrensing

Når ein tek føre seg eit emne ein ynskjer å belysa vil ein også møte vegkryss kor ein må gjere nokre val for kva retning oppgåva skal ta, og kva informasjon ein skal leggja hovudvekt på. I dette underkapittelet skal eg gjere greie for ulike avgrensingar eg har gjort for å gje oppgåva eit bestemt fokusområde.

A common challenge when beginning to write a research paper is determining how to narrow down your topic. Even if your professor gives you a specific topic to study, it will almost never be so specific that you won't have to narrow it down at least to some degree [...] Although you will want to start the writing process by considering a variety of different approaches to studying the research problem, you will need to narrow the focus of your investigation at some point early in the writing process. This way, you don't attempt to do too much in one paper. (University of Southern California, u.å.)

Om ein ser på det som universitetet i sør-California seier, etablerer ein at å avgrensa oppgåva vil letta på arbeidsmengda ein vil møta i forskingsprosessen. Eg har teke føre meg eit stort tema, og eg har måtta snevra inn for å kunna få mest mogleg informasjon sentralt retta til forskingsspørsmål og problemstilling. Det er fleire faktorar ein er nøydd til å ekskludera for å kunna ha eit enkelt og konkret fokusområde, dei neste underkapitla beskriv tydelege avgrensingar eg har gjort for å kunna ha ei klar og tydeleg ramme rundt temaet eg presenterer.

1.6.1 Westcoast som eit sound, ein estetikk eller ei musikalsk scene?

Sidan Westcoast er eit diskutert og noko misoppfatta omgrep er det viktig å setta nokre rammer for kva ein ynskjer å omtala det som i oppgåva. Eg kjem frå no av til å omtala Westcoast som

- *eit sound*
- *ein estetikk*
- *ei musikalsk scene*

Dette er alle definisjonar som overlappar kvarandre. Med *sound* meiner eg det soniske, og kva det består av skal eg gjera greie for i kapittel to. Her vil eg og skriva om korleis eg nyttar sound-omgrepet i oppgåva vidare. Dette er også eit ord som står sentralt i kapitlet om analyse, kapittel fem.

Med *estetikk* meiner eg dei ulike personlege musikalske vala ein utøvar gjer for å fargeleggja og danna eit særeige uttrykk.

Begrepet brukes også om de oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner eller håndverker i arbeid, eller når man bedømmer sansetrykk fra kunst, natur, ting, omgivelser, atmosfære, og så videre i forhold til skjønnhet. (Tjønneland, 2021)

Med ei *musikalsk scene* meiner eg eit musikalsk miljø kor sound og estetikk saman dannar ein overordna stil for musikken. Ein kan sjå på dette som at Westcoast var ei av fleire musikalske scener frå 1978-1983. Døme på andre musikalske scener er punk og disko.

Det er ikkje bere omgrep som må avgrensast, men også eit tidsperspektiv. Vidare skal eg gjera greie for tidsrommet eg har avgrensa meg til og kvifor eg har teke dette valet.

1.6.2 Tidsperioden 1978-1983

Eg har i forkinga mi laga eit avgrensa tidsrom på fem år kor hovudfokuset mitt ligg. Åra 1978 til 1983. Opphavet til dette valet ligg i eigen auditiv lytting til eit utval musikk frå perioden, som dannar eit så klart som mogleg bilete over musikken som skal vera i fokus i forkinga. Eg som forskar kan ikkje seie med total sikkerheit at berre desse åra er tida for Westcoast-musikken. Eg er klar over at det nok ikkje byrja i 1978, men basert på musikk som kom ut dette året og utøvarar som var aktive har eg sett dette som startpunkt. Heller kan eg ikkje seie med full sikkerheit at dette vart avvikla i 1983, men basert på musikk som kjem åra etter høyrer ein ei tydeleg endring både i studioproduksjonen og i lydbiletet. Dette kjem eg tilbake til i kapittel fire, kor eg gjer greie for det historiske perspektivet av oppgåva.

Ein kan allereie frå midten av 70-talet starta å sjå byrjinga på eit sound og ein scene som tek form. Fleire av utøvarane og produsentane kjem inn i biletet for fullt eller for første gong, noko ein kan sjå datert i ulike plater. Ein kan også ved lytting av forskjellige musikkproduksjonar i Los Angeles innan diverse popmusikk, disko og songar/songskrivarar frå midten av 70-talet høyra element i musikken som byrjar å ta forma som eg i analysekapittelet skal gjera meir greie for i tidsrommet som er avgrensa.¹

¹ Sjå Jaye P. Morgan si plate *Jay P. Morgan (S/T)* frå 1976, Boz Scaggs si plate *Silk Degrees* frå same år for døme.

Especially when I got down here [L.A.] and started working, I mean, when I got down in kind of late 77-78 that was when it was exploding here. You had TOTO, you had Earth Wind and Fire, you had Steely Dan. Everybody was going where the music was taking them. And [that] was kind of the beginning of I guess what we now call Westcoast music, you know. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

1.6.3 Ytterlegare avgrensingar

I ein forskingsprosess kan ein ha store ambisjonar om kva felt ein ynskjer å fokusera på, både stort og lite. Å ta føre seg musikkproduksjon er eit noko stort emne å forska på, noko som eg i dette underkapittelet har skrive at fører til avgrensingar. Eg har opplyst om nokre av dei viktigaste vinklingane for avgrensing, men ein vil også finna mindre, men like eins viktige aspekt ein ikkje vil kunna dekkja i forskingsarbeidet.

Songskrivning er eit punkt som eg i oppgåva tenkjer todelt om. Ein har det musikalske aspektet og det lyriske. Eg kjem til å halda fokuset mitt på det musikalske aspektet, med hovudfokus rundt arrangement. Dette vil eg drøfta meir i kapittel to, tre og fem. Tekst er ein viktig del av ein song, men i musikken eg har hovudfokus på, er det gjennomgåande temaet kjærleik. Gjennomgåande opplever eg at det er flotte, men enkle tekstar, kor melodien står i fokus.

Eg vil også gjera nokre fleire avgrensingar retta mot teori (kapittel to) og analyse (kapittel fem). Korleis ein omtalar ulike omgrep i musikkteori er det mykje ulik litteratur på. I kapittel to vil eg gå innom nokre omgrep, og forklara dei for å lettare nytta dei i oppgåva. Fleire av desse er store omgrep som ein lenge kan diskutera rundt, men for å halda oppgåva innanfor eit ikkje alt for stort felt vil eg i neste kapittel forklara og avgrensa bruk av desse. I analysekapittelet vil desse omgrepa vera dei sentrale byggjeklossane i analysemodellen. Her har eg også måtta avgrensa meg for å ikkje laga oppgåva for avansert, men heller enklare å forstå for lesaren.

1.7 Vidare struktur og oppbygging

Igjennom ulike kapittel skal eg altså gjera greie for kva Westcoast er, og kva som definerer Westcoast. Dette skal gjerast ved å nytta ulike musikkteori og terminologi, og ved hjelp av ulike metodar.

Kapittel to tek føre seg teori og terminologi. Kva teoretisk litteratur har eg anvendt i oppgåva, og kva lettare litteratur har eg henta informasjon ifrå? Kva omgrep er sentrale i denne oppgåva, og kva meiner eg med dei?

Den teoretiske delen vil gjere lesaren klar over viktige byggjeklossar som er med på å forklara diverse historiske og analytiske perspektiv. Desse ulike perspektiva beskriv eg i kapittel tre, metodekapitlet. Her gjer eg greie for ulike metodar ein nyttar i akademisk forskingsarbeid. Eg vil forklara kva ulike verktøy eg har nytta for å samla og framstilla data og funn, og desse vil bli diskutert saman med teoretisk litteratur. Ein viktig del er informasjonen frå intervjuobjekta eg har snakka med. Desse vil eg presentera i kapittel tre. Intervjuobjekta er oppgåva si mest interessante informasjonskjelde, om ein skal sjå på det historiske aspektet til oppgåva.

Kapittel fire, historiekapitlet, beskriv Westcoast med ei historisk tilnærming. Kor kjem det frå? Kven spelte musikken? Kor er musikken i dag?

Kapittel fem er analysekapitlet. Analysemetoden som historisk metode blir omhandla i metodekapitlet.

Etter denne delen kjem oppsummering og avslutning – kapittel seks og sju. I kapittel seks har eg samanfatta funn, gitt svar på forskingsspørsmål og problemstilling frå kapittel ein. Gjennom drøfting og diskusjon vil eg i kapittel seks søkja etter ein mogleg konklusjon for oppgåva.

Som avslutning vil eg gjera ein refleksjon rundt arbeidet mitt og det eg har gått igjennom. Eg vil også sjå på ulike måtar å tenkja vidare forskning innan emnet. Heilt til slutt finn ein litteraturliste og vedlegg som er nytta i oppgåva.

2. Empiri og terminologi

Denne oppgåva er innan fagfeltet populærmusikkforskning. Sidan oppgåva fokuserer på eit enkelt fenomen vil det vera mest naturleg å gjennomføra oppgåva som eit casestudium. Sjølv om det vil vera fleire element som gjer greie for Westcoast, er framleis forskingsspørsmåla enkle og rett mot eit felles spørsmål. Kva er Westcoast?

Robert Yin omtalar casestudiet som:

A case study is an empirical inquiry that investigates a contemporary phenomenon within its real-life context (Yin, 1994, s.13).

Sjølv om musikken skal setjas i eit analytisk system som ser på fleire element som saman er med på å påverke soundet, så vil fokuset vera sentrert mot Westcoast, og kva det er. Då populærmusikkforskning er eit relativt ungt forskingsfelt vil det vera interessant å nytta forskingsmetodar som ein vanlegvis vil tenkja at høyrar heime andre stadar. Då casestudiet ofte er nytta som ei meir filosofisk og sosiologiretta forskingsform, kan ein likevel dra denne inn i populærmusikken, grunna det sentrerte fokuset som designet har. Yin seier at ein i casestudium forskar på eit fenomen i si naturlege samanheng. Studie av spesifikk musikalitet og sound (Westcoast), som er «casen», i eit musikkstudio vil då vera relevant då musikkstudioet vil vera den naturlege samanhengen Westcoast oppsto i.

2.1 Empiriske og anekdotiske bevis

Då eit av hovudfokusa er å henta data frå utøvarar som gjennom sin erfaring har jobba innføre Westcoast har eg valt å la oppgåva og forskinga ha ei empirisk tilnærming til informasjon.

Empiri er erfaring, data – det som understøttes av eller grunner seg på erfaring (Olsvik, 2020).

Med empiri ligg fokuset i å samla data frå nokon som har erfaring tett knytt opp mot temaet som ein omtalar. Då forskingsspørsmåla bygg på eit tema som ligg i eit nyare historisk perspektiv, vil det vera fleire aktørar frå den tematiske perioden som enno er aktive og moglege informasjonsobjekt. Med å samla empirisk data, eller levd og erfart data vil dette kunne gje ei tyngd til oppgåveteksten som gjer at ein i større grad kan velja å konstatere noko som sanning.

Med anekdotisk bevis omtaler ein informasjon som er byggja på ein meir vandrande og mindre truverdig historie. Då det ikkje er mykje litteratur som har stor tyngd i forma av akademia, vil mykje av dataa ein kan finna vera meir anekdotisk vinkla. Ein må difor stilla seg kritisk, og sjekka opp i denne typen informasjon med fleire kjelder, og/eller ein informant som kan representera saka meir empirisk. Dette er ei av hovudgrunnane for at eg i oppgåva har nytta fleire informantar i intervjuform.

2.2 Diverse litteratur

Då oppgåva baserer seg på empiri er det ulike måtar å samla informasjon og data som er relevant for oppgåva. Den akademiske litteraturen nytta til denne oppgåva baserer seg for det meste på musikkteori, og anna teori som er nytta til å omtala metode i neste kapittel. Litteratur som er nytta til det meir tematiske i oppgåva er basert på biografiar. Ein biografi vil ikkje kunne ha same tyngde som eit akademisk litterært verk, og vil derfor ikkje kunna omtala teori med lik tyngde som eit akademisk verk. Då oppgåva er fokusert som eit casestudium vil likevel denne typen informasjon vera eit godt og enkelt oppslagsverk for historier, og dobbeltsjekking av eigne teoriar retta mot temaet. Under vil eg visa til nokre formar for litteratur som har vore sentrale for nettopp dette.

The Gospel According to Luke (2018)

SjølvbioGRAFien til Steve Lukather som tek utgangspunkt i ei historieforteljing av Lukather til Paul Rees. Boka tek føre seg Lukather sitt liv, og fortel kronologisk om hendingar som har vore med på å forma karrieren til Lukather og gruppa TOTO. Då rama for tidsperioden til oppgåva var sett var dette ei interessant kjelde å leita etter ulike historiske hendingar i.

It's About Time (2020)

Biografi om trommeslagaren Jeff Porcaro. Denne er skriven av musikkjournalisten Robyn Flans, og fortell historia om liv og karriere for musikaren. Denne er utforma litt annleis i forteljarmåte, men inneheld spanande og informative historier.

Hitman: Forty Years Making Music, Topping the Charts, and Winning Grammys (2009)

SjølvbioGRAFien til David Foster som fortel om songskrivaren, musikaren og produsenten sitt liv og virke gjennom ei lang karriere. Ein får igjennom denne nokre avsnitt som kan vera

interessante, og historier som er med på å gje eit innsyn i korleis det var å arbeida som musikar, songskrivar og produsent på denne tida.

Diverse internettartiklar og nettforum

Som Dan Backman sin artikkel frå 1999 nemnt i underkapittel 1.4, finn ein og fleire nettsider og forum som publiserer og diskuterer stoff i Westcoast-scena. Døme på desse er *BlueDesert.com* og *Insidemusicast.com*. Her vil ein finna informasjon om plater og historier ein vidare kan sjekka opp i, og som kan vera med på å leggja grunnlag for forskning rundt det aktive Westcoast-miljøet i dag.

2.3 Video- og lyd-dokumentasjon

Ei anna måte å samla empiri kan vera igjennom anna medieretta data. Med dette meiner eg spesifikt video- og lyd-dokumentasjon.

Dokumentarar

Ein dokumentar skiljer ofte ei sak med ulike vendingar og tilnærmingar som skal belysa denne frå fleire sider. Gjennom musikkdokumentarar har eg fått ei meir visuell oppfatning av tida eg har sett meg inn i. Til dømes i dokumentaren om David Foster, *Off the Record* frå 2020, finn ein historier og videodokumentasjon mellom 1978-1983. Det har vore interessant å få eit innblikk i studiotida visualisert i bilete. Ein bør og stilla seg kritisk til ein dokumentar, då denne kan vera omarbeida for å beskytta eller framstilla eit objekt i ein noko meir sjølvbestemt form. Likevel er dette eit verdifullt empirisk interesseområde.

YouTube

YouTube er ei viktig empirisk kjelde då ein kan søkja opp eldre intervju som kan vera med på å danna ei oppfatning av korleis ein person er eller har vore. Gjennom nettsida kan ein og finna musikk og livekonsertar frå ei svunnen tid, og med dette oppleva musikk og uttrykk i ei visuell form. Dette kan vera viktig i analyse av musikk, for å sjå om det til dømes er skilnad på livemusikk og studiomusikk i Westcoast.

Lydopptak

Med lydopptak meiner eg intervju, podcast, eller anna lyd-dokumentasjon som ikkje har noko visuelt aspekt. Her kan ein høyra historier og anna data bli fortalt i eit medium som forklarar

historikk i ein verbal samanheng, som gjer at intervjuaren vil fokusera spørsmål og samtale mot ein lyttar kontra ein sjåar.

2.4 Plateomslag og albumnotat

Det visuelle har også hatt ei rolle å spela når det kjem til utval av plater. Både i det historiske og det analytiske aspektet av oppgåva spelar plateomslag og albumnotat inn. Med albumnotat meiner eg tekst som krediterer musistar, produsentar, teknikarar og anna personell som har vore med på å laga ei plate. Eg vil vidare gjera greie for dette.

The only people who have any idea who I am, are people who read the tiny little print on the album, which they don't make any more [...] most of the people know me from the liner notes. (Larry Williams i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eg vil sjå på korleis ein kan nytta det fysiske musikkseksemplaret som informasjonssjelle ved hjelp av albumnotat. Dette er på engelsk omtalt som *liner notes*, og vil repeterast fleire gonger i sitat i oppgåva.

Det fysiske musikkseksemplaret som informasjonssjelle

For fleire av dei som er ivrige musikkentusiastar og platesamlarar er det fysiske musikkseksemplaret ei viktig sjelle for informasjon. Gjennom å lesa albumnotat fann ein felles musistar som gjorde at ein då leita etter fleire plater med dei same musistarane. Dette har vore en ein viktig del av historia rundt Westcoast-entusiasme i Skandinavia og Japan. Denne entusiasmen skal eg gå nærare inn på i kapittel fire.

Jag tänker att när vi pratar om musikerna vi associerar till denna genre, dessa "session-musikerna" som spelar på alla skivorna vi lyssnar på, så har vi sett efter deras namn när vi har letat efter skivor. Under tiden när LP-plattorna var den enda fysiska produkten, kunde man se omslaget och säga att det såg intressant ut, och man kunde läsa producentens namn. Sen börjar vi se på "liner notes". Med detta konstaterade vi att även om artisten var okänd, kunde vi ändå läsa vem musikerna var och säga "Ok, den här skivan måste vara bra!" (Mikael Engström i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Å lesa desse albumnotata, gav entusiastane ei slags skattejakt, kor det var om å finna skjulte skattar i meir obskure plater.

I dag er mykje av musikkindustrien basert på digital handel. Sjølv om det fysiske eksemplaret enno er i omløp er det ikkje berre det einaste eksemplaret, slik det var før i tida. Vidare vil eg skriva om dei plattformene eg har nytta for å samla informasjon til oppgåva.

The fortunate part for us was that when I started with James Tylor, Peter Asher was his producer. And Peter Asher insisted that our names should appear on the albums. So, when this whole movement got started in the early 70's, people could look at James Taylors as kind of the benchmark of what they wanted to be doing. They would look at their record and they would see me and Russ Kunkel and Danny Kortchmar and Craig Doerge on these records, and they would say «if it worked for James let's call those guys for our project». We went from never being in the studio to suddenly be in the studio all day every day working on different projects. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Discogs, Allmusic og andre internettkjelder

I ei digital og elektronisk tid skulle ein kanskje tru at det fysiske musikkemplantet i form av CD, kassett og vinyl ikkje lenger er i omløp. Heller ikkje skulle ein tru at dette enno var populært, men bruktnarknaden for platesal er i full blome. Det er ikkje berre dei store selskapa som eBay, Finn.no og liknande som sel brukte plater. *Discogs.com* er eit av internetts største aktørar når det kjem til platesal. Ein kan her få tak i plater frå alle utgjevingar, dersom ein seljar har denne. Fordelen med denne sida er at jo betre stand plata er i, jo meir er plata verd. Og jo betre stand, dess betre bilete. Folk legg nemleg ut fleire detaljerte bilete av platene. Det gjer at eg som forskar enkelt kan lesa plateomslaget frå ei plate som kom ut i til dømes 1982. Det gjer at informasjonen eg får er truverdig, då dette er informasjonen som opphavelg er gitt ut. Det er klar at ein bør sjå på all alternativ informasjon med eit kritisk auge. Derfor har eg dobbeltsjekka all informasjon henta frå plateomslaga med andre nettsider som også sit på denne informasjonen. *Allmusic.com* er eit oppslagsverk frå 1991 som har som formål å skaffa informasjon til eit musikkinteressert publikum. Eg har nokre gonger opplevd at Allmusic ikkje har hatt all info tilgjengeleg, spesielt på meir obskure plater. Det same er å seie om Discogs. Derfor er det fint å dobbeltsjekka desse med kvarandre. Eg har også nytta Wikipedia.org som eit tredje oppslagsverk for dette. Dette er for å samanfatta informasjonen funne på dei to andre nettstadane.

2.5 Omgrepsforklaring og terminologi

I ei oppgåve vil ein finna gjennomgåande ord som er sentrale omgrep for temaet ein skriv om. Desse orda kan vera nye og framande for lesaren, og derfor vil eg i dette underkapittelet forklara ein del sentrale ord og omgrep eg tenkjer er viktige å belysa. Eg kjem òg inn på erstatningsord, kor eg tek eit engelsk omgrep og sett dette inn i mitt språk for å lettare relatera ord på tvers av språka som informasjonen i oppgåva kjem frå. Det er også ein del teoretiske omgrep eg vil belysa ved hjelp av allereie eksisterande teori.

2.5.1 Sound

I ulike litterære og munnlege samanhengar innan musikk vil omgrepet *sound* gjennomgå som eit mykje nytta ord. Om ein skal sjå på dette direkte omsett frå engelsk, tyder ordet «lyd», noko som kan vera vanskeleg å anvende i forklaring av det meir personlege som soundomgrepet inneheld. I oppgåva mi omtalar eg Westcoast som eit sound. Då omgrepet er nytta sentralt i

teksten, og som eit gjennomgåande ord som beskriv det soniske aspektet av musikk ser eg det viktig å diskutera teori retta mot omgrepet.

Sound er ikkje berre lyd ein høyrer, men og opplevinga av lyden og det totale lydbiletet ein av få av til dømes ei plateinnspeling. Tor Dybo talar om sound slik:

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound (Dybo, 2013, s.18)

Ein kan nytta omgrepet til å omtala ein muskar si sær eigenheit, ulike omarbeidingar av lydar på instrumentet og musikaren sitt heilskaplege uttrykk. Ein kan med dette seie at ein muskar har sitt eige sound.

Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin spillestil. Med andre ord har hver enkelt musiker sin personlige sound. (Dybo, 2002, s.17)

Måta Dybo talar om dette på kan relateras til at kvar enkelt muskar har si eiga stemme, som ein talar sær eiga med i ei musikalsk setting. Om me skal sjå dette i lys av forskinga eg har gjort ligg det då eit personleg sound hjå kvar enkelt muskar nytta i studio. Her vil kvar enkelt muskar i ei gruppe eller i samspel vera med på å skapa eit kollektivt sound ved samanslåing av det individuelle soundet. Soundet som oppstår kan vera med på å omtala kva som sonisk er typisk for gruppa, eller i studioarbeid ei plateinnspeling. Audun Molde og Yngve Blokhus omtaler også sound:

Sound er et vertikalt snitt gjennom den klingende helheten, et generaliserende begrep for noe som er karakteristisk for en låt, en plate, en artist, en genre eller en tidsepoke (Molde & Blokhus, 2004, s.28)

Om ein ser på det dei seier så kan ein muskar eller ei gruppe med sine estetiske val under utøving heilskapleg danna eit sound. Dette vil vera interessant å sjå i kontekst med analyseringa mi av Westcoast-soundet, då musikken har nytta gjennomgåande musikalske element og gjennomgåande sessionmusikarar.

2.5.2 Arrangement/songskriving: harmonikk og rytmikk

I kapittel fem der eg beskriv funn eg har gjort i analyse av Westcoast-soundet omtalar eg arrangement/songskriving som ein av dei tre viktigaste elementa for oppbygging av musikken. Arrangement og songskriving er begge omgrep som kan flettast saman. Det første omtalar korleis ein omarbeider musikk til ulik instrumentering, og det andre omtalar korleis ein skriv og komponerer musikk. Som eg seinare i oppgåva vil nemne var dei ulike sessionmusikarane viktige for korleis ein song let på ei plate. Ikkje berre sonisk med instrumentering og lydar, men også korleis det harmoniske og rytmiske er omarbeida. Då musikken høyrar til ein musikalsk scene og eit musikalsk sound vil eg vidare i oppgåva nytta arrangement og songskriving innanfor same felt, då musikken har fellestrekk både i måta musikken er skriven, og i måta musikken er arrangert. Eg tek utgangspunkt i det Steve Lukather seier:

We wrote our own parts. We came up with our own music, so we basically arranged and co-wrote everything we'd ever played on (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021).

Lukather seier her at dei som sessionmusikarar var nøyddde til å omarbeida musikken dei spelte på i studio. Det var vanleg på denne tida å vera med på å skapa musikken under ei plateinnspeling utan å ha førebudd seg. Difor vil arrangement og songskriving gå hand i hand i omtale i denne oppgåva, då Lukather gjer det klart at dei tok med seg sitt eige skaparverk inn i innspelingsprosessen.

For å lettare relatera arrangement/songskriving i analyse har eg valt å fokusera dette punktet under to kategoriar, *harmonikk* og *rytmikk*.

Rhythm and pitch are the two primary parameters of musical structure. For in specifying the tonal and rhythmic organization of a work we believe we have captured its essential structure (Grove Music Online, 2001).

Med harmonikk meiner eg læra om ulike tonar kombinert saman i det ein kallar ein harmoni. Læra om harmoni handlar blant anna om akkordar, stemmeføring, akkordforbindelsar, modulasjon, dissonansbehandling og mykje meir. Harmonikken gjer at ein gjennom ulike funksjonar og teknikkar kan til dømes danna eit harmonisk teppe bak ein fokusert melodi, eller bevega seg rundt i eit harmonisk spektrum. Grove Music Online omtalar harmonikk slik:

The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions. The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination. In the latter sense, harmony has its own body of theoretical literature (Grove music online, 2001).

Ein kan altså ved hjelp av harmonikk omtala akkordar og akkordrekker som kan føra ein song eller ein melodi i eit bestemt retning. Ein har ulike teoriar som ein kan nytta for å skapa kombinasjonar av harmoniske element, og som ein kan anvende i ein eventuell komposisjon. I Westcoast-sundet finn ein gjennomgåande harmoniske element som byggjer på desse ulike teknikkane og teoriane. Ein av dei er det me kallar *funksjonsharmonikk*. Store Norske Leksikon omtalar det heile slik:

Funksjonsharmonikk er et begrep hentet fra harmonilæren i musikken og som bygger på funksjonsteorien utformet av Hugo Reimann (Vereinfachte Harmonielehre, 1893) med fleire. Denne teorien betrakter akkordene som avhengige (funksjoner) av hverandre og at alle klanger kan føres tilbake til en av følgende hovedklanger: tonika, subdominant og dominant. Alle andre akkorder betraktes som underfunksjoner (varianter) av disse (varianter) av disse. (Ruud, 2020).

At ein song kan bevega seg frå eit tonalt sentrum kan nokre gonger virka ulogisk, men om ein ser det i lys av funksjonsharmonikk og enkel melodiføring vil ein sjå at det er ei logisk forklaring bak det heile. I nokre tilfelle er harmonikken prega av kvar enkelt utøvar eller songskrivar sitt eige personlege preg. Ein vil då finna ulike akkordprogressjonar og modulasjonar som ikkje heilt kan gjerast greie for med analyseverktøy, men som grunna estetiske val har fått ein funksjon i songen. Desse vil me sjå nærare på i analysekapitlet.

Harmonikken er ei stor og viktig del av arrangement og songskriving i Westcoast-sundet. Ein annan funksjon som er nytta mykje er modulasjon. Med det meiner eg at ein beveg seg til ein ny toneart.

I musikk er modulasjon en overgang fra én toneart til en annen. Dette kan gjøres ved hjelp av ulike komposisjonsteknikker, men i alle tilfeller betyr det en overføring av tonikafunksjonen fra en akkord til en annen. Modulasjon er et av de sterkeste formdannede virkemidlene i tonal musikk. (Bjerkestrand, 2019).

I analysekapitlet vil du kunne sjå framstillingar ved notedøme av modulasjonar i ulik funksjon. Ein kan, skal ein sjå på komposisjonar i Westcoast-soundet, finna ulike typar modulasjonar som beveg seg innan gjennomgåande mønster. Modulasjon opp ein liten ters, eller modulasjon med same meloditone før og etter modulasjonen.

Med rytmikk meiner eg ein meir metrisk måte å oppleva og måla musikk på. Gjennom ein bestemt puls vil ein kunna nytta rytmiske element som ulike markeringar i musikken. Store Norske Leksikon omtaler rytme slik:

Ordet rytme betegner hvordan lydene i et musikkstykk er organisert i lange og kort, betonedede og ubetonedede impulser over tid. Ordet rytme brukes også for å beskrive karakteristiske rytmiske mønstre og sier derfor også noe om sjanger (for eksempel sambarytmer). (Sundberg, 2020)

I Westcoast har ein fleire bestemte og faste rytmiske figurar som går igjennom på fleire songar og plater. Dette kan til dømes vera ein rytmefigur, ein trommegroove eller markeringar i fleire instrument. Rytme kan vera med på å bestemma kor fort ein song skal gå, og kva grupperingar ein skal spela harmonikken i. Samanslåinga av harmonikk og rytmikk er viktig. Måta ein spelar det harmoniske på i takt med pulsen kan ein omtala som harmonisk rytme. Då mykje av musikken i Westcoast-scena består av til dømes unisone synkoperingar, og akkordar som kjem mellom dei rytmiske slaga er harmonisk rytme eit mykje brukt element.

Literally, the rhythm or rhythmic pattern of harmonic progression in a musical passage; that is, the rhythm articulated by the chords that make up the progression. Usually, however, the term refers simply to the rate of change of chords, which could equally well be called 'harmonic tempo' (Grove Music Online, 2001).

I analysekapitlet vil eg visa til døme i form av notasjon som viser til dei gjennomgåande rytmiske elementa som er nytta i Westcoast. Dette kan til dømes vera bestemte grupperingar, markeringar eller taktartar.

2.5.3 Voicing

Som utøvande tangentmusikar vil harmonikk for meg relaterast til måta eg bygg opp akkordar på. I denne oppgåva har eg valt å kalla måta å leggja ein akkord på for ei *voicing*. Dette engelskspråklege omgrepet forklarar ulike konstellasjonar av tonar, og vil vera vertikalt framstilt i ei note. Eg vel å gjera denne substitusjonen då det er eit enkelt og greitt ord å nytta, og fordi informantane mine nyttar dette ordet, vil det vera gjennomgåande i tekst og sitat. I det norske språk er det ikkje nokre enkle innarbeida ord som omsetjar voicing. Sigvald Tveit har nytta ord som *akkordoppbygging* og *akkordtoneplassering* for å forklara omgrepet på norsk (Tveit, 1994). I blokkharmonikk nyttar Bjørn Kruse omgrepet *orkestrering* for å forklara ulike voicingar. Ein firklang som er tett i leie omtalar han som *A-orkestrering* til døme (Kruse, 1980, s.66). Ei voicing seier altså noko om korleis ein akkord er strukturert og byggja opp, både kva tonar som er med og korleis desse er nytt i dei forskjellige stemmane i akkorden.

You name the chords from the order they are played. That's why when you name them properly there's no doubt about the voicing you want (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021).

Eg har også innanfor omgrepet nytta ordet *spenningstonar* som ei direkte omsetjing av det engelske ordet *tension*. Spenningstonar er ulike tonar ein legg til i ein akkordbase for å fargeleggja harmonikken. Dette vil framstillast med ulike notasjonar i kapittel fem for å visa døme til Westcoast-soundet.

2.5.4 Westcoast og Eastcoast

Med orda Westcoast og Eastcoast talar eg spesifikt om dei to kystane i USA, vestkysten og austkysten. Då omgrepa har ei geografisk betyding er det viktig å etablera korleis ein ynskjer å omtala desse geografiske områda, då Westcoast-soundet i all hovudsak fokuserer på musikk laga i Los Angeles, derav Westcoast. Som eit gjennomgåande ord i denne oppgåveteksten vil eg omtala musikken eg gjer greie for som Westcoast som ein substitusjon for den norske omgrepet vestkyst, då opphavet til oppgåva bygg på at ein nyttar Westcoast når ein talar om

den omtalte musikken. I intervju og innsamling av data er Westcoast det gjennomgåande søkje- og samleordet, og det vil difor vera lettare å ha kontroll over kva som er i fokus når omgrepet er nytta.

I motsetning har ein musikk laga på austkysten av USA i denne tida, som i all hovudsak fokuserer på musikken laga i New York. Dette vil eg omtala som Eastcoast for å enklare setja det innanfor ei rame som lett kan relaterast til det hovudfokuserete ordet, Westcoast.

Westcoast som omgrep er nytta annleis i Sverige og i Japan. Det som me i Noreg kallar Westcoast kallar dei i Sverige samstundes for *västkuastrock*. Sidan eg har gjort intervju og samla data frå svenske aktørar vil dette vera eit omgrep som dukkar opp i oppgåveteksten. Dette ordet referere altså til det same som Westcoast. I Japan nyttar dei ordet *AOR* (Album Oriented Rock) når dei omtalar det me kallar Westcoast, noko som kan vera forvirrande då dette har ei anna tyding i musikalsk samanheng.

Hos japanerna hittar man en konceptuell förvirring mellan Asien och Europa. I Japan kallar man det AOR, medan vi, speciellt här i Skandinavien, kallar det för Westcoast. AOR är för oss en helt annan genre. Det är mera som Journey, Foreigner etc. Vi är väldigt tydliga med vårans bild på vad som är Westcoast, och Japanerna är väldigt tydliga över deras bild på vad som är Westcoast. Det har bare uppstått en förvirring i begrepp mellan Japan och Skandinavien. (Mikael Engström i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Det er viktig å poengtera at omgrepet Westcoast i oppgåva si samanheng knytt opp mot sound, estetikk og scene, baserer seg på empirisk informasjon som har levd på folkemunne i miljø kor denne musikken er populær. Ein kan ikkje med full sikkerheit seie at omgrepet som er nytta for musikken eg gjer greie for er eksklusivt for Skandinavia og Japan, men basert på intervju og innsamla data avgrensar eg meg til dette utgangspunktet.

It seems to be pretty specific to Scandinavian countries, if I'm not wrong. That term. Nobody knows what that means here [LA]. Westcoast music they think you are talking about Biggie Smalls or Snoop Dogg. Or the smooth, and cool sound [jazz] (Larry Williams i intervju med Johannes Hetland, 2021).

Eg tek også utgangspunkt i at omgrepet ikkje er tydeleg omtala i denne forstanden for dei amerikanske intervjuobjekta mine. Då soundet, estetikken og scena var i samtid for dei var dette berre slik musikken var. Eg tek utgangspunkt i at om dei kjenner til omgrepet så har dei lært dette frå Skandinavia og Japan i seinare tid.

Nobody knew there was a category. We were just doing records (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021).

2.5.5 Sessionmusikar

Med ordet sessionmusikar meiner eg studiomusikar. Ein musikar som arbeidar frilans, og som gjer arbeidet sitt hovudsakleg i studio. Ein finn frilansmusikarar både i studio og på scena saman med ulike aktørar, men i denne oppgåva ligg fokuset på dei som arbeider i studio. I engelsktalande land, og spesifikt USA som eg omtalar mest sentralt i denne oppgåva, nyttar dei ordet *session musician*. Berklee College of Music omtalar det heile slik:

Session musicians are expert studio players who are hired on a short-term basis to record backing tracks for recording artists (Berklee College of Music, u.å.).

I intervju, litteratur og anna informasjon henta til denne oppgåva er ordet sessionmusikar nytta som eit gjennomgåande ord. For å lettare relatera til sitat og litteratur vil eg også nytta dette ordet som ein substitusjon for ordet studiomusikar.

When you're a session musician, you're a hired help (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021).

2.5.6 Ytterlegare omgrep

Instrumentering og utstyr er ei viktig del av oppgåva. Med instrumentering meiner eg instrumenta ein nytter i ei musikalsk samanheng. I denne oppgåva relaterer dette for det meste til studioproduksjon. Døme på instrumentering er ulike tangentinstrument, trommesett, perkusjon, bakgrunsvokal eller elektrisk gitar. Med utstyr meiner eg ting og objekt som påverkar eller omarbeider instrumenteringa. Dette kan til dømes vera ein effektpedal til gitar, ein analog miksepult eller eit mikrofonstativ. Omgrepa vil gå hand i hand og nyttas saman i enkelte tilfelle. Ein spesifikk synthesizer kan vera døme på utstyr, sjølv om det går under instrumentering. Eg kjem i oppgåveteksten til å omtala ulikt om instrumentering og utstyr, men det vil for det meste omtalast innanfor det soniske aspektet. I både det historiske kapitlet og i analysekapitlet vil eg sjå på korleis ulik instrumentering og bruk av forskjellig utstyr har vore med på å påverka Westcoast-soundet. Det vil naturlegvis vera avgrensingar innan omgrepsbruk då eg ikkje vil ha tid i forskinga å gå inn på alle aspekt ved instrument og utstyr. Døme på denne avgrensinga vil vera: Utdjupa teori rundt fleire ulike instrument og utdjupa teori rundt fleire tekniske og teknologiske aspekt.

Studioproduksjon er eit omgrep som er nemna i oppgåveteksten. Med studioproduksjon meiner eg produksjonar som er gjort i eit musikkstudio. Oppgåva fokuserer på studioproduksjonar som er gjort i Los Angeles i tidsrommet 1978-1983, og det vil derfor vera naturleg å gjera greie for omgrepet som ein del av terminologien. Produksjon vil også vera det overordna ordet i analysemodellen som er nytta i kapittel 5.

Personell er kanskje den delen som er tyngst vektlagt i denne oppgåva. Med personell meiner eg personar som igjennom sitt arbeid har vore med på å forma Westcoast-soundet i studioproduksjon. Sessionmusikarar, produsentar, teknikarar, artistar og songskrivarar er alle med på å utgjere produksjonen ein finn på ulike songar og plater som høyrer heime i westcoast-scena. Desse vil vera gjennomgåande i oppgåva, og vil også refererast til i ulik samanheng. Personell er noko eg tykkjer er vanskeleg å plassera i berre eit kapittel, då det både er viktig for metode, historie og analyse. I forskinga vil altså personellet vera av viktighet i fleire kapittel.

3. Metodologi og forskingsprosess

Når ein talar om metode, talar ein egentleg om *vegen til målet* (Kvale & Brickman, 2010, s.199). På vegen mot dette målet må ein òg gjera nokre val av teknikkar for å kunna skaffa seg god kunnskap og forståing av verkelegheita (ibid). Kva metode ein skal nytta seg av, må ein sjå i relasjon til kva problemstilling eller hypotese ein skal gjera greie for (Malterud, 2011). Kva tilnærming ein bør nytta når ein snakkar om ulike teknikkar, vil alltid vera ein gjenstand for diskusjon. Då intensjonen til oppgåva er å gå i djupna av, og setja fokus på eit område som ikkje er omtalt som ei eining i forskingslitteraturen, har eg i forskingsprosessen nytta mykje tid på å samla mest mogleg data gjennom samtale og intervju med nokre av dei største aktørane i frå den tidsepoken eg skal gjera greie for. Forskingsmetode er framgangsmåte og teknikkar for å svara på vitskapelege spørsmål og problemstillingar (Ringdal, 2009, s.17). Ein skil mellom to ulike forskingsstrategiar – kvantitativ og kvalitativ metode – men innanfor desse er det også fleire ulike framgangsmåtar. Desse skal eg gjera meir greie for vidare, samt mine val av metodar.

Kva forskingsprosess ein vel, vil og ha ei samanheng med problemstillinga. Då det tidlegare var eit kvassare skilje mellom kvantitativ og kvalitativ metode, finn ein i dag at fleirmetodedesign er meir vanleg, også kalla metodetriangulering. Her ser ein metodane som komplementære i staden for motsetnadar, og ein kan då nytta begge innanfor det same forskingsprosjektet (Ringdal, 2009, s.91). I boka *Systematikk og innlevelse* hevdar Tove Thagaard at å nytta både kvalitative og kvantitative data kan gje eit meir nyansert bilete, då dei representerer tekstar og tal-relatert data, og at dei derfor kan supplera kvarandre (Thagaard, 2009, s.18).

Den kvantitative metoden representerer i følge Kristen Ringdal ein kollektivistisk metodologi, og ein føreset at dei sosiale fenomena som ligg til grunn for den kvantitative forskinga visar i stor grad stabilitet, slik at ei måling og ei beskriving blir meningsfull. Den kvalitative forskingsstrategien representerer ein meir individualistisk metodologi som føreset at dei sosiale fenomena er i kontinuerleg endring, og at ei søkje etter ei meining og føremålsforklaringar står sentralt. Dette inneber at ein går i djupna på eit mindre mengd analyseiningar (Ringdal, 2009, s.91). Medan ein i kvantitativ retta forskning samanliknar individ eller grupper ut ifrå målbare kategoriar ein har bestemt på førehand, og tel einingar, ser ein kvalitativ forskning i samanheng for å utdjupa forståing av det fenomenet ein studerer. Det er det relasjonelle som står i sentrum, og diverse samhandlingsmønster (Fuglestad, Fossåskaret, & Aase, 1997, s.14). Forskjellen i

mengd av informantar som føreligg er kanskje den mest naudsynte når ein skal skilja mellom kvantitativ og kvalitativ metode, attpåtil skilnaden i nærleik til datamateriell. Dei mest nytta kvalitative metodane er intervju og observasjon. Dette gjer forskaren ein nærleik til materialet, medan kvantitativ forskning inneberer eit distansert forhold til informantane (Thagaard, 20019).

David Silverman trekk fram svake og sterke sider ved dei to ulike metodane, og påpeikar og at ein må vera varsam med å førehandsdefinera kva som er god og dårleg forskning, og at valet av metode bør vera avhengig av kva ein prøver å finna ut. Om ein er oppteken av å utforska ulike personar sine livshistorier og kvardagsleg åtferd, så er kvalitativ metode å føretrekka (Silverman, 2001, s.25).

I denne oppgåva står erfaringane og opplevingane til ulike musikarar sentralt, og det vil derfor vera naturleg å nytta kvalitativ metode for å gjera greie for problemstillinga. Det er viktig for forskinga mi å få innpass i erfaring og eit levd liv, og få snakka med dei som har arbeida med, skapa og utforska westcoast-musikken ved fleire anledningar. Steinar Kvale seier at det kvalitative forskingsintervjuet er ein produksjonsstad for kunnskap (Kvale, 1997, s.28). Ser ein på det Anne Ryen seier om forskingsintervju så ligg hovudintensjonen ved det kvalitative intervjuet å ikkje samanlikne einingar, men heller å oppnå tilgang til handlingar og hendingar som ein kan sjå som relevante for problemstillinga til undersøkinga (Ryen, 2002, s.85).

3.1 Ulike tilnærmingar

Som forskar er det ulike måtar å sjå på forskning, og ulike vegar å gå. Eg har metodisk plassert oppgåva mi som eit casestudium då eg undersøker ei eining som eg ynskjer å læra meir om. Eg vil dela oppgåva inn i følgjande tilnærmingar:

3.1.1 Historisk tilnærming

Sidan Westcoast var ei musikalsk scene med opphav i Los Angeles på seint 70-tal og tidleg 80-tal vil det vera naturleg og sjå oppgåva metodisk igjennom ei historisk tilnærming. Per Elias Drabløs seier i doktorgradsavhandlinga si at:

My approach must likewise be historical, given that my main topic, and the audio material I have collected, derives from an era that is to a large extent at odds with the tastes of the present day's sound aesthetic and likewise the stylistic features used (Drabløs, 2012, s.35).

Eg kan i oppgåva mi anvende det Drabløs seier her, då eg også skal fokusera på eit tema og eit felt som må sjåast i samanheng med tida. I tillegg er det viktig å historisk etablera til dømes sessionmusikaren og Los Angeles si plass i oppgåva, med å sjå dette i historisk kontekst, noko som er drøfta i kapittel fire.

3.1.2 Analytisk tilnærming

Den analytiske tilnærminga vil vera av stor betydning for å kunna svara på problemstillinga og ulike forskingsspørsmål. Ved hjelp av tradisjonelle musikkteoretiske omgrep kan ein igjennom ulike eigendefinerte parameter setja opp system som enkelt kan sortera musikken inn i ei gitt rame. Seinare kan denne rama vera ei framstilling av funn som kan sjåast i samanheng med det historiske aspektet.

Analyse er ei viktig del av populærmusikkforskinga, og ein god måte å systematisera musikk for så å sjå etter ulike gjentakande mønster og endringar i musikalsk samanheng. Musikkanalytisk tilnærming er drøfta i kapittel 5.

3.1.3 Eg som musikalsk utøvar

Drabløs skriv i avhandlinga si om det å vera ein «insider or the outsider?» kor ein som utøvande musikal kan sjå vanskeleg og intellektualisert teori få eit større fokus enn det enkle og meir folkelege svaret som kan vera at ein «laga musikken berre for det ein ville» (Drabløs, 2012, s.38).

Eg vil derfor kunne sjå musikken i ein samanheng kor element i komposisjonar har fått opphav grunna det enkle svaret at ein musikal skapar musikk, intuitivt. I ei musikkanalytisk og musikkhistorisk oppgåve som denne vil det vera enkelt å gjera ting komplisert og intellektualisert. Eg vil derfor ha ei tilnærming til Westcoast, kor eg prøvar å omtala analytiske funn på ein enkel og forståeleg måte.

3.2 Kvalitativ forskning i intervjuform og samtale

Det er gjennom samtale med andre eg har lært om Westcoast, og det er igjennom samtale eg hamna i situasjonen kor eg fann det interessant å koma til botn av omgrepet. Det vil av denne grunn vera naturleg å basera ein av hovudmetodane for innsamling av data på nettopp samtale. Om ein skal sjå akademisk på det, er det kvalitative forskingsintervjuet ei konkretisert måte å gjera samtale på, kor hovudfokuset ligg i å samla informasjon. Eg vil i dette underkapittelet

gjera greie for kva intervjuform eg har nytta, og kva utval av informantar eg har med i forskinga mi. Eg vil også sjå på intervjutype, og omarbeiding av innsamla materiale.

Ser ein på det Steinar Kvale seier om intervju er det tre hovudformer for det kvalitative forskingsintervjuet: det strukturerte; det halvstrukturerte; og det opne. Det strukturerte forskingsintervjuet er enkelt å analysa, då spørsmåla gjennomgåande er enkle, tydelege og kjem i ei bestemt rekkefølge. Dette vil eg seie er ein av dei store styrkane til denne forma for intervju, men også forma si svakheit. Når alle spørsmåla er enkle og tydelege vil det som regel gje enkle og tydelege svar i retur, og det vil ikkje vera store rom for å reflektera og diskutera rundt problemstillinga ein har. I det opne forskingsintervjuet er det på ei anna side mykje meir rom for å reflektera og diskutera. Dette kan også vera eit gjennomgåande problem, då ein kan enda opp med mykje uoversiktleg data ein må nytta mykje tid til å analysa, og som kan vera vanskeleg å arbeida med. I oppgåva mi har eg nytta ein mellomting: det semistrukturerte forskingsintervjuet (Kvale, 1997). Nokre vil kanskje seie at ved å strukturera eit intervju kan ein enda opp med å lukka datainnsamlinga og gjera at ein beveg seg vekk frå ideala til dei kvalitative forskingsmetodane, men eg veljar å sjå på denne strukturen som ei organisering som vil hjelpa meg i analysefasa. Om ein ser på det Dag Ingvar Jacobsen seier om struktur, ser ein at enkelte aspekt ved intervjuet eller observasjonssituasjonen vert sett i fokus. (Jacobsen, 2011, s.145).

3.3.1 Intervjuguide og struktur

Eit kvart godt svar kan likeins koma av eit godt stilla spørsmål. Då eg i denne oppgåva har fått innpass hjå fleire av dei aller største utøvarane innanfor Westcoast-sjangeren dei siste 50 åra var det viktig for meg å nytta desse unike «audiensane» etter best mogleg evne. For å kunna lettare samanfatta svar, og ha ei best mogleg oversikt over sitat bestemde eg meg difor for å laga ein intervjuguide som kunne passa for alle informantane mine. Eg valte å skilja mellom eit skjema for dei amerikanske og eit skjema for dei skandinaviske, då dei amerikanske har bakgrunn i å ha spelt og levd i tida eg undersøker. For dei skandinaviske informantane vart spørsmåla laga med vekt på å kunna henta ut mest mogleg ny informasjon om emnet, men også for å kunna få stadfesting om eigne tankar og teoriar. Begge intervjuguidane hadde same utgangspunkt, men ein kan eigentleg seie at det var halvparten av spørsmåla som var annleis i grunnstrukturen i dei to. Eg hadde og førebudd nokre spesifikke spørsmål til dei enkelte som eg ynskja svar på. Då intervjuet var semistrukturerte var målet å stilla spørsmål som kunne leda til samtale, i motsetnad til korte svar. Kvart intervju starta med spørsmålet «kva tankar kjem til

deg når omgrepet Westcoast er nemnt i ein musikalsk samanheng?»). Dette var for å kunna ha eit likt startpunkt for alle, og for å kunna ha noko å samanlikna i refleksjonen rundt eigne forskingsspørsmål. For nokre av intervjuobjekta var dette eit nytt fenomen, noko som gjorde at eg etter første spørsmål gav ei lita innføring i kva retning eg tematiserer oppgåva. Eg var oppteken av at eg ikkje skulle leggja for mykje føring, og at informantane skulle få snakka fritt, og med eigne ord og tankar skulle få reflektera over emnet. Vidare vil desse informantane presenterast.

3.3.2 Bakgrunn for val av intervjuobjekt

For kunna samla mest mogleg informativ data, starta eg tidleg jakta etter ulike intervjuobjekt. Eg såg føre meg to ulike tilnærmingar til kva utval eg ville ha. Førstehandsinformasjon og andrehandsinformasjon, då utgangspunktet for forskinga mi var at Westcoast er eit noko ukjend omgrep for dei som på denne tida dreiv med musikken. Det var også naturleg å søkja etter andre som har gjort ein eller anna form for forskning rundt emnet, for å kunna få konsentrert informasjon om tema.

For å finna utvalet såg eg etter personar/utøvarar som har vore sentrale i perioden, samt personar/utøvarar som har god kjennskap til emnet. Eg måtte tidleg sortera kven som var realistiske å nå, og kven som var meir urealistiske. Med sentrale personar meiner eg sessionmusikarar, artistar, produsentar og songskrivarar som dreiv med denne musikken. Min bakgrunn som fleirårig lyttar og entusiast gjer at eg har god kjennskap til kven som syng, spelar og produserer musikken, noko som gjorde det lettare å finna eit ynskja utval. Desse utøvarane med fleire vil eg omtala meir i kapittel fire. Som musikal her i Noreg har eg igjennom nokre år danna meg eit nettverk av ulike kontaktar i musikkbransjen. Dette nettverket nytta eg i utvalsprosessen min. Gjennom ulike kontaktar nådde eg gjennom e-postkorrespondanse fleire av dei aller største sessionmusikarane frå denne tida.

Dette kapitlet introduserer intervjuobjekta mine. Nokre av desse vil ha ein større del i kapittel fire og fem. Alle objekta er i oppgåva nytta som gjennomgåande sanningsvitne, og kjelder til historisk og analytisk informasjon. Basert på rolla dei har spelt i oppgåvas fokusområde, i musikkproduksjon, og arven dei har etterlete seg vil eg ta utgangspunkt i sitata som sanning, sjølv om objekta sine ord og meiningar kan sjåast på som subjektivt.

3.3.3 Intervjuobjekta

Steve Lukather er ein amerikansk gitarist, artist, songskrivar og ein av grunnleggjarane av gruppa TOTO. Gjennom ei over 40 år lang dokumentert karriere har Lukather skrive seg inn i historia som ein av dei mest innspelte gitaristane i historia, med deltaking på over 1200 plater. Han var ein av dei mest nytta sessionmusikarane i Los Angeles mellom 1978-1983, noko som er meir omtalt i kapittel fire og fem. Lukather er ein førstehandsinformant og sitt på mykje informasjon som er sentral i oppgåva.

Mikael Engström er ein svensk musikkentusiast og musikkvitar som har arrangert tallause konsertar og ulike musikkproduksjonar i Sverige. Han er også korrespondent for det nettbaserte musikkmagasinet *insidemusicast.com*, kor han har gjort fleire intervju med store namn i musikkbransjen, og særleg frå westcoast-perioden. Engström har gjennom åra samla saman over 2700 CD- og LP-plater, og sit på mykje data og kunnskap om Westcoast. Engström er ein andrehandsinformant og har vore ein viktig del av dobbeltsjekking av data.

Lars-Erik Dahle er ein norsk bassist. Han har gjort produksjonar med fleire av dei sentrale namna i westcoast-perioden, og er fast medlem i bandet til Ole Børud. Han har fleire studioproduksjonar å visa til, og er ein mykje nytta sessionmusikar i Noreg. Han driv nettsida *softrockcafe.org*, kor han har gjort intervju med fleire av dei store namna i westcoast-perioden. Dahle er ein andrehandsinformant og har vore ein viktig del av å dobbeltsjekka innsamla data.

Russell Ferrante er ein amerikansk jazzpianist/keyboardist, komponist og ein av grunnleggjarane av jazzfusion-gruppa Yellowjackets. Han var ein sentral musikar i Los Angeles mellom 1978-1983, og jobba som sessionmusikar på fleire ulike produksjonar i tillegg til egne plater med Yellowjackets. Han er ein viktig representant for den meir instrumentale westcoast-musikken. Ferrante er førstehandsinformant og sitt på mykje sentral informasjon i oppgåva.

Larry Williams er ein amerikansk saksofonist, pianist/keyboardist og ein av grunnleggjarane av jazzfusion-gruppa Seawind. Som saksofonist og keyboardist var han ein av dei mest nytta sessionmusikarane frå 1978-1983, med produksjonar for artistar som Al Jarreau, Michael Jackson, Earth, Wind & Fire og fleire. Williams er ein førstehandsinformant og sitt på mykje sentral informasjon som er nytta i oppgåva.

Jay Graydon er ein amerikansk gitarist, songskrivar og produsent som gjennom 1978-1983 var ein av dei mest nytta utøvarane i studioproduksjon. Han har produsert, spelt og skrive fleire

Nr.1-singlar på Billboard Hot 100 og vunne fleire Grammy. Graydon har produsert nokre av dei mest kjende platene i frå westcoast-perioden som *Airplay*, *Breakin' Away* og *Pages S/T*. Graydon er ein førstehandsinformant og sitt på mykje sentral informasjon nytta i oppgåva.

Leland Sklar er ein amerikansk bassist. Han har igjennom fem tiår spelt på over 2500 plater, og er med dette ein av dei mest innspelte bassistane gjennom tida. Sklar var ein sentral sessionmusikar i Los Angeles i 1978-1983, og har spelt med fleire store namn på denne tida – Dolly Parton, Bill Champlin og James Taylor berre for å nemna nokon. Sklar er ein førstehandsinformant og sitt på mykje informasjon som er sentral i oppgåva.

Bill Champlin er ein amerikansk artist, musikar og songskrivar som gjennom 1978-1983 var ein av dei mest nytta vokalistane i studioarbeid. Han har vore vokalist i gruppa Chicago og hatt fleire songar på Billboard Hot 100 og vunne fleire Grammy. Champlin er ein førstehandsinformant og sitt på mykje informasjon som er sentral i oppgåva.

Ole Børud er ein profilert norsk artist, songskrivar og musikar som gjennom ein lang karriere har delteke på store produksjonar, og gjeve ut fleire plater. Han har gjennom sitt virke laga musikk som har teke referansar frå Westcoast-sundet, og er med dette ein interessant informant til oppgåva. Børud er ein andrehandsinformant, og har vore ei viktig kjelde for refleksjon rundt innsamla data.

Greg Mathieson er ein amerikansk musikar og produsent som i perioden 1978-1983 var ein av dei sentrale og mest nytta pianistane/keyboardistane i studio. Han har gjort fleire produksjonar med musikarar som Al Jarreau og Larry Carlton, og var fast musikar på ulike musikkklubbar i Los Angeles på denne tida. Mathieson er ein førstehandsinformant, og sit på mykje informasjon nytta i denne oppgåva.

Vidare vil eg fortelja om arbeidet som har blitt gjort med intervju, korleis eg har gjennomført intervju i praksis og korleis eg gjennom transkripsjon har avgrensa og tilarbeida data.

3.3.4 Video-intervju

Gjennomføringa av intervju vart utført via videotelefoni på datamaskin. Fleirtalet av informantar er busett i Los Angeles, og resten i austre delar av Skandinavia. For å enklast mogleg gjennomføra intervju vart denne metoden valt. Per Elias Drabløs skriv i doktorgradsavhandlinga si om både «the face-to-face interview» og «the telephone interview»:

The face-to-face interview is the traditional qualitative research approach and probably the most rewarding means of soliciting information on a topic (Drabløs, 2012, s.44).

Dette er i følge Drabløs den beste måta å gjennomføra intervju på. Her vil ein kunna fanga opp mykje meir en berre det verbale, men også kroppsspråk, andletsuttrykk og andre reaksjonar. Vidare fortel Drabløs om telefonintervjuet:

The lack of eye contact and the interview participant's hidden facial expressions can, as such, lead to misunderstandings and misinterpretation of both question and answer (ibid, s.49).

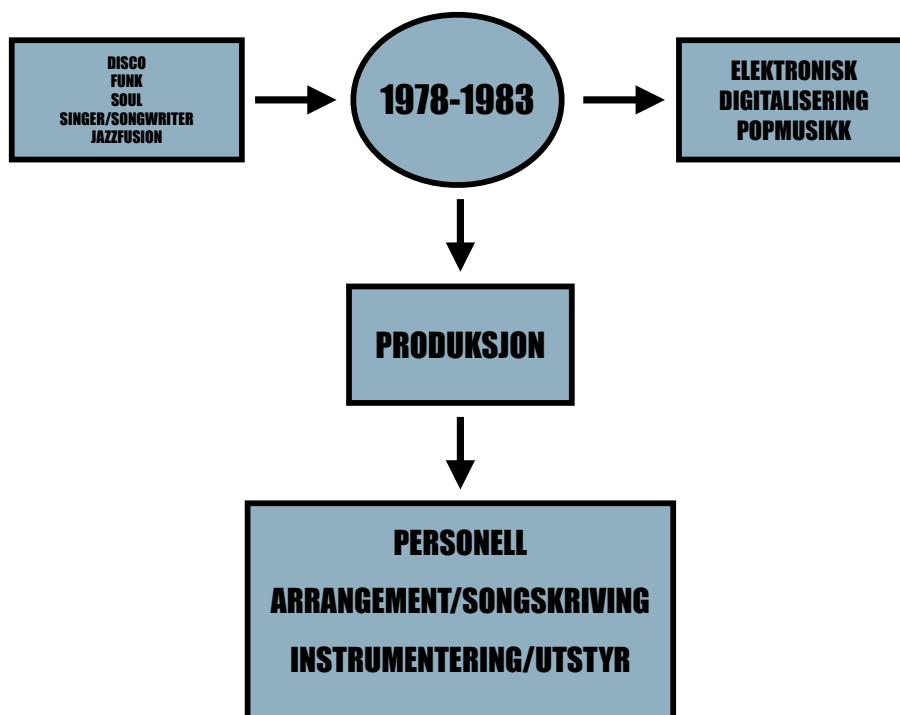
Drabløs poengterer at sjølv om eit telefonintervju vil kunna ha enkelte fordelar, set ein seg sjølv i fare for å misoppfatta kvarandre då ikkje ein kan sjå kven som er i andre enden, og korleis vedkomande reagerer og oppfører seg. Sjølv om eg korkje har gjort «face-to-face» eller telefonintervju har eg landa på ein mellomting. Eg meiner at videotelefoni tek med seg alle dei positive aspekta som eit «face-to-face» intervju inneheld, og unngår dei negative sidene eit telefonintervju har. Ein får ha ein tilnærma normal samtale, kor begge partar til ei kvar tid kan sjå kvarandre, og begge partar vil ha sjans å vera i eit avslappa miljø under heile samtalen. Det vil vera nokre utfordringar med videointervjuet som kan oppstå. Ein er avhengig av at begge partar er teknisk anlagde nok til å setja seg inn i funksjonen på den valte teknologiske eininga, slik at ein ikkje opplev at informanten ikkje kjem seg igjennom til den andre sida. Ein vil også vera avhengig av å ha eit stabilt internett i begge endar, slik at ein unngår å ha skurringar som kan gjera at setningar blir ufullstendige. Alt i alt er det fleire ting som talar positivt for videointervjuet, noko som gjorde det enkelt for meg å velja denne metoden.

Då Westcoast ikkje er eit akademisk utforska tema vil det vera viktig og nyttig å henta så mykje data som ein klarar, slik at ein sit igjen med mykje informasjon å utforma og omarbeida. Då opphavet til forskingsspørsmåla har teke form igjennom empirisk data og samtale og refleksjonar med andre har eg valt å inkludera dette som ein liten del av intervjudelen. Då denne informasjonen ikkje direkte er sitert inn i oppgåva, er det framleis ein viktig katalysator for personleg vekst og lærdom av temaet Westcoast.

I kapittel 3.5 skriv eg noko om korleis eg sikra data og korleis eg hadde dialog med intervjuobjekta om bruk av transkriberte sitat i oppgåva.

Eg fann fort ut at det var fleire element som eg meina omtalte Westcoast best, som ikkje berre var musikkteoretiske. Før eg kunne laga ei framstilling igjennom ein tabell måtte eg laga meg eit utgangspunkt for kva element Westcoast er danna av. Å visa noko stort i ei enkel framstilling er ein kunst. Dette var målet eg sette meg. Eg byrja å utfolda tankane mine på ei tavle og gjennom eit kritt utbroderte eg tankar og fakta. Eg fann ut at det overordna ordet skulle vera *produksjon*. Med dette etablert byrja eg å leita etter få, men tydelege punkt som skulle forklara produksjonen som er gjort i studio. Punkta som skulle vera sentrum for modellen blei:

- Personell
- Arrangement/songskriving
- Instrumentering/utstyr



Figur 2: Westcoast-sound analysemodell

3.4.1 Auditiv analyse

Igjennom auditiv analyse har eg lytta etter det soniske i kvar song. Med sonisk meiner eg det ein reint høyrer, som korleis ein trommelyd er definert eller perkusjon med eller utan klang, og ikkje på det musikktekniske som til dømes korleis ein tangentmusikar legg anslag eller trommeslagar spelar rudimenta sine. Ulike element retta mot instrumentering kan ein finna i

vedlegg 3, tabell for gjennomgåande instrumentering/utstyr. Eg har også høyrte etter harmoniske og rytmiske element som er sett i system, som til dømes om ein spesifikk akkord er gjennomgåande eller synkoperingar unisont i fleire instrument er typisk. Desse elementa kan ein sjå i vedlegg 4 og 5, tabell for gjennomgåande harmoniske element og tabell for gjennomgåande rytmiske element. I tillegg til desse har eg og leita etter gjennomgåande personell for musikken som er analysert. Desse er sett i eit eige system for å visa til den eksklusive gruppa med sessionmusikarar som figurerte i denne perioden. I vedlegg 2 finn ein desse ulike utøvarane i tabellen for gjennomgåande personell. Desse vil eg døfta meir i kapittel fire.

Eg har teke føre meg 40 plater som eg meiner representerer Westcoast best, og lytta til kvar enkelt song etter desse elementa. Eit krav har vore at elementet skal vera gjennomgåande i plata. Desse platene vil eg presentera i analysekapittelet.

3.4.2 Lytting og transkripsjon

Gjennom lytting har eg sonisk høyrte etter elementa som forklart tidlegare. Desse vil eg med ord og illustrasjon visa til i analysekapittelet for å gje eit tydeleg og klart bilete over parametera som er underlagt dei tre hovudelementa som dannar soundet. Illustrasjonen vil vera i form av notedøme som eg forklarar. Då det er mykje Westcoast som ikkje er å finna på platene som utvalet baserer seg på, vil eg også dra inn nokre få notedøme for å visa til andre songar som representerer soundet. Eg vil og dra inn musikk av musikarar som vanlegvis ikkje høyrer heime i westcoast-scena, men som gjennom arbeid med omtala personell har fått musikken sin påverka av westcoast-elementa.

Moore snakkar om at notasjon i gehørtradert musikk ikkje må ignoreras, då notasjon innan populærmusikk frå fleire er å finna i form av *sheet music* (Moore, 2001b, s.35). Denne notasjonsforma kan gje ei visuell oversikt over enkelte element som melodi, harmonikk og form, og vart ofte kalla for *lead sheet*. Denne forma representerer i hovudsak ei oversikt, og har difor ikkje noko funksjon for sjølv framføringa av musikken.

We cannot ignore notation altogether, since it does play a role (sheet music remains available), and can be valuable if its use is carefully considered. (Moore, 2001b, s. 34-35)

Eg har nytta transkripsjon og notasjon som eit verkemiddel for framstilling, og har ikkje nytta dette i all hovudvekt for å analysera musikken i si heilheit. Det er den soniske analysen som ligg til grunn, og som er illustrert i form av to til åtte takter med notasjon.

3.4.3 Avgrensing

Då dette er ei masteroppgåve med ei rame for tid og innhald bestemde eg meg for at utvalet skulle baserast på plater og gjennomgåande element i desse, og ikkje enkeltsongar. Totalt har eg analysert over 450 songar til denne oppgåva, men eg har ikkje tid til å gå inn på kvar enkelt. Derfor er utvalet gjort basert på plater som har eit fleirtal av songane innanfor det eg meiner er Westcoast-sundet.

Då eg har analysert utvalet i fire system sit eg med over 150 parameter å forholda meg til. Dette gjer at eg er nøydd til å gjera ei avgrensing grunna tidsrama til oppgåva. Eg vil i kapittel fire beskriva personellet og dekkja desse parametara i form av historikk. Då eg har etablert sound som noko kvar enkelt sessionmusikar har som ein personleg del av utøvinga, vil eg også trekkja dette inn i analysekapittelet også. Eg vil skriva om instrumentering og utstyr i både historiekapittelet og analysekapittelet, då desse begge er med på å belysa omgrepa.

3.5 Forskingsetiske dilemma

I arbeidet mitt har det heile vegen vore viktig å ta vare på intervjuobjekta mine sin sjanse og rett til vera konfidensielle. I utgangspunktet for forskningsetikk i Noreg i dag finn ein tre grunnleggjande krav som med omsyn til forholdet mellom forskar og det som ein forskar på: informert samtykke; krav om privatliv; og krav om å verta korrekt sitert (Jacobsen, 2011, s.45). Intervjuobjekta mine fekk føre intervju informasjon om oppgåva sitt tema og om problemstillinga. Dei fekk også informasjon om korleis opplysningane ville behandlast, om det skulle vera konfidensiell informasjon eller ikkje, og at dei hadde rett til å trekkja seg frå intervju og undersøkinga av data. Då litt av hovudvekta i intervju ligg i at det er kjende utøvarar som gjer fagleg tyngd, var det ingen av intervjuobjekta som ynskja å vera anonyme. Dette gjer at problematikk rundt det konfidensielle forsvinn her. Anonyme namn i oppgåva ville ikkje ha vore tilstrekkeleg for å behalda anonymitet i oppgåva om eg ukritisk hadde sitert døme med utsegn frå kjende personar i musikkbransjen i USA. Denne delen av tilarbeiding av data og vidare skriving vart noko lettare då ingen av intervjuobjekta ynskja å vera anonyme. Det er uansett mitt etiske ansvar å tilarbeida utsegn frå intervjuobjekta med stor respekt og forståing, og arbeida for å gje så korrekte sitat som mogleg.

Både opptak og transkripsjonar av intervjuar har til ei kvar tid vore lagra på ein passordbeskytta datamaskin og har ikkje blitt dela til andre. Då eg transkriberte intervjuar var det heller ingen andre som fekk lesa transkripsjonane. Då eg skulle gjera intervjuar var det viktig å ikkje nytta unødvendig mykje av intervjuobjekta si tid, så eg nytta mykje tid til å planleggja intervjuar slik at dei skulle vera så effektive, informative og profesjonelle som mogleg. Då intervjuar vart utført via videosamtale, passa eg også på å vera ute i god tid, og starta konferanserommet i applikasjonen 15 minuttar før avtalt tid. Etter at transkripsjonane var ferdige sende eg ut dei sitata eg ynskja å nytta for å dobbeltsjekka at sitata var slik dei hadde meina under intervjuet. Dette er for å vera sikker på at eg har skrive meininga deira korrekt. Dag Ingvar Jacobsen seier at me i den grad det er mogleg, skal forsøkja å framstilla resultat fullstendig og i rett samanheng (Jacobsen, 2011, s.50). I forsking vil det vera noko utfordrande å gjera dette heilt korrekt sidan all analyse av data vil vera ei redusering av detalj og mangfald (ibid.). Eg fekk gode tilbakemeldingar, og kan med det seie at deira meiningar har blitt sitert korrekt.

4. Historie og sentrale personar

For å kunna setja seg inn i den musikalske analysen av Westcoast-soundet er det viktig å ha noko forkunnskap om kor musikken kjem ifrå, og kven som var med på å setja desse ramane rundt det soniske. Eg har i forskinga delt oppgåva inn to hovuddelar. Eit historisk og eit analytisk perspektiv. I dette kapitlet skal eg gjera greie for det historiske, og den musikalske scena som Westcoast var. Gjennom ei reise i tid, skal eg undersøkje Los Angeles i tida 1978-1983, og sjå på utøvarar og anna personell. Eg skal sjå på ulike motsetningar til westcoast-scena, og eg skal sjå på ulike aspekt som er sentrale for at musikken har teke ei spesifikk form. Kva hende med Westcoast-soundet og er det framleis levande i dag?

4.1 Los Angeles

Los Angeles er for fleire like synonymt med filmstjerner og underhaldning som det er med varme strender og palmetrær. Det er ein by som produserer film og musikk i verdsklasse, og som i fleire tiår har vore USA sitt hovudsete for populærmusikkproduksjon.

Los Angeles er ein by som ligg i delstaten California, på vestkyten av USA. Som nordmenn kan det vera enkelt å tenkja seg at Los Angeles er ein einaste stor by, men om ein ser på infrastruktur, ser ein at det består av fleire eigne små byar som krinsar rundt Los Angeles (Moen & Norlie, 2018).

Byen har lange musikktradisjonar, og har i nyare tid vore eit av hovudseta i USA når det kjem til musikkproduksjon. Fleire av verdas største filmstudio har og hovudsete i Los Angeles, og saman med fjernsynsproduksjon gjer dette at byen er eit stor sentrum for medieproduksjon.

The sound has always been a real priority for the music that gets recorded in Los Angeles. They do film scores, they're doing commercials, they do music for television. So, they really knew how to get a good sound. The skill of recording music is quite strong here (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

4.2 Sessionmusikaren

At musikarane som spelar på platene me høyrer på, har vore med på å påverka soundet til musikken er eit interessant tema å ta inn i diskusjon. Sjølv om sessionmusikarane arbeider saman med andre musikarar, så kjem dei alle med sitt eige særpreg på sitt eige instrument. Dette har eg tidlegare i oppgåva i kapittel 2.6.1 omtalt som å ha ein «personleg sound». Ein vil sjølv sagt påverkast av den ein spelar saman med i like stor grad som ein påverkar den ein sjølv spelar med. Vidare skal me sjå på kven desse musikarane er, og korleis sessionmusikaren har utvikla seg til å bli ein av dei mest sentrale delane av Westcoast-soundet.

Sessionmusikaren si historie

Nytte av musikarar i studio har vore ei del av populærmusikkhistoria sidan starten. Artistar og musikarar som ikkje har eit fast band, vil måtta nytta seg av eksterne musikarar for å ha musikk å syngja eller spela over.

The studio musician career basically emerged in the 1920s and 1930s as the infant recording industry began to grow. Most record companies had their own “studio bands” who would back up the artists in their studios as they cranked out the hits. These session players might play in recording sessions or even live broadcasts, and often played live music venues as part of other bands during the off times. (Recording Connection, u.å.)

Sessionmusikaren sin påverknad av eit sound

Sidan eit sound kan vera ein personleg del av ein utøvar sitt musikalske uttrykk vil det vera naturleg å tenkja at ein sessionmusikar som spelar på ei plate er med på å forma soundet som produksjonen har. Ein kan med dette seie at ein sessionmusikar påverkar det musikalske soundet.

*I pick up the guitar and I play, that’s what it sounds like. If another guy sits down with the same rig and the same guitar, he’s gonna sound different.
(Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)*

The Wrecking Crew

Om ein omtalar sessionmusikarar og studioproduksjon, kjem ein ikkje unna the Wrecking Crew. Dette var eit kollektiv av sessionmusikarar som gjennom 50-, 60- og 70-talet spelte på det meste av pop og rock som vart laga i studio i Los Angeles. Hal Blaine på trommesett, Carol Kaye på bass, Tommy Tedesco på gitar og Larry Knechtel på tangent var berre nokre av dei som utgjorde denne banden av sessionmusikarar. Den kjende plata *Pet Sounds* frå 1966 av Beach Boys er berre eit av fleire døme på musikk som Wrecking Crew deltok på. Då Los Angeles ikkje berre er kjent for musikkproduksjon, var denne gruppa òg sentrale i å spela på filmmusikk og reklamemusikk (Hartman, 2012). The Wrecking Crew er sentrale då deira betyding for vidare sessionmusikarar og studioproduksjonar skulle vera viktige inspirasjonskjelder for vidare generasjonar.

We were influenced by the people who we were influenced by, and it all started with the Wrecking Crew. Those were the first guys who would just get chord sheets. Louis Shelton came up with the guitar part for Last Train to Clarksville and it just said “G” you know. That’s the difference between what session guys brought. Prior to that every note was written out. So, back then they just needed jazz guys who could read the parts. We were the rock & roller’s that could play anything. We had an attitude, and we brought a different thing to it. (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Fleire av sessionmusikarane som kom etter Wrecking Crew skulle sjølv oppleve å bli eit kollektiv av utøvarar som saman utgjorde dei fleste studioproduksjonane frå midten av 70-talet og utover 80-talet.

That was the way The Wrecking Crew was, where people would be home listening to Herb Alpert and the Tijuana Brass, Frank Sinatra, the Mamas and the Papas, all the records not knowing it was the same bunch of musicians playing on all those records. Because they sounded so unique to each project, and that's kind of when we stepped in after those guys started to diminish. Then all of a sudden, we were kind of the same thing. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Fleire av medlemmane i Wrecking Crew hadde bakgrunn frå jazztradisjon og ikkje pop-retta musikktradisjon. Dei var kollektivt med på å skapa ei ny måte å spela saman på, og som blei ein sentral del for korleis musikken på denne tida let (Hartman, 2012).

We were the new generation after the Wrecking Crew, man. They were real jazzers trying to do the rock thing. I am a jazzer, but my real strength is in pop and R&B. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

We were the young generation of session players that replaced what was called the Wrecking Crew. They played all the 1950-60's sessions. (Greg Mathieson i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Ulike grupperingar av musikarar

Det er fleire ulike musikkstudio og plateselskap som har nytta seg av sessionmusikarar som saman har danna faste grupperingar. Nokre av desse har til tider vore faste husband å finna hjå ulike plateselskap. Funk Brothers hjå Motown, Booker T & The M.G.'s hjå Stax er døme på desse. I gruppa The Section var bassist Leland Sklar ein av dei sentrale medlemmane. Har var ein mykje nytta sessionmusikar på denne tida i Los Angeles, og spelte saman med gruppa på platene til James Taylor, Carole King, Jackson Browne, Crosby & Nash og fleire. Gjennom desse produksjonane skulle gruppa og enkeltmusikarane byggja seg opp ein musikalsk CV som skulle gjera at dei er aktive enno den dag i dag.

*I mean people would come up to me, and they would go “you played on Doctor My Eyes, and you played on Stratus?” and those kinds of things.
(Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)*

4.3 Pionerane i westcoast-scena

Eit av dei viktigaste elementa som gjorde westcoast-scena unik, var det eksklusive personellet som skapa musikken. I ulike stilartar vil ein vanlegvis kunne sjå til tallause utøvarar som driv med den same musikken, men i dette tilfellet så besto Westcoast-scena berre av eit fåtal. I dette avsnittet vil eg omtala og beskriva dei som etter mitt syn har vore dei viktigaste og mest sentrale i å forma det som eg meiner er Westcoast-scena.

*It was about 20 guys that made every record that came out of LA. So that’s what that westcoast sound is. Its like they hire the same guys and people were writing music of that era that had a lot more chord changes in it and a lot more grooves because they were listening to Steely Dan, or us [TOTO].
(Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)*

Musikarane

Grappa TOTO kan sjåast som eit kollektiv av sessionmusikarar beståande av trommeslagar Jeff Porcaro, gitarist Steve Lukather, bassistane David Hungate og Mike Porcaro, og tangentmusikarane David Paich og Steve Porcaro. Desse var i tida 1978-1983 nokre av dei mest nytta musikarane på studioproduksjonane i Los Angeles. Dei var alle barndomsvenner, og hadde spelt saman på skulen i ungdomstida. Som søner av allereie etablerte namn i Los Angeles sin musikkproduksjon vart Jeff Porcaro og David Paich tidleg aktive sessionmusikarar. Gjennombrota kom då dei som berre ungdommar spelte på plater for Steely Dan og Boz Scaggs. Dette skulle visa seg å vera innpasset til Steve Lukather.

Jeff Porcaro was the drummer of Steely Dan when I was in high school. You realized how high the bar was and how much you had to study, and how hard you had to work. You had to be this good to be with those guys, and we got a first-hand. (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Etter å ha spelt på Boz Scaggs si plate *Silk Degrees* i 1976 gjekk musikarane saman og danna gruppa TOTO. Desse blei fort dei A-lista sessionmusikarane i Los Angeles, og namna starta å dukka opp på annankvar plateproduksjon.

Trommeslagar Jeff Porcaro var ein av dei mest nytta på denne tida, og gjennom ei 20 år lang karriere skulle han enda opp med å spela på fleire tusen plateproduksjonar. Jeff var rekna som ein av dei aller mest profilerte trommeslagarane i Los Angeles på denne tida, noko eg har fått utforska gjennom historier frå informantane, og utforsking av plater.

When Jeff would walk into the room, the room got brighter. He was magical, he was God-given. You can't learn it. It just is. Why was Jimi Hendrix, Jimi Hendrix? Well, you can learn the notes, but you ain't gonna sound like him, you know what I mean? There's an aura, a magic. He had a magic. People sometimes get a little extra from god you know, he got a little extra... I can't put it in any other way, that he was a magical human being, and if it wasn't for him I wouldn't be talking to you. (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Sjølv om sessionmusikarane var enkeltpersonar, var det nokre av desse som i fleire samanhengar jobba saman i faste grupper. Jay Graydon og David Foster var døme på dette. Dei kan plasserast under både muskar, produsent og songskrivning ettersom dei begge sit igjen med ei lang karriere kor dei på sin måte har vore med å skapa musikkhistorie.

When I first came to Los Angeles, David Foster was known as a session pianist. That's mostly what he was doing. He hadn't really even been producing that much, and then shortly thereafter, boom! (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Blåseinstrument var også mykje nytta på platene. Her var dei òg ein gjeng som gjekk igjen, og i leiinga av trompetist Jerry Hey som skreiv dei fleste arrangementa har han og dei andre blåsarane som var mest nytta i denne tida spelt på fleire av dei aller største platene som er produsert i Los Angeles på 70- og 80-talet. Perkusjonsmusikarane var og i eit eksklusivt lag. At berre tre namn i all hovudsak var gjennomgåande i denne tida er utruleg å tenkja på, men det visar også at det er mykje arbeid for dei aller mest profilerte, og at standaren for desse produksjonane var høg.

The horn players were Chuck Findley, Jerry Hay, Gary Grant, Bill Reichenbach, Charlie Loper, Larry Williams. Best horn players in the world, man [...] Lenny Castro, Paulinho Da Costa and Victor Feldman did all the percussions, man. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Bakgrunnsvokalistane som ein fann i studio gjorde tallause innspelningar i denne tida. Dette var eit populært element som ein av på dei aller fleste platene. Slik som i anna instrumentering var det også her eit avgrensa tal musikarar som gjorde dei fleste produksjonane.

Bill Champlin, Steve George, Rich Page, Tata Vega, Nettie Gloud, Carmen Twillie and Mike McDonald [...] mostly Bill Champlin. Bill, Steve and Rich, those were the main guys doing backing vocals. Mostly when it was Bill it would also be Nettie and Carmen. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Desse profilerte musikarane som figurerte på ulike plater mellom 1978-1983 var del av eit A-lag av sessionmusikarar. Desse vart ringde først når ein studioproduksjon skulle gjerast, og fleire av desse hadde kanskje 20 ulike produksjonar i løpet av ei veke.

The A guys, the first call studio musicians were Luke, Jeff, Mike, Abraham, Mike Baird, Dean Parks, Lee Ritenour, Foster, Mathieson, Hungate, Ray Parker jr, Paul Jackson jr. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021).

I vedlegg to har eg laga ei oversikt over gjennomgåande personell, basert på eit utval Westcoast-plater som etter mitt syn representerer soundet. Mengda musikarar gjer at eg ikkje i oppgåva får tid til å gå inn på kvar enkelt, men i vedlegget vil ein kunna sjå kven som var meir nytta en andre.

Produsentane

Produsentane var påverka av musikken som var populær i Los Angeles på denne tida. Då alle ynskja å selje plater var det viktig å nytta instrumentering, personell og arrangement og songskrivning som gjekk igjen i dei populære platene. Produsentane på denne tida hadde ei noko todelt rolle. Ein hadde dei som var mykje involvert i både produksjon og songskrivning og arrangement, og så hadde ein produsentar som opererte meir som «casting directors», som var flinke til å finna rett folk til å gjera jobben. Det var sett på som ein av arbeidsoppgåvene på denne tida at sessionmusikaren skulle koma med sitt sound, og sjølv vera med på å arrangera musikken som vart innspelt.

All they do is put chord charts in front of us and counted off the song. You better play something. If they don't like what you play you better have a whole five or six other ideas in your trick bag. Now! Red lights on, it's costing money! (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021).

David Foster og Jay Graydon kan ein rekna som to av dei aller mest profilerte produsentane frå denne tida. Frå Bill Champlin si plate *Runaway* frå 1981 til Al Jarreau si plate *Jarreau* frå 1983 var begge med på å produsera og laga musikk som ein i dag omtalar som sentrale innanfor westcoast-scena.

Foster was my guy, and I was Foster's guy. We were always working on each other's stuff and we wrote together all the time. We were a great writing team. I'll tell you how that works out. I started Mornin' for example. I started the guitar riff, and David started playing the different changes. Then I become his editor, because by the time I come up with an idea he's eight bars ahead of me. So, he'd play something, and I would come up with some changes or another idea to it. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Tommy LiPuma var ein av Warner Music sine mest profilerte og største produsentar. Han produserte dei første platene til Randy Crawford og Yellowjackets. Bill Schnee og Michael Omartian var og namn som ein fant fleire gonger i liner notes. Om det var Boz Scaggs, Maxus eller Russ Taff var desse to produsentane mykje nytta ved ulike plateinnspelningar. Omartian var og kjent for å produsera debutplata til Christopher Cross som vann heile fem Grammy i 1981.

Songskrivarane

Foster og Graydon var og sentrale songskrivarar på denne tida, og er krediterte for å ha skrive eit fleirtal av dei mest kjende songane som sirkulerer i westcoast-miljøa. Saman med artist, muskar og songskrivar Bill Champlin skulle desse tre enda opp med å laga ein av kjærleiksmusikkens mest kjende komposisjonar frå denne tida, «After The Love is Gone».

David and Jay wrote the tune, and the hook of the chorus was really all he had. He also had the part before the chorus which I called the letter "B", and a lot of people thought letter "B" was the chorus, and then along came "THE CHORUS". This thing has got two choruses! A lot of the reason what made B section happen is my melody on it. He had the changes, but I came up with the melody there, and the melodies and the lyrics for almost the whole song. I had to write the song backwards because David said "after the love has gone has to be in there", so I had to find that and write backwards. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Ein annan trio som skreiv eit utval songar var duoen frå gruppa Pages – Richard Page og Steve George. Saman med songskrivar John Lang skulle dei skriva musikk ikkje berre for gruppa dei hadde, men og for artistar som Al Jarreau og Dionne Warwick.

Michael Omartian var ein mykje nytta musikar og produsent på denne tida, men og som songskrivar. Med fotfeste innan CCM var han ein av dei som bidrog til fleire av dei kristne westcoastproduksjonane. Han skreiv og musikk for gruppa Maxus og Marc Jordan.

Nokre andre songskrivarar som er verdt å nemna var Barry Mann og Cynthia Weil. Med bakgrunn frå New York og jazzstandard og musikaltradisjon var desse med på å skriva musikk som tok ifrå jazztradisjonen si måte å nytta harmonikk i bestemte system, og forteljarmåtar som var meir teatralske en nokre av dei andre songskrivarane på denne tida. Eg vil visa til døme på harmoniske vendingar dei tok i analysekapitlet.

Their history as Brill building writers with Carole King, writing songs for all kinds of music. They are kind of more out of the Motown tradition, but there's a real knot to Tin Pan Alley which is standards. The harmonic thing comes from them loving those standards. Great songs that have really interesting harmonics. (Larry Williams i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Fleire av artistane og musikarane skreiv eigen musikk sjølv. Døme på desse er Michael McDonald, Robbie Dupree og Christopher Cross. Musikken deira var noko mindre systematisk lik i oppbygging i det store biletet som musikken som til dømes Foster og Graydon skreiv. Artistane som skreiv eigen musikk hadde då eit særpreg som gjorde at dei kunne representera ei litt anna side frå ulike musikktradisjonar som dei drog med seg inn i Westcoast. Christopher Cross kan ein gjerne seie representerer ei meir songar/songskrivar-tradisjon, medan Michael McDonald drog med seg gospelelementa som han nytta i tida han var med i Doobie Brothers.

I vedlegg to har eg lista opp fleire namn som var gjennomgåande songskrivarar på denne tida, men for å halda oppgåva innanfor ei viss ramme, vil eg ikkje gå inn på fleire av desse no.

Teknikarane

Bak ein kva produksjon vil ein og finna studioteknikaren. Desse er med på å omarbeida musikken undervegs i ei plateinnspeling, og passar på at ulike lydar og soniske parameter blir innanfor rama som produsenten og plateselskapet ynskjer. Ein teknikar vil vera med på å fargeleggja produksjonen like mykje som sessionmusikaren fargar songen med sitt personlege sound. I tida 1978-1983 var det ein gjeng med teknikarar som var mykje brukte på dei ulike produksjonane. Namn som Al Schmitt, Bernie Grundman, Bill Schnee, Humberto Gatica, Michael Verdick og Mike Reese er sentrale.

Humberto, Al Schmitt, Bill Schnee, George Massenburg, there was a handful of engineers that were really kind of responsible for a lot of things sound the way they did. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eit anna teknisk aspekt ved musikken var musikkstudioa. Eg har i denne oppgåva ikkje nytta mykje tid i å gå inn på dette, men eit namn som ein finn bak på fleire av dei ulike platene er Sunset Sound. Døme på andre studio var Capitol Records, Schnee Studio og Sound Factory.

There was one day I went in to do backgrounds on a record at Sunset A. As I walked in Luke's gear was being rolled out to B. We went and did our session at A. Then we went over to B to do another record and Luke's stuff was being moved over to C. We went and did the backgrounds on the other one at C, and Luke's stuff was being moved out to the truck. At one point Sunset sound was where a lot of these records was being made. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Ein annan og viktig del av det tekniske var synthesizerprogramørane. Då ein såg ei vekst i produksjon av desse instrumenta var det ein del tekniske aspekt å setja seg inn i. Sessionmusikaren hadde ofte ein studioteknikar som klargjorde riggen av utstyr som skulle nyttast før ei plateinnspeling. Det same var å seie for synthesizerane ein skulle nytta i produksjonen. Ein hadde nokre utøvarar som i tillegg til å spela var krediterte som

programmerer av instrumenta. Steve Porcaro og Michael Boddicker var to av dei som gjorde dette regelmessig.

That was just beginning. The specialization. You had guys like Steve Porcaro and Michael Boddicker, you know. Michael Boddicker, he was probably the busiest of those people. (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Den siste «gullalderen»

Desse utøvarane var i sitt felt personellet som med sitt personlege sound kom saman og skapte Westcoast igjennom ei bestemt tidsperiode. Dei etterfølgande åra bar preg av eit skifte i sound, eit skifte i personell og over åra eit skifte i studioproduksjon. Sessionmusikaren blei etter kvart bytta ut med ulike maskinar, og nye musikarar kom inn og erstatta dei verande. Berre eit fåtal av dei som figurerte på platene mellom 1978-1983 skulle vera sentrale og mykje nytta sessionmusikarar fram til i dag.

Every studio musician gets replaced, and every studio musician replaces another guy. This was the last golden era of music, and it may never come back... (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

4.4 Ulike kategoriar av musikk i westcoast-scena

Då eg allereie har etablert westcoast-musikken som eit sound og ei scene kan ein også sjå på dei ulike områda musikken kan delast inn i. Eg skil det inn i tre kategoriar som eg skal sjå vidare på.

Popmusikk

Med popmusikk meiner eg populærmusikken i Los Angeles, og westcoast-scena på seint 70-tal og tidleg 80-tal. I tidsrommet 1978-1983 var det poprock, disko og soul som var nokre av dei verkeleg store stilane skal ein sjå på det heile med den moderne måten å sortera stilartar på. Pop var den musikken som plateselskapa ynskja å selja mest, då dette var den kommersielt populære

musikken, og som var ei trend i denne tida. Det meste av plater og artistar som er kjende gjengangarar er innanfor popmusikken si rame.

Everybody brought a little something to the ballgame, and all of a sudden all it was, it was pop that opened up. David Foster kind of brought a real cool pop, but piano-led thing to the ballgame. Greg Mathieson brings R&B, he's such a great R&B musician, but he spent most his time playing pop piano. Luke had kind of a rock upbringing, but all these guys are educated as each other. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Instrumentalmusikk

Det var ikkje berre popmusikken og disko som var å finna innanfor Westcoast sine rammer. Instrumentalmusikk hadde også ei stor rolle. Med eit felles instrumentalistisk sound, og harmoniske og rytmiske gjennomgåande element var det fleire grupper og musikarar som dreiv med Westcoast der ulike instrument hadde leiarrolla som vokalen sentrerte i popmusikken. Dei ulike samansetningane bestod av utøvarar med fotfeste i studiokulturen. Nokre av desse var meir aktive sessionmusikarar en andre. Bassist Abraham Laboriel var ein av kjernemedlemene i gruppa Koinonia. Han var å finna på eit stort fleirtal av studioproduksjonane på denne tida, men hadde og Koinonia som ein meir improvisatorisk scene. Dette kan ein høyra gjennom å samanlikne spel i ulike pop-produksjonar og i Koinonia. Bass-soloar og melodiføring var mykje nytta av Laboriel i Koinonia på denne tida. Gitarist Dean Parks var også ein del av denne gruppa. Slik som Laboriel, var også Parks ein gjennomgåande sessionmusikar ved fleire studioproduksjonar. Koinonia blanda inn fleire element frå latinmusikk i komposisjonane sine, då Laboriel og trommeslagar/prekusjonist Alex Acuña er av latinamerikansk opphav. Skal ein lytta etter det soniske var musikken både prega av lydar frå instrumenteringa og harmonikk og rytmikk frå arrangementet og songskrivninga til Westcoast. Desse elementa kombinert saman med at ein har eit gjennomgåande personell, gjer at ein ikkje tviler på om det er Westcoast eller ikkje når ein set på til dømes songen «More Than A Feelin'» frå 1983.

The thing about Koinonia was, all of them were very busy studio musicians, more so than us musicians in Yellowjackets. (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Ei anna instrumentalgruppe som skulle gjera stor suksess var Yellowjackets. Dette var ei jazzfusiongruppe kor muskarane hadde bakgrunn i frå jazztradisjon, gospel og R&B. Musikken vart prega av virtuose linjer og avansert harmonikk.

I've learned all my musical vocabulary from studying [jazz] standards, the harmony in the standards. Four-part choral writing, and transcribing songs by musicians that I love. (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Det soniske bar òg preg av den same instrumenteringa som ein fann i popmusikk og rock. Chorus-effekten var nytta på både tangentinstrumenta og gitar, og trommesettet hadde framtrekande bass- og skarptrommelyd. Yellowjackets sine to første plater er dei som ein rekner som tilhøyrande til westcoast-scena. Desse var begge produserte av Tommi LiPuma. Seinare skulle dei ta ei meir tradisjonell retning i jazzmusikken, og komposisjonane dei lagar den dag i dag er mindre prega av element frå Westcoast-sundet.

So, when you're dealing with a group, for instance an amazing fusion group, they also wanted to find commercial success, and that's why you can still talk now and say Yellowjackets and people still remember who the band is. Because they did make a mark. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Gospel og CCM

Andrae Crouch var på 70- og 80-talet ein av dei største gospelmusikarane. Kjend som kongen av gospel var han med på å utvikla sjangeren ut i frå det tradisjonelle og inn i det ein i dag kallar for contemporary gospel. Bandet til Crouch besto på denne tida av muskarane i bandet Koinonia. Bill Maxwell på trommer og som produsent, Hadley Hockensmith på gitar og Harlan

Rogers på tangentar var ofte å finna i besetninga skal ein gå ut ifrå studioproduksjonar og konsertar. Desse var også mykje nytta som sessionmusikarar, og gjorde bl.a. svenske Per-Erik Hallin si plate *Better Late Than Never* frå 1982, som for fleire er ein westcoast-yndling.

Samstundes som gospelen var i endring i Los Angeles, hadde ein også fleire kristne songar/songskrivarar og grupper som fekk musikken sin påverka av Westcoast-sundet. Produsentar som Bill Schnee og Michael Omartian var nokre av dei som produserte fleire av artistane og banda på denne tida. I dag kallar me denne musikken for CCM som er ei forkorting for «Contemporary Christian Music». Omgrepet er først nytta som tittel til magasinet *Christian Contemporary Music* frå 1978. Paul Baker siterer Paul W. Wohlgermuth i boka si *Contemporary Christian Music: Where It Came from, What It Is, Where Its Going*:

[The] 1970s will see a market acceptance of rock-influenced music in all levels of church music. The rock style will become more familiar to all people, its rhythmic excesses will become refined, and its earlier secular associations will be less remembered. (Baker, 1985, s.140)

Wohlgermuth seier i boka til Baker at rocken vill tonast ned, og infiltrera kyrkjemusikk meir og meir. Ein kan også tolka dette som at den meir tradisjonelle kyrkjemusikken blir påverka av meir kommersiell og populær musikk for å få ein større del i samfunnet, men også i musikkbransjen. Eit viktig aspekt med Westcoast var at det heile var styrt av trend. Som eg skal sjå nærmare på i neste kapittel om analyse så ser ein at ulike element dannar soundet. Fleire artistar frå denne tida nytta same personell på sine produksjonar som var gjennomgåande på det meste av anna Westcoast. Ikkje berre musikarar, men også produsentar.

At CCM låter som westcoast tror jeg ikke er tilfeldig. Det har med sound å gjøre at det låter som det låter, og det trur jeg var helt bevisst frå produsenten sin side. På den tiden var dette soundet superpopulært, og når det smalt så tok produsenter som Michael Omartian og Bill Schnee med seg krutet inn i sine produksjoner. De tok også inn de mest kjente musikerne som spilte på alt annet av popmusikk. Derfor blir CCM en liten del av westcoast-greia. (Lars-Erik Dahle i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Artisten Russ Taff gav i 1983 ut plata *Walls of Glass*. Med produksjon av Michael Omartian, og instrumentering med Jeff Porcaro på trommer, Michael Landau på gitar, Nathan East på bass og James Newton Howard på piano/Rhodes/synthesizer. Dette er berre eit av fleire døme på musikk i westcoast-scena som tilhøyrar den kristne retninga. Andre døme er gruppa the Imperials, Roby Duke og Pete Carlson.

4.5 Eastcoast og Steely Dan

Westcoast-sundet var i full blome i Los Angeles i tida 1978-1983, og skulle markera starten på ei ny tid i populærmusikkproduksjonen. Det var ikkje berre her musikken var populær. På andre sida av landet fann ein austkysten av USA, eller *Eastcoast* om ein vil. Her fann ein ulike musikarar og grupper som dreiv med noko anna musikk en det dei laga i Los Angeles. Ei av desse gruppene er Steely Dan, som eg vil omtala under.

Eastcoast

Når eg talar om Eastcoast retter eg blikket mot New York City. Byen som i følge songen «Theme from New York, New York» aldri søv, har ei lang musikktradisjon bak seg. Jazzmusikken står sterkt, og har igjennom lang tid vore ein by kor jazz har utvikla seg i fleire retningar. Musikarane som hadde base her var prega av jazzmusikken som var tett på til ei kvar tid, skal ein sjå det med ein utøvande musikal sine auge. Då musikarane i Los Angeles hadde bakgrunn i å høyra på rock-utøvarar som høyrde den musikken til, var musikarane i New York prega av dei store jazzmusikarane. Dette gjorde at dei hadde ei anna tilnærming til måta dei spelte på, og ein fann element i dette spelet som tilførte ulike studioproduksjonar eit noko anna sound. Jay Graydon gjorde produksjonen på fleire av Al Jarreau sine plater. Jarreau var ein musikal som hadde sine røter i jazz, og dette prega musikken som han laga, sjølv om den høyrte til popmusikken. Graydon henta derfor fleire gonger inn musikarar frå New York for å spela på platene som han hadde ansvaret for.

New York is a total jazz town, man. All cats over there are jazzers. The only guys I used from New York was Steve Gadd and Rick Marotta, because they could play that stuff too. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Steely Dan

Ein kan ikkje snakka om Westcoast utan å omtala Steely Dan. Då Steely Dan ikkje i det store biletet høyrar til Westcoast-scena, har musikken til duoen beståande av Donald Fagen og Walter Becker påverka produksjonane som vart gjort i Los Angeles mellom 1978-1983.

I think what it is, is all these guys cutting these albums that were starting to open up their own music, and it started to happen on records. I think it probably would have happened a bit earlier if it hadn't been for Steely Dan. Steely Dan started following where the music took them. (Bill Champlin i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Steely Dan hadde opphav i å vera ei gruppe, men opererte primert gjennom 70- og 80-talet som ein duo beståande av Fagen og Becker. Dette gjorde at dei nytta sessionmusikarar på platene sine. Dette er kor Westcoast kjem inn. Dei laga musikk som hadde høg musikalsk kvalitet skal ein sjå på arbeidet som utøvarar og teknikarar gjorde. Dei ynskja å ha dei aller beste til å spela på platene sine, og retta med dette blikket over til Los Angeles og westcoast-scena då denne var kjent for husa fleire av det aller beste personellet. Trommeslagar Jeff Porcaro og tangentmusikar David Paich var som ungdomar nytta på platene til Steely Dan.

Det var ikkje berre TOTO-musikarane som var nytta på platene, men òg somme av gitaristane. Larry Carlton sin gitarsolo på songen «Kid Charlemagne», og Jay Graydon sin solo på songen «Peg» er høgt respekterte i musikkmiljøet. Gitarist Dean Parks var også nytta som rytmegitarist på plater, og Michael McDonald som bakgrunnsvokalist.

I 1977 gjorde dei den kritikarroste plata *Aja* kor produksjonen vart flytta frå New York til Los Angeles. Dei nytta då studiomusikarar og anna personell som var gjennomgåande i westcoast-scena på denne tida. At ein sessionmusikar påverkar ein produksjon med sitt sound er snakka mykje om, noko som gjer denne plata interessant for diskusjon. Dette vil eg drøfta nærare i slutten av oppgåva.

4.6 Det musikkindustrielle aspektet

Sessionmusikarane som spela på musikken vart leiga inn av ulike plateselskap, og fleire av desse var kanskje til og med presentert av eit plateselskap, noko ein kan sjå i liner notes til ulike

plater. Plateselskapa var også styrde av tida dette føregjekk. Ulike faktorar var med på å bestemme val som blei gjort ved studioproduksjonar. Å gjera kommersiell suksess var noko selskapa ynskja høgast, og dette var med på å påverke måta ein nytta resursane sine på.

Everybody was looking for commercial success. So you weren't gonna come in with something that was completely left field that nobody knew how to market. The labels were very powerful at that point, and if you brought in something that they didn't think they could do anything with, they would say «go back to the studio», or, you know, they're gonna drop you. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Økonomi

Det økonomiske aspektet er viktig å nemna. På denne tida var platesal noko anna en dagens streamingtal. Det var mykje pengar i musikk, noko som resulterte i at ein og kunne nytta tid i studio med den som var topp-sessionmusikarane.

We were really fortunate at that time that budgets were pretty open with labels so you could go to the studio, and spend time working on projects, spend time experimenting with things. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Desse A-lista musikarane var dyrare å nytta, men produsentane visste at desse ville gje musikken eit kvalitetsstempel for produksjonen. Ein arbeida mot å selja plater, og det kommersielle aspektet sto sentralt i vala som blei teke i den meir musikkindustrielle dela av produksjon.

A part of the reason why this period existed, and the reason it was allowed to become what it became, was because people sold high volumes of records, so business was ok with it. (Larry Williams i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Trend

Med trend meiner eg det som var populært i tida med vekt på handling. Det som var trendy var det som folk aktivt dreiv med. Trend baserte seg på ulike faktorar som var med på å bestemma kva retning musikken skulle ta. Dette kunne vera spesifikt utstyr, flinke musikarar eller måtar å skapa musikk på

Another kind of thing about being in a place like Los Angeles where there's a music business is that people are looking and wanting to work with people that have been successful doing what they're doing, or if there's a certain sound that has been popular, they want that sound on their record. (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Jay Graydon fortel om ein spesifikk Rhodes som han nytta på alle produksjonar etter han oppdaga denne. Då dette instrumentet var mykje betre en dei andre instrumenta delte Graydon informasjonen med dei andre produsentane og musikarane. Det heile skulle resultera i at utleigeselskapet som eigde Rhodesen fekk stor førespurnad på denne.

[David] Foster was on a session in around nineteen eighty-two. He called me after the session and told me that “I have just played the best Rhodes I’ve ever heard” and I said “I trust your judgement of course, what is it called? How do I know what it is?” he says “its Leeds Rentals with an E stenciled on it”. Leeds use letters instead of numbers, so it was the fifth Rhodes he bought. The precursor to this story is he was at Wallichs Music City, which was a famous music store in Hollywood. There was a whole backroom of stock that nobody was paying attention to. There was no organization in the store, and there was piles of gear and Leeds says “what’s that big box on the very bottom of this pile?” and the guy says “I don’t know?” Leeds says “it looks like a Rhodes, so let’s see”. They took everything off the pile, they pulled it out and it was a suitcase Seventy Three Rhodes that turned out to be the E. It sat there for nine years brand new in the box. Nine years in the box, brand new! So, Leeds bought it and Foster played it on that session, called me up and I said “well the Jarreau

dates starts in a week, so I'll book it". I called Leeds and I booked it. I plugged it in and started doing EQ on my console, and after thirty seconds I hit the talk back button and I said "man you're right, this is the most beautiful Rhodes that I've ever heard". Then I told everybody about it, and it got to the point where I needed to book the Rhodes two months in advance before I could book the musicians. *Dig that! (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)*

A&R

Dei ulike plateselskapa hadde på denne tida ulike avdelingar som skulle vera med å passa på at ein kvar signering som vart gjort ville vera i den retninga med vekt på produksjon som leiinga i selskapet ynskja. Ein av desse avdelingane var dei ein kalla for A&R. Berklee College of Music omtalar det slik:

An A&R (artists and repertoire) representative is responsible for finding promising new artists for a record label or music publisher to sign. (Berklee College of Music, u.å.)

Dette var tilsette som arbeida som ein slags talentspeidar for plateselskapet. Selskapa var flinke til å følgja med i tida og sjå etter kva artistar og muskarar som ville gje mest vekst i musikken, og kva som ville selje best til publikumet. Dei var også opptekne av det soniske, og at ting skulle høyrast ut som anna populær musikk i denne tida.

You heard a lot about the A&R people at record companies, trying to sign bands that sound like others. They want it to sound like such and such, you know. (Russell Ferrante i intervju med Johannes Hetland, 2021)

4.7 Paradigmeskiftet på 80-talet

Om ein nemner 80-talet for ein tilfeldig forbigasserande kan samtalen for fullt slå ut i referansar til pastellfargar, 99-Luftballons og ein president som ropa «Mr. Gorbachev, tear down this wall!» for å setja det litt på spissen. Det fargerike 80-talet i moderne vekst startar i den meir seinare halvdelan at tiåret, og skulle sjå ei stor endring i musikk- og industri. Ein fekk det ein

kallar for eit paradigmeskifte. Westcoast-scena starta og å ta ei ny form, og soundet var i ny utvikling grunna endringar i personell og instrumentering.

På midten av 80-tallet kommer sequencer og trommemaskiner mer inn. DX7 kommer inn og avløser Rhodes og piano, og i stor grad de analoge synthene. Ting starter generelt å hørest annerledes ut, og man har et generasjonsskifte i sessionmusiker-gjengen. (Lars-Erik Dahle i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Døme på dette er å sjå på musikken til Al Jarreau. Mellom 1980-1983 gav han ut tre plater som alle skulle ha sin plass som kjende westcoast-plater. *This Time* frå 1980, *Breakin' Away* frå 1981 og *Jarreau* frå 1983. Desse vil eg visa døme til i neste kapittel. Sonisk har desse fellestrekk i instrumentering, som er med på å danna eit gjennomgåande sound i alle tre. I 1984 kom Jarreau med plata *High Crime* som skulle ha eit heilt nytt sound. I denne har trommemaskin og digital synthesizer tilkome musikkverda, og dannar med seg eit nytt sound. Dette skulle koma for å bli dei neste åra.

First of all, technology was changing. That whole period for me everything changed. (Greg Mathieson i intervju med Johannes Hetland)

Yamaha DX7

Instrumenteringa var viktig for Westcoast-soundet, og som ein vil sjå i analysen så var tangentinstrumenteringa basert på analoge instrument. I 1983 skulle det lanserast ein synthesizer som skulle endra ei måte å tenkja på. Ikkje bere lyddesign, men også sound. Yamaha DX7 var ein av dei første kommersielt suksessfulle FM-synthesizeren som basera seg FM-syntese som ein enkelt kan kalla for digital syntese kontra analog. Synthesizeren skulle bli eit populært musikkinstrument, og var fort å finna på dei fleste produksjonane framover.

Yamaha DX7 ble lansert i 1983 og ble en av de mest populære digitale synthesizerne. Synthen er polyfon og baserer seg på frekvensmodulasjon. Lydene bygges opp ved at inntil seks sinustoner legges sammen og moduleres med hverandre. Med denne kunne man lage – og lagre – mer komplekse og unike lyder enn tidligere. (Rockheim, Digitalmuseum, 2015)

The tinkly tinkly sounds of the DX7. That was on everything when it came out. (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eit av dei meir nytta tangentinstrumenta var Rhodes. Eit elektrisk, men akustisk piano i same forstand som ein elektrisk gitar. Rhodesen vart ofte dobla saman med piano for å få ein brei og særeigen lyd. Yamaha DX7 skulle koma med ein funksjon kalla «e.piano1» som var ein slags rekonstruksjon av Rhodes og piano kombinert saman.

Trommemaskin og sequencer

Samstundes som Yamaha DX7 endra mykje av det harmoniske aspektet av sonisk sound, skulle trommemaskin og sequencer også ha ein like stor effekt. Om ein høyrer på musikk som er laga mellom 1978-1983 innanfor westcoast-scena vil ein etterkvart sjå at trommemaskin og samples fekk ei større og større innpass i musikkproduksjon. Eit av parametrane i analysetabell for gjennomgåande instrumentering i vedlegg 3 illustrerer denne bruken. Trommeslagaren var i starten av denne endringa med på programmering av desse maskinane saman med synthesizerprogramørar som Steve Porcaro og Michael Boddicker. Etterkvart skulle trommemaskinen få eit større rom, som til slutt ein i dag ser at substituerer den tradisjonelle trommeslagaren på akustisk trommesett i ei større mengd produksjonar en før.

Then Michael Boddicker came along, and he was really good at that. Steve Porcaro was also a really good programmer. They were also an important part of that. That was the beginning of all of that stuff. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eit av dei gjennomgåande orda på denne tida var at ting blei meir digitalt i sound og produksjon. Ein kan seie at musikken blei meir syntetisk. Med det meiner eg det motsette av analogt, som

er eit varmare og til dels meir organisk i oppfatning, og kor nytting av akustiske instrument står i fokus. Det digitale soundet har trommemaskinar, digitale synthesizerar og sequencerar som spelte lydar for musikaren. Det organiske nytta trommeslagarar, bassistar og gitaristar som spelte instrumenta. Sjølv om denne musikken var vel produsert, var det framleis spelt i eit analogt og tradisjonelt vis.

It was changing over to more digital recordings, when the sounds started changing like the first time the DX7 appeared. (Leland Sklar i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Popmusikk med stor «P»

Gjennom tida har ein omtala musikk med ulike sjangeromgrep. Elvis er for fleire rekna som «kongen av rock», då han gjennom ei stor karriere gav verda ein ny måte å tenkje musikk og artist på. I samtid har ein Justin Bieber som eit samanliknbart døme. Men på 80-talet skulle ein og sjå ei forvandling i måte å tenkje på relatert til artisteri. Kanskje den største etter Beatles, Michael Jackson skulle etterkvart bli omtala som «kongen av pop», og sette for fullt popomgrepet på kartet. Med *Thriller*, plata i frå 1982 som skulle vinna heile 8 Grammy, og per 2021 enda opp med å selja 32 millionar eksemplar, fekk ein sjå for fullt ein artist ta av i ei retning som ikkje verda hadde sett på 20 år då Beatles slo til i 1962. Fleire andre store artistar skulle også vera med i rørsla. Prince er også ein av dei store, som skulle med sitt særeigne uttrykk enda opp som eit enkelt relaterbart tema når farga lilla er nemnd om ein musikk. *Purple Rain* i frå 1984 er og per 2021 ein av dei mest selde platene i verda med 25 millionar eksemplar seld. Ein fekk altså sjå eit stort sprang i artisteri hjå musikkbransjen som ikkje har blitt toppa sidan, skal ein sjå etter platesal. Etter dagens måte å omtala musikk kallar ein dette enkelt for popmusikk, noko som vart vanlegare å nytta som standard for musikken i den si samtid.

4.8 Westcoast-sound utanfor Los Angeles og i ei annan tid

Westcoast er etablert som ei musikalsk scene i Los Angeles frå 1978-1983, men kva med andre land, og seinare år? Vil ein finna Westcoast-soundet utanom den etablerte ramma i tid og rom? Som avslutning av historiekapitlet vil eg gå litt innom Westcoast utanfor Los Angeles med fokus på pop.

Popularitet i Skandinavia og Japan

I Skandinavia og Japan er westcoast-musikken ennå populær. Gjennom ivrige aktørar lever musikken i desse landa, og har fleire aktive lyttarar og dedikerte platesamlarar. Det kan vera ulike årsaker til denne populariteten. Ei av desse kan vera at enkelte av desse landa har ein «alfa» som tek mykje initiativ i å aktivt skriva om musikken, og laga ulike arrangement og konserter som har Westcoast som tema.

Many years later the Airplay album took off. First in Japan, big time in Japan, and then in Scandinavia also. Big time, man. I like it, and it feels great. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Ein anna årsak til Westcoast sin popularitet i Sverige har Mikael Engström reflektert over. Han talar om at musikken har fått ei stor lyttarskare igjennom musistarar i Sveriges frikyrkjesamfunn.

En viktig del av varför detta är så stort i Skandinavien och särskilt Sverige är att det är kopplat upp mot den svenska fria kyrkas rörelse. Flera av dom stora turnerande musikerna och studiomusikerna i Sverige idag är skolerat från olika svenska frikyrkomiljön. Dom har vuxit upp i denna musikaliska miljö där alla har fått varit med och spelat från tidigt av. Man har också alltid haft en hög tröskel på kvalitet. Det är i denna miljö denna musik först har nått grunnade svenska artister som Roland Utbult, Edin-Ådahl och Per-Erik Hallin. Dom har vuxit upp med den här sorts musik från Los Angeles. Därför genom en höjt musikalisk nivå så har denna sofistikerade musik fått vara utmanande och cool musik att spela för dessa musiker. Det har förmodligen varit en stor orsak till att denna musik har haft så stor påverkan hos musikerna i Sverige. (Mikael Engström i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eg har erfart til at Westcoast er stort i Skandinavia då eg sjølv har lært om denne musikken via ulike kjelder, og fått oppleve desse platene igjennom ivrige lyttarar og entusiastar.

Westcoast-sound utanfor Los Angeles og i ei annan tid

Musikken ein høyrer på vil naturlegvis vera med på å forma den musikken ein skapar sjølv. Westcoast hadde opphav i Los Angeles, men nokre plater frå same tid laga i andre byar har hint om soniske element som kan gje assosiasjonar til Westcoast-soundet. Byrne & Barnes si plate *An Eye For An Eye* frå 1981 er eit døme på dette. Dei var ei gruppe som var basert i Alabama som ligg søraust i USA, og ikkje på vestkysten. I Noreg har ein gruppa LAVA som døme på dette. Høyrer ein på plata *Prime Time* frå 1982 kan ei høyre element som minner om dei som ein har i Westcoast-soundet. Då eg ikkje har sjekka grundig opp i dette, baserer eg meg kun på egne assosiasjonar til det soniske.

Om ein utforskar all musikk produsert i USA på denne tida vil ein kanskje finna musikk som kan minna om den som figurerte i westcoast-scena i Los Angeles mellom 1978-1983, men i denne oppgåva har eg valt å ikkje gå nærare inn på dette.

Westcoastmusikken hadde si stordom i eit avgrensa tidrom på 70- og 80-talet. Musikken som skulle koma åra etter tok ein ny vending som førte det soniske og arrangement og songskrivning i ei anna retning. Om ein høyrer på musikk i dag vil ein finna ulike plater som har hint av inspirasjon frå Westcoast-soundet.

5. Analyse

Westcoast kan setjast i eit historisk perspektiv, og kan via fakta og erfaringar visa til ei tid og eit sound som har vore tydeleg påverka av omgivnadane rundt. Det historiske er ein viktig faktor for å kunna setja musikken inn i eit system for å fortelja om hendingar som har påverka utviklinga. Kva element soundet er byggja opp av, må ein sjå analytisk på. Eg skal i dette kapitlet gjera greie for kva element som gjer at Westcoast-soundet skil seg ut, og framstilla funna med ulike døme.

5.1 Kva element dannar Westcoast-soundet?

For å setja seg inn i kva element som dannar Westcoast-soundet har eg måtta laga meg ei ramme for å kunna så enkelt som mogleg setja musikken inn i eit system. Musikk og sound er eit stort emne å ta føre seg, men ein kan med enkelte avgrensingar og rammeverk bestemma seg for kva ein ynskjer at skal vera hovudfokuset når ein undersøker fenomenet.

Den japanske Westcoast-entusiastten Toshiki Nakada har laga ei bok kor han har samla saman fleire hundre plater av det som japanarane kallar for AOR. Me kallar dette for Westcoast. Skal ein sjå til Nakada sin tolking, vil ein kunne dela måta å oppleve musikken på inn i to felt:

We could divide the AOR fans into two groups – the atmosphere type and the data type. The atmosphere types enjoy and care about the atmosphere. AOR aired music not of a specific but of many different styles [...] On the other hand, the data types were vary interested in facts like, who is producing AOR, who participates in the backing or who writes the lines. If, for example, they know that a piece is produced by David Foster or that Steve Lukather (guitar) is playing on it, they buy it without thinking twice. And there were many fans like this. (Nakada, antilopeaudio.com, u.å.)

For å lettare setja musikken i system vil eg i analysen min ta utgangspunkt i det som Nakada omtalar som det «atmosfæriske» og det «databaserte». Med dette utgangspunktet har eg valt å setja det saman til tre punkt, kor eg delar det atmosfæriske inn i to, og databaserte inn i eit. Det atmosfæriske tenkjer eg på som det soniske. Her kjem ulike musikkteoretiske fenomen inn, som harmoniske og rytmiske element. I det databaserte baserer eg meg på namn og fakta som ein kan lesa av eit plateomslag og i liner notes. Kven som spelar på plata kan altså statistisk målast med kvantitativ data.

5.2 Utval av analyseobjekt

For å gjera analyse av eit sound, treng ein eit utval av musikk som analysen fokusera på. Eg har derfor basert utvalet på musikk som har ulike gjennomgåande element som omtalar soundet på best måte. Det er fleire måtar å gjera eit utval på, og eg har i denne oppgåva valt å basera meg ulike plater som høyrer til Westcoast-scena. Det vil seie at eg har høyrte igjennom platene i sin heilheit, og basert funna mine på om elementa er å finna i platene eller ikkje. For å finna fram til desse platene har funne fram til 40 Westcoast-plater eg meiner representerer soundet best. Eg har valt å ekskludera frå oppgåva å samanlikna plater med musikk som ikkje er Westcoast. Ved å ha eit stort utval plater som representerer soundet vil ein kunna sjå etter stabilitet i bruk av elementa som er grunnleggande. Eg har saman med Lars-Erik Dahle og Mikael Engström reflektert over desse 40 platene, for å få tilbakemelding om det representerte utvalet er innanfor Westcoast sine rammer.

Ein kan diskutera om ved å arbeida med eit slikt stort utval vil gjera at ein ikkje klarar å analysa alle element og aspekt med like stor dedikasjon. Eit meir avgrensa utval ville gjort at ein kunne gått nærmare inn på kvar enkelt song. Sjølv om fleire av platene har vore nye oppdagingar for meg i forskingsprosessen har eg god kjennskap til dei aller fleste platene i utvalet mitt, og vil derfor lettare kjenna igjen elementa som eg søker etter.

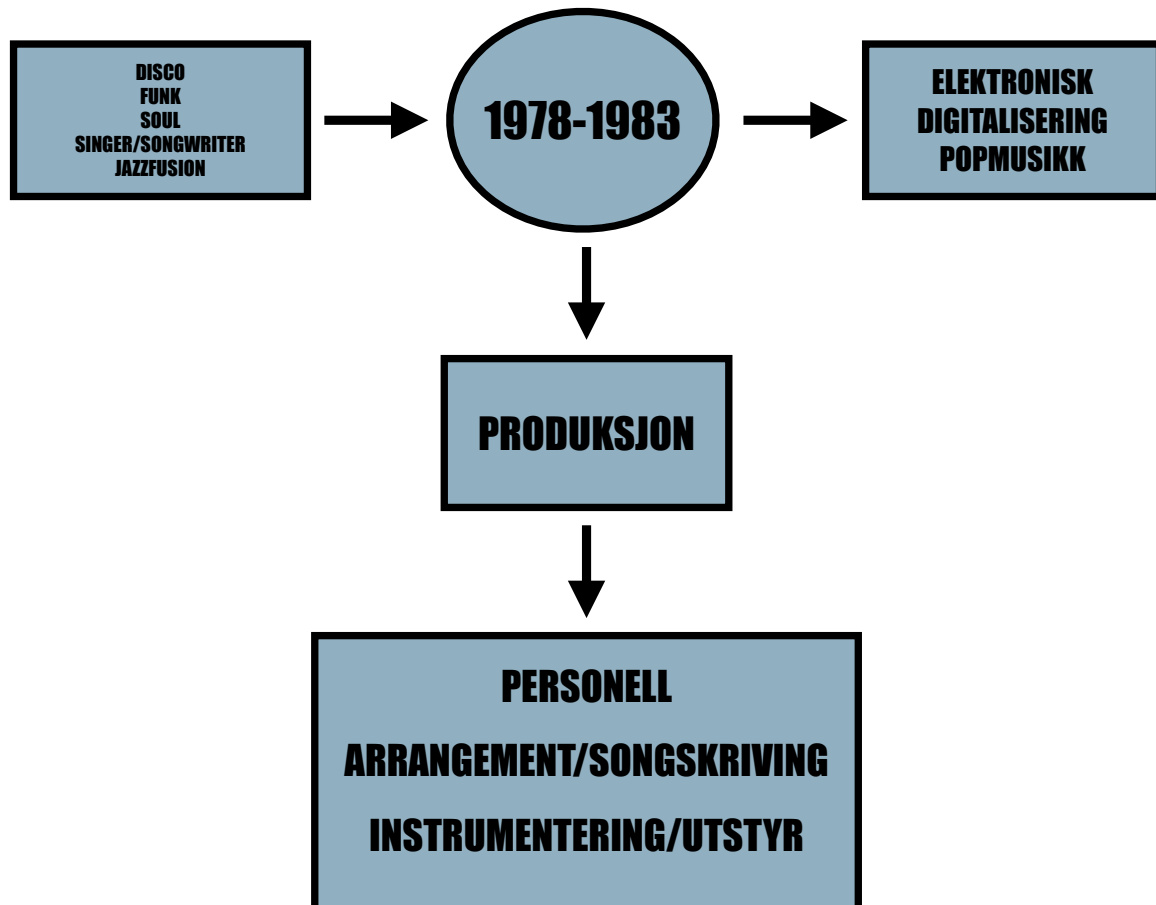
Utvalet er å finne i vedlegg 1, diskografi.

5.3 Analysemodell og framstilling av funn

Eit av hovudmåla med å analysa Westcoast var å setja dette inn i eit enkelt system som overordna var inndelt i få element. Eg bestemte meg undervegs i prosessen at omgrepet «produksjon» skulle vera det overordna ordet for musikken som var laga i åra 1978-1983. Med dette meier eg at musikken og soundet oppstår i og under ein produksjon. Med dette etablert var neste steg å dela inn underkategoriar som skulle bestemma kva omgrepet produksjon skulle bestå av. Her trakk eg inn Toshiki Nakada sine refleksjonar. Eg valde at produksjonen består av det atmosfæriske og av det databaserte. Det atmosfæriske valte eg å sjå som arrangement/songskrivning og instrumentering/utstyr. Det databaserte valte eg at skulle vera

personellet som har arbeida på ein produksjon. Dette danna grunnlaget for analysefiguren som eg laga som er skulle er sentrum for mi analysering av Westcoast-soundet.

WESTCOAST-SOUNDET



Figur 3: Westcoast-soundet analysefigur

Som figuren illustrerer har eg laga to boksar på venstre og høgre side, som fortel kor musikken kjem frå, og kor musikken ender etter tidsperioden 1978-1983. Dette er for å lettare sjå kva stilar ein tek med seg inn i perioden, og kva ramme som oppstår etter.

Med figuren etablert valte eg å setja dette inn i ulike system. Desse systema er framstilla i form av tabellar som ein finn som vedlegg 2, 3, 4 og 5. Vedlegga vil vera liggjande, då eg ynskja å visa desse i fullstendig form. Eg vil omtala desse med same tal-namn som vedlegga, men heller bytta ut «vedlegg» med «tabell». I desse tabellane har eg lista opp platene i kronologisk rekkefølge, med førebokstav i platenamna som sortering etter årstal. Desse er felles for alle tabellane. Tabellane er basert på dei tre elementa som danner Westcoast-soundet vist i figur 3.

Tabell for personell har eg kalla «gjennomgåande personell» og er alfabetisk sortert inn i instrumentgrupper, og alfabetisk på førebokstav i personnamn som parameter. Instrumentering/utstyr er kalla «gjennomgåande instrumentering/utstyr» og er dela inn ved same prinsipp som den førre tabellen. Eg har dela opp arrangement/songskriving inn i to kategoriar: «Gjennomgåande harmoniske element» og «gjennomgåande rytmiske element». Det er analysert ut ifrå 50 harmoniske og 50 rytmiske element. Dei ulike elementa er sortert alfabetisk inn i ein hovudkategori og alfabetisk inn i elementære parameter.

Då tabellane til saman har over 200 parameter måtte eg gjera avgrensingar ved framstilling i dette kapitlet. Eg vil derfor fokusera på dei parameterane frå kvar tabell som eg gjer greie for i underkapitla.

5.1 Personell

Personell høyrer like mykje til i det analytiske som i det historiske kapitlet. Då personellet vil vera framstilt meir historisk og personleg forklarande, vil eg i analysen visa til eit meir statistisk synspunkt. Her vil hensikta vera i å visa korleis ulike musikarar og anna personell er gjennomgåande for utvalet av plater. Dersom figur 2 seier at Westcoast er bestemt av personellet vil det vera viktig å sjå etter gjennomgåande utøvarar. Då sessionmusikarane, produsentane og songskrivarane er med på å danna eit grunnlag for kva som er felles med musikken, må ein òg inkludera grupper og artistar på lik linje. Det vil seie at ein i utvalet vil finna artistar og grupper som høyrer heime i Westcoast sjølv om det ikkje er eit felles personell. Dei vil sjølv vera personellet, og då vera inkludert. Desse gruppene og artistane kan bestå av eigne musikarar som ikkje arbeida som sessionmusikarar, men som var ei fast gruppe som spela saman. Desse utøvarane kan og vera plata sin eigen produsent, tekniskar og eigen songskrivar. Døme på dette er Robbie Dupree. Både på platene *Robbie Dupree* frå 1980 og *Street Corner Heroes* frå 1981 nyttar han eige band og vil derfor ikkje ha eit likt tal på gjennomgåande personell som dei andre. Han høyrer likevel til i Westcoast-scena grunna andre element. Christopher Cross er og ein av dei som på den første plata hadde eige band, og vil derfor ikkje gje utslag i tabellen. Yellowjackets var ei gruppe som nytta trommeslagar Ricky Lawson på platene som er i utvalet. Han var ikkje ein mykje nytta sessionmusikar i Westcoast-samheng, men spelte på fleire andre plater i same tidsrom.

5.3 Instrument/utstyr

Eit viktig del av Westcoast-soundet er instrumenteringa. Ulike lydar, effektar og måtar å nytta instrumenta på var med på å skapa soundet som ein fann på Westcoast-produksjonane. Gjennom utvalet av plater har eg sett dette inn i eit system for å visa til ulike soniske element som er sentrale i musikken.

I vedlegg 3 har eg vist ei framstilling av gjennomgåande instrumentering/utstyr i form av ein tabell som eg skal visa døme ifrå under.

Gitarlyden har eg valt å todelt reint sonisk i analysen av Westcoast-soundet. Dette er fordi gitarstemmane ofte er delt inn slik. Under er eit snitt av vedlegg 3. Her ser ein dei ulike gitarlydane ein finn som gjennomgåande element i musikken. Ein har ein bakgrunnsleggjande rytmegitar som spelar rytmiske og nokre melodiske linjer unisont og harmonisk. Dette er i fleire tilfelle ein bestemt og gjennomgåande figur. Lyden på denne, reint sonisk er diskant, og høyrst gjennomgåande prosessert ut i miks. Ein får ein tydeleg og kompakt lyd. Som illustrasjon 2 viser er doubletracket gitar eit element som dei fleste platene i utvalet inneheld. Det vil seie at gitaristen spelar inn ei frase eller ein figur, for så å spela den same om att rett etter og panorert ut i stereo. Dette gjer ein litt forskyvt lyd, som kan minna m chorus-effeten, berre noko meir tørr i lyd.

Som nemnd er gitarlydane todelt. Den eine er rytmegitaren, og den andre er den solistiske gitaren. Denne har eit mykje større spelerom i lydbiletet og er gjerne ein dominerande faktor når den kjem inn. Gitarsoloane er prega av ein mykje omarbeida gitarlyd som er stor og tydeleg, fargelagt med mykje klang og chorus-effekt. Det same kan ein seie for dei solistiske linjene gitaristen spelar. Enten som ei klar og leiande melodilinje i songen, eller som komplimentarande linjer til ei vokalfase. Steve Lukather er ein av gitaristane som er kjent for å nytta store og framståande gitarlydar. Døme på rytmegitar og sologitar er «I Keep Forgettin'» av Michael McDonald, og «Stand By The Power» av The Imperials.

GITAR								
AKUSTISK GITAR	ELGITAR MED MINN DEFINERT EFFEKT/PAULI/BACKEFFECT	ELGITAR MED CHORUS-EFFEKT/ TRI-CORUS-EFFEKT	ELGITAR MED VIRENG	DEFINERT ROLLE/FORDELING MELLOM GITARSTEMMENE	DOUBLETTRACKET GITAR	KLANG-EFFEKT PÅ GITAR	RYTMEGITAR MED TYDELEG RISMANNTI MINS	TYDELEG OMARBEIDA GITARLYD I MINS
X		X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	X	X
X			X	X	X	X		X
X	X	X	X	X	X	X	X	X
X		X	X	X	X	X	X	X
X	X		X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	X	X
	X	X	X	X	X	X	X	X
	X		X	X	X	X	X	X
X				X	X	X	X	X
		X		X	X	X	X	X
	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X

Figur 4: døme frå vedlegg 3, tabell for gjennomgående instrumentering/utstyr

Westcoast-sundet er etter min auditive oppfatning tungt prega av tangentinstrumenta som er nytta på dei ulike utvala som ein finn i dei vedlagte tabellane. Om det er Rhodes, piano eller synthesizer, så spelar desse alle sentrale roller i musikken og parameterane som ligg under «piano/rhodes/synthesizer» vil vera av ein stor sonisk betyding. Dersom ein tek eit snitt i tabellen som er vedlagt, kan ein tydeleg sjå at piano og Rhodes dobla saman oppstår på nesten alle av dei illustrerte utvala under. I det totale er dette også tilfellet. Ein kan dermed seie at dette elementet er med på å danna Westcoast-sundet som ein kjent signatur.

PIANO/RHODES/SYNTHESIZER															
AMPLIFIKATOR I SYNTH	DEFINERT BRASSPAD	DEFINERT STRIKPAD/ SYNTPAD	DEFINERT SYNTH LEAD	PIANO MED CHORUSEFFEKT	PIANO OG RHODES I OBBLIA SAMAN	PIANO/RHODES MED ANNA DEFINERT EFFEKTPEDAL/RUCKEFFEKT	PIANO/RHODES MED TYDELER DISKANT I INNS	PIANO I TITAN EFFEKTPEDAL/ RUCKEFFEKT	RHODES MED CHORUSEFFEKT	RHODES OG PIANO MED KLANGEFFEKT	RHODES I TITAN EFFEKTPEDAL/RUCKEFFEKT	SYNTH MED ANNA DEFINERT EFFEKTPEDAL/RUCKEFFEKT	SYNTH MED CHORUSEFFEKT	SYNTH MED KLANGEFFEKT	TYDELER OMARBEIDA PIANO/RHODET I INNS
		X	X		X		X	X	X	X				X	X
	X	X	X			X	X	X	X	X	X			X	X
X		X		X	X		X	X	X	X		X		X	X
X	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X		X	X
	X	X		X	X		X	X	X	X				X	X
		X	X		X		X	X	X	X				X	X
	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X			X	X
	X	X			X		X	X	X	X				X	X
	X	X		X	X		X	X	X	X				X	X
X	X	X	X		X		X	X	X	X		X		X	X
		X	X		X		X	X	X	X		X		X	X
	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X
	X	X					X	X	X	X	X				X
	X	X	X		X	X	X	X	X	X				X	X
	X	X	X		X		X	X	X	X			X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Figur 5: døme frå vedlegg 3, tabell for gjennomgående instrumentering/utstyr

Ser ein vidare på figur 5 kan ein og sj  kor viktig element chorus-effekten er. Chorus er eit element som skil seg ut i musikken, og er gjennomgående både i tangent og i gitar. Dette var eit popul ert element i tida, som var med på gje ein fyldig og stor lyd i instrumentet som nytta effekten.

I was one of the first using the Chorus on Rhodes the way we did on the records. I already had it for guitar, so I was using it way early on. The Roland Boss chorus ensemble 1, and the blue Boss CE-2. (Jay Graydon i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Eit anna sentralt element som ein må trekkja fram er «brass-lyden» ein nytta på synthesizeren. Instrument som Sequential Circuits Prophet-5 og Yamaha CS-80 var nokre av dei mykje nytta instrumenta i studio. Om ein ser i dømet fr  vedlegg 3 over kan ein sjå at dette er eit gjennomgående element i utvalet. Lyden er ofte tydeleg framme i lydbiletet, og kar ein karakteristikk som skil seg ut, og som dannar ein signatur for songen som elementet er med på.

Eit godt døme er Lee Ritenour sin song «Mr. Briefcase», eller Pages sin song «You Need a Hereo».

Det var ikkje berre tangentinstrumenta som stod i fokus. Trommelyd var også viktig. Lyttar ein til plateinnspelningar i ulike sjangrar eit tiår før mitt fokusområde i denne oppgåva vil ein høyra ein trommelyd som er mindre tydeleg framme i miks, og som har ein tørr lyd utan klang. Trommesettet fekk større og større fokus, noko ein høyre i utvalet. Om ein tek eit nytt snitt igjennom tabellen vil ein sjå eksempel på desse gjennomgåande elementa i trommesettet.

Eit parametrar som er gjennomgåande i alle av utvala er ein tydeleg omarbeida trommelyd. Dette hørar ein klart om ein vender fokuset mot basstromme og skarptromme. Desse to er høge i miks, og prosesserte slik at dei har det største soniske fokuset i lydbiletet skal ein analysera trommelyd. Klangeffekt på trommesettet er også eit element som ein har i alle platene som er analysert. Ein kan seie at trommesettet generelt sett i Westcoast-sundet har ei sentral rolle og sentrert rolle i instrumenteringa, som er lagt langt framme i lydbiletet. Gode døme på dette er «Rosanna» av TOTO, og «Good Question» av Lee Ritenour.

TROMMESETT					
AKUSTISK TROMMESETT	DENPA/TROMMEYD	KLANGEFFERT PÅ TROMMESETT	TROMMEMASKIN/SAMPLES TRIGGA AV TROMMESETT	TYDELEG OMARBEIDA TROMMEYD I MIKS	TYDELEG VARIASJON MELLOM KANTSLAG OG SKARPTROMMESLAG
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X
X	X	X	X	X	X
X	X	X		X	X
X	X	X		X	X

Figur 6: Døme frå vedlegg 3, tabell for gjennomgåande instrumentering/utstyr

5.4 Harmoniske og rytmiske element

Eg vil gjera greie for ulike element med arrangement/songskrivning som er sentrale i Westcoast-soundet. Eg har til saman teke 12 element frå både det rytmiske og det harmoniske aspektet som eg meiner viser til dei viktigaste elementa som er gjennomgåande, og som skil seg ut. Eg har dela det opp slik:

AKKORDAR OG VOICINGAR			BLÅS		FLEIRE ELEMENT						
ADD2 VOICING I DUR	MOLL6 SOM SUBDOMINANT	MOLL 9 VOICING	ARRANGERT SOLISTISKE MELODILINJER	ARRANGERT MELODISK/HARMONISK OPPGANG FØR REFRENG	ARRANGERT HARMONISK BEVEGELSE FRÅ DOMINANT TIL TONIKA MED VARIERT BASSTONE	ARRANGERT PROGRESJONAR INN OG UT AV BESTEMT HARMONISK SENTRUM	BASSGITAR/SYNTHBASS NESTEN UTELUKKA DOBLA SAMA MED BASSTRUMME	MODULASJON MED SAME TONE I MELODI FRÅ AKKORD 1 TIL AKKORD 2	HARMONISK PROGRESJON TYDELEGG STYRA AV MELODILINJE	TYDELEG BRUK AV 11AKKORDAR FOR Å MODULERA TIL NY TONEART	TYDELEG TURNAROUND TIL NYTT PARTI
AU	BE	BF	AI	AJ	AV	AW	CP	BB	AZ	BJ	BK

Figur 7: Utval av harmoniske og rytmiske element

Kvart element i den harmoniske og rytmiske analysen er kategorisert under systemet (AA, AB, AC osv.) for å lettare finna fram i vedlagte tabellar.

I Westcoast-soundet er det fleire harmoniske element i form av bestemte akkordar og voicingar. Desse var fleire gonger arrangerte og spelt gjennomgåande i ein song i eit fast mønster. Desse er viktige parameter under gjennomgåande akkordar og progresjonar i vedlegg 4. Fleire av elementa går inn under same notedøme. Dette er akkordar og voicingar døme på. Eg vil vidare visa akkordar og voicingar i samanheng med dei andre elementa som eg har teke som utval.

Under har eg laga nokre transkriberte døme på ulike harmoniske og rytmiske element frå eit utval av songar i frå platene i dei vedlagte tabellane. Ut frå desse døma vil eg forklara dei elementa eg meiner er viktige for soundet.

Moll6 som subdominant var ein mykje nytta gjennomgåande akkord. Denne er fleire gonger nytta som subdominant med tonika som basstone. I døme 1 ser me korleis tonika ligg som basstone under heile progresjonen. Ein beveg seg rundt funksjonsharmonikk før ein ender opp hjå subdominanten. I døme 2 ser ein at subdominanten er med på å løysa opp dominanten som i akkorden før er ein 1 lakkord. Melodilinja er med på å styra denne akkordbevegelsen.

PASS IT ON

RUSSELL FERRANTE

Døme 1: Pass it on – Yellowjackets, 1983

FEARLESS

RICHARD PAGE/STEVE GEORGE/
JAY GRAYDON/JOHN LANG

Døme 2: Fearless – Pages, 1981

Trompetist Jerry Hey laga fleire av arrangementa som var nytta i denne musikken, og enkelte av desse er typiske og gjentakande i mykje av musikken. Som eit harmonisk element var det typisk at to blåsestemmar enten saman eller doubletracket spelte melodilinjer i refrenga. Dette fungerte som ein slags «call and respons» funksjon i forhold til hovudmelodien til songen.

AFTER THE LOVE IS GONE

ARR: JERRY HEY/DAVID FOSTER

DAVID FOSTER/
JAY GRAYDON/
BILL CHAMPLIN

Døme 3: After the love is gone – Airplay, 1980

I døme 3 er dette harmoniske elementet nytta som ein sluttkommentar frå flygelhorn etter vokalfrasa er ferdig. Blåsestemmane overlappar med ein hengande tone når vokalmelodi kjem

inn igjen. Om ein høyrer igjennom dei ulike platene som er i utvalet, finn ein dette som eit gjennomgåande element. Som ein vil kunne sjå i både vedlegg 4 og 5 er dei ulike elementa i blås gjennomgåande for plater som nyttar blåsasarar som solistar eller blåserekkjer.

Unisone oppgangar i blås var mykje nytta før eit refreng eller inn i ein ny del. Dette var ein arrangementsteknikk som Jerry Hey nytta mykje på det han spelte på. I døme 4 ser ein eit tydeleg døme på ein sekstolbasert oppgang unisont i trompet, saksofon og trombone. Desse oppgangane var fleire gonger triolbaserte og 16-delsbaserte.

SATISFACTION

ARR: JERRY HEY
 ♩ = 100
 D^bmaj7

BILL CHAMPLIN/RICHARD PAGE

D11

Døme 4: Satisfaction – Bill Champlin, 1981

Arrangerte harmoniske bevegelsar i form av figurar er eit element som er gjennomgåande. Dette er ofte ein rytmisk figur som styrer ei melodilinje eller som er med på å danna ein harmonisert rytmisk struktur som går igjennom songen. Her nyttar ein grunntone og skifter voicinga melom tonika og dominanten. Ein flytter også gjerne basstonen undervegs for å nytta same bevegelse men då i til dømes moll. Dette er eit av dei aller viktigaste harmoniske elementa i Westcoast. I tabell 4 vil ein sjå at parameterane er kryssa ut på eit stort fleirtal av platene i

utvalet. Denne signaturmåta å spela på er lett å kjenna igjen, då ein ofte har elementet framme i lydbiletet og arrangert i fleire instrument. Under vil eg visa til tre dømme på dette.

NO SUCH LUCK

MICHAEL MCDONALD/
GRADY WALKER/
HARRY GARFIELD

♩ = 114

E/F# F#m7 A/B Bm7 E11 E/F# F#m7 E/F#

Døme 5: No Such Luck – Michael McDonald, 1982

MR. BRIEFCASE

LEE RITENOUR/ERIC TAGG

♩ = 120

CAN YOU KEEP PACE... MR. BRIEF- CASE?... WHAT DO YOU KEEP IN THAT BAG OF TRICKS?...

D/G G D/G G C11(add9) C5 D11 D/E Em7 D/E Em7 Am11 F#9 F9

Døme 6: Mr. Briefcase – Lee Ritenour, 1981

ALL RIGHT

CHRISTOPHER CROSS

♩ = 133

B/E E B/C# C#m7 F#m7 A/B B7

Døme 7: All Right – Christopher Cross, 1983

Arrangerte progresjonar inn og ut av bestemt harmonisk sentrum var eit gjennomgåande element i musikken. Ved å nytta funksjonsharmonikk kunne ein bevega seg frå eit harmonisk sentrum til eit anna, for så å koma seg tilbake til tonika. I dømet under er songen i tonearta Bm. Ved å spela G11 får songen harmonisk spelerom til å bevega seg til ein Cmaj9 før ein etter dette går tilbake til dominanten som fører songen tilbake til tonika. I Westcoast nyttar ein mykje

spanande harmonikk, og bevegelane inn og ut av det harmoniske sentrumet songen er i er eit element som er gjennomgåande i fleire plater skal ein sjå til tabellen.

SURE ENOUGH

TOM SCOTT/RICHARD PAGE/
STEVE GEORGE/JOHN LANG

♩ = 134

OH WHEN WEVE GOT SO FAR TO GO AND IT TAKES SO LONG

5 DON'T YOU WORRY ABOUT A THING YEAH

Døme 8: Sure enough – Tom Scott, 1982

Bassgitar/synthbass nesten utelukka dobla saman med basstromme er ein av dei gjennomgåande signaturane i Westcoast. Dette er i form av arrangerte markeringar og bestemte figurar. Eg vil under visa to døme på dette.

I KEEP FORGETTIN'

MICHAEL McDONALD

♩ = 95

I KEEP FORGETTIN'

Døme 9: I keep forgettin' – Michael McDonald, 1982

WHAT YOU GIVE

JAY GRUSKA/ROBBIE BUCHANNAN

♩ = 124

YOU'RE PLAN - NING SOME - THING SAD

Gbmaj9 Ab(add2)/Gb Bbm11

Døme 10: What you give – Maxus, 1981

I døme 9 ser ein notert i den øvste notelinja rytmegitaren som spelar ein unison rytmegitarstemme. Dette var også mykje nytta i Westcoast som eit gjennomgåande element. I Døme 10 kan ein sjå ein add2-voicing. Om ein ser på den vedlagte tabellen så er dette eit av punkta som er gjennomgåande for alle 40 platene i utvalet, og kor parameterane er kryssa ut på dei aler fleste av desse. Dette er ein av dei aller største signaturane ein finn i Westcoast-sundet.

Modulasjon med same tone i melodi frå akkord 1 til akkord 2 var eit av triksa som vart nytta om ein skulle nytta toneart. At musikken nytta modulasjon er å sjå i fleire av songane frå utvalet. Dette er for å kunna halda ein fellestone frå tonearta ein var i og inn i tonearta ein skal til. Under vil eg visa tre døme på dette.

(IF I COULD ONLY) CHANGE YOUR MIND

ALEE WILLIS/TOM CANNING

♩ = 67

YOU SAY THAT YOU NEED NOTH-ING BUT THIS EMP-TY SED. IS SEQ-GING FOR MORE OH! IF I COULD ON-LY...

Gbmaj9 Fm7 Ebm7 Fm7 Gbmaj9 Ab11 F#11/F/Eb Dm7 G7(b9)

Døme 11: (If I could only) change your mind – Al Jarreau, 1980

AFTER THE LOVE IS GONE

DAVID FOSTER/
TAY GRAYDON/
BILL CHAMPLIN

♩ = 126

SOME-THING HAP-PENED A - LONG THE WAY AND YES - TER-DAY WAS ALL WE HAD OH, AF - TER THE LOVE IS GONE

Emaj9 Badd2/D# G#m7 Cm7 Gmaj9 Cm7 Fm9 Bbm9

Døme 12: After the love has gone – Airplay, 1980

NEVER GONNA LET YOU GO

SABRY MANN/CYNTHIA WEL

♩ = 133

THIS TIME YOU CAN BE SURE I'M NE-VER GON-NA LET YOU GO I'M GON-NA HOLD YOU IN MY ARMS FOR - E - VER

C/F F C/F F Em7(b9) A7(b9) F#m9 Bm9 Eadd2 Aadd2/C#

Døme 13: Never gonna let you go – Dionne Warwick, 1982

Dette vil vera eit av elementa som ein ikkje finn i all Westcoast-musikk skal ein sjå etter utvalet av plater som dette figurerer i vedlegg 4. Modulasjon på den andre sida, er eit element som er mykje nytta, og vil derfor kunna sjåast på som eit klart Westcoast-element sett med eit totalt overblikk. Vidare skal eg drøfta eit anna gjennomgåande element som er nytta i saman med modulasjon.

Harmonisk progresjon tydeleg styra av melodilinja var noko enkelte songar hadde som eit element. I nokre av songane gjorde ein harmoniske val i voicingane basert på kor melodilinja skulle. Ein kunne basera akkordane ein spelte på meloditona, og la denne vera ei toppstone i voicinga. Dette gjorde det mogleg å få interessante harmonibevegelsar og spenningstonar i akkorden. Al Jarreau nyttar dette med akkordar som gjer assosiasjonar til jazzmusikken ein større grad en popmuiskkk. I utvalet finn ein og musikk som nyttar dette i ein meir enklare form, men som framleis har den spanande harmonikken som Westcoast-sundet nyttar.

MORNIN'

AL JARREAU/DAVID FOSTER/JAY GRAYDON

$F\#m^{11}$ $\text{♩} = 181$ Ab/B G/B F/B Em^{11} Em^7 $C\#m^7(b9)$ $F\#7(\#9)$ g^{maj9}

...REAL MY SMILING FACE WILL FEEL EVERY CLOUD

Døme 14: Mornin' – Al Jarreau, 1983

Tydeleg bruk av 11-akkord for å modulera til ny toneart. Dømet om modulasjon med same meloditone er berre eit av fleire triks ein nytta for å modulera til ein ny toneart. ved å nytta 11akkordar kunne ein koma seg til nye toneartar ved å nytta akkordtonane til å laga ei melodilinjje som resulterer i den nye tonearten. Under vil eg visa døme på dette. I songane frå utalet er 11-akkorden ein mykje nytta akkord. Denne er og ofte nytta som dominant i fleire av songane, som veglegg 4 visar.

GOTTA GET BACK TO LOVE

KERRY HATCH/TOM KELLY

$\text{♩} = 73$

GOT - TA GET BACK TO LOVE

Db^{11} B^{11} E^{11} Eb^{11} Ab^{maj9}

Døme 14: Gotta get back to love – Bill Champlin, 1981

NEVER GONNA LET YOU

BARRY MANN/CYNTHIA WEIL

$\text{♩} = 135$

I'LL RE-GRET THAT MOVE FOR AS LONG AS I'M LI-VING NOW THAT I'VE COME

E(add2) G(add2)/D# C#m7 F#11 G#11 Fm7

Dome 15: Never gonna let you go – Dionne Warwick, 1982

Tydeleg turnaround til nytt parti. Etter eit vers eller før eit refreng kunne ein leggja inn ein «turnaround» for å laga ein passasje over til ein ny del. Ved hjelp av funksjonsharmonikk kunne ein derfor enda opp i eit nytt tonalt sentrum. Under vil eg visa to dømer på dette. David Foster nyttar dette elementet mykje i musikken han har laga. Om ein samanliknar tabellen i vedlegg 2 og tabellen i vedlegg 4 vil ein sjå at parameterane for turnaround er kryssa av på fleire av produksjonane som Foster har delteke på.

WITHOUT YOU

AMBER DILENA/BILL CHAMPLIN

$\text{♩} = 135$

WITH-OUT YOU TO KEEP ME GO - IN' THIS EMP-TI-NESS JUST KEEPS ON GO - WIN' WITH OUT YOU

Eb11 Abmaj9 Eb(add2)/G Abmaj9 Db11 Gbmaj9 Db(add2)/F Gbmaj9 Bb11 Ebmaj9 Ab11

Dome 16: Without you – Bill Champlin, 1981

YOU CAN HAVE ME ANYTIME

BOZ SCAGGS/DAVID FOSTER

$\text{♩} = 60$

CAL - LING OUT_ A GAIN_ AC - TING LIKE_____ A FRIEND WHO WANTS TO KNOW IF YOU_ MIGHT COME A WAY

Bbm^7 Eb^m7 Ab^m11 Db Db/B Bbm^7 Eb^m7 Ab^m11 Db Db/B Bbm^7 Eb^m7 Gm^7 C^9

4

I WON - DER WHAT YOU'LL SAY_____ YOU WON - DER OUT_ A - GAIN

Fm^7 Bb^9 $\text{F}\sharp\text{m}/\text{A}$ $\text{G}\sharp7(\text{SU54})$ $\text{G}\sharp7$ E^m7/G $\text{E}7(\text{SU54})$ $\text{E}7$

Dome 17: You can have me anytime – Boz Scaggs, 1980

Fleire element saman. I enkelte tilfelle ville ein også kunna finna fleire av desse elementa saman. Parameterane i begge tabellane frå vedlegg 4 og 5 er fulle av ulike element som kvar for seg er viktige for soundet. Under vil eg visa til to døme på songar som inneheld fleire av elementa frå tabellane saman innanfor berre nokre takter. Basstromme og bassgitar synkopert saman, add2-voicingar, moll6-voicing, 11-akkordar og melodistyrt harmonikk er elementa som døma under viser.

SURE ENOUGH

TOM SCOTT/RICHARD PAGE/
STEVE GEORGE/JOHN LANG

♩ = 134

WE ARE THE SAME WE'VE GOT THE RIGHT TAKE IT

Em7 D Bm7 C(add2) Em7 D Bm7 C(add2) Am7 Bm7

Døme 18: Sure enough – Tom Scott, 1982

WITHOUT YOU

AMBER DILENA/BILL CHAMPLIN

♩ = 135

I'M GON-NA HAVE TO MAKE IT I MADE IT BE-FORE WITH-OUT YOU

Eb Ab/Eb Abm6/Eb Eb

Døme 19: Without you – Bill Champlin, 1981

6. Kva då, Westcoast?

Kva er Westcoast, og kva element kjenneteiknar soundet? Dette er problemstillinga til oppgåva, og kjelda til dei ulike forskingsspørsmåla som eg hadde som utgangspunkt for det eg ville finna ut i denne oppgåva. Gjennom å ha studert eit fenomen i ulike vinklingar skal eg no samla trådane, og kort laga ei oppsummering av funna mine, og sjå på korleis desse fungerer saman.

6.1 Samanfatning av funn og diskusjon

Gjennom drøfting av Westcoast i eit historisk og eit analytisk perspektiv har eg sett på ulike element som saman har vore sentrale for å leggja eit grunnlag for soundet og musikken. Kva Westcoast i djupna enkelt forklart er, vil vera opp til drøfting og samanfatning å dømme om. Etersom eg har sett på fenomenet frå ulike vinklar, og drøfta med nokre av dei aller største utøvarane, kan det vera fint å samla tankane om kva ein har lese om i denne oppgåva. Artist Ole Børud oppsummerer det heile ganske enkelt:

Jeg forbinder det med en musikalsk estetikk, som hadde fofeste egentlig i populærmusikk-kulturen på slutten av 70-tallet og starten på 80-tallet. Så kom den, og så «gikk den» i hermetegn uten at den egentlig gikk, men den fikk etablert et musikalsk uttrykk som da for en del folk der ute ble mye kjærkommen, og så ble det ivaretatt og raffinert videre. Det var nokså raffinert da, for det var noe av dette som var heile greia med den estetikken, at en gjorde et nummer ut av arrangement, ikke minst. Fordi slik jeg ser det så var det egentlig i bunn og grunn bare en haug med artister som var på labels. De skulle ut med skiver, og de skulle ha de beste musikerne til å gjøre best mulig popmusikk. Då hyra en den gjengen en hyra, om en var spesielt i L.A. L.A. ligger da typisk på vestkysten av USA, derav begrepet westcoast. (Ole Børud i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Denne oppsummeringa samsvarar med fleire av informantane mine sine svar og forteljingar som omhandlar dette fenomenet som me kallar Westcoast. Men kva er eigenleg Westcoast?

Igjennom eit historisk perspektiv har eg drøfta personellet si rolle i det heile. Sessionmusikarar, produsentar og songskrivarar var alle utøvarar som tilførte musikken noko særeige. Dette

særeigne har eg etablert som eit personleg sound i kapittel 2. Dette personlege soundet har vore med på å forma kvar enkelt studioproduksjon mellom 1978-1983 av kvar enkelt muskar. Det låg ei forventning til ein kvar muskar at når den raude lampen vart tent skulle ein klara å finna fram til 10 gode idear momentant etter å berre ha høyrte ein enkel demo rett før innspelinga starta. Musikkproduksjonen var av høg kvalitet, og sessionmuskarane som spelte på desse var av same rang.

There were just all these great musicians. A wealth of great musicians.
(Greg Mathieson i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Desse muskarane var og med på å arrangera og skriva musikken som vart innspelt i studio på denne tida. Muskarane møtte for det meste opp til studioinnspelinger utan å veta kva ein hadde å forventa, men med eit profesjonelt kollegium av musikantar skapa dei saman det som skulle bli det ferdige produktet. Dette ynskjer eg å trekkja fram som dei to viktigaste punkta i det historiske aspektet:

- Muskarane påverka musikken med sitt eige personlege sound
- Muskarane påverka arrangement/songskrivninga igjennom omarbeiding av musikken

For kva er eit sound, og i dette tilfellet, Westcoast-sound? Om ein ser på Westcoast-sound-analysefiguren vil ein sjå at det er den overordna produksjonen som bestemmer desse elementa:

- Personell
- Instrumentering/utstyr
- Arrangement/songskrivning

I analysekapitlet har eg drøfta desse punkta, og sett dei inn i ulike system. Eg har med ulike døme vist til element som er dei viktigaste og mest gjennomgåande elementa for soundet, og sjekka dette opp i eit utval av 40 plater.

Om ein skal sjå desse punkta over i ei samanfatning er det fleire av omgrepa som overlappar kvarandre. Personellet som hovudpunkt for analysemodellen overlappar punktet om instrumentering/utstyr, skal ein sjå dette i samanfatning med det første punktet frå oppsummeringa av historiekapitlet om at *muskarane påverkar musikken med sitt eige personlege sound*. Samstundes overlappar personell arrangement/songskrivning i modellen, skal

ein sjå dette i samanfating med at *musikarane påverkar arrangement/songskriving igjennom omarbeiding av musikken*. Desse samanfatingane tek eg med meg vidare inn i konklusjonen.

6.2 Konklusjon og forskingsvar

Å konkludera eit svar innanfor eit fenomen som skjedde for over 40 år sidan er ikkje ein enkel jobb, og heller ikkje noko ein kan dra konklusjonar om utan å ha gjort eit grundig førearbeid.

- Kva er Westcoast?
- Kva kjenneteiknar musikken og soundet?
- Kven var sentrale personar som skapa musikken og soundet?
- Var westcoast-soundet begrensa til ei spesiell tid og ein spesiell stad?

Punkta over viser til forskingsspørsmåla som eg etablerte i oppgåvas første kapittel. Dei fleste av desse har eg gjennom ulike kapittel drøfta dei ulike aspekta ved soundet, og etablert og forklart løysingar og svar gjennom ulike data. Eit element som eg ikkje har drøfta i stort fokus er kva Westcoast er sett med våre auge, og ikkje gjennom forskning. Ettersom fleire av informantane no har lært seg omgrepet, og sidan Westcoast-soundet ikkje var ei eining i åra 1978-1983 kan eit forskingsvar vera at Westcoast er ein intellektualisert musikk av dei som først sette musikken i Westcoast-båsa. Sjølv om dette kan vera eit svar, vil ein fortsatt ikkje kunna forklara Westcoast kun med å snakka om intellektualisme av musikken. Ein må ha data å omarbeida.

Det er fleire måtar å sjå ein konklusjon på. Ein av desse kan vera at Westcoast-soundet er instrumenteringa og dei soniske lydane i musikken frå tidsromet. Bak denne konklusjonen vil ein finna personellet som tek avgjerda om korleis desse lydane skal vera. Ein annan konklusjon kan vera at det er arrangement og songskriving som er bestemmande for Westcoast-soundet, men også her har ein utøvarar bak musikken.

Konklusjonen, og svaret på problemstillinga må då vera: Westcoast er eit sound og ei scene, som i tida 1978-1983 var påverka av kvar enkelt utøvar i denne scena sin personlegdom. Kva som kjenneteiknar soundet er dei ulike elementa desse utøvarane var med på å skapa, både i form av instrument/utstyr, og arrangement/songskriving.

Men kva då med musikarar utanfor Westcoast-scena? Ein kvar muskar påverkar ein annan, og inspirerer nye generasjonar. Ein vil derfor kunna finna musikk som tek utgangspunkt i elementa

frå analysemodellen, då utøvarane her sitt personlege sound vil vera påverka av Westcoast-sundet som blei skapt av ei lita gruppe utøvarar i Los Angeles i tida 1978-1983.

Derfor vil og andre musikarar i same tidsrom også vera påverka. Derfor kan ein seie at «Peg» av Steely Dan har element frå Westcoast, fordi denne er laga i Los Angeles på denne tida, og spelt inn av dei gjennomgåande sessionmusikarane som ein finn i vedlegg 2.

Som avslutning av konklusjonen vil eg visa til eit døme på dette. Kva skjer då når ein muskar som ikkje høyrer heime i Westcoast-scena lagar ei plate som er skriven av og spelt av det gjennomgåande personellet som er drøfta i denne oppgåva? Herbie Hancock er ein profilert jazzmuskar som ein trygt kan seie ikkje høyrer heime i Westcoast-sundet. Kva skjer dersom ein får inn sessionmuskarar som Jeff Porcaro, Abraham Laboriel, David Foster, Jay Graydon, Bill Champlin, Richard Page og Venette Gloud? Svaret er enkelt: Westcoast-sound!

Under er eit døme av nokre takter frå songen «Paradise» frå plata *Lite Me Up* frå 1982, kor songen i omtale er produsert av Jay Graydon. Det er å anbefala å finna dette lytteeksemeplet for best oppleving av konklusjonen.

PARADISE

HERBIE HANCOCK/DAVID FOSTER/
JAY GRAYDON/BILL CHAMPLIN

$\text{♩} = 225$

EA - SY TO FILL A LONE LY N I G H T So_ EA - - SY SO HARD TO FIND THE ONE_

Amaj9 Dmaj9 Amaj9 Dmaj9 C#m7 F#m7 Bm7 E11

Døme 20: Paradise – Herbie Hancock 1982

7. Avslutning

Oppgåva går mot ei avslutning, og eg vil som eit lite slutord gjera meg opp nokre tankar og meiningar eg har gjort meg igjennom denne forskingsperioden. Eg vil også retta eit lite blikk mot vidare forskning.

7.1 Refleksjon

Etter å ha hatt eit konsentrert fokus retta mot Los Angeles i tidsrommet 1978-1983 dei siste åra og spesielt dei siste månadane er eg no komen til vegs ende for denne forkinga. Å ha fått studera eit fenomen som ikkje har hatt mykje forskarfokus tidlegare har vore både spanande og lærerikt. Gjennom tallause timar med faktasjekking og innsamling av liner notes, og ei endelaus reise gjennom lytting av det som er eit fantastisk utval av musikk, har eg sjølv gjort meg opp nokre personlege meiningar om temaet som har fått tankane mine i ei litt ny retning. Då det i konklusjonen ligg at det er personellet som dannar Westcoast-soundet har desse ulike utøvarane fått eitt større og viktigare fokus i mitt liv og virke som musikar. Jeff Porcaro og David Foster er namna som har hatt størst fokus hjå meg i den siste tida. Sjølv om eg har fått høyra mykje ny musikk, og fått setja dette i eit system så har desse utøvarane vore dei eg har lært mest av og om. Gjennom studie av enkeltpersonar gjennom litteratur og musikk, og igjennom intervju med ulike Westcoast-stjerner har eg fått læra om eit liv i ei svunnen tid som ein kvar musikarspire berre kan drøyma om! At desse sessionmusikarane i dag er å finna på eit så stort utval av musikk innspelt i Los Angeles på 70- og 80-talet, og åra etter, er ein av dei største inspirasjonskjeldene for meg.

7.2 Vidare arbeid

Arbeidet eg har gjort kan sjåast på som ei grunnforskning for Westcoast-soundet og scena. Eg har hatt fokuset mitt sentrert på fenomenet og kva det inneberer. Dette vil gje rom for vidare forskning på ulike område rundt temaet som har vore avgrensa til denne oppgåva. Ein kan vidare sjå spesifikt på utøvarar, studio, teknologiske aspekt eller på songskrivninga. Det er eit stort utval av forskning ein kan gjera, og eg sit sjølv igjen med ein interessant refleksjon knytt opp mot vidare arbeid etter denne masteroppgåva. Eg skulle ynskja eg skreiv om David Foster. Han er ein av dei viktigaste og mest sentrale personane i tidsromet eg har gjort reie for. Gjennom drøfting og analyse sit eg igjen med ei oppfatning av at han har vore den som kanskje har påverka soundet og musikken i størst grad, med den innflytelsen han har hatt både som

sessionmusikar, produsent og songskrivar. Fleire av elementa ein finn i vedlegg 3, 4 og 5 har David Foster vore med på å utvikla og popularisera, og dette intrykket har også informantane mine stadfesta. Det vil derfor vera eit spanande tema å byggja vidare på med forskning. Kven veit, kanskje kan den endelege slutten på oppgåva vera eit noko ope spørsmål: Var det David Foster som var Westcoast-sundet? Det vil eventuell seinare forskning kunna gje svar på.

Let me sum it up for you. It was mingling these various combinations of musicians in a producer/arranger's mind. They would have a sound in their head, and they would go "I think Lee Sklar, I think Mike Porcaro, I think David Hungate would be good on bass. I'd think Jeff, or I'd think Steve Gadd, or I'd think Lukather, Graydon, Landau, or whatever", you know. We all brought our own flavors to it, and sometimes they'd hire two of us! Oh! Me, Jay Graydon and Landau used to love playing [together]. Mike Landau and I have been playing together since we were twelve years old! So, you develop a repertoire with musicians, and then the combination of musicians becomes us starting to play on hit records, and they go we want that hit sound, and they go get those guys! (Steve Lukather i intervju med Johannes Hetland, 2021)

Litteraturliste og nettsider

Litteratur

- Baker, P. (1985). *Contemporary Christian Music: Where It Came from, What It Is, Where Its Going*. Westchester: Crossway Books.
- Blokhus, Y & Molde, A. (2004). *Wow! Populærmusikkens historie*. (2.utg). Oslo: Universitetsforlaget
- Brinkmann, S. & Kvale, S. (2010). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner: a Survey of the Melodic Electric Bass through Performance Practice* (Doktoravhandling). Norges Musikkhøgskole, Oslo.
- Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. I: *Musikklidenskapelig årbok* (vol. 2002, s. s. 15-56). Trondheim: Instituttet.
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademia Forlag
- Fossåskaret, E., Fuglestad, O. L., & Aase, T. H. (1997). *Metodisk feltarbeid: produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hartman, K. (2012). *The Wrecking Crew: The Inside Story of Rock and Roll's Best-Kept Secret*. New York: St. Martin's Griffin
- Jacobsen, D. I. (2011). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (2. utg.). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Kruse, B. (1980). *Jazzteori; Grunnleggende prinsipper*, Oslo: Frost Music.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam Gyldendal
- Malterud, K. (2011). «Kvalitative metoder i medisinsk forskning: En innføring». Oslo: Universitetsforlaget.
- Moore, A. F. (2001b). *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate Publishing
- Ringdal, K. (2009). *Enhet og mangfold* (2. utg.). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Silverman, D. (2001). *What is Qualitative Research?*. London: Sage
- Tagg, P. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music, 2. (s. 37-67) New York: Cambridge University Press
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget
- Tveit, S. (1994). *Funksjonharmoniske trekk i det 20. århundrets musikk*, *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 20, s. 71-124.
- Yin, R.K. (1994). *Case study research – designs and methods* (2.utg) Thousand Oaks: Sage publications.

Nettsider

- Antelope Audio (u.å.). Henta 26 mars frå <https://jp.antelopeaudio.com/2015/05/special-interview-with-toshiki-nakada/>
- Backman, D. (1999, 5. mars). Väst kustrock. *Svenska Dagbladet*. Henta frå <https://danbackman.se/1999/03/05/vastkustrock-1999/>
- Berklee Collage of Music (u.å.). A&R Representative. Henta 13. februar 2021 frå <https://www.berklee.edu/careers/roles/ar-representative>
- Berklee Collage of Music (u.å.). Session Musician. Henta 13. februar 2021 frå <https://www.berklee.edu/careers/roles/session-instrumentalist>
- Bjerkestrand, N.E. (2019, 20. Mai). Modulasjon. Henta frå https://snl.no/modulasjon_-_musikk
- Cambridge Dictionary (u.å.). Henta 19. mars 2021 frå <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/syncopation>
- Cohn, R., Hyer, B., Dahlhaus, C., Anderson, J. & Wilson, C. (2001, 20. januar). Harmony. Henta frå <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050818>
- Grove Music Online (2001, 20. januar). Harmonic rhythm. Henta frå <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012387>

- London, J. (2001, 20. januar). Rhythm. Henta frå <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963#omo-9781561592630-e-0000045963>
- Moen, O.O. & Norlie, H. (2018, 24. august). Los Angeles. Henta frå https://snl.no/Los_Angeles
- Olsvik, E.H. (2020, 4. juli). Empiri. Henta frå <https://snl.no/empiri>
- Recording Connection (u.å.). Henta 15. april 2021 frå <https://www.recordingconnection.com/reference-library/recording-education/what-is-a-studio-musician/>
- Rockheim (2019, 20. juni). Synthesizer.. Henta frå <https://digitaltmuseum.no/021025740742/synthesizer>
- Ruud, E. (2020, 6. februar). Funksjonsharmonikk. Henta frå <https://snl.no/funksjonsharmonikk>
- Sundberg, O.K. (2020, 15. august). Rytme. Henta frå https://snl.no/rytme_-_musikk
- Tjønneland, E. (2021, 19. januar). Estetikk. Henta frå <https://snl.no/estetikk>

Diverse vedlegg

Vedlegg 1: Diskografi

- (1978) LARRY CARLTON (S/T) (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3221)
- (1978) PAGES (S/T, NR.1) (EPIC – JE 35459)
- (1978) BILL CHAMPLIN – SINGLE (FULL MOON – JE 35367)
- (1978) TOTO (S/T) (COLUMBIA – JC 35317)
- (1979) MARC JORDAN – BLUE DESERT (WARNER BROS. RECORDS – QBS-3362)
- (1979) CHRISTOPHER CROSS (S/T) (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3383)
- (1979) PAGES – FUTURE STREET (EPIC – JE-36209)
- (1979) STEVE KIPNER – KNOCK THE WALLS DOWN (ELEKTRA – 6E-202)
- (1979) THE IMPERIALS – ONE MORE SONG FOR YOU (DAYSPRING – DST-4015)
- (1980) AIRPLAY (S/T) (RCA VICTOR – AFL1-3099)
- (1980) PETER ALLEN – BI-COASTAL (A&M RECORDS – SP-4825)
- (1980) BOZ SCAGGS – MIDDLE MAN (COLUMBIA – FCA 36106)
- (1980) ROBBIE DUPREE (S/T) (ELEKTRA – 6E-273)
- (1980) AL JARREAU – THIS TIME (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3434)
- (1981) AL JARREAU – BREAKIN' AWAY (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3576)
- (1981) MAXUS S/T (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3634)
- (1981) PAGES (S/T NR.2) (CAPITOL RECORDS – ST-12123)
- (1981) LEE RITENOUR – RIT (ELEKTRA – 6E-331)
- (1981) BILL CHAMPLIN – RUNAWAY (ELEKTRA – 5E-563)
- (1981) RANDY CRAWFORD – SECRET COMBINATION (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3541)
- (1981) ROBBIE DUPREE – STREET CORNER HEROES (ELEKTRA – 6E 344)
- (1981) YELLOWJACKETS (S/T) (WARNER BROS. RECORDS – BSK 3573)

(1982) DAVID ROBERTS – ALL DRESSED UP (ELEKTRA – E1-60107)

(1982) BILL LABOUNTY (S/T) (WARNER BROS. RECORDS, CURB RECORDS – BSK 3632)

(1982) ERIC TAGG – DREAMWALKIN' (AGHARTA – C25A0205)

(1982) DIONNE WARWICK – FRIENDS IN LOVE (ARISTA – AL 9585)

(1982) LEE RITENOUR – RIT/2 (ELEKTRA – 60186)

(1982) MICHAEL MCDONALD - IF THAT'S WHAT IT TAKES (WARNER BROS. RECORDS – 1-3703)

(1982) DARA SEDAKA – I'M YOUR GIRL FRIEND (POLYDOR – 2480 693)

(1982) TOTO – IV (COLUMBIA – FC 37728)

(1982) THE IMPERIALS – STAND BY THE POWER (DAYSPRING – DST-4100)

(1982) RANDY CRAWFORD – WINDSONG (WARNER BROS. RECORDS – K 57011)

(1983) MARC JORDAN – A HOLE IN THE WALL (SOUND DESIGN RECORDS – 1342-8)

(1983) CHRISTOPHER CROSS – ANOTHER PAGE (WARNER BROS. RECORDS – 9 23757-1)

(1983) REED NIELSEN/MARK PEARSON – BLIND LUCK (CAPITOL RECORDS – ST12176)

(1983) AL JARREAU – JARREAU (WARNER BROS. RECORDS – 1-23801)

(1983) YELLOWJACKETS – MIRAGE À TROIS (WARNER BROS. RECORDS – 23813-4)

(1983) KOINONIA – MORE THAN A FEELIN' (BREAKER – BRC 9946)

(1983) RUSS TAFF – WALLS OF GLASS (MYRRH – MSB 6706)

(1983) MARILYN SCOTT – WITHOUT WARNING (MERCURY – 812 185-1 M-1)

