

Bass ut av Boksen

En studie omkring elbassen i en multifunksjonell rolle

Astrid Johansen Rennemo

Veileder

Per Elias Drabløs/Tor Dybo

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

Universitetet i Agder, 2011

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

FORORD

Ifølge min erfaring vil folk flest, musikere som ikke-musikere, ha nokså klare og sammenfallende formeninger om ulike instrumenters roller i et samspill. Å automatisk anerkjenne konstruksjonen av slike ”båser” fremstår imidlertid som et lite gunstig utgangspunkt for kreativ musisering, da vanetenkning lett kan stenge for flere spennende og fruktbare oppdagelser. Dette mastergradsprosjektet har sitt utspring i min fascinasjon overfor den elektriske bassgitarens mangfoldighet, samt en stadig større nysgjerrighet i forhold til hvordan bassen også lar seg utnytte i roller utover den tradisjonelt forbundet med instrumentet. Med utgangspunkt i en praktisk/teoretisk tilnærming til emnet, vil jeg gjennom denne oppgaven behandle ulike aspekter ved elbassen, i forhold til å håndtere en multifunksjonell akkompagnerende rolle.

For å kunne gjennomføre prosjektet har jeg vært avhengig av hjelp fra andre. I den forbindelse ønsker jeg først å takke Frida Ånnevik, Elisabeth Mørland Nettet og Vegard Holum, som gjennom inspirerende musikalsk samarbeid, samt verdifulle meningsutvekslinger, har bidratt til å gjøre utprøving og innspillinger av musikalske arrangementer ikke bare mulig, men også fornøyeelig. En spesiell takk går videre til mine veiledere Per Elias Drabløs og Tor Dybo, for uvurderlig hjelp og støtte i utforming av oppgaven. Deres konstruktive innspill og tilbakemeldinger har gjort dette arbeidet til en svært lærerik prosess. Jeg vil også rette en takk til medstudenter og øvrige lærere ved Universitet i Agder, for nyttige tips og kommentarer på arbeidet underveis. I den anledning må spesielt nevnes Bjørn Ole Rasch, som har oppmuntret til å gå stadig dypere inn i materien, samt min hovedinstrumentlærer Fredrik Sahlander, som med stor forståelse har latt meg få tid til å fokusere på prosjektet. Til slutt vil jeg også få takke Hilde Marie Holsen for korrekturlesing, samt Tone Rennemo og Gina Halsen, for fruktbare diskusjoner og gode råd underveis.

Oppgaven er delt inn i fire hoveddeler: I del 1 gis et overblikk over det aktuelle forskningsområdet, samt bakgrunnen for prosjektet. Her legger jeg også fram problemstillingen min, med nødvendige avgrensninger og spesifiseringer.

Delen inkluderer videre en beskrivelse av de forskningsmetoder og analyseverktøy som har blitt benyttet, samt avklaring av enkelte sentrale begreper i forbindelse med populærmusikkforskning. Del 2 er viet drøfting av konvensjoner knyttet til akkompagnement, med hovedfokus på bassgitarens vanlige bruksområder og funksjon. I den anledning diskuteres også ulike fysiske aspekter ved bassen, samt et utvalg spilleteknikker anvendbare på bass. I del 3 analyserer jeg to låteksempler med relevans i forhold til emnet. Her blir tidligere drøftet teori konkretisert og testet i forhold til en virkelig musikalsk kontekst. I oppgavens del 4 blir analysefunnene siden sammenfattet og drøftet mot en avsluttende konklusjon. En oppsummering av hele prosjektet og dets resultater legges fram kapittel 5.

God lesning!

Astrid Rennemo

Kristiansand, 2011

Innholdsfortegnelse

1 Innledning: Bass som problemfelt	1
1.1 Oppsummering av tema	1
1.2 Bakgrunn og begrunnelse for valg av problemfelt	1
1.2.1 Problemstilling	4
1.3 Presiseringer og avgrensning	4
1.4 Metode	5
1.5 Hvorfor aksjonsforskning?	6
1.6 Forskningsproblem	8
1.6.1 Taus kunnskap	8
1.7 Analysemodell	9
1.8 Hva er populærmusikk?	12
1.9 Sound	15
1.9.1 Enkelte sound-relaterte begreper	17
2 Mot et rammeverk for bassakkompagnement	19
2.1 Kompkonvensjoner	20
2.1.1 Groove	23
2.2 "Skikk og bruk" for bassister - et historisk overblikk	25
2.3 Konturene av en bassfunksjon	30
2.4 Bassens fysikk	38
2.5 Spilleteknikker	41
2.6 Instrumentidiomatiske aspekter	47
3 Med "flere strenger" å spille på; analyse av en multifunksjonell rolle	50
3.1 Hensikt med analysen	50
3.2 Spesifisert utstyrsliste	51
3.3. Analyse nr.1	53
3.4 Analyse nr. 2	65
4 Til sakens kjerne: Hvordan ligger bassisten an?	78

4.1 Lytteperspektiver	78
4.2 Gjennomgang av analysefunn	80
4.3 Disponering av virkemidler	82
4.4 Vurdering av elbassen i lys av dette arbeidet	86
4.5 Evaluering av forskningsprosjektet	88
5 Oppsummering og konklusjon.....	90
Referanser	93
Vedlegg	96
Vedlegg 1: Forklaring av artikulasjonstegn	96
Vedlegg 2: Audiovedlegg.....	97

1 INNLEDNING: BASS SOM PROBLEMFELT

1.1 Oppsummering av tema

Med dette arbeidet ønsker jeg å gjøre rede for mine undersøkelser av ulike tilnærminger til bassgitarens¹ bruksområde og funksjon. Gjennom oppgaven vil jeg se på hvilke muligheter og begrensninger som ligger i instrumentet for produksjon av et rikt harmonisk og rytmisk grunnlag. På grunnlag av dette vil jeg vurdere bassgitarens bruksverdi i forhold til en eventuell utvidet akkompagnerende rolle, hvor man som bassist vil kunne kompensere for fravær av mer tradisjonelle akkord- eller slagverkinstrumenter i en samspillsituasjon. Målet med arbeidet har vært å finne fram til et utvalg konkrete teknikker mulige å benytte på bass for å besørge flere ulike musikalske funksjoner samtidig; uten dermed å ignorere instrumentets primære ansvarsområder.² Til grunn for gjennomførte undersøkelser har ligget et overordnet ønske om å utfordre vedtatte normer og konvensjoner tradisjonelt forbundet med bruk av bassgitaren. De betraktninger og konklusjoner denne prosessen har generert, håper jeg videre vil kunne motvirke eventuelle tendenser til å låse bassen fast i en bestemt rolle, med relativt begrenset virkeområde innenfor rammene av et komp.³

1.2 Bakgrunn og begrunnelse for valg av problemfelt

[...] the truly creative researcher is driven most of all by a playful pleasure in his work. It is more important than the work's practical goals or its meaning for the

¹ Av hensyn til språklig variasjon og flyt, vil betegnelsene "bassgitar", "elbass" og "bass" bli brukt om hverandre gjennom denne teksten. Alle disse viser til den elektriske bassgitaren, dersom ikke annet er spesifisert.

² En generell bassfunksjon vil bli behandlet i avsnitt 2.3.

³ "Komp" vil gjennom denne oppgaven bli brukt som forkortelse for "akkompagnement". Betegnelsen vil da henvise enten til en klingende musikalsk materie, eller i andre tilfeller en fysisk del av en gitt besetning, underveis også omtalt som "kompgruppe" eller "rytmeseksjon". Komp vil i tillegg bli brukt som verb, "å kompe". "Kompvirksomhet" vil dermed både kunne forstås som en musikalsk aktivitet, samt fungere som en generell henvisning til ulike aspekter ved fysiske kompproppers praksis. Gjeldende betydning av begrepet vil fremgå av kontekst.

researcher's career. [...] Job satisfaction creates the best foundation for true and therefore potentially meaningful results.⁴

Inspirert av ulike musikere, samt egne erfaringer ervervet gjennom flere år som bassist, har jeg etter hvert utviklet en betydelig fascinasjon over hva bassgitareren kan tilby med hensyn til mangfold i lydproduksjon og mulige bruksområder. Denne fascinasjonen har videre ledet til en økende interesse for "ukonvensjonell" bruk av instrumentet. En god del arbeid i små musikalske besetninger - der jeg alene har utgjort hele eller store deler av kompet - har for øvrig også gjort det *nødvendig* å komme opp med måter å besørge flere roller på, da kompet ellers lett kunne bli opplevd som "tynt" eller mangelfullt ut fra gitte standarder. Mitt valg av forskningsområde reflekterer altså et ønske om å øke egen kapasitet i forhold til å dekke flere musikalske funksjoner. Videre handler dette for meg om frihet til, av ulike grunner, å utelate deler av en besetning uten samtidig å måtte gi avkall på visse musikalske komponenter i det klingende resultatet. Her berører vi et tema som etter min mening burde være av generell interesse for de fleste utøvere i musikkbransjen.

Nåtidens musikere utøver sin profesjon i et stadig mer elektronisk og digitalisert samfunn, hvor uavbrutt utvikling innenfor teknikk fortløpende endrer premissene også for musisering. Tilgang på moderne elektronikk innebærer blant annet at det i dag vil være mulig å simulere og manipulere et omtrent hvilket som helst repertoar av lydmateriale, live så vel som i studio. En type orkestrering som av ulike grunner i en gitt sammenheng ikke fysisk lar seg gjennomføre, vil dermed likevel kunne realiseres gjennom en form for lydillusjon. Forskjellige typer hardware og software, i form av samplere, sequensere og loop-stations, kan utnyttes for å produsere et lydlandskap hvor lytteren vil oppleve tilstedeværelsen av instrumenter som ikke nødvendigvis er fysisk representert i besetningen. Bare i Norge finnes det i dag en rekke eksempler på musikalske prosjekter som i stor utstrekning benytter seg av slike verktøy, og som ved hjelp av disse lykkes med å skape en lydmessig rikdom som langt på vei overgår det man skulle tro var mulig, sett i forhold til antall personer som fremfører musikken. Blant slike prosjekter eller artister kan for eksempel nevnes Susanna Wallumrød and The Magical Orchestra, Jarle Bernhoft, Jan Bang, Supersilent, Eivind Aarseth, Håkon Kornstad,

⁴ Australsk Nobelprisvinner Sir Macfarlane Burnet, i sin avskjedstale ved Universitetet i Melbourne (som sitert i Furu, Lund, & Tiller, 2007, p. 151).

Rockettothesky, Nils-Petter Molvær, Bugge Wesseltoft, PELbO, Hanne Kolstø, for å ta noen.

Min hensikt med ovennevnte eksempler er på ingen måte å spå de store besetningenes undergang, eller hevde at det ikke lenger vil være bruk for disse; tvert imot mener jeg at elektronikk aldri fullgodt vil kunne gjenskape opplevelsen av et mektig orkester, preget av menneskene bak instrumentene. Det jeg ønsker er kun å påpeke en spennende utvikling, som jeg, dog uten i samme grad å hengi meg til elektronikk, håper å kunne være med på. Dette grunnet en overbevisning om at færre begrensninger med hensyn til lydproduksjon beriker aktiviteten for så vel musikere som lyttere. For eksempel vil eksperimentering med tradisjonelle konstellasjoner, i parallell sameksistens med mer tradisjonelle former for band- og orkestervirksomhet, rimeligvis bidra til å utvide og berike omfanget av produksjon og konsum av musikk på generell basis. Videre kan man også se for seg at bedre vilkår for musikkproduksjon i små besetninger vil aktualisere en rekke nye potensielle arenaer for formidling av musikk. Dette innebærer at det vil bli mulig å tilby et bredt og variert spekter av live-musikk til et stadig større publikum, også på steder som i utgangspunktet av ulike årsaker kunne fremstå som uegnede for konsertvirksomhet. Man kan naturligvis også tenke seg en rekke både økonomiske, organisatoriske og andre rent praktiske grunner til at små musikalske besetninger i mange tilfeller vil være gunstige arbeidsformat, og det virker dermed rimelig å argumentere for at mangfoldig musikalitet, samt kreativitet i forhold til å fylle et lydbilde, er kompetanse som klart vil gi konkurransefortrinn i et svært utfordrende arbeidsmarked.

Mitt fokus på bruk av nettopp bassgitaren i en slik kontekst er langt fra unikt. Med eller uten hjelp av elektroniske verktøy, har allerede en rekke bassister lyktes i å fremvise en imponerende multikapasitet med utgangspunkt i bassen. I den forbindelse kan for eksempel nevnes Jaco Pastorius, Michael Manring, Colin Hodgkinson, Stuart Hamm, Steve Lawson, Victor Wooten, Jonas Hellborg, Kjetil Dalland og Josef Kallherdahl. Disse har, i selskap med utallige andre innovative bassister rundt om i verden, kommet opp med et stort antall kreative og teknisk avanserte måter å få lyd i instrumentet på. Å se for seg at jeg skal kunne "finne opp kruttet" her blir med andre ord vanskelig. Imidlertid er noe slikt heller ikke min intensjon, da det jeg ønsker med *mitt* arbeid snarere er å demonstrere en vitenskapelig tilnærming til emnet. Dette gjennom å formulere

og sette i system et utvalg konkrete teknikker anvendbare på bass, samt videre presentere eksempler på hvordan disse i praksis kan utnyttes i forsøk på å kompensere for fravær av andre kompinstrumenter; eventuelt bare være til hjelp i en streben etter et nytt eller mer mangfoldig lydbilde.

1.2.1 Problemstilling

Forskningsarbeidet har blitt utført med utgangspunkt i følgende problemstilling:

Hvilke muligheter har en bassist til å fylle musikalske funksjoner som går utover de tradisjonelt forbundet med bassgitareren, og samtidig besørge instrumentets opprinnelige ansvarsområder?

1.3 Presiseringer og avgrensning

Grunnet egen bakgrunn som elbassist, ble det naturlig for meg å velge nettopp den elektriske bassen som utgangspunkt for prosjektet. Analysedelen vil av den grunn utelukkende ta for seg arrangementer utviklet spesifikt for elbass. Dette utelukker naturligvis ikke at mange av teknikkene drøftet i denne delen vil være overførbare også til kontrabass. I forskningsprosessen har jeg heller ikke ønsket å ekskludere studier av teknikker og spill utført på akustisk bass, hvor dette måtte oppleves som relevant.

Som arbeidsformat for eget feltarbeid tilknyttet problemstillingen valgte jeg en besetning bestående av kun bass og vokal. Dette først og fremst fordi duo-konstellasjonen, ved å mangle tradisjonelle rytme- og akkordinstrumenter, åpnet opp for at jeg som bassist kunne innta flere roller i samspillet. Nok en gang vil jeg naturligvis ikke utelukke at teknikkene demonstrert i denne konteksten kan være tilsvarende egnet for bruk også i andre sammenhenger.

Opprinnelig ønsket jeg å la prosjektet fokusere kun på muligheter tilbudt av bassen *i seg selv*, noe som innebar en nulltoleranse overfor bruk av hjelpemidler som effekter, loop-stations, software og annet elektronisk supplement. Denne avgrensningen ble foretatt først og fremst fordi jeg ville ha et oppsett som kunne fungere i live-sammenheng, samt i tillegg var enkelt og praktisk i forhold til opprigg og scenerom. De fleste bassister jeg tidligere hadde hørt drive med denne typen komp, baserte spillet dessuten gjerne på

elektronikk, noe som gjorde meg desto mer nysgjerrig på å undersøke om det fantes andre måter å håndtere en multifunksjonell rolle på. Underveis i prosjektet valgte jeg imidlertid å moderere bestemmelsen noe, ganske enkelt fordi jeg etter hvert opplevde den som en unødvendig begrensning i min musikalske utfoldelse. Dette holdningsskiftet kom samtidig med oppdagelsen av måter å bruke effekter på som jeg mente fungerte live, samt heller ikke stilte for mange krav i forhold til opprigg. Imidlertid har jeg ikke på noe tidspunkt ønsket å la bruken av eksterne verktøy overskygge det egentlige fokuset i prosjektet, nemlig den firestrengs elektriske bassgitaren.

1.4 Metode

Min problemstilling er utformet med sikte på å oppnå en helhetlig forståelse av emnet, heller enn å forklare og generalisere. Dette fordret innhenting av såkalt mykdata, tilsvarende ikke-tallfestbare størrelser, og jeg valgte da å gjennomføre et aksjonsforskningsopplegg, basert på kvalitative forskningsmetoder.⁵ En god del av prosjektet har dermed bestått av feltarbeid, hvor jeg selv har forsøkt å avdekke muligheter elbassen tilbyr med hensyn til kompproduksjon. Arbeidet har foregått som et vekselspill mellom følgende aktiviteter:

- Lytting og refleksjon
- Litteraturstudier
- Transkribering
- Praktisk utforsking av ulike kompeteknikker på bass
- Komponering og arrangering av låter
- Egenøving, samt samspill med andre musikere
- Innspilling av låter
- Analyse og refleksjon omkring egenprodusert materiale
- Samtaler og drøfting av arbeidet med lærere, medmusikere og andre uavhengige lyttere

⁵ For en generell innføring i kvalitative forskningsmetoder, se for eksempel Ann Kristin Larsen (2007, pp. 73-104).

- Loggføring og notater
- Korrigering og endring av eget spill på bakgrunn av ovennevnte aktiviteter

I feltarbeidet har jeg benyttet meg av følgende verktøy:⁶

- Firestrengs elbass
- E-bow
- Capo
- Digital reverb
- Opptaksutstyr, i form av MacBook med innspillingssoftware og lydkort, samt harddiskopptaker
- Litteratur omhandlende emnet
- Samtale med medmusikere, veiledere og lyttere
- Noter, i form av transkripsjoner (både av eget og andres materiale)
- Loggbok

Feltarbeidet har resultert i flere ulike arrangementer, utviklet spesielt for besetninger med bass som eneste, eller mest sentrale, kompinstrument. To av arrangementene vil bli gjort rede for i analysedelen, hvor de vil fungere som eksemplifisering og utprøving av ulike teorier behandlet tidligere i oppgaven.

1.5 Hvorfor aksjonsforskning?

Stilt overfor det aktuelle problemfeltet var det flere hensyn å ta ved valg av forskningsmetoder. Ett av disse gjaldt hva jeg ønsket å oppnå ved å gjennomføre prosjektet. Egen musikalsk utvikling da vært viktig for meg, samt å kunne bidra til videreutvikling på feltet. På bakgrunn av disse målsettingene ble det naturlig å velge feltarbeid som arbeidsform, da denne innebar muligheten til selv å utforske og videreutvikle kompteknikker, samt formidle disse til omverdenen.

⁶ En mer detaljert beskrivelse av instrument og musikkutstyr vil bli gitt i avsnitt 3.3.

Et annet hensyn gjaldt tilgangen på relevant forskningsmateriale, som i mitt tilfelle viste seg å være noe begrenset. Delvis handlet dette om at basspill fokusert rundt det aktuelle forskningsemnet så ut til å være en geskjeft med tilsynelatende få representanter.⁷ Da mine undersøkelser i tillegg kretset hovedsakelig rundt populærmusikk,⁸ befant prosjektet seg dessuten rent sjangermessig innenfor et felt som av musikkvitenskapen først i senere tid er blitt tatt på alvor. Dette drøftes blant annet av musikkviter Richard Middleton (1990a), som beskriver hvordan den mest anerkjente populærmusikkforskningen tradisjonelt har tatt for seg overveiende sosiologiske og kulturelle sider ved fenomenet, og da gjerne på bekostning av studier omkring musikalsk praksis, struktur og mening. Konsekvensene av dette diskuteres videre av professor Allan F. Moore, som hevder at tilgjengelig forskningslitteratur i stor grad tar for seg

(...) agents whose medium of public expression or consumption is music (where they recount the dealings and output of singers, writers, producers, labels executives, etc.), or the a sonic trace of such agents. (Moore, 2006, p. 330)

Nå må det kommenteres at en mengde ny forskning på populærmusikk har blitt publisert de siste tjue årene, og at denne forskningen også inkluderer en rekke rent musikalske analyser. Imidlertid fokuserer slike analyser gjerne på et repertoar bestående av såkalte kanoner, med den intensjon å undersøke, eller "avsløre", særtrekk og typiske komponenter i musikk skrevet av artister som Prince,⁹ Madonna,¹⁰ eller tilsvarende viktige stilskapere. Et mer generelt perspektiv på akkompagnement ser derimot ut til å være i liten grad beskrevet, og aksjonsforskning fremsto dermed for meg som en spennende vei mot egen utvikling, men også som et nødvendig arbeid grunnet mangel på relevante kilder.

⁷ De fleste bassister som jobber med ukonvensjonelle kompteknikker, benytter seg gjerne av ulike effektpedaler, loop-stations, fem- og seksstrengs basser, etc. Som nevnt ønsker jeg derimot hovedsakelig å se på muligheter tilbudt av en firestrengs elbass alene.

⁸ Populærmusikk vil bli drøftet nærmere i avsnitt 1.8.

⁹ Se for eksempel Hawkins (1992).

¹⁰ Se for eksempel Hawkins (1997).

1.6 Forskningsproblem

Spesielt for aksjonsforskning, sammenlignet med andre typer forskning, er at det gjerne ikke er noe skille mellom forsker og forskningsobjekt. Dette betyr videre at en eventuell verdi av frembrakt empiri vil avhenge mye av hvorvidt en som forsker og utøver er i stand til å bedømme sitt eget arbeid. Da denne situasjonen åpenbart medfører en viss fare for inhabilitet, har jeg ved flere anledninger underveis i prosjektet valgt å henvende meg til medmusikere og andre utenforstående for å få objektive tilbakemeldinger på mitt arbeid. Disse tilbakemeldingene har innimellom ledet til konkrete endringer i de musikalske arrangementene, eller i andre tilfeller tilbudt meg nyttige perspektiver i refleksjonen omkring emnet. Å diskutere kvaliteten på musikk innebærer imidlertid å beskjeftige seg med vanskelig målbare størrelser, der vurderingskriteriene ofte vil variere fra person til person. Til slutt, vil de fleste hevde, finnes det heller ingen egentlig fasit på hva som er "bra" eller "dårlig". Av den grunn har jeg blitt nødt til å akseptere at alle meningsytringer, uansett hvem de tilhører, nødvendigvis til en viss grad vil være subjektive. For å kunne gjennomføre prosjektet har jeg videre måttet gå ut fra at jeg, med bakgrunn i mitt virke, selv er i stand til å kvalitetsbedømme materialet, og at min vurderingsevne i forhold til hva som fungerer og ikke, er tilstrekkelig god til å kunne verifisere eller falsifisere påstander.

1.6.1 Taus kunnskap

Grunnet mangel på litteratur direkte omhandlende mitt tema, har jeg valgt å operere relativt lite med litterære kilder i mitt arbeid. Dette betyr imidlertid på ingen måte at forskningen ikke er teoretisk forankret, men heller at teorien i høy grad består av uutalt, eller såkalt "taus" kunnskap. Dette kan forstås som en type intuitiv kunnskap, ervervet gjennom mange års erfaring med egen utøvende virksomhet, lytting, samt diskusjon og refleksjon omkring musikk. Samfunnsforsker Cato Wadel hevder at forskning i egne erfaringer gjerne innebærer å gjøre nettopp slik taus kunnskap eksplisitt, blant annet gjennom begrepsfesting og teoretisering av egne praksiserfaringer (2006, p. 13). Å basere et forskningsarbeid utelukkende på taus kunnskap vil imidlertid være problematisk, da mangel på et konkret kildemateriale vil gjøre det vanskelig å gjennomføre en troverdig argumentasjon, samtidig som det blir utfordrende å knytte arbeidet opp mot ordinær forskning. Grunnet slike hensyn har jeg så

forsøkt å holde et åpent sinn i forhold til hva som kan være relevant data, blant annet gjennom å oppsøke et kildemateriale som omhandler emner tangerende det av direkte interesse, for med utgangspunkt i dette materialet selv å dra konklusjoner relevante i forhold til problemstillingen.¹¹

1.7 Analysemodell

Valg av analysemodell har jeg basert på en vurdering av hvilke musikalske forhold min problemstilling fordrer analytiske beskrivelser av. Kanskje særlig relevant er her musikkens "multidimensjonalitet", det vil si den komplekse sammensetningen av rytmer, harmonier, melodier, instrumentale klangfarger og andre elementer, som resulterer i den "strømmen" av lyd vi opplever ved persepsjon av musikk. Nettopp denne egenskapen nevner Tor Dybo (2009) som en av utfordringene knyttet til forskning på musikk som lydhendelse, men beskriver også hvordan det finnes analysemodeller utviklet med spesiell omtanke for dette aspektet. Én slik modell stammer fra Allan Moore, som tilbyr et metodisk verktøy bestående av analytisk egnete begreper for verbale beskrivelser av klingende musikk. Modellen er fortrinnsvis tilpasset rockanalyse, selv om Moore (2001) understreker at hans verktøy også vil være egnet for annen musikk med hovedsakelig tilsvarende egenskaper. Moore holder et utpreget produktorientert fokus i sine analyser, og velger å ta utgangspunkt i musikkens auditive side, omtalt som "the primary text".¹² I analysen separeres de ulike lydhendelsene, og diskuteres i forhold til fire såkalte "sjikt" i musikken.¹³ Med utgangspunkt i denne inndelingen behandler

¹¹ Behandling av teori med tilknytning til emnet vil skje hovedsakelig i del 2 av oppgaven.

¹² Når uttrykket "primary text" brukes om den auditive delen av musikk, viser dette til at det er lyden som eksisterer først, og at eventuell konservering i form av lydinnspillinger, eller i noen tilfeller noterte transkripsjoner, vil komme på et senere tidspunkt. Dette gjelder blant annet for de fleste afroamerikanske musikkstilarter, hvor den primære materialiseringen av musikken vil være aural, altså i form av lyd. Den europeiske kunstmusikken representerer i så måte motsatt praksis, ved tradisjonelt å legge notasjon til grunn for all overføring (Dybo, 2009, p. 61).

¹³ Det må kommenteres at Moore ikke er alene om å bruke begrepet sjikt i forbindelse med musikk. For eksempel benytter også komponist og musikkviter Henrik Hellstenius teorien om ulike musikalske sjikt som et verktøy til lytting, men da med en noe annen definisjon. Hellstenius lar begrepet tydelig beholde sin visuelt forankrede betydning, og opererer med følgende tre sjikt: forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Tanken om en liknende tredimensjonalitet i forhold til lyd finner vi for øvrig også hos Moore, men her knyttes ikke fenomenet på samme måte til sjiktinndelingen. Moores behandling av tredimensjonal lyd vil bli nevnt i avsnitt 1.9.1, samt avsnitt 4.3.

Moore en rekke analytiske parametre, som både notasjon, stilarter og sjangerproblematikk, rytmikk, harmonikk, formprinsipper, komponerings- og arrangeringsteknikker, instrumentelle roller, samt konvensjoner for bruk og håndtering av ulike instrumenter/vokal. Når jeg senere i oppgaven henviser til ulike sjikt, er det underforstått at det gjelder følgende fire:

1. Sjikt 1 besørger rytmeproduksjon. Harmonier og tonehøyder er irrelevante, og sjiktet er stort sett forbeholdt trommesett og perkusjon ("Det rytmiske sjikt").
2. Sjikt 2 utgjør musikkens tonalt mørkest klingende bestanddel. Her finner vi altså de dypeste frekvensene, oftest representert ved bassgitar ("Basssjiktet").
3. I 3. sjikt hører de lysere frekvensene til. Disse utgjør som regel det folk flest vil oppfatte som melodien, fremført av enten vokal eller ulike andre instrumenter ("Solistsjiktet").¹⁴
4. Sjikt 4 befinner seg registermessig mellom 2. og 3. sjikt, og består av harmonier som samstemmer med begge disse. Sjiktet dekker dermed "tomrommet" som ellers ville oppstå mellom de mørkeste og lyseste frekvensene, og fungerer på den måten som en form for "harmonisk fyllstoff" (Moore, s. 33) ("Det harmoniske sjikt").

Før vi går videre vil jeg allerede nå uttrykke en viss skepsis mot Moores tilbøyelighet til å knytte de ulike sjiktene så eksplisitt til et bestemt frekvensområde. Kanskje særlig vil jeg innvende at solisten like gjerne kan være representert ved et lavt- som lystklingende instrument, uten at dette nødvendigvis vil rukke ved solistens status som bærer av melodistemmen. I min bruk av modellen vil jeg derfor forsøke å unngå generalisering av det tredje sjikt i forhold til klanglig register; representanten(e) for dette sjiktet vil i det videre bli definert utelukkende ut fra en solistisk funksjon, med andre ord som en bestanddel ikke tilhørende den akkompagnerende parten av besetningen.

Foruten å være fokusert rundt musikkens multidimensjonalitet, er Moores modell videre en av få spesielt tilpasset egenarten til populærmusikalske sjangere. Forskning på denne typen musikk har tradisjonelt blitt utført ved

¹⁴ Da temaet for denne oppgaven er akkompagnement, vil solistsjiktet i liten grad bli egnet fokus her. Sjiktet vil likevel bli omtalt i tilfeller hvor jeg mener dette er relevant i forhold til basspillet.

bruk av metodeapparater utviklet med tanke på andre musikkformer, og da gjerne kunstmusikk. Store forskjeller mellom disse musikktradisjonene gir imidlertid grunn til å stille seg skeptisk til en slik praksis, så også Middleton:

[...] for a good deal of pop music and most genres of black American music, the technical differences between this music and mainstream Western art music (e.g. the emphasis on sound-quality, the distinctive singing styles and treatment of timbre, the relative importance and complexity of rhythm, the significance of pitch inflection, the valorization of harmonic simplicity and structural repetition) raise questions about whether conventional analytical method, designed for study of the art-music repertory, is always appropriate. (Middleton, 2001, p. 21)

Denne skepsisen deles av Moore, som betviler hvorvidt kunstmusikkanalysens visuelle representasjon i form av et notebilde vil være et godt utgangspunkt for beskrivelse av populærmusikk: "While analysis of the score is considered appropriate for notated music, it cannot be appropriate for rock" (Moore, 2001, p. 35). Dette utdypes av Dybo (2009), som blant annet viser til at sound,¹⁵ som et av jazz- og popmusikkens viktigste parametre, vanskelig lar seg beskrive gjennom tradisjonelle notasjonsformer.¹⁶ Vi kan ut fra dette ane gode begrunnelser for å basere analysen på verbale beskrivelser av en klingende lydkilde, framfor noterte transkripsjoner. Musikkviter Lars Lilliestam (1995) understreker for øvrig at heller ikke verbal drøfting vil være helt uproblematisk. Dette fordi den tause kunnskapen som populærmusikk gjerne baserer seg på tradisjonelt ikke verbaliseres, og det dermed heller ikke er blitt utviklet et fullverdig begrepsapparat for beskrivelser av denne musikken.¹⁷ Her kommer for øvrig Moore kritikken i forkjøpet, ved å inkludere i sitt metodeapparat en del begreper spesielt utviklet for verbal drøfting av klingende musikk.

Man kan imidlertid stille spørsmålstegn ved hvorvidt et rendyrket metodeapparat tilsvarende Moores alene vil gi musikken en fullverdig

¹⁵ Sound vil bli drøftet nærmere i avsnitt 1.9.

¹⁶ Her må det nevnes at det er utviklet en rekke alternative analyseredskap (som for eksempel melograf, sonograf og spektralanalyse) spesielt med tanke på sound. Å gå inn på alle disse ville imidlertid bli for omfattende i denne sammenheng.

¹⁷ Komponist og musikkviter Henrik Hellstenius (2005) bidrar med et litt annet perspektiv i denne saken. Han forklarer vårt manglende begrepsapparat for beskrivelser av lydfenomener som en konsekvens av at vi lever visuell kultur, hvor vi trenes opp til å forstå og sette ord på det vi ser i høyere grad enn det vi hører.

behandling. For eksempel har Moores absolutte ignoranse overfor utenommusikalske faktorer blitt kritisert av Dybo (2009), som etterlyser større fokus også på kultursosiologiske aspekter. Dybo hevder dessuten at rytmiske fenomener som groove og time,¹⁸ samt betydningen av ulike typer utstyr og lignende, får mangelfull behandling hos Moore, og argumenterer dermed for en metodepluralisme ved analyse av lydhendelser og sound.

Jeg har heller ikke til hensikt å følge Moores analysepraksis til punkt og prikke. For eksempel vil jeg ikke behandle samtlige av de parametre Moore tar opp til diskusjon, da ikke alle disse fremstår som interessante i forhold til min problemstilling. Derimot har jeg valgt ut deler av hans verktøy som jeg mener tjener dette prosjektet, hvor den kanskje viktigste referansen til Moore vil være en sjiktinndeling av musikken. I tillegg vil jeg, i likhet med Moore, basere analysen på verbal drøfting, og kommer i den forbindelse til å gjøre bruk av en del begreper hentet fra hans vokabular. Drøftingen vil skje hovedsakelig med utgangspunkt i et klingende lydmateriale i form av vedlagte innspillinger.¹⁹ I enkelte tilfeller vil jeg for øvrig supplere med korte utsnitt av transkripsjoner, da jeg mener en visuell fremstilling i form av notasjon i noen tilfeller vil kunne bidra til å gi et klarere bilde av hva som hender.²⁰ I likhet med Moore vil heller ikke jeg gå inn på utenommusikalske faktorer i særlig grad, da disse ikke synes relevante i forhold til problemstillingen som behandles i oppgaven. Det vil imidlertid bli gitt en kort beskrivelse av utstyret brukt under innspillingen.

1.8 Hva er populærmusikk?

For avgrense prosjektet, har jeg valgt å la undersøkelsene kretse hovedsakelig rundt et populærmusikalsk materiale. Det er også innenfor denne kategorien jeg vil plassere låteksempelene senere presentert i analysedelen. Populærmusikk blir imidlertid gjerne forstått på ulike måter, og jeg anser det derfor som nødvendig å forklare hva jeg legger i begrepet.

Forstått som musikk produsert for, og konsumert av, et stort publikum, og videre knyttet til samfunnsmessige og musikalske hierarkier, hevder Middleton (2001) at populærmusikk har eksistert helt siden sent på 1700-tallet, og at mye

¹⁸ Groove og time drøftes nærmere i avsnitt 2.1.1.

¹⁹ Vedlegg 2.

²⁰ Utsnitt av notasjon forekommer også hos Moore, men i liten utstrekning.

av det vi i dag omtaler som "klassisk" musikk, underforstått kunstmusikk, opprinnelig fungerte som populærmusikk. Dramatisk utvikling innen industri og teknologi fra slutten av 1800-tallet og for alvor utover på 1900-tallet, la grunnlaget for en rekke nyvinninger av betydning for populærmusikken. Blant annet gjorde fremveksten av massemedia det mulig å spre musikk til et større marked, slik at musikk ble tilgjengelig for alle. Samtidig ble det mulig å "kartlegge" et marked med hensyn til smak og etterspørsel, og en standardisering av kommersielle produkter rettet mot et bestemt marked ble dermed aktuelt. Økonomisk vekst bidro til økende sosial mobilitet, og gav dessuten folk mer penger å bruke på etterkrigstidens nye fenomen, "fritid". Utvikling av bedre teknikker innen musikkproduksjon endret kvaliteten på innspillinger, og aktualiserte samtidig en revurdering av forholdet utøver/produsent/konsument. Dette ved at musikkproduksjon nå ble både billigere og enklere, og dermed tilgjengelig også for folk uten særlig musikkkompetanse. Konsekvensene ble en svært mangfoldig musikkproduksjon, hvor en rekke mindre aktører utviklet egne undersjangre og underkulturer. Alle disse faktorer bidro til at populærmusikken spredte seg og berørte en stadig større del av samfunnet. Selve musikken antok en multifunksjonalitet, tilnyttet aktiviteter som, foruten ren lytting, både dans, film og reklame, markering av sosial identitet (særlig tydelig ved fremveksten av en egen ungdomskultur rundt rock and roll på 1950-tallet), politiske ytringer, kulturell motstand, samt ren og skjær virkelighetsflukt. Populærmusikk fikk også sterkere bånd til andre, ikke-musikalske deler av den stadig voksende underholdningsindustrien, og ble slik til slutt et fenomen som omfattet langt mer enn bare klingende musikk (Middleton, 2001, pp. 128-153).

Populærmusikkens historie viser at begrepet vil være til en viss grad elastisk i forhold til hvilke betydninger det på ethvert tidspunkt favner. Videre synliggjøres hvordan kategorien verken vil avgrense en musikkgenre eller en musikkfunksjon, men heller stå for et helt genrekompleks med flere funksjoner. Generelle definisjoner av begrepet er likevel forsøkt formulert, hvorav én, hentet fra Cappelens musikkleksikon, lyder slik:

På grunnlag av sosiologiske, stilistiske eller rent verdimessige kriterier pleier man å avgrense populærmusikk på den ene siden i forhold til folkemusikk og på den annen side i forhold til kunstmusikk. All musikk som faller utenfor definisjonen av

folkemusikk og kunstmusikk, blir dermed å betrakte som populærmusikk. (Michelsen, 1980, p. 395)

Her demonstreres tydelig hvordan populærmusikk har en tendens til å bli definert ut fra hva det *ikke* er, heller enn et fenomen i stand til å stå for seg selv. I likhet med forskning på populærmusikk, vil dermed også *vurdering* av samme kategori gjerne skje på "andres" premisser, ut fra kriterier opprinnelig brukt i annen sammenheng. For eksempel vil diskusjon omkring estetikk typisk ta utgangspunkt i kunstmusikkens normer, hvilket kan forklare noe av grunnen til at populærmusikken tradisjonelt ofte har kommet dårlig ut i diskusjoner angående estetikk og musikalsk verdi (Middleton, 2001). En slik tilbøyelighet til å knytte begrepet til kvalitet, og da helst lav, er tydelig stadfestet i The New Grove Dictionary of Music and Musicians:

A term widely used in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élité. (Sadie, Grove, & Tyrell, 2001, p. 128)

Om vi igjen henvender oss til Middleton (2001), argumenterer han for at populærmusikk kan betraktes som ett samlende, felles system innenfor musikkfeltet. Han hevder videre at de ulike uttrykkene som inngår i systemet knyttes sammen ved et sett felles konvensjoner hva angår form, stil, publikum, funksjon, mening og offentlig ordskifte, og at det er ut fra disse konvensjonene populærmusikk defineres. Han forklarer også ulike måter å definere populærmusikk på som ulike forståelser av begrepet popularitet. I den forbindelse fremhever han tre særlig tydelige tendenser i oppfatningen om hva popularitet vil vise seg igjennom: 1. Aktivitetsnivå, vanligvis målt i konsum, og da gjerne knyttet til salgstall, 2. Distribusjon og spredning, særlig i forhold til synlighet i massemedia, og 3. Posisjonering innenfor sosiale grupper, eller klasser. Imidlertid problematiserer Middleton hvert av disse punktene, og hevder at de representerer tilnærminger for statiske til adskilt å kunne gi en riktig forståelse av hva det er som avgjør om musikk kan kalles populær.²¹

Populærmusikk viser seg altså å være en svært mangfoldig kategori, som ikke tilbyr noen statisk definisjon hva angår verken sosiale eller musikalske egenskaper. For enkelhets skyld velger jeg derfor å adoptere en avgrensning

²¹ For utfyllende lesning henvises til Middleton (2001).

benyttet av musikkviter Roy Shuker, som omtaler populærmusikk som en samlebetegnelse for følgende:

[...] the diverse range of popular music genres produced in commodity form for a mass, predominantly youth, market, primarily Anglo-American in origin (or imitative of its forms), since the early 1950s. (Shuker, 2008, p. 7)

Jeg vil utover dette tilføye at populærmusikk hovedsakelig dreier seg om gehørtraderte musikkformer, fortrinnsvis distribuert og formidlet gjennom innspillinger og live-fremførelser, heller enn notasjon (Lilliestam, 1995).

1.9 Sound

Størrelsen sound er ikke isolert egnet fokus i dette prosjektet. Imidlertid vil alle musikalske beslutninger og elementer drøftet gjennom oppgaven kunne knyttes til sound på et eller annet nivå, og man kan dermed hevde at ulike aspekter ved størrelsen likevel implisitt er under behandling. Begrepet vil ved enkelte tilfeller også eksplisitt nevnes, og jeg anser det dermed som nødvendig å avklare i hvilken betydning det da vil opptre.

Per Erik Brolinson og Holger Larsen (1981) foreslår følgende avgrensning for sound-begrepet:

[...] grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt av musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt. (p. 181-182)

Med dette antydes at sound er noe som vil kunne identifiseres i løpet av bare noen få sekunder, og at det da vil være tilstrekkelig å få presentert kun et kort utsnitt av det aktuelle musikalske forløp. Yngve Blokhus og Audun Molde (2004) demonstrerer en lignende tankegang ved å omtale sound som "et vertikalt snitt gjennom den klingende helheten" (p. 28). De beskriver begrepet videre som generaliserende for enkelte musikalske egenskaper oppfattet som karakteristiske for en låt, en plate, en artist, en genre eller en tidsepoke (ibid). Sound vil slik være å forstå som en henvisning til den samlede effekten av visse elementer, som sammen er representative for et klingende musikalsk materiale.

Dybo (2003) velger å omtale sound som et "inkludert" begrep (p. 16), og poengterer med denne formuleringen det store omfanget av faktorer som kan spille inn på musikalsk sound. Dette temaet diskuteres også av Lilliestam (1988), som beskriver at sound vil bestemmes av både "instrumentering, spelsätt, röstklang och sångsätt, rytmmarkering, harmonisk satsfaktor, akustisk helhetsbild, instrumentenes förhållande till varandra o.s.v." (p. 16). Slike utslagsgivende faktorer er videre å finne systematisert av Jan LaRue (1992), som behandler sound med utgangspunkt i de tre kategoriene timbre, dynamikk og tekstur.²² Ved å studere forholdet mellom disse vil man, ifølge LaRue, kunne oppnå en god forståelse av egenskapene til et bestemt sound (p. 23-28).

Interessant er da videre hvordan såkalte "soundbestemmende parametre" i høy grad vil variere innenfor ulike stiler og uttrykk (Brolinson & Larsen, 1981). I dette ligger at visse musikalske elementer vil være spesielt avgjørende for én bestemt stilarts sound, hvilket samtidig innebærer at andre elementer nødvendigvis vil fremstå som mer nøytrale, eller inaktive, i forhold til å prege soundet.

Som eksempel kan anføres ulike disco-versjoner av samme eldre låtar; gjennom en spesifikk rytmisk og klanglig strukturering av det akkompagnerende motoriska sjiktet får innspelingen ett "discosound"; medan melodikk, harmonikk, vokalklang etc. är inaktiva i präglingen av detta specifika sound. (Brolinson & Larsen, 1981, p. 183)

Askerøi (2005) belyser hvordan ytterligere et sentralt tema i drøfting av sound vil være forbindelsen mellom teknologi og spillestil, og peker i den forbindelse blant annet på hvordan produsenten ser ut til å spille en stadig viktigere rolle i forhold til det klingende resultatet av populærmusikalske studioinnspillinger. Sound vil med andre ord kunne knyttes til en rekke relaterte emner, og grundig behandling av begrepet vil være et svært omfattende arbeid. Imidlertid ser størrelsen alltid ut til å representere et helhetlig perspektiv, og oppsummert fungere som en sammenfatning av særlig fremtredende kvaliteter ved et musikalsk uttrykk. Man kan som Dybo dermed forenklet betrakte sound som "det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne eller i en konsertsituasjon" (2003, p. 17), og det er også i denne betydningen begrepet vil opptre gjennom denne teksten.

²² Tekstur og timbre omtales nærmere i avsnitt 1.9.1.

1.9.1 Enkelte sound-relaterte begreper

Flere musikalske størrelser omtalt i denne oppgaven vil på ulike måter kunne knyttes til sound. Jeg vil nå kort definere noen av de mest sentrale.

- **Timbre:** Kan på norsk oversettes til klangfarge. Dette henviser til den klanglige egenarten til en tone, avgjort av den nøyaktige sammensetningen av overtoner tilstede i fremførelsen (Moore, 2001, p. 226).²³
- **Tekstur:** Sammensetning og organisering av ulike klangfarger i det totale lydbildet, slik det fremstår enten på et bestemt punkt eller gjennom et lengre tidsrom i det aktuelle musikalsk forløp (LaRue, 1992, p. 23).

Begreper hentet fra Moores metodeapparat:

- **Blocks of sound (lydblokker):** Lydfenomen hvor teksturen er svært tett, slik at konsentrert lytting er påkrevd for å identifisere opphavet til de ulike lydkomponentene. Musikkens ulike bestanddeler er vevd sammen til en "lydvegg", hvor ingen spesiell stemme stikker seg ut (Moore, 2001, pp. 121-22).
- **Individual lines (individuelle linjer):** Musikkens ulike bestanddeler er tilstrekkelig differensiert i lydbildet slik at de uproblematisk lar seg skille fra hverandre. Slik differensiering av stemmer kan oppnås gjennom spredning i forhold til for eksempel klanglig register, volum eller romplassering. Individuelle linjer kan videre klinge flerstemt, da omtalt som såkalt "fortykkede" linjer²⁴ (Moore, 2001, p. 122-23).
- **Sound-box (soundboks):** Tilsvarende lydbilde på norsk; hos Moore med stereoanlegg som lydkilde. Soundboks drøftes i forhold til tredimensjonal lyd, ved hjelp av begreper som blant annet forgrunn og bakgrunn. Såkalte "hull" diskuteres også i forbindelse med begrepet.

²³ LaRue behandler timbre videre i forhold til aspekter som forening av ulike instrument- eller vokalklanger, frekvensmessig register, kontraster og skifter mellom ulike klanger, samt instrumentidiomatiske hensyn (1992, p. 23-25).

²⁴ Begrepet fortykkede linjer er for øvrig også benyttet av andre teoretikere, senere i oppgaven eksemplifisert ved Bjørn Kruse.

Dette kan forklares som åpninger, eller uutnyttede områder, i soundboksen (Moore, 2001, p. 121).

2 MOT ET RAMMEVERK FOR BASSAKKOMPAGNEMENT

[...] music is not a natural phenomenon but has to conform to historically constructed norms, both concerning its intra-musical processes, forms and sound qualities, and its modes of production, distribution and reception. Otherwise, it is unlikely to be recognized as music at all. (Green, 2002, p. 75)

Som understreket i sitatet over, vil all musikalsk praksis på et eller annet nivå være knyttet til visse normer. Rimeligvis vil det dermed også eksistere forventninger, bevisste eller ubevisste, i forhold til hvordan musikk skal fremføres. Nettopp slike generelle og allment aksepterte konvensjoner er det jeg nå ønsker å undersøke. Målet er å avdekke eventuelle retningslinjer knyttet til bassakkompagnement, for på bakgrunn av denne kunnskapen senere kunne diskutere mulighetene for en utvidet bassfunksjon.

De kommende avsnitt vil blant annet ta for seg noe historikk knyttet til utvikling og bruk av bassgitaren. Dette for å kunne forstå hvordan konvensjoner for basspill har oppstått. Videre vil jeg studere ulike definisjoner og meningsytringer formulert omkring bassens funksjon, med sikte på å identifisere eventuelle konstante og allmenngyldige prinsipper knyttet til håndtering av instrumentet. Siden elbassens utvikling henger sammen med kontrabassens, og fordi disse to normalt vil besørge de samme oppgavene i et komp, omtales ved enkelte tilfeller både elbass og kontrabass om hverandre. Elbassen vil i tillegg behandles separat i forhold til sentrale fysiske egenskaper, i forsøk på å avdekke eventuelle føringer for spill satt av selve instrumentet. I den forbindelse vil jeg konsentrere meg hovedsakelig om en firestrengs elektrisk bass med standard stemming, da det er en slik bass som har blitt brukt dette prosjektet.²⁵ I eget avsnitt vil jeg videre drøfte enkelte rent

²⁵ En spesifisert utstyrliste kommer i avsnitt 3.3.

spilltekniske aspekter, med sikte på å belyse noen av måtene elbassen kan utnyttes på i møte med ulike utfordringer knyttet til akkompagnement.

Meningsfull behandling av det aktuelle emnet forutsetter imidlertid også en helhetlig forståelse av musikalske prosesser i et samspill. Av den grunn vil jeg innledningsvis undersøke enkelte generelle interaksjonsforhold mellom ulike roller, slik de typisk vil være representert i mer "tradisjonelle" besetninger. På den måten ønsker jeg å kaste lys over hvilke ulike musikalske komponenter et komp vanligvis vil bestå av, samt hvilke konkrete oppgaver et akkompagnement normalt vil forventes å dekke. Her må det for øvrig kommenteres at slike vurderinger alltid vil være til dels subjektivt betingede, og følgende påstander må dermed først og fremst forstås som uttrykk for generelle tendenser; ikke konstante realiteter. Underforstått er videre at drøftingen gjelder praksis innen populærmusikktradisjonen. Siden bassfunksjonen behandles separat på et senere tidspunkt i oppgaven,²⁶ omtales denne kun overfladisk i første avsnitt.

2.1 Kompkonvensjoner

De fleste besetninger, uansett størrelse eller instrumentsammensetning, vil oftest være organisert ut fra en todeling av orkesteret. Dette skillet går mellom solist(er) og den resterende delen av gruppen, hvorav sistnevnte gjerne omtales som "rytmeseksjonen" (Kernfeld, 2002, p. 119). Mens solisten normalt representerer musikkens fokuspunkt, er rytmeseksjonens oppgave å *kompe*.²⁷

In the most general sense, the rhythm sections collective function is to "comp", a term that carries the dual connotations of accompanying and complementing. To Walter Bishop Jr.²⁸, this means "to get under the soloist - not over him or on par with him- and to lay down a carpet". (Berliner, 1994, p. 315)

Slik Berliner fremstiller det her, vil det å kompe grovt innebære å produsere et musikalsk underlag til støtte for en solist. Nøyaktig utforming av dette underlag vil siden kunne variere betraktelig, i henhold til både stil, periode, fremføringskontekst, personlig smak, etc. Imidlertid ser det likevel ut til å

²⁶ Avsnitt 2.3.

²⁷ For øvrig kan alle medlemmene av rytmeseksjonene også opptre som frontfigurer, men dette vil ikke være deres primære funksjon.

²⁸ Walter Bishop, Jr. (1927 – 1998): amerikansk jazzpianist. (Forfatters anmerkning)

eksistere en tilnærmet allmenngyldig "mal" hva angår flere sentrale aspekter ved kompetens innhold og struktur. Om vi begynner med instrumentering, som naturligvis også kan løses på ulike måter, vil et "standardoppsett" av rytmeseksjonen oftest inkludere gitar(er) og/eller tangentinstrumenter, samt trommer og bass. Henvender vi oss til Moores analysemodell, vil vi kjenne igjen disse instrumentene fordelt mellom musikkens første, andre og fjerde sjikt. Automatisk antydes dermed også en rollefordeling, med nokså klare indikasjoner på hvilken eller hvilke musikalske oppgaver hvert instrument forventes å besørge: Som oppnevnte representanter for første sjikt tildeles trommer og perkusjonsinstrumenter et rytmisk "overoppsyn", mens bassgitarens plassering i andre sjikt medfører et ansvar for klangmessig dybde. Gitar og piano henvises til å definere harmonier og fylle i det fjerde sjikt.²⁹

I likhet med Moore, observerer også populærmusikkforsker Lucy Green (2002) en rimelig fast rollefordeling, med slagverk som dominerende i forhold til en rytmisk funksjon. De primære oppgavene til trommene vil da konkret innebære å kontrollere tempoet, samt skape en groove. Moore beskriver videre at trommene vil besørge disse oppgavene gjennom en delvis standardisert utforming av spillet, primært bygd på:

[...] a basic pattern of stresses that underpins, and sometimes counterpoints, that of pitched instruments. Variations will be found, particularly at important structural points such as beginnings and endings of phrases and verses, but at no time will they challenge the identity of the pattern. (2001, p. 38)

Ifølge Green (2002) vil instrumenter som gitar og piano siden ha et overordnet ansvar for å definere akkordskjemaet. Moore omtaler denne funksjonen som å gi harmoniene "kjøtt på beina", og utdyper at dette kan gjøres enten "eksplisitt", i form av fullstendige akkorder, eller "implisitt", for eksempel gjennom ulike riff.³⁰ Ved å rytmisere riff eller akkordspill i henhold til grooven, vil akkordinstrumenter dessuten kunne assistere trommenes arbeid. Når det så gjelder bassgitaren, vil denne ifølge både Green og Moore forsterke sentrale deler av trommegrooven, samt bidra til å definere det harmoniske forløpet. Dette fortrinnsvis gjennom et spill sentrert rundt grunntoner. Bassen har i tillegg ansvar for å framføre bunnfrekvensene i det samlede lydbildet.

²⁹ For beskrivelse av Moores analysemodell, se avsnitt 1.7.

³⁰ Riff defineres av Moore som: "[...] an idea that is repeated, and that can often be used over different harmonies with minimal alteration" (2001, p. 41).

Før vi går videre er det nå viktig å understreke at et musikalsk element som regel kan ha, og oftest også har, flere funksjoner enn kun én i sammenhengen. Dette innebærer videre at en bastant kategorisering av ulike instrumenter i forhold til funksjon vil være noe problematisk. Akkordspill, med en åpenbar harmonisk funksjon, har vi for eksempel sett at gjennom rytmisering også kan utgjøre en essensiell del av grooven. Å beskrive gitaren som primært harmonisk fungerende vil dermed kunne være direkte misvisende, da gitarspill i enkelte situasjoner kan oppleves å ha en minst like sterk rytmisk som harmonisk effekt. Betraktet som en grov forenklet skisse, mener jeg imidlertid likevel en kategorisk inndeling som den demonstrert her kan være nyttig, ved at den på en oversiktelig måte synliggjør hvilke funksjoner som faktisk foreligger.

Blant andre sentrale aspekter ved akkompagnement må nevnes bruken av repetisjon. Repetisjon vil ifølge Moore (2001) gjøre seg gjeldende innen alle deler av et komp, og innebære at visse musikalske elementer spilles og siden gjentas i et fast mønster gjennom hele eller deler av en låt. Repeterte elementer kan være både rytmiske og/eller harmoniske, og selve repetisjonen av disse kan videre utføres på ulike måter, og med ulike intervaller. Også lengden på de repeterte elementer kan variere, og på dette grunnlag velger Middleton (1990b) å skille mellom såkalt "discursive" og "musematic" repetisjon.

Musematic repetition is, of course the repetition of musemes; the most immediately familiar examples – riffs – are found in Afro-American musics and in rock. Discursive repetition is the repetition of longer units, at the level of the phrase, the sentence or even the complete section. (p. 269)

Oppsummert ser vi at et komp normalt vil forventes å produsere et både rytmisk og harmonisk fundament. Konkret innebærer dette å kontrollere tempo, skape en groove, samt demonstrere det harmoniske forløpet gjennom grunntoner, hele akkorder og/eller ulike former for linjespill. Kompinstrumentenes adskilte roller fungerer gjerne kompletterende i dette arbeidet, og ofte vil ulike funksjoner overlappes og gli inn i hverandre. Nøyaktig utforming av individuelle stemmer vil dermed alltid henge sammen med hva øvrige deler av kompet foretar seg. Felles for alle er imidlertid at de virker ut fra et overordnet prinsipp om å forsterke solisten. På den måten kan man videre hevde at kompet også har et melodisk aspekt, ved at det rimeligvis vil ta opp i seg, eller på et eller annet vis alltid forholde seg til, ulike deler av

melodistemmen. Gjennom linjer og riff vil kompet dessuten også direkte kunne tilføre musikken melodiske elementer. Ytterligere et sentralt aspekt ved akkompagnement er bruk av repetisjon, som i ulike former og på ulike nivå kan forekomme i alle ledd.

Utover de hittil nevnte, vil naturligvis også mange andre temaer være relevante i forbindelse med musikalske prosesser i et komp. Av kapasitetshensyn vil jeg imidlertid til slutt nøye meg med å understreke at det å kompe er en utpreget dynamisk aktivitet, der ulike interne musikalske beslutninger kontinuerlig fattes og vurderes ut fra en rekke ulike forhold. Et komp, eller en bestanddel i dette, kan dermed ikke forstås løsrevet fra sine omgivelser, men må alltid analyseres ut fra den sammenhengen det fungerer i.³¹

2.1.1 Groove

”Groove” går igjen som et sentralt begrep i forbindelse med akkompagnement, og før vi går videre oppfatter jeg det derfor som nødvendig å undersøke dette nærmere.

Lilliestam forklarer groove oppsummert som følgende:

[...] en låts grundpuls och rytmiska karaktär, som ligger under melodin och andra framträdande instrumental- eller sångstämmor. (1995, p. 206)

Han beskriver videre hvordan ulike groover kan navngis, ved betegnelser som funk, shuffle, twist, reggae, disco, etc. Disse fungerer da som en type rytmiske ”formler”, med henvisning til én bestemt rytmisk grunnfølelse. Begrepet kan i tillegg fungere som verb, ”å groove”, som ganske enkelt betyr å fremføre det rytmiske kompet (ibid).

Kristoffer Yddal Bjerke (2007) belyser videre hvordan begrepet også kan inkludere aspekter ved hvordan de ulike rytmemønstre produseres rent spilleteknisk, samt med hensyn til sound. Slik vil begrepet nå kunne fungere som verb i en noe annen betydning enn hos Lilliestam. Dette ved å uttrykke en type kvalitetsvurdering i forhold til fremførelsen av en groove, der det at noe, eller noen, enten ”groover” eller ”ikke groover”, beskriver hvorvidt fremførelsen av en groove oppleves som vellykket eller ikke.

³¹ For utfyllende lesing omkring musikalsk samspill, se for eksempel Berliner (1994).

Man kan for eksempel spille en funkgroove uten at denne groover. (Bjerke, 2007, p. 16)

Kriterier for slik bedømming vil imidlertid være vanskelig å fastsette, da opplevelsen av en groove alltid til en viss grad vil være subjektiv (ibid).

Å skape en groove er ifølge Lilliestam et kollektivt foretagende, normalt besørget av rytmeseksjonen; altså trommer, bass og akkordinstrumenter til sammen. Groove vil videre oppstå som et resultat av ulike repeterte og gjerne fast organiserte rytmiske fraser eller elementer, som virker enten forsterkende eller kontrasterende mot hverandre innad i kompgruppen (1995, p. 206). Henvender vi oss til Bjerke, understreker han imidlertid at alle musikalske elementer i prinsippet kan bidra til en groove (2007, p. 16). Slik kan man videre tenke seg at ett og samme instrument også *alene* vil kunne produsere groove, ved at ulike rytmiske elementer får virke mot hverandre innad spillet.

Et annet interessant tema i forbindelse med groove er effekten av ørsmå uregelmessigheter i selve fremførelsen. Charles Keil (1987) omtaler slike subtile avvik som "participatory discrepancies" (PDs), og oppgir at dette er noe som kan forekomme både rytmisk, klanglig og tonalt. Han beskriver PDs videre som en essensiell egenskap ved all musikalsk praksis, og hevder at disse vil være av overordnet betydning for hvorvidt musikk i det hele tatt tillegges verdi av lytteren.

Music, to be personally involving and socially valuable, must be "out of time" and "out of tune". (p. 275)

For å knytte fenomenet til groove spesifikt, bruker Bjerke begrepet "mikrorytmisk variasjon" (2007, p. 13). Dette er noe som kan utnyttes av ett eller flere instrumenter samtidig i gruppa, samt forekomme mellom ulike elementer innenfor en og samme stemme. Lilliestam (1995) beskriver videre hvordan slik manipulasjon av grooven konkret kan innebære å rytmisere spillet enten "før", "på" eller "etter" den metronomiske grunnpulsen, hvorav førstnevnte populært omtales som å spille "frampå", mens sistnevnte tilsvarer en motsatt "laid-back" stil (p. 208). Avvik vil imidlertid alltid måtte måles ut fra en fast standard, og eventuelle virkninger av mikrorytmisk variasjon forutsetter dermed en form for "referansestruktur" (Bjerke, 2007, p. 14). Denne kan være representert på ulike måter, enten klingende eller ikke-klingende.

En klingende referansestruktur kan for eksempel være en tromme-groove, eller et element i trommegrooven som for eksempel hihat. En ikke-klingende referansestruktur kan på den andre siden være en form for opplevelse av puls eller 'metronome sense'. (Bjerke, 2007, p. 14)

I musikk fremført av mennesker vil det nesten alltid forekomme små avvik, som et naturlig resultat av menneskelig aktivitet. I populærmusikk benyttes PDs imidlertid også gjerne bevisst, og ofte overdrevet, for å oppnå bestemte effekter. Ifølge Lilliestam kan mikrorytmisk variasjon for eksempel tilføre en groove både spenning og elastisitet (1995, p. 208), og vil i den sammenheng dermed gjerne oppfattes som noe positivt. Det finnes til og med eksempler på at musikere håndplukkes til prosjekter ut fra en formening om bestemte effekter deres rytmiske spillestiler formodentlig vil skape sammen resten av gruppen. For øvrig må det kommenteres at kompetente musikere i høy grad vil være i stand til å endre og tilpasse egen praksis på dette området, og at de fleste gjerne forholder seg bevisst ulikt til grooven i ulike situasjoner, alt etter hva konteksten fordrer.

Til slutt vil jeg kort omtale begrepene "time" og "timing", som ved å relatere seg til tid også kan knyttes til groove. Time omtaler da gjerne hvordan en musiker forholder seg rytmisk i sitt spill, hvor formuleringen "å spille i time" oftest henviser til en rytmisering utført nøyaktig i henhold til gjeldende puls. Når det gjelder "timing", lar Dybo (2009) dette beskrive evnen til å gi ulike bidrag "riktig", eller "god", plassering i forhold til øvrige komponenter i det aktuelle musikalske forløp (p. 30-31). Jeg stiller meg imidlertid skeptisk til å la begrepet inkludere en kvalitetsbedømming; som bassist oppfatter jeg at timing i utgangspunktet betegner generelt det å forholde seg til plassering av elementer i en sammenheng, uten noen videre indikasjon på hvordan.³²

2.2 "Skikk og bruk" for bassister - et historisk overblikk

Akustisk kontrabass³³ ble brukt i ragtimeband og strykeorkestre fra 1890-tallet, og var et vanlig instrument å finne i mange av de tidlige New Orleans-orkestrene. I ragtime-musikken var bassistens oppgave primært å markere

³² For videre lesning på emnet groove henvises til for eksempel Keil (1987) og Keil (2004).

³³ Akustisk bass og kontrabass vil heretter bli brukt om hverandre som betegnelser for samme instrument.

første og tredje slag i takten, samt i enkelte partier doble melodiske linjer spilt av for eksempel trombone. Denne bassfunksjonen ble siden overført til den tidlige jazzen på 1920-tallet, og på slutten av dette tiåret var kontrabassen trygt etablert som basis for rytmeseksjonen i de fleste jazzensembler (Shipton, 2002). På denne tiden satte imidlertid visse fysiske egenskaper ved instrumentet en del begrensninger for hva som var teknisk mulig å spille. For eksempel kunne kontrabassens strenger befinne seg så mye som 2 cm over gripebrettet i det laveste registeret, noe som gjorde det vanskelig å oppnå hurtighet i spillet. Tekniske utfordringer var også knyttet til intonasjon og tonekvalitet, hvilket ofte resulterte i diffuse og til dels udefinierbare tonehøyder.³⁴ Bassens tidlige funksjon måtte av den grunn nødvendigvis bli "more rhythmic than melodic" (Berliner, 1994, p. 130), og det tidlige bassspillet var i det store og hele relativt lite avansert.

På 1930-tallet ble storband en populær besetning. Her hadde den akustiske kontrabassen lett for å drukne i konkurranse med de andre instrumentene, og for å trenge gjennom i lydbildet benyttet bassistene seg derfor gjerne av såkalt "slap-bass". Teknikken innebar å dra strengen ut fra bassen for deretter raskt å slippe den igjen, hvilket resulterte i et "smell" i den strengen slo imot gripebrettet. En lignende effekt kunne også oppnås ved å la høyre håndflate treffe gripebrettet i form av et hørbart slag idet strengen ble hentet. Begge disse lydene hadde en utpreget perkussiv kvalitet, og slap ble av den grunn også gjerne benyttet for å gi spillet en sterkere rytmisk karakter.

I løpet av samme periode utviklet også den såkalte "walking"-bassen seg. Walking går i all hovedsak ut på å spille alle taktslagene, og videre produsere linjer som beveger seg trinnvis eller i intervallmønstre over harmoniene. Bassen får på den måten en både rytmisk, melodisk og harmonisk funksjon, men har som hovedoppgave å gi resten av bandet en stødig puls å støtte seg på. Walter Page, fra Count Basie's storband, var en av de første til å introdusere walking bass, og denne typen komp har siden blitt adoptert og anvendt av jazzbassister over hele verden helt fram til i dag. Teknikken er også blitt benyttet innenfor stiler som både country, blues, gospel, boogie woogie, klassisk musikk, rock & roll, samt mer moderne pop (Schuller, 2002).

³⁴ Senere bassister har beskrevet den tidlige tonekvaliteten på kontrabass som "short, frumpy, and tuba-like" (Berliner, 1994, p. 130).

I bop-perioden tidlig på 1940-tallet begynte enkelte bassister etter hvert å eksperimentere med en mer solistisk tilnærming til sin komprolle. Dette fortsatte videre utover på 1950-tallet, og et ønske om å kunne spille friere og raskere melodiske improvisasjoner førte til en utvikling av høyrehåndsteknikken. Mens det tidligere hadde vært vanlig å benytte kun pekefinger (noen bassister brukte også bue), begynte flere nå å ta i bruk vekselvis to eller tre fingre for å slå an strengen. Dette gjorde det mulig å spille linjer med tilnærmet samme hurtighet og kompleksitet som blåse- og tangentinstrumentalister. Blant viktige utøvere i perioden kan nevnes bassister som Scott La Faro, Charles Mingus, Charlie Haden, Jimmy Garrison, Dave Holland, Barre Phillips og Barre Guy. Disse bidro til utvikling som strakte seg forbi teknikk og hurtighet, og eksperimenterte blant annet med bruk av overtoner og akkorder på bassen, samt ulike måter å skape perkussive effekter på (Shipton, 2002).

Bassen fikk en viktig rolle også i den amerikanske femtitalrocken, kjent som "rock and roll" og "rockabilly". Her ble gjerne slap-teknikken igjen tatt i bruk for å tilføre basspillet en perkussiv dimensjon. Rock and roll var dessuten inspirert av boogie-woogie³⁵, som blant sine mest karateristiske kjennetegn gjør bruk av energiske, repeterte bassfigurer. Disse ble nå overført til bass, og bassisten inntok dermed en både rytmisk, melodisk og harmonisk rolle. Bruken av slike repeterte bassfigurer, tidligere omtalt som riff, har videre stått sentralt gjennom hele rockens historie.

I 1951 lanserte gitarprodusent Leo Fender sin elektriske Fender Precision Bass, og mye av den stilistiske utviklingen mot slutten av århundret foregikk dermed på den elektriske bassen. Fender utviklet elbassen etter samme modell som den allerede veletablerte Telecaster-gitaren; bassen fikk en liknede kropp, samt fire strenger klingende en oktav under gitarens fire mørkeste. Lyden fra strengene ble fanget opp ved hjelp av én enkelt mikrofon festet på selve instrumentet, og herfra gikk signalet videre til kontroller for tone og volum. Selv om Fender etter hvert lanserte andre basser, samtidig som det også dukket opp flere

³⁵ Boogie woogie-stilen ble opprinnelig utviklet for piano allerede sent på 1920-tallet (Oliver, 2002).

produsenter på markedet,³⁶ var denne tidlige modellen lenge standarden innen elbassproduksjon.

Med elbassen fikk bassistene et mindre og lettere instrument å håndtere og transportere, samtidig som de nå kunne møte nye krav til volum, aktualisert av større spillelokaler og bruk av elektriske instrumenter ellers i ensemblet. Til forskjell fra kontrabassen var dessuten gripebrettet på elbassene delt opp i bånd som separerte tonehøydene, noe som gav utøverne mulighet til å intonere med større presisjon. På 1950-tallet var imidlertid kontrabassen fortsatt "malen" for hvordan en bass skulle låte, og det ble dermed også naturlig at de første elbassistene overførte spillestil og teknikk direkte fra kontrabassen over på den elektriske. Med tanke på disse to instrumentenes svært forskjellige egenskaper er det imidlertid grunn til å stille seg skeptisk til en slik praksis.³⁷ Det synes videre lett å forstå at den tidlige bruken av elbassen ikke ble nevneverdig verken avansert eller nyskapende, noe som kanskje også kan forklare hvorfor mange ikke straks kunne se hvilke nye elementer den elektriske bassen hadde å tilføre. Monk Montgomery var en av de første til å bruke elbassen i jazz-sammenheng, og også den første til å gjøre en innspilling på instrumentet. Han forteller om tøffe tider for elbassister.

The electric bass was considered a bastard instrument. Conventional bass players despised it. (som sitert i Mulhern, 1993, p. 39)

Mange skiftet dog mening, og etter hvert fikk elbassen innpass i en rekke ulike musikalske miljøer. I løpet av sektstiaårene etablerte elbassen seg blant annet innenfor bølgen av britisk pop og rock, representert ved bassister som Paul McCartney, John Entwistle og Bill Wyman. I dette miljøet ble fortsatt en noe "uraffinert" lyd kvalitet gjerne favorisert, og tross eksempler på eksperimentering også her, holdt bassen seg hovedsakelig i bakgrunnen.

In most of the bands of this period, the bass tends to be perceived much more as a 'presence', owing to it's lack of treble frequencies. Like the bass drum, at high volume it was felt as much as heard: this timbre was to remain popular well into the 1970s [...] (Moore, 2001, p. 39)

³⁶ Andre viktige produsenter av bassgitar er i dag Ibanez, Alembic, Music Man, Steinberger, Rickenbacker, Gibson, Warwick, Modulus og Yamaha, for å nevne noen.

³⁷ "It's not like a lot of instruments you automatically can double on. You know the basic fingerings if you play electric, but that's where the similarity ends" (Marcus Miller, som sitert i Mulhern, 1993, p 31).

Først med jazz-rockens inntog kom det som må sies å ha vært instrumentets virkelige storhetstid, og på 1960- og 70-tallet tok også flere anerkjente kontrabassistere i bruk den elektriske bassen. Innenfor jazz har man imidlertid likevel helt fram til i dag gjerne foretrukket den akustiske bassen, mens elbassen ofte er blitt henvist til sjangere som funk, jazzrock og fusion. En rekke elbassistere har dog bidratt til å utvikle holdninger som er blitt adoptert også av jazzmusikere. Blant viktige stilskapere kan eksempelvis nevnes Stanley Clarke, som utviklet en svært virtuos og melodisk spillestil. Larry Graham overførte dessuten slap-teknikken til elbass,³⁸ noe som ble ekstremt populært blant bassister på 1970/80-tallet. Både James Jamerson, Jerry Jemmott, Anthony Jackson, Jeff Berlin, Steve Swallow, Marcus Miller, Bootsy Collins og Victor Wooten har også alle vært viktige utøvere. Den som muligens har ført til størst omveltning i måten å betrakte og utnytte elbassen på, er imidlertid Jaco Pastorius.

Pastorius var en av de første til å utvikle og bruke den båndløse elbassen, ofte kalt kun "fretless". Med glatt gripebrett gjør denne det mulig å produsere en "syngende" lyd, noe tilsvarende kontrabassens. Dette soundet ble en av Pastorius' viktigste musikalske signaturer. Pastorius perfektionerte dessuten spilletekniske aspekter, og mens andre bassister på denne tiden fortsatt ofte hadde en nokså "ullen" lyd, greide Pastorius å kombinere både styrke, dybde og klarhet i tonen sin. Videre har Jerry Jemmott uttalt at Pastorius også spilte "all the bass" (Pastorius, Scofield, & Dennard, 1985). Dette innebar blant annet å variere plasseringen av høyre hånd, for slik å oppnå ulike kvaliteter i tonen. Pastorius varierte i stor grad også styrken i anslaget, samt hvor lenge han lot tonene klinge. Han var også kjent for å krydre spillet med effekter som vibrato, glissando og stumtoner,³⁹ og var dessuten en av de første til virkelig å utforske og gjøre bruk av overtoner på bassen. Videre kompet han gjerne i form av svært melodiske linjer, og vekslet ofte mellom dypt klingende legatospill til plutselige akkorder i bassens øvre register. Som solist kunne han spille raske, komplekse linjer på lik linje med hvilken som helst blåseinstrumentalist, og greide å tydeliggjøre harmoniene han spilte over på en måte som gjorde akkordstøtte

³⁸ "I tried to get the rhythm thing going in order to compensate for the lack of snare and bass drum" (Larry Graham, som sitert i Mulhern, 1993, p. 177).

³⁹ Disse effektene vil bli forklart i avsnitt 2.5.

fra andre i kompet overflødig. Oppsummert kan man dermed si at Pastorius utnyttet bassen i en både harmonisk, rytmisk og melodisk funksjon.

He (Jaco) taught us that the bass could be anything – a piano, a conga drum, a saxophone. (Milkowski, 1995, p. 236)

I en drøfting av basspillets utvikling er det naturligvis mange flere som fortjener omtale. Av kapasitetsmessige hensyn velger jeg likevel å avslutte dette avsnittet her. Dette betyr imidlertid på ingen måte at ikke interessante bassister har kommet til etter de hittil omtalte - det foregår naturligvis også fortsatt i vår tid mye spennende eksperimentering med bruken av instrumentet. Jeg tør likevel påstå at det meste av det vi hører spilt på elbass i dag stort sett er gjentakelser og variasjoner av teknikker og spillestiler utviklet av bassistene som var aktive i perioden 1960-1980, og at konvensjonene for bruk av bassgitaren ikke har endret seg nevneverdig etter disse.

2.3 Konturene av en bassfunksjon

Tidligere avsnitt viser at basspillet har utviklet seg enormt gjennom historien, og at bruk av bassgitaren vil variere både mellom ulike tidsperioder, ulike sjangre og ulike utøvere. Utover dette synliggjør Green (2002) dessuten hvordan konvensjoner for basspill også kan være geografisk betingede:

I remember in the seventies there was a big move towards, well British bass players moving towards being Americanized; and American bass players tended to be much more economical with their notes; and I found I got much more work when I started adopting that kind of approach, basically trying to sound like an American bass player, which included slapping. (bassist Rob Burns, som sitert i Green, 2002, p. 13)

Blant ytterligere hensyn å ta i drøfting av basspill vil videre være konsekvensene av ulike typer orkestrering. Dette fordi bassistens rolle rimeligvis vil formes av hvorvidt, og på hvilken måte, ulike musikalske funksjoner til enhver tid besørges i øvrige deler av orkesteret.

With a big band, it's a little easier on me since I don't have to play as much, because of the roles that other people are filling. So with a big band I tend to play more fundamental bass. And with a small band I can go 'out'. (Jaco Pastorius, som sitert i Mulhern, 1993, p. 48)

Å gi en allmenngyldig beskrivelse av hvordan bassgitareren til enhver tid forventes å opptre er med andre ord langt fra uproblematisk, da slike normer i høy grad vil avhenge av kontekst. Rene instrument- og spilletekniske utviklinger har dessuten endret forutsetningene for basspill så fundamentalt, at det i teorien nå vil være mulig å la bassen innta så og si hvilken som helst rolle i et samspill. I dagens mylder av musikalske stilarter og miljøer blir det dermed betimelig å spørre seg om det overhodet lenger er relevant å snakke om bestemte retningslinjer for bruk av bassgitareren. I forsøk på å drøfte dette vil jeg begynne med å sitere Art Farmer⁴⁰, slik han uttrykker seg omkring bassgitarens utvikling:

The Technique of bass players today is one hundred times what it was when I started playing. Instead of playing walking bass, they can play all kinds of pitch clusters – millions of notes. It's called the guitar style on bass. (som sitert i Berliner, 1994, p. 131)

Skal vi forstå Farmers utsagn riktig, vil det å produsere ulike klustere og samklanger, eller "millions of notes", knapt kvalifisere som basspill, men snarere være å spille "gitar på bass". Denne formulering indikerer tydelig at det, til tross for en svært mangfoldig bruk av instrumentet, likevel vil herske visse oppfatninger om hvordan bassen *egentlig* skal spilles. Denne mistanken styrkes ytterligere ved følgende påstand, framholdt av James Jamerson:

Most bass players don't play *bass*, they're just playing at it. (som sitert i Mulhern, 1993, p. 156)

Da gjenstår spørsmålet: Hva innebærer det så å spille *bass* på bass?

Betegnelsen "bass" vil i mange tilfeller underforstått vise til bassgitar, som også er betydningen benyttet gjennom denne oppgaven. Dette imidlertid ikke ordets opprinnelige mening, og i enkelte definisjoner av begrepet nevnes ikke engang instrumentet. The New Grove Dictionary of Musical Instruments definerer bass som følgende:

The lower or grave part of the musical system, as distinguished from the treble, specifically: that part or voice in a composition executed by the lowest range performers ('bass part'); the lowest pitch in a sonority; hence the succession of

⁴⁰ Amerikansk jazztrompetist og flygelhornspiller, aktiv som musiker fra midten av 1940-tallet og fram til sin død i 1999 (Larkin).

lowest notes in a passage or composition (‘bass line’); the lowest segment of an instrument’s range, or the lowest octave or octaves articulated in a composition (‘bass register’); the lowest human voice (‘bass voice’) [...] (Webster, 1984, p. 168)

I denne definisjonen betegner ”bass” en rekke ulike musikalske elementer. Felles for alle er imidlertid at de befinner seg lengst ned i det tonale registeret, og begrepet gir med andre ord alltid en indikasjon på tonehøyde. Videre i forklaringen eksemplifiseres siden hvordan ”bass” også mer spesifikt kan henvise til en musikalsk funksjon:

[...] those notes which “support” the other parts, which determine the harmonic identity of sonorities and which are in the main responsible for harmonic progressions, cadences, modulations and large scale tonal relationships (“harmonic”, “functional” or “musical” bass). (ibid)

Her beskrives en ”støttende” eller ”forsterkende” rolle, med et overordnet harmonisk ansvar. Bass beskrives med andre ord som en type musikalsk grunnpilar, noe som stemmer godt overens med betydningen av det nært beslektede begrepet ”basis”.

Samtlige av de nevnte betydninger vil det videre være naturlig å anta at speiles i hvordan også *bassgitarens* funksjon defineres. La oss da først undersøke hvordan undervisningslitteraturen beskriver bassistens oppgaver:

The main role of the bass guitar is to provide a musical foundation for the rhythm section, and together with the drums in particular, to play an interesting groove which drives the band along. [...] Consequently, whether you use a walking bass line, riffs, improvisation, or even a simple pattern, the fundamental purpose of the bass guitar is to play more or less repetitive phrases, solidly and with good sense of time. (Paul Westwood, 2005, p. 6)

Nok engang henvises det altså til en støttende rolle. Imidlertid ser Westwood ut til å tillegge bassgitaren en hovedsakelig *rytmisk* funksjon, ved å fokusere på bassistens ansvar i forhold til å skape rytmisk fremdrift. Nøyaktig hvilke kompteknikker man så velger å benytte, vil siden være av underordnet betydning. Bassen blir for øvrig også definert som del av en kompgruppe, med særlig tilknytning til trommene.

Hva om vi så henvender oss til forskningslitteraturen?

Since the early days of jazz, the bass has played a central part within rhythm sections by interpreting and delineating the harmonic-rhythmic structure of pieces. [...] While managing various time-keeping aspects of their role, bass players make constant decisions about their part's harmonic and melodic features. [...] In the most general harmonic terms, they have the job of outlining the progression. This is neither a mechanical nor a static process; rather it is one of constantly reinterpreting the composition's chords and their harmonic-rhythmic motion. (Berliner, 1994, p. 315-318)

Berliner, med særlig fokus på jazztradisjonen, skildrer en temmelig mangfoldig bassfunksjon, med et både harmonisk, rytmisk og melodisk aspekt. Som representant for et rent populærmusikalsk fokus, indikerer også Green (2002) en liknende form for multifunksjonalitet; her tillegges bassen et både harmonisk og rytmisk ansvar, samtidig som instrumentets støttende funksjon understrekes:

The bass guitar's function in most situations links the chordal instruments with the rhythmic instruments, so in other words it's the link say between the drums and the rest of the band. And that's the way it should be because you're providing feel, providing groove and so on ... (bassist Rob Burns, som sitert i Green, 2002, p. 33)

Moore (2001), som beskjeftiger seg spesifikt med britisk 60-tallsrock, definerer også bassistens rolle langt på vei ut fra de samme kriterier. Han oppgir at bassgitarens primære ansvar vil være å forsterke enkelte deler av trommenes rytmemønster, samt definere det harmoniske forløpet gjennom varierte basslinjer.⁴¹ Imidlertid presiserer Moore, i høyere grad enn Berliner og Green, hvordan bassgitaren dessuten vil balansere lydbildet ved å sørge for bunnfrekvensene (p. 33, 39-40).

Videre mener jeg det er interessant å undersøke hvordan bassister gjennom historien selv har reflektert omkring bassgitarens funksjon. Jeg vil i den forbindelse nå drøfte enkelte påstander jeg mener illustrerer hva som ser ut til å være sentrale aspekter ved bassfunksjonen. For oversiktlighetens skyld vil jeg da gruppere uttalelsene tematisk etter hvilken funksjon de antyder. Utsagnene er formulert av forskjellige bassister, med ulik bakgrunn og sjangertilhørighet. Utvalget utøvere er gjort på grunnlag av deres respektive roller som pionerer og stilskapere, samt betydningen deres virke har hatt i forhold til eventuelle

⁴¹ Viser til tidligere drøfting av rockbass i avsnitt 2.2.

endringer i bassgitarens bruksområde og omdømme. For øvrig vil trolig flere sette spørsmålstegn ved et slikt kildevalg, da det lett kan virke paradoksalt å behandle "standard" basspill ved å vise til de som nettopp bryter med tradisjonene. Jeg vil likevel argumentere for at pionerene, ved ikke alltid å gi folk det de forventer, sannsynligvis vil være svært bevisste på hva folk *faktisk forventer*. Dette på bakgrunn av tilbakemeldinger og reaksjoner de respektive rimeligvis vil ha møtt som følge av sin ukonvensjonelle praksis, samt egne erkjennelser de vil ha oppnådd gjennom eksperimentering med utøvende prinsipper.

Som støtte for resten av bandet:

- I'd say my position is that of a catalyst. When I played string bass years ago, for example, it was probably inaudible to the audience most of the time, but it was very important to the band, in terms of keeping them moving and providing something for them to take off on. (Jack Bruce, som sitert i Mulhern, 1993, p. 88)
- To many people overplay because they don't pay attention to the people they're supposed to be accompanying. (Jerry Jemmott, *ibid*, p. 186)
- You're the bass player, the foundation that's holding everything together. (Stuart Hamm, *ibid*, p. 102)

I alle disse uttalelsene beskrives bassgitaren som et støttende og forsterkende element. Bassistens primære oppgave er å produsere et musikalsk fundament for de andre instrumentene å spille på, samt fungere som et bindemiddel mellom gruppens ulike musikalske bestanddeler. Videre understrekes bassistens funksjon som akkompagnatør, framfor solist.

Som "time-keeper":

- So Allan's [drummer] flying all over and the drums are doing everything but keeping time, and meanwhile I'm saying, "Eb, two, three, four; D, two, three, four." (Stuart Hamm, som sitert i Mulhern, 1993, p. 101)
- I always stand stage right. I like to be able to see what the bass drum is doing and lock into it. (Billy Sheehan, *ibid*, p. 133)
- I really enjoy playing a good groove. [...] by playing in the studios, I could see that that was what people wanted. (Marcus Miller, *ibid*, p. 48)

Her understrekes bassistens ansvar for å skape og opprettholde et stødig, rytmisk driv i musikken, samt bidra til å produsere en groove. Det legges dessuten vekt på å ha et nært samspill med trommene. Denne relasjonen ser videre ut til å være av stor betydning for hvordan bassister tenker ved komponering av basslinjer:

- 'Well what's the drummer doing?' 'He's playing this rhythm.' 'And what's your chord?' 'It's a D minor seven.' [...] I'll then listen to what the bass drum, snare drum and hi-hat are doing.' Looking at that as a rhythmic picture, I then just pin my notes onto that drum rhythm. So in its simplest form, the line invents itself. (Rob Burns, som sitert i Green, 2002, p. 76)

Som harmonisk veiviser:

- [...] the bass' role is strictly supportive - playing chord changes [...]
(Anthony Jackson, som sitert i Mulhern, 1993, p. 21)
- [...] four or five different bassnotes can all work under certain chords.
(Jimmy Johnson, ibid, p. 105)
- [...] bass can really change a track! You know, if you put the bass on the root note, you've got a kind of straight track. But later I learned how to make other notes work for me [...] If you're in C, and you put it in something that is not the root note - it creates a little tension. [...] And so by the time you go to C, it's like "Oh, thank God, he went to C! (Paul McCartney, ibid, p. 122)

Ifølge disse utsagnene vil bassen også ha et ansvar i forhold til å tydeliggjøre det harmoniske forløpet. Samtidig understrekes bassistens makt til å definere en akkord, som følge av at basstonen gjerne automatisk oppfattes som grunntone.

Som melodisk katalysator:

- Most arrangers and producers depend on their rhythm players to create hooks, figures, turns and even chordal variations on which the string, horn and vocal writing can be pegged. (Joe Osborn, som sitert i Mulhern, 1993, p. 162)
- The secret of a lot of hit records is in the bassline and the drumlicks - mostly the basslines. (Carol Kaye, ibid, p. 159)

- All bass players should become more melody-conscious. (Jaco Pastorius, *ibid*, p. 48)

Her presiseres at bassen også har en melodisk funksjon, enten i form av selv å presentere melodiske riff eller 'hooks', eller gjennom å skape et underlag som kan generere eller fremheve melodisk aktivitet andre steder i gruppen.

Som besørger av dybde og bunn:

- (...) the Energy cabinet gives me the low-end kick that let's me know, 'Yes, I'm still the bassplayer, not a frustrated lead guitarist'. (Stuart Hamm, som sitert i Mulhern, 1993, p. 101)
- (...) I devised a way to lay down the low part while playing the melody on top, so that both parts ring on. (John Entwistle, *ibid*, p. 93)
- (...) people would say, 'Hey, Jeff, would you kindly quit playing in the higher registers? Would you please play some bass for us?' (Jeff Berlin, *ibid*, p. 70)

I disse uttalelsene kommer det tydelig fram hvordan instrumentet forventes å representere de mørkeste frekvensene i musikken. Det ser videre ut til å herske en oppfatning om at basspill fortrinnsvis bør holdes i instrumentets laveste register. Dette aspektet ved bassfunksjonen virker å være av så stor betydning at bassister gjerne vil forsøke å ivareta dybde også når de selv inntar en mer solistisk rolle i gruppen.

Hittil drøftede utsagn ser ut til å representere noen av de mest sentrale forståelsene av bassgitarens funksjon. Imidlertid vil det alltid eksistere synspunkter som bryter med gjengse oppfatninger, hvorav kanskje særlig omdiskutert er tendensen til å låse bassgitaren fast i en strengt akkompagnerende rolle:

- I've always approached the bass as a lead instrument. It's not a complementary instrument, so you have to be as loud as everybody else. (Tim Bogert, som sitert i Mulhern, 1993, p. 83)
- The bass is as much a solo and melodic instrument as the guitar or even organ. It just depends on how you want to play it. (Chris Squire, *ibid*, p. 136)

Mange av de tidligere siterte bassister oppfordrer dessuten til å utfordre tradisjonelle konvensjoner:

- Experiment. Play anything but bass on the bass. (John Entwistle, *ibid*, p. 96)
- There certainly shouldn't be a limitation that you have to fulfill a certain role because you're playing bass. Obviously, you have to fulfill that role anyway, but you don't have to do it in the prescribed way. (Jack Bruce, *ibid*, p. 87)

De fleste understreker imidlertid at eksperimentering aldri må gå på bekostning av bassens primære funksjon. I det samme bekreftes dermed tidligere omtalte aspekter som generelt aksepterte normer for basspill:

- (...) even with all the tapping and stuff, I still function as a bass player, laying down the root and grooving. (Stuart Hamm, *ibid*, p. 102)
- I try to think 'bass' first, and then kind of embellish it [...] Sign my name here and there, but basically try to play the foundation [...] (Jimmy Johnson, *ibid*, p. 104)

Oppsummert kan vi altså konstatere at de fleste bassister, uavhengig av musikalske preferanser og spillestiler, vil dele oppfatningen om at bruk av bassgitaren fører med seg et ansvar for å sikre tilstedeværelsen til visse elementer i musikken. Undersøkelsene avdekker videre et sett tilsynelatende generelle retningslinjer, som til sammen vil kunne brukes til å formulere en bassfunksjon med allmenn gyldighet - uansett sjanger, besetning, tid, sted, eller andre variasjoner i kontekst. Denne bassfunksjonen ser ut til å inkludere både rytmiske, harmoniske og melodiske aspekter, hvorav de rytmiske og harmoniske gjerne er de som vektlegges tyngst. Fordelt på ulike ansvarsområder, vil bassgitaren normalt forbindes med følgende konkrete oppgaver i et samspill:

Rytmisk ansvar:

- tydeliggjøre taktart og puls, samt sørge for framdrift og jevn rytmisk driv
- assistere og komplettere trommenes arbeid med hensyn til å skape en groove

Harmonisk ansvar:

- definere akkordene ved å angi grunntoner

- demonstrere det harmoniske forløpet
- bidra til et balansert lydbilde ved å sørge for bunnfrekvenser

Melodisk ansvar:

- fremheve melodistemmen, eventuelt generere melodisk aktivitet i ulike deler av gruppen
- potensielt presentere egne melodier gjennom riff, hooks eller andre former for melodisk linjespill

Generelt:

- være et stabiliserende, støttende og forsterkende element
- binde sammen gruppens ulike bestanddeler
- innta en hovedsakelig akkompagnerende, framfor solistisk, rolle

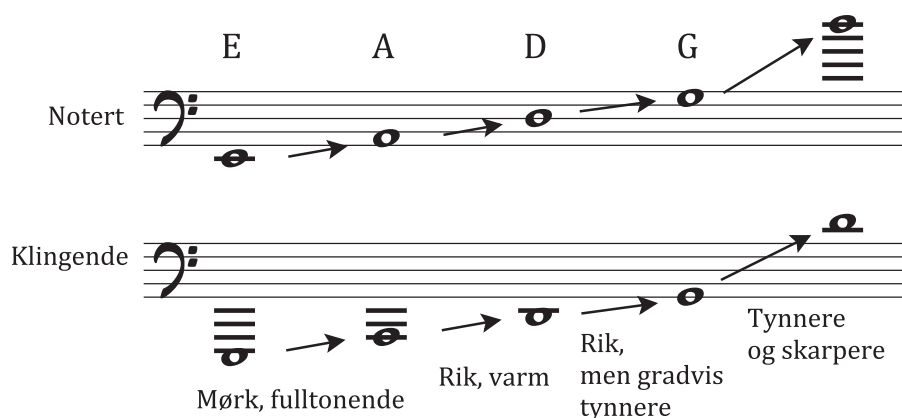
Nå må det kommenteres at disse punktene på ingen måte utgjør noen universell oppskrift på hvordan bassen skal brukes. De beskriver heller ikke nøyaktig hvordan de ulike kompoppgavene skal løses musikalsk, og bassister vil dermed ha stor frihet innenfor generelle retningslinjer til å forme sin egen stemme etter smak og ønske.⁴² At forventninger eksisterer betyr naturligvis heller ikke at de overhodet må oppfylles, og som bassist kan man selv velge å enten følge eller bryte med gjeldende prinsipper. Slike avgjørelser vil imidlertid alltid innebære å måtte forholde seg til dem på et eller annet vis.

2.4 Bassens fysikk

Elbassens fire strenger er vanligvis stemt i stigende kvarter: E-A-D-G.⁴³ Disse klinger en oktav under den vanlige gitarens fire mørkeste strenger. På de fleste basser vil toneomfanget så spenne seg over ca tre oktaver, fra kontra E til énstrøken D (klingende) (Illustrasjon 1).

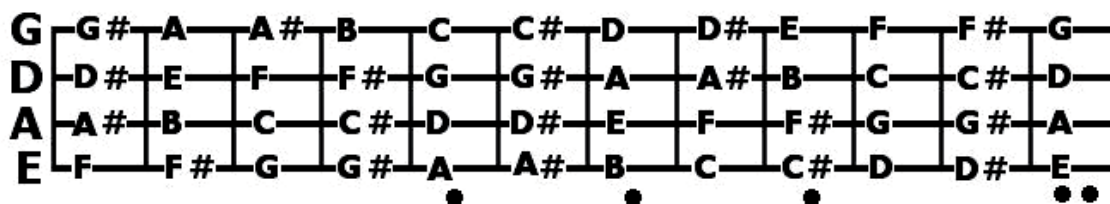
⁴² For utdypende lesning omkring alternative måter å håndtere ulike av bassens kompoppgaver, se for eksempel Berliner (1994, p. 315-319).

⁴³ Det finnes for øvrig også basser med både fem og seks strenger. Det vanligste er gjerne å feste en mørk H-streng under E, for slik å få tilgang til ekstra dybde og bunn.



Illustrasjon 1. Register for en firestrengs bass med standard stemming

De ulike tonehøydene markeres vanligvis i form av en fysisk båndinndeling langs gripebrettet (Illustrasjon 2).



Illustrasjon 2: Tonenes plassering opp til tolvte bånd⁴⁴

Det er på alle typer basser i tillegg mulig å produsere en rekke overtoner, også kalt "flageoletter". Disse vil være å finne naturlig på hele 30 ulike steder langs samme streng. Det er dessuten også mulig å produsere såkalt "falske" overtoner, slik at man i teorien kan oppnå denne typen lyd kvalitet i en hvilken som helst tonehøyde.

De fleste basser er bygget i tre, men også andre materialer, deriblant grafitt, blir benyttet. Hvilket materiale bassen er laget av vil videre påvirke lyden i instrumentet. Forenklet kan man si at tunge, eller kompakte treslag fungerer litt på samme måte som en kompressor, ved å jevne ut og balansere den

⁴⁴Illustrasjon 2 er hentet fra artikkelen 'Bass Guitar Notes – Master The Fretboard Today' (Boyd).

samlede lyden; motsatt responderer mykere og mindre kompakte materialer generelt bredere og tydeligere i forhold til ulikheter i lyd kvaliteter og frekvenser (Willis, 2001, p. 22).

Basstrenger produseres hovedsakelig av stål, og dekkes i noen tilfeller med ulike former for beskyttende overflatebelegg. Utover dette vil ulike strengetyper kunne variere i forhold til både tykkelse, materiale og konstruksjon. Slike egenskaper spiller videre inn på lyd kvalitet, samt hvordan strengene føles å spille på. Ett viktig skille går mellom såkalte "flatwound" og "roundwound" strenger. Flatwound har en glatt overflate, og vil gi en noe "dempet" lyd, ikke helt ulik kontrabassens; roundwound strenger produserer en noe skarpere lyd, og gir også større grad av sustain. Hva angår tykkelsen på strengene, vil dette i høy grad ha betydning for hvor "lettspilt" instrumentet blir. Her er det snakk om hvor mye kraft som må til i venstre hånd for å presse strengen ned, samt hvor sterkt anslag som kreves eller tåles i høyre hånd før det oppstår støy mot gripebrettet.

Mikrofoner til å feste på bassen, såkalte "pickups", finnes også i en mengde ulike varianter, produsert av ulike leverandører og til ulike typer bruk. De fleste kan imidlertid fordeles innenfor én av to hovedkategorier, omtalt som enten "single coils" eller "humbuckers": Førstnevnte består av kun én transformator, og vil generelt produsere en tynnere og skarpere lyd enn en humbucker, som inneholder to, og dermed fanger opp et noe kraftigere signal. Et annet skille går mellom såkalt "passiv" og "aktiv" elektronikk, der aktiv elektronikk inkluderer en innebygd pre-amp, eller forforsterker, i selve bassen. Pre-ampen intensiverer lydsignalet fra strengene, samt gir tonekontrollen tilgang til et større frekvensområde.

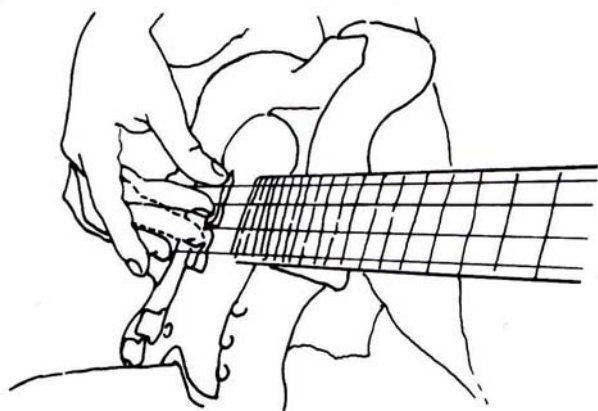
Bassgitaren kan videre modifiseres manuelt på en rekke områder, hvorav de kanskje mest åpenbare er justering av strengehøyde, samt mikrofonenes avstand til strengene. Slike justeringer vil, i likhet med strengevalg, påvirke lyden i instrumentet, samt gjerne ha rent spilletekniske konsekvenser. For eksempel vil det rimeligvis være lettere å trykke ned en streng jo nærmere gripebrettet den er festet. Imidlertid øker samtidig risikoen for støy, ved at strengen lettere vil skurre mot gripebrettet ved kraftig anslag. Justering til en høyere strengehøyde vil altså kunne begrense eventuell støy forårsaket av tynne strenger, samtidig som dette vil fjerne noe av den tekniske fordel

tynne strenger gir, da bassen likevel blir tyngre å spille på. Ulike justeringer i forhold til oppsett henger altså sammen, og vil påvirke effekten av hverandre.

Også flere andre faktorer vil ha betydning for hvordan bassen låter. Blant slike kan for eksempel nevnes egenskaper ved ulike typer forsterkerutstyr, manuelle lydinnstillinger gjort på utstyret, ulike kvaliteter ved det aktuelle fremføringslokalet, osv. Da dette prosjektet først og fremst fokuserer på rent spilletekniske aspekter, videre med utgangspunkt i betingelser satt av bassgitareren alene, vil imidlertid nevnte typer omkringliggende faktorer i liten grad bli viet oppmerksomhet i denne oppgaven.

2.5 Spilleteknikker

Elbassens korte brukstradisjon innebærer at det i liten grad er blitt systematisert konkrete retningslinjer for spilleteknikk. Tidligere drøfting har også vist at praksis ofte vil variere på dette området, og at bassister gjerne utvikler en til dels personlig spillestil gjennom eksperimentering med ulike løsninger. En særlig utbredt grunnteknikk ser imidlertid ut til å være å slå an strengene med vekselvis to fingre i høyre hånd, i denne oppgaven omtalt som "plukking" (Illustrasjon 3).



Illustrasjon 3: Plukking⁴⁵

Ved plukking er det fortrinnsvis den myke innsiden av fingertuppene som berører strengen. Det er da vanligst å gjøre bruk av peke- og langfinger, men

⁴⁵ Illustrasjon 3 er hentet fra Gregory og Vinson (1983, p. 23).

Øvrige fingre kan også benyttes. Imidlertid finnes det også bassister som tar i bruk både tre og fire fingre i høyre hånd, mens andre vil bruke kun én. Plekter er også mulig å benytte som alternativ til plukking.⁴⁶ Normalt vil man videre spille på kun én streng av gangen, og dempe de øvrige etter anslag. Når det gjelder venstre hånd, vil man gjerne fordele fire fingre på henholdsvis fire nabobånd, og siden beholde denne fordelingen ved en eventuell veksling mellom ulike "posisjoner".

Utover de hittil nevnte er det også utviklet mange andre både venstre- og høyrehåndsteknikker, som sammen gjøre det mulig å produsere et bredt spekter ulike lyd kvaliteter på elbassen. Å gå inn på alle disse ville imidlertid bli for omfattende i en oppgave som denne. Da jeg heller ikke anser dette som nødvendig i forhold til behandling av problemstillingen, vil jeg nå i stedet beskrive et utvalg konkrete spilleteknikker senere demonstrert i analysedelen.

- Akkordspill

Selv om bassen normalt spilles på kun én streng av gangen, vil det også være fullt mulig å produsere ulike samklanger eller akkorder ved å la flere strenger klinge sammen. I den forbindelse kan man for eksempel fordele høyre hånds tommelfinger, pekefinger og langfinger på de ulike strengene man ønsker å la klinge.⁴⁷ Siden kan man så velge å sette strengene i bevegelse på nøyaktig samme tidspunkt, heretter omtalt som "samplukk"⁴⁸, eller motsatt spille brutte akkorder, også kalt arpeggioer, ved å slå an strengene én etter én. Her kan man videre variere i hvilken rekkefølge strengene plukkes, samt hvorvidt tonene dempes umiddelbart etter anslag, eventuelt får klinge til akkorden er presentert i sin helhet. Akkordspill der strengene plukkes én etter én vil i det følgende også omtales som "fingerspill".

En annen teknikk mulig å bruke ved akkordspill er "strumming". Denne omtales av Lilliestam som hovedsakelig utviklet for gitar (1995, p. 207-208), men teknikken vil også være mulig å benytte på bass. Strumming innebærer å la høyre hånd til "sveipe" over strengene, enten alle på en gang eller bare noen få,

⁴⁶ Plekterspill er et helt eget tema. Slike teknikker er imidlertid ikke blitt benyttet i prosjektet, og vil derfor heller ikke omtales ytterligere her.

⁴⁷ Denne teknikken omtales av Westwood som "Spanish style", siden den typisk er brukt i spansk gitarmusikk (2005, p. 11).

⁴⁸ Dette begrepet er mitt eget, da jeg ikke har lyktes i å finne en annen benevnelse som beskriver denne teknikken spesifikt.

noe som vil etterlate flere strenger i bevegelse samtidig. Til forskjell fra ved samplukk, vil imidlertid strumming sette strengene i bevegelse én etter én. Ved å variere innenfor hvilket tidsrom høyre hånds bevegelse fullendes, vil det likevel være mulig å produsere alt fra relativt tydelige arpeggioer, til motsatt svært raske "strums", hvor akkordtonene oppleves som slått an tilnærmet samtidig. Man vil videre kunne utføre teknikken som en veksling mellom nedadgående eller oppadgående håndbevegelser, i det følgende omtalt som henholdsvis "nedstrøk" og "oppstrøk". Disse vil resultere i ulike lyd kvaliteter, samtidig som veksling mellom de ulike bevegelsene dessuten muliggjør en relativt avansert rytmisering av spillet. Til slutt kan nevnes at en liknende "sveipende" håndbevegelse også er mulig å benytte på kun én streng av gangen. Da jeg ikke kjenner til noen egen benevnelse for dette, velger jeg i analysen å omtale også denne teknikken som en form for strumming.

- Linjespill

Også ulike typer linjespill vil kunne utnyttes for å definere harmonier og tydeliggjøre harmonisk forløp.

It's a question of learning to reflect the original chord in just the line. Players like Wayne Shorter, Sonny Rollins, Ira Sullivan can do that. I wanted to be able to do it too. (Pastorius, som sitert i Milkowski, 1995, p. 62)

Basslinjer kan utformes på en rekke ulike måter, hvorav tidligere omtalt for eksempel er såkalte riff. Disse tilsvarer korte og lett gjenkjennelige bassfigurer, som repeteres gjennom hele eller deler av en låt. Tonal utforming følger da som regel relativt enkle musikalske formler, og ofte vil samme riff kunne flyttes omentrent uendret rundt på de respektive akkorder. Riff som går over flere takter utformes gjerne i form av spørsmål og svar, og et typisk bassriff i rock and roll kan dermed se slik ut (Eksempel 1):



Eksempel 1. Bassriff i rock⁴⁹

⁴⁹ Eksempel 1 er hentet fra Gregory og Vinson (1983, p. 29).

Imidlertid må det kommenteres at et riff ikke nødvendigvis behøver ha en utpreget melodisk utforming; det kan like gjerne være basert på en rytmisk idé. Riffets funksjon i kompsammenheng vil altså avhenge av hvordan det er bygd opp.

Tidligere nevnt er også walking-bass, som vil ha en noe løsere, og oftest improvisert, utforming, videre basert på horisontal og fortrinnsvis trinnvis bevegelse mellom respektive harmonier. Andre former for linjespill kan igjen prioritere en utpreget *melodisk* utforming, og dermed fungere som viktige bidrag i forhold til låtens melodiske identitet. Gjennom unison eller kontrasterende bevegelse med andre instrumenter, kan linjespill dessuten forsterke melodier spilt av øvrige medlemmer i gruppen. Basslinjer kan også utformes som en type etterfølgende samklanger, ved at flere toner klinger samtidig med noenlunde samme rytmikk. Dette vil i drøftingen bli omtalt som fortykkede linjer.⁵⁰

- Drone

Å legge en drone innebærer å la samme tone klinge hele veien gjennom hele eller deler av en låt. Mørkt klingende droner er vanlig å benytte som underlag for solistisk aktivitet, og spilles da gjerne på toneartens første eller femte trinn.

- Anslag og artikulasjon

Artikulasjon innebefatter ulike egenskaper ved fremførelsen av enkelttoner, samt til en viss grad også frasering. Blant former for artikulasjon mulig å utføre på elbass er eksempelvis:

- *Glissando*: Tonehøyde endres enten opp eller ned i en glidende bevegelse etter at tonen er slått an. På bass kan dette gjøres ved at venstre hånd presser strengen inn mot gripebrettet hele veien mens hånden flyttes fra starttone til måltone. Glissando kan utføres hurtig eller langsomt, samt gjøres kort eller lang.
- *Legato*: Dette er knyttet til frasering, og innebærer at tonene spilles uten adskillelse. Her benyttes gjerne mykt anslag og fulle noteverdier. På bass vil det videre være mulig å innimellom utelate høyre hånd i anslaget for å få bedre flyt. I den forbindelse kan for eksempel benyttes

⁵⁰ Fortykkede linjer er tidligere omtalt i forbindelse med sound-relaterte begreper (avsnitt 1.9.1).

"pull-off" (venstrehånd drar i strengen samtidig som den slippes; strengen klinger dermed uten å bli slått an i høyre hånd) eller "hammer-on" (mens strengen fortsatt er i bevegelse etter forrige anslag, trykker venstre hånd ned en lysere tone på samme streng).

- *Demping*: Ved å dempe basstrengene vil man oppnå en kortere og mer "lukket" lyd kvalitet. Her kan man velge mellom en mengde ulike teknikker, utviklet for både venstre og høyre hånd. Den kanskje vanligste formen for høyrehåndsdemping innebærer å plassere høyre håndbak lett over strengene nede ved stolen, og siden bruke tommelen til å slå an strengene.⁵¹ På den måten blir det mulig å ivareta nokså tydelige tonehøyder, samtidig som den dempede tonekvaliteten gir spillet en perkussiv kvalitet. Venstrehåndsdemping kan utføres ved å plassere en eller flere fingre lett over strengene på ulike steder langs gripebrettet idet strengen slås an. Her vil det imidlertid være lett å produsere overtoner utilsiktet, noe som kan unngås ved å bruke første og fjerde finger samtidig i venstre hånd, eventuelt ta i bruk alle fire fingre. Ved å variere presset på strengene, vil man også ved venstrehåndsdemping kunne regulere i hvilken grad tonehøyde skal være identifiserbar. Demping resulterende i uidentifiserbar eller svært diffus tonehøyde omtales gjerne som "ghost-notes"; på norsk, "stumtoner". En toneløs perkussiv effekt har tidligere blitt nevnt at i tillegg kan produseres ved å la høyre håndbak, eventuelt hele håndflaten, slå over strengene nedenfor gripebrettet, noe som vil resultere i et hørbart "smell".⁵² Denne teknikken vil videre i oppgaven omtales som "stumslag"⁵³.

Tonekvalitet vil i høy grad også påvirkes av rent fysiske egenskaper ved den eller de deler av høyre hånd som slår an strengen. For eksempel kan man oppnå en hardere tone ved å benytte fingerneflen, i stedet for som vanlig å bruke fingertuppens mykere innside. Videre vil også høyre hånds *plassering*

⁵¹ Dette er på engelsk omtalt som "palm mute". En tilsvarende effekt vil for øvrig kunne oppnås ved å plassere et stykke mykt tøy eller lignende innunder strengene lengst nede ved stolen.

⁵² Jfr. slap-teknikken benyttet av kontrabassistene på 1930-tallet, omtalt i avsnitt 2.2.

⁵³ Begrepet er innført av meg selv, i mangel på andre benevelser for å omtale denne teknikken spesifikt.

være avgjørende for tonekvalitet, da anslag over eller langt opp mot gripebrettet vil gi mykere lyd enn anslag nærme stolen.

- Tremolo

Tremolo innebærer svært hurtig gjentakelse av en tone, eventuelt flere toner samtidig. Effekten kan beskrives som en form for lydmessig "skjelving". Teknikken er mye brukt blant strykere, men vil også være mulig å benytte på elbass. Dette kan for eksempel gjøres ved hurtigst mulig å plukke strengen, gjennom rask veksling mellom to til fire fingre i høyre hånd.

- Vibrato

Vibrato tilsvarer en relativt hurtig og regelmessig veksling i en tones frekvens. Dette vil skape en effekt som kan minne om "skjelvingen" produsert ved tremolo. Vibrato kan for øvrig også utføres som en veksling i *lydnivå*, eller intensitet, og det er denne formen for vibrato som senere vil bli omtalt i analysedelen. I den forbindelse vil også teknisk utførelse bli nærmere forklart.

- Håndbakanslag

Blant andre teknikker anvendbare på bass vil jeg til slutt nevne det jeg velger å kalle "håndbakanslag"⁵⁴. Dette innebærer å la høyre håndbak treffe en eller flere strenger i et kraftig slag mot gripebrettet, for deretter eventuelt å gli hurtig langs halsen i en enten opp- eller nedadgående bevegelse (jfr. glissando). Anslaget resulterer i en "dump" lyd kvalitet, som kan oppleves å minne om lyden fra en conga-tromme. I tillegg til å ha en utpreget rytmisk effekt, vil anslaget dessuten kunne angi tonehøyde, avhengig av hvordan teknikken utføres. Håndbakanslag er å finne demonstrert av blant andre Pastorius,⁵⁵ som omtaler teknikkens bruksverdi slik: "It adds some meat in appropriate places" (som sitert i Mulhern, 1993, p. 47).

⁵⁴ Det er mulig at det her finnes andre benevnelser, men disse har jeg i så fall ikke lyktes ta rede på.

⁵⁵ Teknikken blir blant annet brukt mot slutten av låta "John And Mary" (fra albumet *Word of Mouth*, 1981, Warner Jazz. 9362482462), samt i "The Elders" (fra *Mr. Gone*, 1978, Colombia. CK-46869).

2.6 Instrumentidiomatiske aspekter

Hos alle instrumenter vil fysiske egenskaper til en viss grad sette premissene for hva som er mulig å spille på de enkelte, samt hva som låter bra og mindre bra. Ifølge Lilliestam vil slike "instrumentidiomatiske" aspekter gi seg kanskje særlig hørbare utslag innen nettopp gehørtradert musikk. Dette fordi denne tradisjonen baserer seg på praktisk handling, noe som blant annet innebærer at komponering og arrangering skjer fortrinnsvis med utgangspunkt i instrumentet.

How do you formulate a song? You don't really. You just play around on the guitar. And it formulates itself. (Eric Clapton, som sitert i Lilliestam, 1995, p. 169)

En slik praksis vil rimeligvis prege musikken, da man i en utøvende kontekst gjerne automatisk spiller det som ligger "lett i hånden". Flere karakteristiske egenskaper ved populærmusikk, hva angår både melodikk og harmonikk, kan dermed til en viss grad forklares ut fra en streben etter så teknisk enkle løsninger som mulig (Lilliestam, 1995, p. 167).⁵⁶ Videre ligger sannsynligvis også her bakgrunnen for en del konvensjoner knyttet til håndtering av ulike instrumenter.

I analysesammenheng drar Moore et skille mellom musikk skrevet "at the fretboard" mot "at the keyboard" (2001, p. 59). Videre mener han å kunne knytte visse kompositoriske tendenser til idiomatiske aspekter ved de respektive instrumentene. Blant de mest avgjørende forskjellene mellom gitar og piano nevnes da spesielt hvordan akkordstrukturer i høy grad vil opptre homogent langs tangentregisteret på et keyboard, mens motsatt være behandlet svært ulikt langs gripebrettet på en gitar. Denne egenskapen ved gitar er også tema hos Lilliestam, som blant annet beskriver hvordan de eneste dur-akkordene mulige å oppnå i "åpen" posisjon⁵⁷ vil være C, G, D, A og E. Dette omtales videre som mye av grunnen til at nettopp disse toneartene er så vanlig å finne i en god del av den gitarbaserte populærmusikken (1995, p. 44).

Gitar og bass benytter lik stemming og båndinndeling, og aktualiserer dermed også mange av de samme idiomatiske utfordringene. Siden basspill

⁵⁶ I den forbindelse kan for eksempel nevnes hvordan The Beatles gjerne harmoniserte låtene sine ved ganske "enkelt" å kombinere akkorder som var lette å spille og låt bra sammen, uten noen særlig tanke på teorien bak (Lilliestam, 1995, p. 167).

⁵⁷ Åpen posisjon inkluderer løse strenger, i motsetning til såkalte barregrep.

hovedsakelig utføres på kun én streng av gangen, vil imidlertid valg av toneart her i mindre grad enn på gitar ha tekniske konsekvenser. For øvrig kan krysstonearter være gunstige også for bassister, da tilgang på løse strenger vil kunne lette visse tekniske utfordringer. For eksempel vil en løs streng kunne klinge selvstendig samtidig som venstre hånd beveger seg mellom ulike posisjoner. Dette kan videre utnyttes for å unngå uønskede "hull" i lydbildet ved intervallsprang som krever lange forflytninger. På samme måte kan løse strenger dessuten være nyttige i akkordspill, ved at venstre hånd frigjøres til å definere akkordtoner som ellers ville være teknisk uforenelige med den aktuelle basstonen. På den måten blir det også mulig å kombinere toner som klinger frekvensmessig svært langt fra hverandre.

Tonenes plassering langs gripebrettet (Illustrasjon 2, s. 41) gjør at enkelte intervaller vil være lettere å spille enn andre. For eksempel kan kvint og oktav nås relativt uanstrengt i en og samme posisjon, noe som også er grunnen til at mange bassfigurer bygger på nettopp disse intervallene. Kanskje spesielt tydelig er denne tendensen innenfor funk og andre groove- og vampbaserte⁵⁸ stilarter. Motsatt vil visse andre intervallforløp, som for eksempel dimskala og alterert skala, fremstå som relativt utfordrende å spille på bass, da de krever flere ulike venstrehandsposisjoner underveis i utførelsen.

Når det gjelder bruk av høyre hånd, vil noe av det kanskje mest krevende være hurtig veksling mellom ulike strenger. Dette gjelder særlig oppadgående bevegelse, fra de mørkeste strengene til de lyseste. Videre kan det være utfordrende å veksle mellom strenger som ligger langt fra hverandre, og ofte vil basspill av den grunn være dominert av trinnvis bevegelse, framfor akkordbrytninger og store intervallsprang.⁵⁹

Til forskjell fra strengeinstrumenter spilt med bue, samt ulike typer orgler, synthesizere og lignende, er det på elbass i utgangspunktet ikke mulig å la samme tone klinge uforandret i intensitet over lengre tid; lyden vil gradvis svekkes etter anslag, og ganske raskt dø helt ut om ikke strengen settes i

⁵⁸ Et vamp tilsvarer et repetert parti, fremført av kompet gjennom en hele eller deler av en låt. Vamp er gjerne basert på kortere harmoniske forløp, og blir ofte brukt som instrumentalparti i påvente av solistens inntreden.

⁵⁹ Dette blir av bassist Gary Willis humoristisk omtalt som ett av flere såkalte "bass solo symptoms" (2001, p. 48), med henvisning til en generelt lineær tendens i solospill utført på bass .

bevegelse på ny. Dette innebærer at instrumentet i liten grad tilbyr produksjon av en lengre, sammenhengende sustain.

Videre vil også bassens frekvensregister sette betydelige føringer for spill. Som et av de lavest klingende instrumentene, fremstår for eksempel bassen som lite egnet for akkordproduksjon. Dette fordi det å kombinere mørke frekvenser gjerne vil resultere i en "grumsete" og lite definert samklang. Som tidligere nevnt vil akkordspill likevel være fullt mulig å gjennomføre også på bass, men slik aktivitet vil da fortrinnsvis være henvist til bassens øvre register. Svært fyldige samklanger vil imidlertid selv her kunne låte grumsete, og akkorder på bass inkluderer av den grunn sjelden mer enn tre toner samtidig. Personlig har jeg videre erfart bassens frekvensområde som problematisk i forhold til å skape et godt intonasjonsgrunnlag, da det generelt vil kunne være vanskelig å oppfatte nøyaktige tonehøyder i svært lavt register. I sammenhenger hvor bassen er alene om å fylle en harmonisk kompfunksjon, kan det dermed igjen bli nødvendig å benytte instrumentets øvre register. Tynne strenger, samt tonekontroller innstilt på mye diskant, vil rimeligvis også kunne hjelpe.

3 MED "FLERE STRENGER" Å SPILLE PÅ; ANALYSE AV EN MULTIFUNKSJONELL ROLLE

Som utgangspunkt for videre behandling av problemstillingen vil jeg nå foreta en analyse av to innspilte arrangementer. Arrangementene er begge produkter av eget feltarbeid, hovedsakelig gjennomført i løpet av andre og tredje semester av den totalt fire semester lange masterperioden. Innspillingene er gjort i et privat øvingslokale på Lilleaker høsten 2010, med meg selv på bass.

3.1 Hensikt med analysen

Dette prosjektet har dreid seg om å undersøke hvordan man som bassist kan håndtere ulike utfordringer knyttet til akkompagnement i små besetninger. Målet med arbeidet har vært å finne fram til et utvalg teknikker mulige å benytte på bass for å fungere i flere komprøller samtidig. Påfølgende analyse har så til hensikt å demonstrere og diskutere konkrete eksempler på hvordan enkelte av de hittil omtalte teknikker kan fungere i en virkelig musikalsk sammenheng. Arrangementene vil dermed bli undersøkt med sikte på å identifisere benyttede teknikker og kvalitetsbedømme dem; både ut fra hvordan teknikkene fungerer i forhold til kontekst, samt hvorvidt bruken av de ulike oppfyller opprinnelig intensjon. Denne behandlingen vil skje gjennom verbal drøfting, med Moores sjiktinndeling som et sentralt utgangspunkt.⁶⁰ Drøftingen vil innimellom suppleres med utsnitt av notasjon, i tilfeller hvor dette oppleves som hensiktsmessig.

Analysen vil ta for seg de ulike låteksempelene separat. Hvert arrangement vil videre drøftes i forhold til både bakgrunn og kontekst, kunstnerisk og håndverksmessig prosess, samt klingende resultater. En slik helhetlig

⁶⁰ For beskrivelse av de fire sjikt benyttet i Moores analysemodell, se avsnitt 1.7.

behandling av materialet mener jeg er nødvendig for å klargjøre hvilke emner som er av analytisk interesse, samtidig som det gir et utgangspunkt for vurdering av de ferdige produktene. Analysetemaene vil disponeres i henhold til forløpet i forskningsprosessen:

1. Rammer og intensjoner
2. utfordringer og problemløsning underveis
3. Analyse av ferdig produkt:
 - a) Musikalsk forløp
 - b) Sporing av teknikker og oppnådde effekter
 - c) Helhetsvurdering og kvalitetsbedømming

3.2 Spesifisert utstysliste

- Elektrisk bassgitar

I begge innspillinger har blitt benyttet en firestrengs elektrisk bassgitar, av merket Modulus Flea. Denne bassen kombinerer kropp av or og hals av karbonfiber. En av de viktigste egenskapene ved karbonfiber er i denne sammenheng at materialet formidler lydsignaler raskere enn treverk, og dermed bidrar til å tydeliggjøre artikulasjon og dynamikk i spillet. Karbonfiber utelukker dessuten eventuelle "dødpunkter"⁶¹ langs halsen. Selve gripebrettet er laget av et hardt og kompakt komposittmateriale, med egenskaper som minner mye om ibenholt. Dette bidrar ytterligere til å samle og definere lyden. Gripebrettet er delt inn i 22 bånd, med registermessig spenn fra kontra E og opp til enstrøken F (klingende).

Bassen er montert med en humbucker pickup og aktiv elektronikk. Et Bartolini NTMB tonesystem tillater individuell justering av nivåer for både diskant, mellomtone og bass, samt kontroll av utgående volum på det samlede signalet (master). På bassen er videre festet roundwound strenger av medium tykkelse

⁶¹ De fleste basser vil ha visse punkter langs halsen der strengen klinger med en merkbart kortere sustain enn ellers. Dette er for det meste et velkjent fenomen blant bassister, som gjerne kaller slike uregelmessigheter for "dødpunkter".

(45-65-80-100). Strengene er av merket Elixir, med nanoweb coating⁶², og er festet med relativt lav strengeløyd.

- Digital reverb

Digital reverb⁶³ bearbejder lydsignaler elektronisk, ved å simulere naturlig akustisk etterklang, eller tilbakekasting av lyd. I dette prosjektet har blitt benyttet en Boss RV-5 digital reverb-pedal. Denne tillater manuell innstilling for hvor høyt etterklangen skal låte (effektnivå), hvor lenge den skal klinge (effekttd), samt frekvensbalanse i tonen (effekttone). Videre vil det være mulig å velge mellom seks ulike modus, tilsvarende ulike kvaliteter ved klangen. Nøyaktige innstillinger vil gjøres rede for i drøfting av den aktuelle innspillingen hvor effekten er benyttet.

- E-bow

E-bow⁶⁴ er en hånd-holdt, batteridrevet innretning, brukt til å produsere et magnetisk felt som vibrerer strengen. Prinsippet bak enheten er en fokusert feedback-loop rettet mot en enkelt streng, resulterende i en kraftig sustain som vil fortsette å vare så lenge buen holdes i samme posisjon.



Illustrasjon 4: E-bow sett fra siden



Illustrasjon 5: E-bow sett fra undersiden⁶⁵

E-bow er opprinnelig utviklet for gitar, men kan også brukes elbass.⁶⁶ Dette krever imidlertid en litt annen teknikk, da enheten opprinnelig er designet for å

⁶² Dette er en form for overflatebehandling som beskytter strengene, uten å endre tonekvalitet.

⁶³ Digital reverb vil heretter ofte omtales som kun "klang". Gjennom deler av analysen vil klang for øvrig også kunne opptre i andre betydninger. Gjeldende betydning av ordet vil fremgå av kontekst.

⁶⁴ E-bow omtales i denne oppgaven også som "elektronisk bue", gjerne forkortet til kun "bue". Toner produsert ved hjelp av innretningen vil innimellom omtales som "buede".

⁶⁵ Illustrasjon 4 og 5 er hentet fra artikkelen 'The Technology of the Ebow' (Marrosy, 2007).

⁶⁶ Michael Manring er blant de som har utforsket bruk av e-bow på bass.

passe gitarstrengenes avstand til hverandre (Illustrasjon 5). På gitar vil apparatet kunne hvile på to strenger på hver side av den vibrerende strengen (Illustrasjon 4), mens man på bass vil måtte bruke andre teknikker for å oppnå riktig plassering av magnetfeltet. For eksempel kan man da bruke ren muskelkraft til å holde buen i et stabilt grep over strengen, uten fysisk kontakt med bassen. Eventuelt kan apparatet også vippe på skrå, og dermed hvile direkte på enten gripebrettet eller mikrofonen, på én side av den vibrerende strengen.

E-bow kan produsere alt fra helt myke til mer "støyete", eller forvrengte lyd kvaliteter. Videre er det mulig å oppnå både lange, sammenhengende toner, samt spille ulike typer arpeggioer, vibratoer, eller lignende. Enkelte effekter vil imidlertid være noe mindre tilgjengelige på bass enn på gitar, men de fleste like fullt mulige å oppnå med litt trening.

- Capo

Capo tilsvarende en form for klemme til å feste rundt instrumenthalsen. Innretningen er tradisjonelt særlig mye benyttet på gitar, men kan også brukes på elbass. Ved å utøve solid press over et gitt punkt på gripebrettet, gjør capoen at alle strengene forkortes samtidig. Dette vil igjen resultere i en høyere stemming, noe som gjør det mulig å utnytte samme fingersetning likt i flere tonearter.

- Innspillingsutstyr

Ved innspilling av låtene presentert i analysen har blitt brukt softwareprogrammet Ableton Live, versjon 7. Videre har blitt benyttet en MacBook Pro (Intel Core 2 Duo), samt et lydkort av merket MOTU 8pre. Bassgitaren har blitt koplet rett i lydkortet under alle tre innspillinger, vel og merke via elektronisk effektpedal under to av låtene.

3.3. Analyse nr.1

Låt: 'Got to Get You Into My Life'⁶⁷

⁶⁷ Original komposisjon: John Lennon/Paul McCartney. Utgitt på *Revolver* (1966) av The Beatles, Apple Corps. 824172.

Besetning: Vokal⁶⁸ og elbass

1. Rammer og intensjoner

Dette arrangementet er basert på en versjon opprinnelig fremført av tradisjonell bandbesetning, med både trommer, bass og ulike akkordinstrumenter representert i kompgruppen. Med dette til utgangspunkt ønsket jeg å utforske hvorvidt flere adskilte kompstemmer lot seg overføre til kun bass. For øvrig var det ikke dermed min hensikt å produsere en mest mulig nøyaktig kopi av originalen; målet var snarere å kunne ivareta enkelte sentrale karakteristikk i låten, for slik å ende opp med en lett gjenkjennelig versjon i samme stil. Utover dette ville jeg ikke utøve en overdreven respekt for det originale materialet, og har heller ikke hatt noen betenkeligheter med å modifisere og bearbeide elementer i låten etter eget forogdtbefinnende.

I prosessen utfordret jeg meg selv til å gjøre bruk av kun bassgitaren, uten hjelp av elektroniske effekter eller andre eksterne verktøy. Videre ønsket jeg å holde overordnet fokus på håndtering av en *rytmisk* kompfunksjon, tilsvarende den som normalt vil være besørget av representanter for sjikt 1. Konkret dreide dette seg om å undersøke hvordan ulike teknikker lot seg utnytte til produksjon av en stabil og tydelig markert groove. I den forbindelse ønsket jeg å jobbe konkret med blant annet strumming, fingerspill, samplukk og håndbakanslag. Alene som akkompagnatør ble det imidlertid nødvendig å kombinere det rytmiske spillet med en harmonisk funksjon, noe som innebar å komme opp med rytmiske kompfigurer som samtidig demonstrerte harmonisk forløp.

Gjennom arrangementet ønsket jeg også å utforske bruk av repeterte kompfigurer. Målet var da å finne frem til relativt enkle figurer, som kunne fungere gjennom lengre partier av låten. Jeg ville i tillegg jobbe med å variere basspillet i henhold til formmessig progresjon, for gjennom tydelig veksling mellom adskilte partier å kunne bidra til markering av låtformen.

2. Utfordringer og problemløsning underveis

I utgangspunktet ønsket jeg å rytmisere basspillet noenlunde likt med originalen, og jeg valgte ved enkelte partier å kopiere dennes rytmikk nokså nøyaktig. Imidlertid fungerte den originale grooven som en form for rytmisk

⁶⁸ Vokalpartier fremføres ved enkelte tilfeller flerstemt. I analysen blir vokal koring imidlertid regnet som del av den solistiske aktiviteten, og vil av den grunn ikke poengteres i drøftingen.

”lappeteppe”, der flere ulike instrumenter representerte adskilte bidrag. Dette innebar blant annet en betydelig klangmessig differensiering av forskjellige groove-komponenter, som jeg oppfattet at forsterket den rytmiske effekten skapt av interaksjonen mellom de ulike. En slik effekt ble noe problematisk å gjenskape med kun ett instrument til rådighet. En opplevelse av interaksjon kunne imidlertid likevel etterstrebtes ved på ulike måter å separere rytmiske komponenter innad i bassspillet. I den forbindelse eksperimenterte jeg blant med å kombinere forskjellige høyrehåndsteknikker, som hver for seg representerte karakteristiske lydmessige kvaliteter, lett å skille fra hverandre. Ytterligere differensiering forsøkte jeg å skape ved å presentere ulike komponenter i ulike registre, samt skille disse i forhold til tonevalg. Videre valgte jeg ved noen tilfeller å veksle mellom fortykket og ufertykket spill, betydende at enkelte deler av spillet fikk klinge i intervaller, mens andre deler ble spilt med anslag på kun én streng av gangen.

Et annet aspekt som problematiserte grooven, var mangel på en ekstern pulsmarkering som spillet kunne virke mot. Normalt ville en slik klingende referansestruktur⁶⁹ bli gitt av slagverk, som i originalversjonen gjennomgående markerer fjerdedeler på hi-hat. Alene som akkompagnatør ble jeg imidlertid nødt til selv å besørge denne rollen, noe som delvis innskrenket min kapasitet til å presentere ytterligere synkoperende komponenter. I en besetning uten trommer sto jeg videre i liten grad fritt til å holde lav rytmisk aktivitet, uten samtidig å miste fremdrift. For å opprettholde rytmisk driv valgte jeg av den grunn å bruke relativt aktiv underdeling gjennom mesteparten av låten. Utover dette krevde fravær av slagverk dessuten stor presisjon i den rytmiske fremførelsen. Her opplevde jeg at kun små unøyaktigheter ville forstyrre grooven, da ingen andre elementer var der til å stabilisere. For å unngå rytmiske avvik, eller uønskede svingninger i tempo, valgte jeg derfor å spille inn låten på klikk. Dette innebar å få tempo markert av en metronom under fremførelsen, noe som for øvrig også ville la seg gjøre under eventuelle live-fremførelser.

Å gjennomføre et repetert komp uten at dette i lengden fremsto som ensformig eller statisk, viste seg også å by på utfordringer. Her opplevde jeg at en figur som sannsynligvis ville fungere over lengre tid med bredere orkestrering,

⁶⁹ Jfr. drøfting av groove, avsnitt 2.1.1.

krevde større grad av utvikling i en besetning uten andre instrumenter til å bidra med variasjon og dynamikk.⁷⁰ For å holde på lytterens interesse forsøkte jeg derfor å gradvis innføre nye elementer i de repeterte figurene, noe som for eksempel kunne innebære å veksle mellom ulike registre, eventuelt fortykke figurer opprinnelig spilt på kun én streng av gangen.

3. Analyse av ferdig produkt

a) Musikalsk forløp

Låten er i utgangspunktet satt sammen av tre deler, heretter benevnt ved bokstavene **A**, **B** og **C**.⁷¹ Hver av disse gjentas flere ganger gjennom låten, med kun små variasjoner i fremførelsen. Denne versjonen er dessuten utvidet med en egenkomponert del **D**. I tillegg er det også lagt til et kort avsluttende parti, heretter omtalt som "hale". Låten bygger på et relativt enkelt harmonisk forløp, med utgangspunkt i G-dur som hovedtoneart. For øvrig forekommer det i denne versjonen enkelte variasjoner i forhold til det originale akkordskjemaet. Da jeg mener disse ikke har hatt nevneverdige konsekvenser i forhold til verken låten sin identitet eller utarbeiding av kompet, vil slike avvik ikke kommenteres ytterligere i analysen. Versjonen fremføres med markant triolunderdeling, tilsvarende shuffle. Taktart er 4/4, og tempo 124 bpm. For at analysen skal være lettere å følge, presenteres her innledningsvis en skisse av gangen i låten (Tabell 1).

Tabell 1. Formskisse av analyselåt 1

Del	Besetning	Aktivitet i kompet
Intro (0:00)	Bass	Presentasjon av riff 1a
A ¹ (0:19)	Vokal og bass	Riff 1a
B ¹ (0:34)	Vokal og bass	Akkordspill (ved samplukk)
Mellomspill (0:46)	Bass	Presentasjon av riff 1b
A ² (0:54)	Vokal og bass	Riff 1b
B ² (1:09)	Vokal og bass	Akkordspill (samplukk)
Mellomspill (1:21)	Bass	Riff 1b

⁷⁰ Her kan det for øvrig innvendes at vokal koring vil kunne fungere som et slikt bidrag. I denne analysen betraktes imidlertid all vokal som del av den solistiske aktiviteten, og det er også grunnen til at koring ikke nevnes i denne sammenheng.

⁷¹ Jeg har bevisst ønsket unngå benevnelser som "vers", "refreng" og liknende, da slike kan gi uønskede indikasjoner på de ulike delenes funksjon i låten.

C ¹ (1:25)	Vokal og bass	Linjespill, etter hvert fortykket
A ³ (1:29)	Vokal og bass	Riff 1c
B ³ (1:44)	Vokal og bass	Akkordspill (samplukk)
D (1:56)	Vokal og bass	Gradvis utviklet akkordspill (veksling mellom ulike teknikker)
C ² (2:57)	Vokal og bass	Markeringer i første takt
Hale (2:59)	Vokal og bass	Fortykkede linjer

De første åtte taktene av låten befinner bassen seg alene i lydbildet. Bassgitaren klinger med en god del mellomtone og diskant i tonen, hvilket resulterer i en relativt skarp og definert timbre. I dette partiet presenteres en firetakters komfigur, som siden repeteres. Harmonisk er figuren basert på en veksling mellom to akkorder (G og F), som hver holdes i to takter. Første akkord (G) er representert ved kun grunntone, spilt vekselvis i to ulike oktaver. Den lysest klingende av disse utgjør figurens toptone gjennom alle fire takter, noe som resulterer i et none-intervall når grunntonen flyttes et helt tonetrinn ned (til F) i tredje og fjerde takt. Akkordskiftene skjer gjennom kromatisk bevegelse, spilt som en fjerdedelstriol over tredje og fjerde taktslag i annenhver takt. Rytmikken er ellers hovedsakelig basert på en veksling mellom åttendedeler og åttendedelstrioler, med tydelig vektlegging av første slag i hver takt. Kompfigurens faste utforming og repeterte karakter, gjør at jeg velger å betrakte den som et riff. Innledende firetakters figur vil heretter omtales som riff 1a (Eksempel 2).⁷²



Eksempel 2. Riff 1a

⁷² I dette og påfølgende eksempler vil nøyaktig fremførelse innimellom variere noe i forhold til notasjon. Slike nyanser fremstår imidlertid ikke som av nevneverdig betydning for kompetensfunksjon, og jeg velger derfor å ignorere disse i drøftingen. For forklaring av artikulasjonstegn, se vedlegg 1.

Riffet fremføres hovedsakelig ved hjelp av plukking i høyre hånd. I de to siste taktene benyttes også strumming,⁷³ utført med fingernegl på tredje og fjerde åttendedel i hver takt. Det forekommer videre betydelig variasjon i forhold til hvordan ulike toner eller partier innad i riffet artikuleres. Det veksles da mellom både aksent, staccato og tenuto, Innimellom opptrer dessuten stumtoner, produsert ved venstrehåndsdemping.

Etter åtte takter inntreer vokalen, og låten går inn i **A¹**. Her repeterer bassen riff 1a i ytterligere åtte takter. Samtidig fremfører solisten et distinkt rytmisert meloditema, hovedsakelig basert på åttendedelstrioler. Låten går deretter inn i **B¹**, som markerer et tydelig skifte i musikkens karakter. Dette blant annet i form av lavere rytmisk aktivitet, hos både komp og solist. I basspillet er åttendedeler og trioler nå byttet ut til fordel for en tydelig betoning av alle fire taktslag, utført som samplukk av akkorder i lyst register. Samklangene er hovedsakelig bygd på kvart og kvintintervaller, og klinger dermed som relativt åpne. Til tross for dette, oppleves bassen nå likevel å oppta større plass i lydbildet enn i forrige parti. Akkordspillet utføres konsekvent med oktavdobling av grunntone, samt utelatt ters til fordel for enten ren eller forstørret kvint. Unntaket er siste akkord, der dur-ters understreker en dominantfunksjon. I sjetten og siste takt av **B¹** avslutter bass og vokal unisont, etter å ha doblet hverandres rytmikk takten før. Vokalen avslutter sin frase endelig først i neste takt, samtidig som bassen returnerer til et komp tilsvarende det benyttet i **A¹**. Denne gangen fremføres riffet imidlertid noe endret i forhold til tidligere. Denne variasjonen vil heretter være omtalt som riff 1b (Eksempel 3).



Eksempel 3. Riff 1b

I riff 1b fremføres enkelte partier tostemt. Dette skjer gjennom både samplukk og strumming. Fortykkningen gjør at riffet nå klinger med en noe fyldigere kvalitet, som oppleves å ta mer plass i lydbildet. Kanskje særlig deltagende til

⁷³ Strumming er i samtlige noterte eksempler markert ved kvadratiske, til fordel for normalt ovale, notehoder.

dette er sekundintervallet i takt tre og fire, hvor man opplever en effektiv frekvensmessig spenning. Etter en kort introduksjon på fire takter, benyttes riff 1b videre som komp gjennom **A²**. Denne delen fremføres uten ytterligere variasjon utover de nevnte. Videre følger **B²** gjennomført med samme type komp som **B¹**. I påfølgende pause høres et stumslag på siste fjerdedel, idet høyre håndbak treffer over strengene.

I etterkant av **B²** gjentas første halvdel av riff 1b, før låten videre går inn i **C¹**. Denne delen består av kun to takter. Her beveger solist og komp seg registermessig noe fra hverandre; vokalen klinger nå lysere, mens basspillet flyttes ned en oktav i forhold til tidligere. I første takt gjennomfører solisten distinkt åttendedelsrytmisering, akkompagnert av en fjerdedelsbasert basslinje i walking-stil. Denne linjen inkluderer den gjeldende akkordens grunntone, ters og kvint; i andre takt fortykkes en liknende basslinje i noe høyere register. Dette skjer ved samplukk av dominantakkorder (med utelatt kvint), parallellforflyttet kromatisk oppover. Bassen fungerer her stort sett alene i lydbildet, da vokalen avslutter sin aktivitet allerede på første slag i denne takten.

Låten går siden rett over i **A³**, hvor kompet presenterer ytterligere en variasjon av riff 1 (Eksempel 4. Riff 1c). Denne gangen er første markering av grunntone flyttet ned en oktav. Videre er det lagt inn en lengre glissando opp til de strummede samklanger i lyst register.



Eksempel 4. Riff 1c

B³ gjennomføres deretter likt med foregående **B**-deler. Siden presenteres et nytt parti, **D**, hvor solisten forlater låtemaet til fordel for tekstløs sang. **D** fremstår på flere måter som kontrasterende i forhold til resten av låten. Blant annet oppleves nå etter hvert et betydelig fyldigere lydbilde, hvilket beror mye på aktivt og klangfullt akkordspill i kompet. Innledningsvis holder basspillet imidlertid nokså lav intensitet, både rytmisk og harmonisk, og gjennom første del av partiet klinger relativt åpne akkorder en hel takt hver. Akkordene er produsert ved hjelp av samplukk på tre strenger, med anslag hovedsakelig kun

på første taktslag. I løpet av de fire første taktene intensiveres spillet gradvis, ved et stadig mer aktivt fingerspill. Dette ender etter hvert i en relativt fast rytmisering, hovedsakelig basert på åttendedelstrioler. Vokalen fremfører samtidig en legato, halvnotebasert melodilinje, som repeteres tilnærmet likt gjennom hele partiet. Etter seksten takter med gradvis økende intensitet hos både vokal og komp, forløses spenningen idet partiet går over i **A**⁴.

I **A**⁴ presenterer solisten en variasjon av den opprinnelige melodien tilhørende **A**. Vokalen benytter nå et lysere register enn tidligere, og oppleves dermed som betydelig mer intens. Dette inntrykket forsterkes av at riff 1 dessuten er erstattet med en fortsettelse av det fyldigere kompet introdusert i **D**. Denne gangen er akkordspillet imidlertid gjennomført som en veksling mellom mørkt klingende håndbakanslag på pedaltone⁷⁴ (G), etterfulgt av strumming over skiftende intervaller på de to lyseste strengene. Ellers henviser basspillet til tidligere **A**-deler ved å gjøre bruk av hovedsakelig samme rytmikk som den lagt til grunn for riff 1.

Etter seksten takter går partiet rett over i **C**². Her legger kompet to aksentuerte fjerdedeler, i form av oktavdoblede grunntoner. Disse sammenfaller med vokalens betoning av de to første slagene i første takt. I den øvrige delen av takten fungerer solisten alene i lydbildet.

Til slutt fremføres deretter en kort hale. Denne innledes allerede i andre takt av **C**², hvor bassen påbegynner en totakters fortykket linje.⁷⁵ Linjen er rytmisert ved sammenhengende åttendedelstrioler, med en stum åttendedelstone som startskudd i forkant. Harmonisk består disse to taktene av brutte septimakkorder med utelatt kvint, spilt ved fingerspill i en vekselvis stigende og fallende bevegelse. Linjen starter i relativt mørkt register, og klinger siden gradvis lysere gjennom kromatisk parallellforflytting. Den oppleves videre å være igangsatt på et heller vilkårlig punkt (tonen E), med sikte på en avsluttende landingsakkord (G). Dette gjør at partiet fremstår som uten noe egentlig tonalt sentrum.

⁷⁴ Pedal brukes her i betydningen én og samme frekvens fungerende som basstone hele veien gjennom et ellers skiftende harmonisk forløp.

⁷⁵ Linjen er med unntak av kun små variasjoner et direkte sitat av en linje spilt av Jaco Pastorius på Joni Mitcells låt "The Dry Cleaner From Des Moines". Låten er å finne på *Mingus* (1979) (i denne versjonen kan linjen høres ved 0:01 min. og 3:17 min.), samt live-albumet *Shadows and Light* (1980) (linjen spilles ved 4 :12 min.).

Underveis gjennom løpet glir akkordenes respektive grunntoner over i hverandre, som del av en sammenhengende glissando. Eneste unntak er ved overgang til andre takt, der venstre hånd utfører et posisjonsskifte; dette resulterer i et kort avbrudd, etterfulgt av at akkordene herfra spilles i en annen omvending. I slutten av andre takt gjennomføres en tydelig ritardando, som ender samtidig med at siste akkord inntreffer takten etter. På samme tid avslutter også vokalen, etter å ha fremført en variasjon av frasen tidligere benyttet i **C²**. Siden fortsetter bassen dominantforflytningene ytterligere noen trinn, ut også siste del av takten. Denne gangen imidlertid i form av samplukk, og i et betydelig lavere tempo. Rytmask unisont med dette fremfører vokalen en tekstløs, avsluttende melodilinje.

b) Sporing av teknikker og oppnådde effekter

Arrangementet bygger i høy grad på et riffbasert komp. Riffene er utformet med utgangspunkt i gjeldende akkorders grunntone, konsekvent betonert på første takslag. Slik får spillet en tydelig funksjon i forhold til å definere toneart og akkordskifter. Siden grunntonene dessuten presenteres i relativt mørkt register, kan riffene dermed uproblematisk knyttes til en tradisjonell bassfunksjon, besørget i sjikt to. Denne tilknytningen styrkes ytterligere idet grunntonen flyttes ned en oktav (riff 1c). Etter hvert som enkelte deler av riffet fortykkes (riff 1b og 1c), forsterkes også spillets harmoniske funksjon. Riffene blir her utvidet med sentrale akkordtoner (ters, kvint og none), som gir ytterligere informasjon om tonalitet, samt et bredere intonasjonsgrunnlag for solisten. Fortykningen gjør dessuten at riffene fyller mer effektivt i lydbildet, og riff 1b og 1c er dermed kanskje de som opererer mest aktivt i det harmoniske sjikt.

En annen effekt av fortykningen er tydeligere differensiering av ulike komponenter i riffet. Samme slags virkning har etter min mening også den konsekvente vekslingen mellom ulike typer anslag og artikulasjon i fremførelsen av samtlige riff; til sammen skaper disse teknikkene et mangfold av ulike lydskvaliteter og divergerende karakterer, som i neste omgang kan gi inntrykk av at flere adskilte stemmer virker sammen. Kanskje særlig tydelig forekommer dette i variasjon 1c, der økt avstand mellom grunntone og påfølgende samklang forsterker inntrykket av disse som to adskilte deler.

Utenfor riffet finnes eksempler på at fortykking utnyttes også uten en klar harmonisk funksjon. Dette gjelder først og fremst halen, hvor spillet i liten grad gjenspeiler noen bestemt tonalitet. Fortykkingen oppleves dermed overveiende som en lydeffekt, medvirkende til økt energi og spenning. Imidlertid oppnås samtidig et betraktelig fyldigere lydbilde, og man kan dermed likevel hevde at fortykkingen også her fyller en funksjon i det harmoniske sjikt. Hva angår mangelen på tonalt sentrum, så mener jeg dette skaper en følelse av å være "på vei". Denne opplevelsen forsterkes av den kromatiske bevegelsen, som gir linjen retning og bygger opp forventning.

Gjennom låten produseres også flere andre lydeffekter, deriblant stumtoner og stumslag. Disse har begge en toneløs og perkussiv kvalitet, som gjør at jeg i første rekke oppfatter dem som rytmiske bidrag. Ved å skille seg lydmessig fra øvrige deler av spillet, medvirker de dessuten til en opplevelse av interaksjon innad i kompet. Videre oppfatter jeg også at glissando (benyttet i riff 1c og i halen) i denne låten er å betrakte hovedsakelig som lydeffekt. Teknikken bidrar imidlertid effektivt til å fylle hull i lydbildet, og kan dermed hevdes å ha en viss tilknytning til det harmoniske sjikt. I halen angir glissandoen dessuten mørke grunntoner, og kan slik også sies å fylle en funksjon i bassjiktet. I dette partiet mener jeg at teknikken dermed bidrar til å skape en form for orkestreringseffekt, idet glissandoen innad i linjen kan fremstå som en egen stemme, adskilt fra det lysere fingerspillet.

Kompet demonstrerer underveis flere ulike typer akkordspill, i form av både samplukk, strumming og fingerspill. Dette skjer fortrinnsvis i relativt lyst register, og oftest med kun tre toner i samklagen. Ved å fylle lydbildet i mellomregisteret, samt definere harmonier, er samtlige teknikker for akkordspill åpenbart utnyttet i det harmoniske sjikt. Styrken i den harmoniske funksjonen vil imidlertid til en viss grad variere i henhold til tonevalg. For eksempel oppleves åpne akkordstrukturer, hvor tonene klinger frekvensmessig langt fra hverandre, som mindre effektive i forhold til å fylle lydbildet, samtidig som akkorder med utelatt ters fremstår som mindre effektive i forhold til å definere harmonier. Foruten å definere harmonier, vil akkordspillet videre i de fleste tilfeller også ha en rytmisk funksjon. Dette oppfatter jeg som mest markant i de partier hvor strumming eller fingerspill er benyttet (A, D, og halen); i disse partiene produseres relativt faste og repeterte rytmefigurer, som gjennom betoning av viktige taktslag tydelig bidrar til å markere puls. Slik

fungerer bassen langt på vei i en rolle tilsvarende den som normalt besørgeres av representanter for det rytmiske sjikt. Der hvor fingerspill i tillegg utføres med relativt aktiv underdeling (utover i **D**, samt i halen) skapes videre et sterkt rytmisk driv og god fremdrift, og det er i disse delene av låten jeg tydeligst opplever en stabil groove. For øvrig benyttes også samplukk (i **B**) til markering av tempo og taktart, men slik teknikken er utført her (med relativt lav underdeling) sørger denne imidlertid i mindre grad for driv og fremdrift. Det er også mer problematisk å identifisere en bestemt groove i disse partiene.

Blant ytterligere teknikker demonstrert i arrangementet er også håndbakanslag (i andre halvdel av **D**). Denne teknikken resulterer i en kraftig rytmisk aksentuering, som levner liten tvil om hva som er første slag i takten. Anslaget blir dermed stående som endelig "fasit" i forhold til tempo og puls, noe som normalt ville være å finne i det rytmiske sjikt. Slik teknikken er utført her, produseres videre en relativt lett identifiserbar tonehøyde. Dette utnyttes til å innføre en mørk pedaltone, som gjenspeiler hovedtonaliteten i partiet. Automatisk oppfatter jeg dermed at anslaget isolert representerer den "egentlige" basstemmen, slik den normalt vil være gjenkjent i sjikt to. Håndbakanslagene skiller seg dessuten både klang- og registermessig tydelig fra strummingen utført i samme del, noe som skaper et inntrykk av at to adskilte kompstemmer her virker sammen.

c) Helhetsvurdering og kvalitetsbedømming

Enkelte deler av låten oppleves å fungere bedre enn andre i forhold til opprinnelige intensjoner. Det partiet jeg mener fremstår som kanskje mest vellykket er **D**, hvor vekslingen mellom håndbakanslag og strumming fungerer effektivt i forhold til å skape den fremdriften og intensiteten jeg her var ute etter. Jeg opplever videre at det er i denne delen kompet best lykkes med å operere i flere sjikt samtidig, noe som resulterer i et solid rytmisk og harmonisk fundament.

Når det gjelder bruken av riff, oppfatter jeg at dette effektivt bidrar til å gi låten en tydelig identitet; riffene har en lett gjenkjennelig utforming, som repetert gjennom arrangementet blir å regne som en type "signatur". Teknikkene benyttet for å utvikle riffene mener jeg dessuten fremmer en følelse av progresjon i det musikalske forløpet. Siden variasjonene innføres gradvis, og kun i form av små endringer, står riffet imidlertid aldri i fare for ikke å bli

gjenkjent, noe som eventuelt kunne problematisere riffets funksjon i forhold til å markere form. For øvrig opplever jeg at spillet begynner å fremstå som noe monotont ved tredje repetisjon, og at endringene utført i variasjon 1c ikke er tilstrekkelige for å holde på min interesse. I ettertid burde jeg dermed her vurdert å innføre andre toner, eventuelt på annet vis utviklet riffet i en annen retning.

Riffpartiene opplever jeg som relativt vellykkede i forhold til å etablere en tydelig groove; gjennom distinkt og repetert rytmisering presenteres et lett gjenkjennelig rytmisk mønster, som tydeliggjør både taktart, tempo og rytmisk underdeling. Vekslingen mellom ulike typer artikulasjon og anslag bidrar dessuten til å skape en opplevelse av at flere adskilte elementer kompletterer hverandre innad i grooven. Mindre godt opplever jeg så at riffene lykkes i å besørge det harmoniske sjikt. I denne sammenheng mener jeg særlig variasjon 1a blir noe tynn, og at det her savnes litt mer fylde i lydbildet. Noe bedre fungerer de to påfølgende variantene, som gjennom fortykning, samt oktivering og glissando i variasjon 1c, fyller atskillig bedre. Her kommer også tonaliteten tydeligere fram.

Et annet parti jeg mener fungerer mindre bra er **B**. Her oppleves låten å miste en del fremdrift, grunnet en noe statisk rytmisering av akkordspillet. Forsøket på å underbygge solisten gjennom unisone rytmemarkeringer fremstår også som mindre vellykket, som følge av at kompet ikke i tillegg presenterer andre komponenter som disse markeringene kan virke mot; resultatet blir en noe endimensjonal groove. Dette spillet ville altså trolig fungert bedre dersom det inngikk i rytmisk interaksjon med andre kompstemmer.

Ellers mener jeg ulike forsøk på å fremheve solistisk aktivitet stort sett fungerer som ønsket gjennom låten. I den forbindelse har både kontrasterende og unisone rytmemarkeringer generelt har vist seg å være effektive. Uten øvrige kompinstrumenter til å opprettholde grooven, ser rytmisk doubling imidlertid ut til å fungere best i de tilfeller hvor bassen i tillegg supplerer med andre komponenter. Til slutt mener jeg også at formmarkeringer i kompet fungerer fint, ved at kontrasterende typer komp tilknyttet ulike partier resulterer i tydelige delskifter.

3.4 Analyse nr. 2

Låt: 'Danse mi vise'⁷⁶

Besetning: Vokal og elbass

1. Rammer og intensjoner

Intensjonen med dette arrangementet var å teste en mer melodisk tilnærming til komprollen. Med individuelle linjer⁷⁷ som ledende arrangeringsprinsipp, ønsket jeg å utforske hvordan relativt aktive melodiske elementer kunne innføres i spillet, uten at jeg samtidig havnet i veien for den egentlige melodien, eventuelt ble utydelig i forhold til min rolle som akkompagnatør. Videre ville jeg unngå å betrakte låten som en sum av adskilte størrelser, i form av definerte harmonier og rytmer, og heller fokusere på en samlet og generell lydopplevelse. Dette innebar å innta en noe avmålt holdning i forhold til det originale akkordskjemaet, i tillegg til parametre som rytmisk inndeling, frasering og tempo. Låtens originale rammeverk ville på den måten fungere mest som en veiledende skisse, mulig å benytte etter eget forgodtbefinnende. Som utgangspunkt sto jeg så hovedsakelig igjen med selve låtkjernen, representert ved den originale melodien.

I denne konteksten ønsket jeg videre å utforske bruk av e-bow. Her så jeg for meg å utnytte at elektronisk bue, i motsetning til vanlig bue, lar hånden hvile ved strengene, noe som videre burde gjøre det mulig å kombinere bruk av innretningen med ytterligere aktivitet i høyre hånd. Jeg ønsket i tillegg å undersøke hvorvidt e-bow lot seg utnytte i flere *ulike* komproller. Særlig nysgjerrig var jeg da på å teste buen i forhold til en også rytmisk funksjon. Dette til tross for, eller nettopp fordi, innretningens mest åpenbare bruksområde i utgangspunktet fremsto som knyttet til det harmoniske sjikt. Sist, men ikke minst, håpet jeg også at e-bow kunne eliminere en stadig tilbakevendende frustrasjon over begrenset mulighet for en lengre sustain.

2. utfordringer og problemløsning underveis

Den melodiske delen av basspillet ønsket jeg at skulle fungere som harmonisk støtte og fyllstoff i lydbildet (jfr. sjikt fire). Produksjon av store samklanger ville

⁷⁶ Melodi: Toril Goksøyr. Tekst: Einar Skjæraasen

⁷⁷ Jfr. begrepsavklaring i avsnitt 1.9.1.

imidlertid til en viss grad innskrenke bevegelsesfriheten i venstre hånd, og var dermed vanskelig å kombinere med svært aktive melodilinjer. Bruk av e-bow medførte dessuten visse begrensninger i forhold til spill på flere strenger samtidig, noe vil jeg komme tilbake til senere i avsnittet. Nevnte hensyn bidrog så til at jeg valgte å la melodilinjene klinge hovedsakelig kun tostemt; dette tillot meg å flytte venstrehånden nokså fritt og med god flyt over gripebrettet, samtidig som det opplevdes som tilstrekkelig for å produsere klanger som langt på vei definerte de harmoniske kvalitetene jeg ønsket å fremheve. Størrelse på intervallene valgte jeg å la variere relativt usystematisk underveis i linjene. Tersstrukturer ble imidlertid gjerne prioritert, da disse særlig effektivt definerer akkordene. For øvrig benyttet jeg innimellom også ulike treklanger, men da kun i tilfeller jeg følte at dette ikke hindret den melodiske intensjonen.

Underveis i arbeidet gjorde jeg en rekke innspillinger hvor jeg testet ulike alternative underlag mot vokalen. Her opplevde jeg stadig å måtte gå tilbake og enten forenkle den melodiske aktiviteten, eller eventuelt la denne korrespondere bedre med solisten. Årsaken var da som regel at kompetens melodiske utforming forekom meg å havne i veien for låtens originale tema. I forsøk på å unngå slik konflikt, valgte jeg så å la bassen klinge unisont med vokalen på enkelte toner innimellom, samt ved flere anledninger doble vokalens rytmikk. For å skape fremdrift vekslet jeg gjerne mellom korresponderende og kontrasterende rytmikk, og lot bassen innimellom "svare", eller ta over der solisten hadde pause - eventuelt var mindre aktiv.

Andre, og rent tekniske utfordringer ble siden aktualisert av e-bow. For eksempel krevde buen en viss reaksjonstid fra det øyeblikket den ble plassert i posisjon, til tonen faktisk ble hørbar. Det at lyden gradvis ville "svulle" inn, gjorde videre at det ble vanskelig å gjennomføre en tydelig og presis rytmisering av spillet. I de tilfeller jeg følte behov for rytmisk markering, valgte jeg derfor å plukke strengen, og senere evt. utnytte buen til å holde tonen utover dens normale levetid. Til forskjell fra ved "vanlig" plukking, brukte jeg da en ledig finger i venstre hånd til å slå an strengen rett over gripebrettet; dette for samtidig å kunne hvile buen i riktig posisjon over strengen, og dermed ha mulighet til å la apparatet virke igjen umiddelbart etter anslag. For øvrig viste det seg at man ved hjelp av e-bow kunne produsere en form for vibrato, som videre ville være mulig å rytmisere på ulike måter. Denne vibratoen artet seg som en regelmessig veksling i lydmessig intensitet, produsert ved å

vekselvis minske og øke buens avstand til strengen, resulterende i henholdsvis sterkere og svakere lyd.

Selve grepet om buen var også noe jeg ble nødt til å jobbe med. Her besluttet jeg til slutt å bruke høyre hånds tommel, ringefinger og lillefinger til å holde apparatet, noe som etterlot pekefinger og langfinger fri til annet bruk. Dette opplevde jeg som en god løsning, som relativt lett lot meg kontrollere buen i et solid grep. Med kun to ledige fingre i høyre hånd, ble det imidlertid ikke mulig og utføre samplukk på mer enn høyst øvrige to strenger mens buen var i bruk. Videre måtte plukking foregå utelukkende på strenger ikke tilstøtende den buen virket over, da apparatet ellers ville komme i veien. Av nevnte årsaker ble jeg så nødt til å avslutte bruken av e-bow i de tilfeller jeg ønsket å samplukke mer enn to strenger.

E-bow krevde videre stor nøyaktighet i forhold til posisjonering. Dette gjaldt først og fremst buens avstand til strengen, der kun små variasjoner kunne gi store utslag i forhold til lydnivå og tonekvalitet. Stor betydning hadde også buens plassering langs strengen; her erfarte jeg å oppnå en langt mykere tone over gripebrettet enn over mikrofonen, hvor bruk av buen raskt kunne ende i en relativt kratig "støy"-effekt. For lettere å kunne kontrollere lyd kvaliteten, forsøkte jeg så å legge litt klang på bassen. Dette forlenget tonenes levetid etter at buens kontakt med strengen var avbrutt, noe som innebar at jeg fikk bedre tid til å forberede neste posisjon med påkrevd nøyaktighet. Videre opplevde jeg dessuten at strengene responderte både raskere og sterkere på buen, samtidig som tonen også ble mer fyldig. Jeg ville imidlertid unngå altfor kraftig etterklang, da jeg fryktet at dette ville gi en udefinert lyd kvalitet som ble problematisk for solisten å forholde seg til. Av den grunn valgte en nokså moderat romklang, med effektnivå og effekt tid stilt til litt under middels, og effektone (timbre) justert relativt skarp.

For å sikre tilstrekkelig dybde og bunn, valgte jeg å benytte meg en god del av løse strenger. På den måten frigjorde jeg dessuten venstre hånd, som dermed kunne utnyttes til øvrig aktivitet i lysere register. Dette gjorde det mulig å markere et tydelig skille mellom to samvirkende komponenter innad i spillet, gjenkjent som representanter for henholdsvis bassjiktet og det harmoniske sjikt. Midtveis i arbeidet innså jeg imidlertid at tonearten jeg hadde tatt utgangspunkt i ville bli for lav for vokalisten. Da jeg på dette tidspunkt allerede

hadde gjort meg avhengig av løse strenger for å kunne gjennomføre melodispillet, besluttet jeg å bruke capo på bassen. Denne festet jeg på andre bånd, noe som gjorde at løse strenger klang en hel tone lysere enn ellers. Ved å flytte melodispillet tilsvarende to bånd høyere opp på gripebrettet, kunne jeg dermed gjennomføre arrangementet slik det opprinnelig var tenkt.

3. Analyse av ferdig produkt

a) Musikalsk forløp

Låten består av til sammen fire vers. Hvert av disse er bygd opp av fire totakters melodifraser, hvorav versets to første fraser er nesten identiske. Tredje frase representerer det jeg oppfatter som versets høydepunkt, mens siste frase setter tydelig punktum ved å lande på tonikas grunntone. Det originale melodiske temaet beveger seg nesten utelukkende i åttendedeler. I denne versjonen bærer imidlertid den rytmiske gjennomføringen noe preg av rubato, og det gjøres også utstrakt bruk av fermater av ulike lengder mellom frasene. Låten går i 6/8- dets takt, og fremføres her i tonearten F#m.

Tabell 2. Formskisse av analyselåt 2

Del	Frase	Aktivitet i kompet
Vers 1 (0:00)	1	Drone og fortykkede linjer (figur 1a)
	2	Som foregående frase
	3	Lystklingende legatolinje, kombinert med strummin mørkere register
	4	Drone og fortykkede linjer (figur 2).
Mellomspill (0:59)	-	Drone og fortykkede linjer (figur 1a + 1b)
Vers 2 (1:12)	1	Drone og fortykkede linjer (figur 1a + 1b)
	2	Som foregående frase
	3	Lydblokker, i form av parallellforflyttede akkorder
	4	Drone og fortykkede linjer (figur 2)
Mellomspill (1:59)	-	Akkordbryting
Vers 3 (2:09)	1	Akkordbryting
	2	Akkordbryting
	3	Lystklingende legatolinje, kombinert med strummin og fingerspill i mørkere register
	4	Drone og fortykkede linjer (figur 2)

Vers 4 (2:55)	1	Drone og lystklingende tremolo
	2	Som foregående frase, men gradvis intensivert
	3	Lydblokker, i form av parallellforflyttede akkorder. Etter hvert vibrato på grunntone.
	4	Drone og fortykkede linjer (figur 2)
Outro (3:48)	-	Drone og fortykkede linjer (figur 1a + 1b)

Låten innledes med en dypt klingende sustain på tonikas grunntone (F#). Dette tilsvarer den mørkeste av bassens løse strenger.⁷⁸ Tonen er produsert ved e-bow, og sveller gradvis inn og ut igjen i løpet av bare noen få sekunder. Etter en kort pause inntreer så vokalen og bassen på likt, og begynner da rett på første vers. Her markerer kompet nok engang grunntone på første slag, men denne gangen med tydelig anslag. Ved hjelp av e-bow fungerer tonen som drone gjennom hele første frase.

Over dronen presenteres en fortykket melodilinje i bassens øvre register. Linjen spilles tostemt, for det meste i terser. Rytmisk korresponderer linjen hovedsakelig med vokalens åttendedelsbevegelse. Innimellom gjøres også bruk av sekstendeler, som fyller imellom.

Andre frase innledes med nytt anslag på løs streng (F#). Videre gjentas deretter samme melodiske kompfigur som den presentert i første takt. Her benyttes såkalt "musematic" repetisjon,⁷⁹ og den én takt lange figuren kan dermed betraktes som en type riff. I dette eksemplet er imidlertid ikke repetisjonen umiddelbar, noe som derimot gjerne er tilfellet ved fremføringen av riff. Repetisjonen gjennomføres heller ikke mange nok ganger til at denne benevnelsen oppleves som presis, og jeg velger av den grunn her å benytte termen "figur". Omtalte utsnitt av basslinjen vil heretter bli referert til som figur 1a (Eksempel 5).

⁷⁸ Som nevnt er capo festet på gripebrettets andre bånd, slik at tonehøyden er endret en stor sekund opp i forhold til normal stemming.

⁷⁹ Jfr. drøfting av kompkonvensjoner i avsnitt 2.1.



Eksempel 5. Figur 1a⁸⁰

I frase to utvides figur 1a ved etterfølgende åttendedelsbevegelse, spilt oppadgående i tersintervaller. Denne bevegelsen leder inn mot frasens andre takt, som avsluttes gjennom en svakt ritardert sekstendelsbevegelse. Her innføres treklanger i linjespillet, samtidig som dronen opphører å klinge. På siste åttendedel i takten lander frasen på en durtreklang, med kvint utelatt til fordel for doubling av grunntonen. Ved hjelp av e-bow klinger akkordens toptone videre inn i tredje frase.

I tredje frase avtar bassens melodiske aktivitet, her begrenset til en kort legatolinje i lyst register. Den rytmiske aktiviteten i linjen er lav, og bevegelsen begynner først i den andre av frasens to takter. Linjen forflytter seg da trinnvis nedover, for endelig å lande i tersavstand til vokalen ved fraseslutt. Hele linjen spilles med bue over gripebrettet. Samtidig med linjen utføres strumming i mørkere register. Her blir vokalens rytmikk delvis doblet, gjennom distinkt markering av de to første åttendedelene i hver takt. Markeringene spilles tostemt, slik at det sammen med den buede linjen oppstår skiftende treklanger i henhold til akkordskjemaet.

I siste frase klinger nok engang den mørke dronen på tonen F#. Over denne presenteres så en ny melodilinj i lyst register. Også denne linjen er fortykket - i første takt spilt tostemt. I andre takt inkluderes nok en tone i samklagen. Samtidig med dette opphører dronen å klinge. Linjespillet er basert hovedsakelig på sekstendelsbevegelse, mot vokalens åttende- og fjerdedeler. Linjen vil heretter bli omtalt som figur 2 (Eksempel 6).

⁸⁰ Akkordsymboler inkludert i dette og påfølgende noterte eksempler viser til låtens opprinnelige akkordskjema; imidlertid som transponert til tonearten benyttet i innspillingen. Samtlige figurer er notert i klingende oktav.



Eksempel 6. Figur 2

Inn til neste vers følger nå et totakters mellomspill, fremført av bassen alene. Mellomspillet innledes samtidig med at vokalen lander på tonika i siste takt verset før, hvilket resulterer i en halvering av denne takten. Melodisk er partiet hovedsakelig utformet med utgangspunkt i figur 1a, som repeteres identisk i første del av begge takter. Imellom presenteres det en variasjon av figuren (figur 1b, Eksempel 7), spilt i sekunder.



Eksempel 7. Figur 1b

Mellomspillet avsluttes i noe lavere register, over dominant (C#) som leder videre inn til neste vers. I bunnen klinger hele tiden dronen (F#), markert med anslag på første slag i begge takter.

Vers to fremføres med tilnærmet samme komp som i det foregående. Imidlertid intensiveres nå den melodiske aktiviteten noe. Innledningsvis repeteres første takt av mellomspillet (figur 1a+1b), før frasen avsluttes med sekstendelsbevegelse mot streng åttendedelsbevegelse i vokalen. På siste taktslag dobles vokalens sluttone i bassens øverste stemme. Neste frase starter på samme vis (figur 1a+1b), men avsluttes i et noe lysere register. Her dobles vokalens åttendedelsrytmikk i første del av takten, samtidig som basslinjen også tonalt klinger unisont med vokalen på de to første åttendedelene. Når solisten siden avslutter frasen i siste del av takten, svarer basslinjen med å intensivere rytmikken. Kompet fortsetter deretter sin bevegelse helt til siste åttendedel, samtidig som dronen elimineres fra lydbildet. Linjen lander til slutt på femte trinn (C#), fortykket med ters. I tredje frase gjentas siden samme akkord en oktav ned. Ved hjelp av e-bow dobles nå akkordens grunntone i lavt register. Nok engang avtar bassens melodiske aktivitet, og teksturen defineres

snarere ved lydblokker⁸¹ framfor individuelle linjer. På første og andre, samt fjerde og femte åttendedel i takten, utføres samplukk av de respektive akkorders grunntone og ters. Dette skjer i lyst register, samtidig som bue benyttes til å doble akkordenes grunntone en oktav under. Her produserer buen en noe forvrengt lyd kvalitet. Verset avsluttes på samme måte som det foregående, med en nøyaktig repetisjon av figur 2 i siste frase.

I et totakters mellomspill inn til tredje vers presenteres en ny type komp. Dette består av akkordbryting på tonika (F#m): Her plukkes først mørk grunntone til kvint i sekstendelsbevegelse, med etterfølgende samplukk av grunntone og ters en oktav opp. Ved neste anslag flyttes tersen et halvt tonetrinn ned, resulterende i et sekundintervall mellom F# og G# på siste taktslag. Den tonale spenningen i samklngen løses opp idet grunntone igjen klinger alene på siste sekstendel. Spillet er basert på følgende rytmiske motiv:



Eksempel 8. Rytmisk motiv benyttet i akkordbryting

Det rytmiske motivet utnyttes tilnærmet likt to ganger i hver takt, resulterende i en tydelig vektlegging av første og tredje taktslag. Et tilsvarende komp fortsetter siden videre gjennom de fire første taktene av tredje vers; her presenteres akkordene i henhold til låtens harmoniske forløp, spilt etter samme modell som den presentert i mellomspillet. Grunnet fravær av e-bow oppleves lydbildet nå som betraktelig mindre mettet. Dette skyldes delvis også at en noe staccato utførelse av akkordspillet medfører regelmessige åpninger, eller hull, i lydstrømmen. Imidlertid avsluttes frasene noe mer legato, i form av linjer tilsvarende de benyttet i tidligere vers.

I tredje frase innføres på nytt elektronisk bue. Buen produserer en nedadgående linje, identisk med den presentert på samme sted i første vers. Under linjen legges også denne gangen et mørkere komp, spilt tostemt ved hjelp av strumming. Strummingen blir imidlertid nå supplert med etterfølgende fingerspill, ledende til en noe intensivert rytmikk sammenlignet med første vers. I etterkant av tredje frase klinger nok en gang dronen (F#) alene i noen sekunder, før også dette verset avsluttes med figur 2.

⁸¹ Se begrepsavklaring i avsnitt 1.9.1.

Samtidig som vokalen lander på sin siste stavelse i tredje vers, slås dronen an på ny. Denne fortsetter å klinge gjennom de to første frasene i fjerde vers. Over dronen legges en tremolo, produsert gjennom hurtig høyrehåndsplukking. Også denne spilles på grunntone, men da klingende to oktaver over dronen. Tremoloen vokser etter hvert gradvis i styrke, og klinger utover i andre frase delvis i et kvartintervall; her er akkordens femte trinn inkludert under grunntonen. Samtidig med dette øker også dronen i intensitet, både gjennom gradvis sterkere volum, samt en stadig tydeligere forvrengning i lyd kvaliteten. I løpet av fjerde takt avsluttes tremoloen, noe som skjer gjennom tydelig ritardando inn til en ny del av verset.

Spenningen skapt ved tempoendringen forløses i tredje frase. I denne frasen repeteres kompet benyttet ved samme parti i vers to tilnærmet likt: Nok engang utnyttes prinsippet om lydblokker, resulterende i en nokså fortettet tekstur; det harmoniske forløpet markeres gjennom samplukk av grunntone og ters i lyst register, med respektive grunntone klingende parallelt en oktav under. Plukkingen er imidlertid denne gangen noe mindre aktiv; nå markeres kun første, tredje samt fjerde åttendedel i hver takt. Til gjengjeld blir det imidlertid ved hjelp av bue produsert en stadig mer merkbar vibrato, oppfattet som vekslinger i lydmessig intensitet. Til å begynne med utføres disse vekslingene uten noen klar korrespondanse til vokalens puls. I frasens siste takt gjennomføres vibratoen siden som tydelige sekstendelsmarkeringer, og bidrar dermed til økt framdrift og høyere intensitet i partiet. Etter tredje frase klinger nok engang dronen (F#) alene i noen sekunder, før fjerde frase følger med figur 2. Hele låten avsluttes ved at bassen alene repeterer den totakters linjen tidligere benyttet som mellomspill mellom første og andre vers (figur 1a + 1b). I bunnen klinger dronen, markert med anslag på første slag i begge takter.

b) Sporing av teknikker og oppnådde effekter

Arrangementet er i høy grad basert på linjespill i kompet. I dette benyttes både fortykkede melodilinjer, samt linjer spilt med e-bow på kun én streng av gangen. I bevegelse over viktige akkordtoner bidrar samtlige linjer til å definere det harmoniske forløpet. Linjespillet fyller dessuten ut i mellomregisteret, og er altså tydelig aktivt i det fjerde sjikt. Kanskje særlig effektive er i så henseende de fortykkede linjene, som får fram spenningen mellom opptil flere ulike

akkordtoner samtidig. Generelt bidrar linjene videre til å markere viktige taktslag, samt skape fremdrift gjennom relativt høy og jevn underdeling. På den måten besørger bassen også oppgaver normalt forbundet med det rytmiske sjikt. Ytterligere et aspekt ved linjespillet er dannelsen av en selvstendig melodistemme i kompet. Denne stemmen står videre i fare for å bli oppfattet som likeverdig med hovedmelodien, og dermed potensielt frarøve solisten oppmerksomhet. Her mener jeg imidlertid at rytmiske og tonale doblinger av vokalen virker forsterkende og fremhevende på hovedmelodien, og at spillet dermed oppfattes gjennomgående som i en akkompagnerende rolle. Unntaket er kanskje de tilfeller hvor bassen klinger alene gjennom flere sammenhengende takter; i disse partiene blir linjene automatisk musikkens fokuspunkt, og kan slik hevdes å gjøre en kortvarig opptreden også i det solistiske sjikt.

Ytterligere produksjon av samklang skjer gjennom både akkordbryting og parallellforflytting av akkorder. I dette spillet kombineres flere ulike teknikker, inkludert fingerspill, samplukk og strumming. Også denne delen av kompet har en åpenbar tilknytning til det harmoniske sjikt, ved at det definerer harmonier, samt fyller i mellomregisteret. Det meste av akkordspillet har dessuten en viktig rytmisk funksjon, i form av å markere puls og taktart. I så henseende opplever jeg akkordbrytingen i tredje vers som særlig effektiv. Dette som følge av relativt høy underdeling i utførelsen, samt solid forankring i et fast og lett gjenkjennelig rytmemønster (Eksempel 8). Ved enkelte tilfeller kan samklang for øvrig også gjenkjennes i en bassfunksjon. Eksempel på dette er å finne i første vers (tredje frase), der en lystklingende linje kombineres med tostemt strumming i mørkt register: Her representerer strummingen musikkens mørkeste bestanddel, samtidig som spillet dessuten antyder en bassfunksjon gjennom å markere grunntoner og rytmisk puls.

Gjennom store deler av låten klinger en dyp sustain, eller drone, produsert ved hjelp av e-bow. Dronen representerer musikkens bunnfrekvens, og kan dermed trygt plasseres i bassjiktet. Tilknytningen til en mer tradisjonell bassfunksjon forsterkes ytterligere ved at dronen dessuten angir låtens hovedtonalitet. Dronen fyller videre effektivt eventuelle hull i øvrige deler av musikken, og oppleves dermed å resultere i et fyldigere komp. Den fremstår dessuten både klang- og frekvensmessig som adskilt fra øvrige komponenter, og bidrar på den måten til et mer multidimensjonalt lydbilde.

I fjerde vers inkluderer kompet en lengre tremolo. Denne klinger på tonikas grunntone, samt etter hvert også kvint, og bidrar dermed til å definere hovedtoneart. Tremoloen fungerer videre som fyllstoff i lydbildet, og opererer dermed i det harmoniske sjikt. Teknikken resulterer dessuten i en interessant lydeffekt, lett å skille fra øvrige deler av kompet. Slik medvirker den til å gi inntrykk av en bredere orkestrering.

I siste vers benyttes vibrato, produsert ved e-bow. Til å begynne med fremstår effekten av denne fortrinnsvis som av dynamisk art, medvirkende til en intensivering av volum og generell aktivitet i lydbildet. Etter hvert som den rytmiske frekvensen i intensitetsvekslingene korresponderer med pulsen, bidrar vibratoen videre i forhold til tempomarkering og rytmisk fremdrift. Vibratoen løser dessuten opp et noe statisk preg, som ellers gjerne har hengt ved bruk av buen.

Til slutt vil jeg kort kommentere den rytmiske fremføringen, som gjennomgående er preget av avvik fra regularitet; såkalt mikrorytmisk variasjon.⁸² Her sikter jeg til at komponenter gjerne er plassert litt "på siden" av slagene, samtidig som rytmiseringen likevel skjer innenfor en metrisk puls. Viktig å understreke er at dette ikke inkluderer bruk av fermater, tempoendringer, og lignende, som jeg mener snarere handler om rytmisk frasering. Siden mikrorytmisk variasjon i denne låten forekommer hos både komp og solist, vil man imidlertid kunne innvende at mangel på en fast standard gjør det problematisk å snakke om "avvik". Jeg vil da hevde at det allerede fra starten av låten antydes en nokså tydelig puls, som alle eventuelle forskyvninger eller variasjoner i forhold til tempo og time siden kan måles ut fra. Med andre ord er en indre opplevelse av puls å fornemme som en såkalt ikke-klingende referansestruktur.⁸³ Å drøfte mikrorytmisk variasjon videre i forhold til sjikt mener jeg ville være lite hensiktsmessig, da dette er noe som kan forekomme innenfor alle de fire sjikt, samt oppstå i interaksjonen mellom de ulike. Imidlertid kan teknikken nevnes som deltagende i å gi låtens rytmiske karakter et mer elastisk preg.

c) Helhetsvurdering og kvalitetsbedømming

⁸² Mikrorytmisk variasjon er drøftet i avsnitt 2.1.1.

⁸³ Dette er tidligere omtalt som ett av flere mulige utgangspunkt for mikrorytmisk variasjon (se avsnitt 2.1.1).

Det første som slår meg ved gjennomhøring av innspillingen er at låten føles en anelse "tung", og at musikken til tider fremstår som litt stillestående. Dette opplever jeg at skyldes det generelt lave tempoet i fremførelsen, samt den utstrakte bruken av ritardandoer og fermater innad i versene. Slike avbrudd i det musikalske forløpet gjør dessuten at den originale melodien (samt tilhørende tekst) blir noe vanskelig å danne seg et helhetlig inntrykk av. I ettertid ville jeg nok derfor strebet etter bedre flyt, og forsøkt unngå å fremstille versene som fullt så oppstykkede. Her er det imidlertid også visse rent tekniske hensyn å ta, da bruk av e-bow som nevnt setter enkelte begrensninger i forhold til raske posisjonsskifter. Selv om elektronisk klangbehandling har vist seg å kunne hjelpe på dette, oppleves innretningen fortsatt til en viss grad å hemme spillet ved å kreve stor presisjon for vellykket bruk. Dette kan naturligvis håndteres gjennom ulike arrangementsmessige grep, noe som imidlertid ville innebære å potensielt måtte kompromisere i forhold til kunstneriske valg. Slik kan man altså spørre seg om buen i dette tilfellet fungerer mest som hjelp eller begrensning i forhold til å nå musikalske intensjoner.

Godt fungerende mener jeg imidlertid er den lydmessige effekten buen tilfører musikken. Den fyldige tonekvaliteten man kan oppnå ved hjelp av e-bow, bidrar til å skape en rik og klangfull tekstur, som i forhold til den faktiske besetningen fremstår som overraskende substansiell. Buen oppleves videre å fungere tilfredsstillende i forhold til å skape en lengre sustain, som effektivt vil fylle eventuelle hull i lydbildet. Innretningen har dessuten også vist seg å kunne håndteres på måter som muliggjør en god del annen aktivitet i øvrige deler av høyre hånd, om enn med enkelte begrensninger.⁸⁴ Ved å tilby en karakteristisk og effektfull lyd kvalitet, som videre vil være mulig å kombinere med samtidig spill i øvrige deler av bassens register, mener jeg dermed at e-bow oppsummert fremstår som en overveiende positiv ressurs i denne sammenheng.

Hva angår det melodiske spillet, så opplever jeg at dette fungerer relativt godt i forhold til å tydeliggjøre harmoniene, samt drive musikken fremover. Imidlertid kan melodiene oppleves som vel fremtredende i lydbildet, og kunne dermed med fordel vært lagt litt lenger bak i miksen. Når det er sagt, mener jeg selve utformingen av spillet ikke går nevneverdig i veien for hovedmelodien, og

⁸⁴ Viser til drøfting av utfordringer og problemløsning under punkt 2 i dette avsnittet.

at ulike doblinger, samt annen respons på vokalen, stort sett bidrar som ønsket til å forsterke solistisk aktivitet.

Overgangen fra melodisk komp og over til akkordbryting (i tredje vers) fremstår som noe mindre vellykket. Hensikten med her å innføre et kontrasterende komp var opprinnelig å understreke en annen stemning i teksten, samt holde på lytterens interesse. Imidlertid skapte dette byttet en vel brå og uventet endring i musikkens karakter, noe som jeg i ettertid finner en tanke forstyrrende i forhold til helhetsopplevelsen av låten.

Tremoloen presentert i siste vers bryter også med øvrige deler av låten, men virker likevel mindre forstyrrende på helhetsopplevelsen. Dette fordi effekten samsvarer med en spenningsfylt stemning satt allerede fra starten av låten. Hva angår teknikkens bruksverdi i kompsammenheng, mener jeg at den i dette eksemplet fungerer effektivt som fyllstoff i lydbildet, samtidig som den representerer et tydelig tonalt holdepunkt for solisten. Imidlertid gjør rytmisk sparsomt spill i øvrige deler av kompet at partiet samlet fremstår som noe statisk, og solisten får her litt lite hjelp til å drive låten fremover. På den andre siden oppstår samtidig en desto større forløsende effekt ved gjeninnføring av tydeligere rytmikk i påfølgende frase, og teknikken fungerer på den måten godt i forhold til å bygge opp spenning.

4 TIL SAKENS KJERNE: HVORDAN LIGGER BASSISTEN AN?

I løpet av denne delen vil jeg oppsummere og drøfte resultater som har framkommet gjennom prosjektet. Her vil jeg konsentrere meg hovedsakelig om faktorer med direkte relevans i forhold til problemstillingen, for forsøksvis nå å besvare deler av denne. Jeg vil imidlertid først avklare visse generelle aspekter knyttet til lytting, da egenskaper ved meg selv i rollen som lytter har vært avgjørende for hvilke konklusjoner analysearbeidet har generert.

4.1 Lytteperspektiver

Det er med mange innfallsvinkler man kan man nærme seg et musikalsk materiale. Jean-Jacques Nattiez (1990) har foretatt en kategorisering av ulike lytteperspektiver, og lister i den forbindelse opp følgende tre hovedfokus som mulige utgangspunkt for musikkanalyse:

1. konkrete iboende kvaliteter i musikken
2. musikken opplevd ut fra utøverens, eller skaperens, ståsted
3. musikken opplevd ut fra lytterens ståsted

(som gjengitt av Moore, 2001, p. 5)

Min tilnærming til analysematerialet vil med all tydelighet falle inn under både første og andre av Nattiez' kategorier: Isolerte musikalske komponenter behandles ut fra et teoretisk forankret ståsted, samtidig som drøftingen uunngåelig vil være preget av at jeg, som analytiker, dessuten fungerer som både utøver og arrangør. Imidlertid mener jeg sågar å kunne plassere analysearbeidet innenfor også tredje kategori, da undersøkelsene til slutt tar sikte på å avdekke hvordan de ulike komponentene virker inn på en mer helhetlig og generell lytteopplevelse.

Om vi så henvender oss til Theodor W. Adorno, demonstrerer han hvordan lyttere alternativt kan grupperes ut fra den *kompetansen* de besitter. Adorno identifiserer i den forbindelse seks ulike erketyper:

The *expert* is a profoundly competent listener, able to comprehend the multiple interrelationships present in the music during the act of listening, and is therefore exceedingly rare. The *good listener* is also competent, but with a mastery that is unconscious, being 'not, or fully aware of the technical and structural implications'. The *culture consumer* treats music as a cultural asset, valuing it for the 'joy of consumption' it gives, rather than for the demands it makes. The *emotional listener* uses music as a trigger for personal feelings. The *resentment listener* does likewise, but the feelings here are directed against some musical establishment. Finally, the *entertainment listener* uses music only as the provision of a passive background to other activities. (Som gjengitt av Moore, 2001, p. 24)

Sannsynligvis vil alle (eller mange) av også Adornos erketyper mer eller mindre ubevisst være representert i meg selv som lytter. I analysearbeidet har jeg også bevisst etterstrebet en slik bred tilnærming, i ønske om å oppnå en mest mulig objektiv vurdering av musikken. Likevel vil jeg nok i denne sammenheng først og fremst fremstå som en "ekspertlytter", da eksperten er den eneste av Adornos typer som demonstrerer en teoretisk og analytisk tilnærming til musikk.

Lytterens perspektiv vil være av betydning for hvilke deler av musikken som egnes oppmerksomhet, og dermed også for hvilke musikalske komponenter som i det hele tatt når bevisstheten. Rollen som "ekspertlytter" innebærer en generelt høy grad av bevissthet, knyttet både til hva og hvor mye det er som blir viet oppmerksomhet, samt på hvilken måte dette skjer. Her er det for øvrig viktig å understreke at betegnelsen på ingen måte sier noe om *kvalitet* i lyttingen, eller hvorvidt denne formen for lytting er mer verdifull enn andre. Kompetansen gjør det imidlertid mulig å oppfatte, og dermed også vurdere, komponenter som muligens aldri ville bli registrert av for eksempel underholdningslytteren. Naturligvis kan man så innvende at en slik analyserende tilnærming vil være noe kunstig, da musikk i de fleste andre sammenhenger ikke stykkes opp og studeres inngående på denne måten. Jeg vil da understreke at selv om musikalske prosesser på mikronivå ikke alltid når lytterens bevissthet, er det likevel disse som til sammen avgjør hvordan uttrykket fremstår som helhet. Slike prosesser vil dermed tross alt ha

konsekvenser, om enn ubevisste, også for underholdningslytterens opplevelse av musikken.

Til slutt ønsker jeg å kommentere min personlige tilknytning til analysematerialet, da dette er noe som delvis problematiserer min troverdighet i rollen som forsker: Å vurdere sitt eget verk er nesten umulig å gjøre uten en viss grad av subjektivitet, og alle uttrykte betraktninger er naturligvis farget av dette. Imidlertid vil man kunne hevde at musikkopplevelse til en viss grad alltid være et personlig anliggende, og at drøfting av slike emner dermed aldri vil kunne foregå utelukkende objektivt. Når det er sagt, har jeg på noen områder også opplevd at mitt forhold til analysematerialet har vært til hjelp i arbeidet. Dette ved å muliggjøre vurdering av elementer ut fra opprinnelig intensjon med de enkelte.

4.2 Gjennomgang av analysefunn

Analysen har belyst konkrete eksempler på hvordan et utvalg teknikker kan anvendes på bass for å fylle ulike kompfunksjoner. Visse teknikker har da fremstått som mer egnet enn andre i forhold til å besørge spesifikke oppgaver tilknyttet ulike av de musikalske sjikt. Analysefunnene kan dermed grovt organiseres på følgende måte, ut fra teknikkenes mest åpenbare bruksområde i kompsammenheng:

Det rytmiske sjikt:

- Håndbakanslag, stumtoner og stumslag
- Rytmisert strumming
- Aktivt fingerspill
- Aksentueringer, samt andre artikulasjonsteknikker som enten markerer viktige taktslag, eller eventuelt bidrar til å differensiere ulike rytmiske komponenter
- Vibrato med tydelig rytmisk utførelse
- Riff bygd på et distinkt rytmemønster

Det harmoniske sjikt:

- Samplukk, fingerspill og strumming, resulterende i ulike typer samklang
- Fortykkede linjer
- Riff utformet over viktige akkordtoner
- Drone, fungerende som tonalt holdepunkt og fyllstoff
- Tremolo, fungerende som tonalt holdepunkt og fyllstoff
- Glissando, medvirkende til å fylle hull i lydbildet, samt eventuelt angi tonehøyder

Det må nå kommenteres at et musikalsk element i de aller fleste tilfeller vil ha flere funksjoner enn kun én i sammenhengen. Funksjonen til det enkelte bidrag vil dessuten gjerne variere i ulike situasjoner, avhengig av nøyaktig utforming, samt plassering i forhold til øvrige komponenter.⁸⁵ Å foreta en kategorisering som denne blir med andre ord langt fra uproblematisk. Inndelingen må dermed forstås som en grov forenkling, gjennomført for å illustrere hovedtendenser i analyseresultatene.

Hva angår bassjiktet, så har behandling av dette sjiktet isolert ikke vært fokus i analysen. Imidlertid har en sentral målsetting gjennom prosjektet vært å finne fram til teknikker som tillater aktivitet i det harmoniske og rytmiske sjikt, *samtidig* med en besørging av bassens også mer tradisjonelle kompoppgaver. I den forbindelse har siden visse teknikker vist seg å særlig effektivt la seg kombinere. Blant mulige kombinasjoner vil så være følgende:

- Mørkt klingende drone + lysere klingende komponenter, i form av eksempelvis fortykkede linjer eller tremolo
- Strumming utført i mørkt register + melodilinje i lyst register
- Mørkt klingende håndbakanslag + etterfølgende strumming i lyst register
- Glissando gjennomført som forflytting basstoner innad i fortykket linje

⁸⁵ Dette vil drøftes nærmere i avsnitt 4.3.

- Generelt kombinere spill på løse strenger med samtidig aktivitet i lysere register

Analysen har også eksemplifisert hvordan et utvalg eksterne verktøy vil kunne utnyttes på elbass i håndtering av ulike kompppgaver. E-bow har da vist seg å produsere en effektiv og fyldig sustain, samtidig som den kan brukes til melodisk linjespill. Buen lar seg dessuten holde i et grep som frigjør flere fingre i høyre hånd, noe som gjør det mulig å kombinere bruk av innretningen med annen aktivitet i øvrige registre. Vellykket bruk av buen forutsetter imidlertid stor grad av presisjon i håndteringen. I den forbindelse har elektronisk klang vist seg å kunne være til hjelp, blant annet ved å gi bedre tid til å utføre posisjonsskifter. E-bow tilbyr videre noe begrenset mulighet for rytmisering, som følge av en viss forsinkelse i responsen fra strengene. Apparatet kan imidlertid brukes til å produsere en vibrato, som igjen vil være mulig å rytmisere på ulike måter. Blant ytterligere verktøy har også capo blitt benyttet. Denne har vært nyttig i forhold til å gi tilgang på løse strenger uansett toneart. Løsstrenger vil videre kunne utnyttes blant annet i forhold til frekvensmessig differensiering av musikalske komponenter.

4.3 Disponering av virkemidler

Hittil i oppgaven har jeg fokusert mye på egenskaper ved isolerte komponenter. Som nevnt vil imidlertid effekten av ulike musikalske bidrag ikke være konstant i alle situasjoner, men langt på vei avhenge av hvordan det enkelte bidrag fungerer i forhold til øvrige elementer i sammenhengen. For å oppnå ønsket virkning av spillet blir det dermed viktig å ta stilling til hvordan ulike virkemidler skal disponeres i helheten. Dette innebærer å vurdere fremføringen av enkeltbidrag i forhold til parametre som både lydnivå, frekvensregister, klangfarge, tonelengde, framføringsfrekvens, osv.

Mye av dette handler videre om hvor tydelig man ønsker at ulike komponenter skal tre frem i lydbildet. Her er vi med ett inne på idéen om lyd som et tredimensjonalt fenomen, der man ser for seg å kunne identifisere ulike bestanddeler som plassert på forskjellige steder innad i et "lydrom". En slik tankegang er tydelig artikulert hos Moore, som diskuterer det han kaller

”soundboksen” i forhold til både forgrunn og bakgrunn.⁸⁶ En liknende tilnærming til musikk demonstrerer også komponist og musikkprofessor Bjørn Kruse (1995). Kruse hevder videre at hva som oppfattes hvor i lydbildet vil avhenge av hvordan hver enkelt lytter organiserer de ulike inntrykkene i persepsjonsøyeblikket.

[...] han [lytteren] vil automatisk velge ut og fokusere på enkelte lyder ut fra en prioritering som både er fysisk, biologisk og kulturelt betinget. (Kruse, 1995, p. 105)

Opplevelsen av forgrunn og bakgrunn vil dermed i høy grad være subjektivt betinget. Kruse mener likevel å kunne identifisere visse kvaliteter som vil gjøre at enkelte komponenter generelt trer tydeligere frem enn andre. Han snakker her om såkalt ”interessevekkende egenskaper”, og nevner i den forbindelse blant annet hvordan hendelsesintensitet og artikulasjonsgrad vil ha stor betydning for hvorvidt det enkelte element prioriteres i lyttingen.

Noe aktivt er ”per definisjon” mer interessevekkende enn noe passivt; det skarpe og kontrastfylte ”fenger oppmerksomheten” mer enn det myke og duse. (ibid, p. 110)

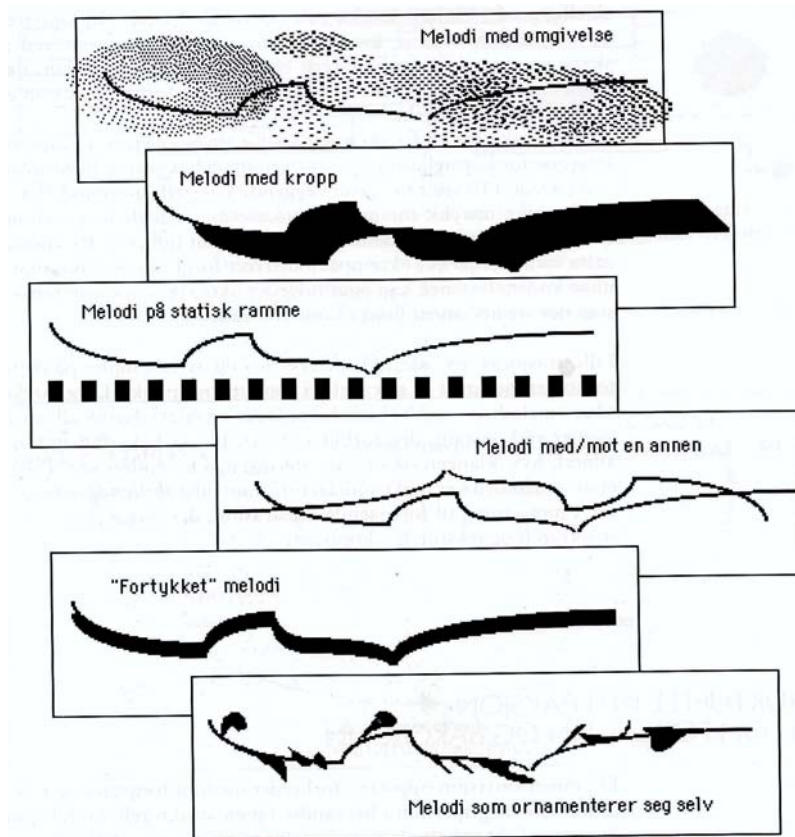
Dette understøtter mine tidligere påstander om at differensiering i forhold til klang og intensitet kan være tilstrekkelig for at ulike komponenter vil oppleves som adskilte stemmer.⁸⁷ Videre kan man nå tenke seg at det vil være mulig å skape et forgrunn/bakgrunnsforhold, ikke bare mellom solist og bassist, men også mellom ulike deler innad i basspillet. Om vi nå går tilbake til analyselåt nr. 2, vil vi eksempelvis her kunne ane et slikt forhold mellom dronen og de samtidig klingende melodilinjene; de fleste lyttere vil trolig oppfatte den mørke og statiske dronen som bakgrunn, mens melodilinjene, langt mer aktive og med en skarpere lyd kvalitet, vil utgjøre forgrunnen. Bevissthet omkring interessevekkende egenskaper ser vi dermed at potensielt vil kunne utnyttes kompositorisk, for å skape følelse av dybde i kompet.

Som arrangør kan man videre skape en interesse for selve *konstellasjonen* forgrunn/bakgrunn, eller virkningen mellom disse. I den forbindelse drøfter

⁸⁶ Se avsnitt 1.9.1.

⁸⁷ Se for eksempel evaluering av artikulasjonsteknikker i avsnitt 3.3 (punkt 3b), samt vurdering av e-bow i avsnitt 3.4 (punkt 3b).

Kruse hvordan oppmerksomheten eksempelvis kan styres mot forholdet "hovedstruktur og ornamentering" (Modell 1).



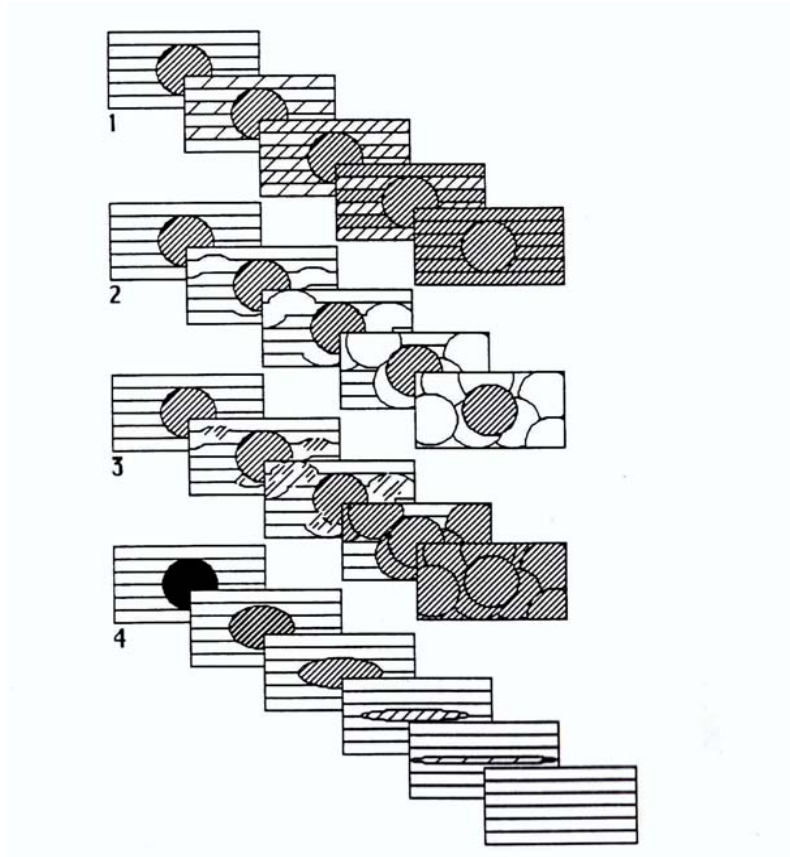
Modell 1: Hovedstruktur og ornamentering⁸⁸

Modellen illustrerer hvordan mindre hendelser kan synliggjøres innen en større handling, ved at ulike bestanddeler plasseres på forskjellige nivåer ut fra en prioritering av deres kompositoriske funksjon innen en kontekst. Dette representerer ytterligere et spennende analytisk perspektiv, som videre ville være interessant å benytte på riffet i analyselåt 1: Her fikk lytteren først presentert et "originalriff", som siden ble utviklet gjennom fortykning (riff 1b, jfr. rute 5 i modell 1), samt melodisk ornamentering (riff 1c, jfr. rute 6). På bakgrunn av Kruses teori kan man dermed si at variasjonsteknikkene bidro til å skape en interessefokusering på forholdet mellom det opprinnelige riff 1a, som

⁸⁸ Modell 1 er hentet fra Kruse (1995, p. 111). De ulike figurene innad i modellen vil i det videre være navngitt ut fra plassering, omtalt som henholdsvis rute 1-6 talt ovenfra og ned.

hovedstruktur, og etter hvert innførte elementer som ornamenteringer av denne.

Andre interessante situasjoner i forholdet forgrunn/bakgrunn kan oppstå ved såkalt "strukturell interaksjon". Ifølge Kruse (1995) forekommer dette når forgrunn og bakgrunn griper inn i hverandre, ved å anta enten analoge eller kontrasterende egenskaper. Slike egenskaper kan være knyttet til både tekstur, kontur og struktur⁸⁹ (Modell 2).



Modell 2: Eksempler på strukturell interaksjon⁹⁰

Eksempel 1 i denne modellen illustrerer en konstant forgrunn, med transformerende bakgrunn mot *delvis* korrelasjon. Dette skjer på teksturnivå. Eksempel 2 tilsvarer det første eksemplet, bare at denne gangen skjer transformasjonen på konturnivå. I eksempel 3 transformeres bakgrunnen mot en *total* korrelasjon med forgrunnen, noe som betyr at bakgrunnelementene

⁸⁹ Kontur refererer her til ytre form, mens struktur definerer den indre oppbyggingen.

⁹⁰ Modell 2 er hentet fra Kruse (1995, p. 115).

blir de samme som forgrunnelementene. Motsatt illustrerer eksempel 4 samme fenomen ved at *forgrunnen* antar alle de samme egenskapene som bakgrunnen (p. 115-116).

Interessant å merke seg i forhold til denne modellen er hvordan hovedmelodiens og kompets respektive status som forgrunn og bakgrunn blir uklare idet disse antar analoge egenskaper. Denne innsikten vil så igjen kunne kaste nytt lys over analyselåt nr. 1: Her vil de rytmiske doblingene av solisten i **B**⁹¹ nå være mulige å kjenne igjen som en type transformasjon på konturnivå (jfr. eksempel 2 i modellen). Gjennomført med sikte på å framheve solisten, vil disse doblingene dermed kunne hevdes å virke mot sin hensikt, ved at forgrunnen tvert imot vil svekkes som innehaver av fokus etter hvert som bakgrunnen antar samme form. Del **B** har for øvrig også tidligere blitt drøftet som mindre vellykket,⁹² og kanskje tilbyr Kruses teori her én mulig forklaring på denne opplevelsen. Imidlertid illustrerer modell 2 at forgrunnen først og fremst står i fare når *alle* deler av et komp antar solistens egenskaper (jfr. eksempel 3 i modellen), og jeg vil dermed holde fast på at doblinger av solisten likevel kan fungere forsterkende i sammenhenger hvor det også er inkludert andre, kontrasterende elementer i kompet. Det er imidlertid avgjørende at det alltid opprettholdes en tydelig bakgrunn for solisten å virke mot.

4.4 Vurdering av elbassen i lys av dette arbeidet

Elbassen har rent fysisk vist seg sette visse premisser i forhold til hva slags spill som er mulig (eller hensiktsmessig) å utføre på instrumentet. Dette gjennom egenskaper knyttet både til registerområde, tonenes plassering på gripebrettet, strengenes respons på anslag, osv.⁹³ Slike idiomatiske aspekter vil dermed også påvirke hvorvidt ulike kompppgaver lar seg håndtere vellykket på bassgitar. De kanskje største utfordringene fremstår da å være knyttet til besørging av det harmoniske sjikt. Dette skyldes blant annet at bassens mørke frekvensområde delvis problematiserer produksjon av fyldig samklang, samtidig som egenskaper ved båndinndelingen aktualiserer også enkelte rent spilletekniske utfordringer i forbindelse med akkordspill. Et annet betydningsfullt aspekt ved

⁹¹ Se avsnitt 3.4 (punkt 3a).

⁹² Se evaluering av teknikker i avsnitt 3.4 (punkt 3c).

⁹³ Viser til drøfting i avsnitt 2.6.

elbassen er at den i utgangspunktet ikke tilbyr produksjon av en lengre sustain. I kompsammenheng innebærer det igjen redusert mulighet til å eliminere uønskede hull fra lydbildet. Selv om e-bow i den forbindelse har vist seg å være et nyttig verktøy, vil også denne ha et noe begrenset bruksområde, grunnet visse utfordringer knyttet til håndtering.

Når det gjelder rent spilletekniske aspekter, må det imidlertid kommenteres at hva som til enhver tid oppleves som idiomatisk, også vil henge sammen med utøverens ferdigheter.

Ju skickligare man är desto flere saker blir enkla att spela och därmed idiomatiska. (Lilliestam, 1995, p. 167)

Begrensninger satt av instrumentet vil altså til en viss grad kunne overvinnes ved å høyne eget teknisk nivå. Interessant å observere i den forbindelse er hvordan mange utøvere gjerne vil utfordre seg selv til å spille musikk opprinnelig fremført av, eller utformet for, en annen type instrument.⁹⁴ Dette ser også ut til å gjelde flere av bassistene omtalt tidligere i denne oppgaven. For eksempel forteller Steve Swallow at han gjerne utarbeider musikalske ideer først på piano, for siden å forsøke overføre disse til bassgitaren.

I enjoy being told by the instrument that something can't be done, then wrestling with it for some time. You win some, you loose some, but it's always fun. And very often you end up with something that you hadn't anticipated. (Swallow, som sitert i Mulhern, 1993, p. 64)

Ulike teknikker gir tilgang på ulike effekter, som igjen vil kunne utnyttes hver for seg, eller i kombinasjon, for å fylle spesifikke funksjoner i et komp. Det å tilegne seg et bredt teknisk repertoar kan dermed sammenliknes med å fylle en slags ferdighetsmessig "verktøykasse"; denne vil man siden kunne velge fra, alt etter hvilke roller man ønsker å anta. Gjennom å beherske en mangfoldig håndtering av bassgitaren ser vi altså at det vil være mulig å tøyne grensene for hvilke kontekster instrumentet vil fungere i. Å foreta en streng vurdering av bassens egnethet i forhold til ulike kompfunksjoner fremstår dermed som lite hensiktsmessig, siden mulige bruksområder for bassgitaren ikke kan oppfattes som noe konstant. Å diskutere visse idiomatiske aspekter som avgjørende for bassens bruksverdi synes dessuten å være en mindre konstruktiv tilnærming til

⁹⁴ For eksempel er saksofonist John Coltrane kjent for å ha gjort bruk av øvelser opprinnelig utviklet for instrumenter som piano, fiolin eller harpe (Lilliestam, 1995, p. 167).

instrumentet, da forutinntatte holdninger lett kan komme i veien for interessante oppdagelser.

The bass obviously has its limitations, but the interesting thing is to try to push them aside. (Jack Bruce, som sitert i Mulhern, 1993, p. 89)

4.5 Evaluering av forskningsprosjektet

Ulike faktorer har problematisert en del av prosjektet underveis, og fremlagte resultater må ses i lys av dette. Én betydelig utfordring har vært begrenset tilgang på litteratur som omhandler mitt problemområde spesifikt. Dette har igjen stilt meg uten noen tydelig teoretisk plattform å foreta undersøkelsene ut fra. Litterære kilder som Berliner (1994), Lilliestam (1995), Moore (2001) og Green (2002), har imidlertid vært nyttige ved å demonstrere en vitenskapelig tilnærming til afroamerikanske stilarter primært med utgangspunkt i selve musikken. Slik har jeg fått kjennskap til ulike perspektiver å behandle et klingende materiale ut fra. Ved å behandle temaer relatert til mitt eget, har disse kildene dessuten gjort det mulig for meg å sette sammen og formulere teori med direkte relevans i forhold til prosjektet. For øvrig har også flere ikke-vitenskapelige tekster, eksempelvis Mulhern (1993), Willis (2001), Westwood (2005) og Madsen (2005), vært til god hjelp i forhold til å gi et bilde av rådende oppfatninger blant utøvere eller aktører i bransjen.

Et annet problem har vært mangel på begreper for å beskrive klingende musikk. Dette har videre gjort det utfordrende å gjennomføre en tydelig og presis drøfting av emnet. Her har imidlertid Allan Moore vært til hjelp, ved å inkludere i sitt metodeapparat et antall begreper spesielt utviklet for populærmusikkanalyse. I enkelte tilfeller har det eksisterende begrepsapparatet likevel kommet til kort, og jeg har av den grunn blitt nødt til å komme opp med helt egne begreper. Disse er i utgangspunktet kun ment til bruk i denne oppgaven, selv om de potensielt også kunne tenkes å være til hjelp for andre i diskusjon omkring liknende temaer.

I rollen som både forsker og utøver har det videre vært utfordrende å opprettholde en konstant objektiv framtoning gjennom prosjektet. Dette i sammenheng med at vurdering av eget materiale er vanskelig å foreta helt upåvirket av ens personlige tilknytning til stoffet. Mangel på eksisterende teori

har dessuten gjort at jeg ved flere anledninger åpenlyst har valgt å basere påstander og konklusjoner på egne observasjoner og vurderinger. Til sammen fører dette til at noen av resultatene trolig vil kunne fremstå som mindre troverdige i vitenskapelig sammenheng. For øvrig kan det hevdes at det aldri vil eksistere noen endelige svar i forhold til hvordan et musikalsk uttrykk oppleves hos den enkelte lytter. Dermed vil man også alltid måtte akseptere en viss grad av subjektivitet i diskusjon omkring denne type emner. Jeg har likevel forsøkt å understøtte de fleste av mine påstander ved å henvise til teorier og observasjoner gjort rede for på et tidligere tidspunkt i oppgaven.

Til slutt har det vist seg noe problematisk å organisere forskningsresultatene på en funksjonell måte i drøftingen. Dette skyldes at musikalske komponenter oftest vil ha mer enn bare én funksjon i den totale sammenhengen, og at en god del av materialet behandlet i dette prosjektet dermed vanskelig lar seg kategorisere. Hvilke effekter man oppnår ved å benytte ulike teknikker vil dessuten variere i henhold til nøyaktig utførelse og kontekst. En gruppering av spilleteknikker ut fra bruksverdi i forhold til ulike funksjoner vil av den grunn knapt la seg gjennomføre konsekvent. En sjiktinndeling som den benyttet vil likevel være effektiv i forhold til å få fram hvilke funksjoner som faktisk er under behandling. Inndelingen vil også formidle hovedtendenser i forskningsresultatene på en oversiktlig måte, og jeg vil dermed holde fast på at modellen i stor grad har vært formålstjenlig i dette prosjektet.

5 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

Gjennom dette prosjektet har jeg undersøkt ulike tilnærminger til bassgitarens funksjon og bruksområde. I den forbindelse har jeg behandlet både tradisjonelle og mer ukonvensjonelle former for bassakkompagnement, med spesielt fokus på hvordan instrumentet kan fungere i små musikalske besetninger. Målet har vært å finne frem til et utvalg spilletekniske og kompositorisk kreative løsninger som gjør det mulig å la bassen fungere i flere musikalske roller, samtidig med en besørging av de oppgaver som normalt er forbundet med instrumentet.

Som nevnt i forrige kapittel, har forskningsarbeidet inkludert en viss andel litteraturstudier. Her har jeg først og fremst forsøkt å avdekke konvensjoner knyttet til bruk av bassgitaren, i tillegg til retningslinjer for akkompagnement generelt. I den forbindelse har jeg henvendt meg både til kilder som beskriver disse temaene eksplisitt, samt også trukket egne konklusjoner ut fra stoff som på ulike måter kan relateres til emnet.⁹⁵ Ytterligere teori har videre kommet til ved gjennomføring og vurdering av eget feltarbeid. Dette arbeidet er dokumentert i oppgaven ved to innspilte arrangementer, utviklet spesielt for besetningen bass og vokal.⁹⁶ Her har jeg selv testet ut og forsøkt demonstrere bruk av bassgitaren i en multifunksjonell rolle. Resultatene av arbeidet har siden fungert som utgangspunkt for videre drøfting av teknikker og teori beskrevet tidligere i oppgaven.⁹⁷ Enkelte av bassen fysiske egenskaper, blant annet knyttet til frekvensområde, tonenes plassering på gripebrettet, byggemateriale, strenger, elektronikk, etc., er også blitt undersøkt, med sikte på å avdekke eventuelle føringer for bruk satt av selve instrumentet.⁹⁸

⁹⁵ Denne teorien er hovedsakelig behandlet gjennom del 2 av oppgaven.

⁹⁶ Vedlegg 2. Låteksempelene er undersøkt analytisk i del 3.

⁹⁷ Denne drøftingen er gjennomført i del 4.

⁹⁸ Viser til drøfting av bassens fysikk i avsnitt 2.4, samt instrumentidiomatiske aspekter i avsnitt 2.6.

Ved inngangen til prosjektet var min oppfatningen at bassgitaren tradisjonelt ville være forbundet med en nokså spesifikk musikalsk rolle, som igjen ville etterlate instrumentet henvist til et relativt begrenset bruksområde, definert ved et visst utvalg musikalske oppgaver. Min mening var så at en slik tilnærming til bassen ville ignorere flere spennende og potensielt fruktbare måter å utnytte instrumentet på, og at det ville være fullt mulig å bruke bassgitaren i en rekke kontekster også utover de normalt forventet.

Gjennomførte undersøkelser har siden stort sett bekreftet disse hypotesene: Selv om det innenfor de fleste sjangre og epoker vil være utøvere som utfordrer konvensjonene for basspill, så tilhører slike eksempler likevel unntakene.

I'm a specialized player, an unusual player, a square peg in a round hole of bassists.
(Billy Sheehan, som sitert i Mulhern, 1993, p. 134)

Bassgitaren forventes å fylle visse funksjoner i et komp, og vanlig bruk av instrumentet begrenser seg gjerne dertil. Bassens tradisjonelt viktigste oppgaver vil da være tilknyttet både rytmiske, harmoniske og til dels også melodiske ansvarsområder. Konkret innebærer disse å sammen med trommene sørge for stabil puls og rytmisk framdrift; bidra til grooven; definere akkorder og harmonisk forløp ved å angi grunntoner; fremheve og generere melodisk aktivitet hos andre instrumenter; sørge for frekvensmessig dybde og bunn i lydbildet; samt generelt opptre som et støttende og forsterkende element som binder sammen gruppens ulike deler.⁹⁹ Denne rollen gjenspeiler visse instrumentidiomatiske aspekter som gjør bassen særlig godt egnet til å besørge nettopp de ovennevnte oppgaver. Flere funn tyder imidlertid på at bassgitaren vil kunne fungere vellykket også i en rekke mindre åpenbare sammenhenger.

Den elektriske bassen ser ut til å tilby produksjon av et bredt utvalg musikalske effekter. I den forbindelse kan utnyttes ulike former for akkordspill (gjennom teknikker som samplukk, fingerspill og strumming), linjespill (inkludert riff og fortykkede linjer), drone, glissando, tremolo, vibrato, samt veksling mellom ulike artikulasjonsteknikker og anslag (med bruk av blant annet negl, håndbak og ulike former for demping). Disse teknikkene vil på ulike måter potensielt kunne tjene både rytmiske, harmoniske og andre formål i

⁹⁹ Viser til drøfting av bassfunksjonen i avsnitt 2.3.

kompsammenheng.¹⁰⁰ For å overkomme idiomatiske utfordringer vil videre visse eksterne verktøy kunne være til hjelp, uten at disse ser ut til å problematisere eventuelle live-fremførelser av musikken. Blant slike verktøy har e-bow vist seg å kunne tilby en effektiv sustain, samtidig som innretningen produserer en karakteristisk lyd kvalitet, som kan medføre stor verdi i forhold til å fylle lydbildet. Bruk av e-bow vil til en viss grad også være mulig å kombinere med annen aktivitet på øvrige strenger. Imidlertid vil buen ha noe begrenset bruksverdi i forhold til en rytmisk funksjon, men kombinert med vanlig anslag, samt bruk av vibrato, vil også rytmisering av denne typen spill la seg gjennomføre. Videre kan elektronisk klangbehandling lette enkelte utfordringer knyttet til håndteringen av e-bow, i tillegg til å bidra til opplevelsen av et fyldigere lydbilde. Capo kan være nyttig ved å muliggjøre bruk av løse strenger uansett toneart.

Hvorvidt bassen gir tilgang på ulike effekter vil imidlertid langt på vei avhenge av utøverens ferdigheter. Kapasitet i forhold til å anta ulike roller vil dermed henge nøye sammen med teknisk repertoar, hvilket igjen gjør det problematisk å vurdere bassgitarens funksjonsmessige bruksverdi som noe konstant. Imidlertid tyder analysen på at de hittil drøftede teknikker gjennom ulik utførelse vil gjøre det mulig å la bassen besørge et bredt spekter ulike kompppgaver, spredt utover samtlige av de omtalte musikalske sjikt. Flere av teknikkene vil dessuten la seg kombinere på måter som tillater inntreden i forskjellige komproller *samtidig*. Det er videre rimelig å anta at ytterligere eksperimentering vil avdekke enda mange flere interessante måter å utnytte bassgitaren på. Ved å ta bassen "ut av boksen" øyner vi dermed et svært mangfoldig instrument, med stort brukspotensial i en rekke ulike sammenhenger, også utover de tradisjonelle.

¹⁰⁰ Viser til gjennomgang av analysefunn i avsnitt 4.2.

REFERANSER

- Askerøi, E. (2005). *Man/Machine: mot en åpning av soundbegrepet*. E. Askerøi, Oslo.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bjerke, K. Y. (2007). *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. K. Yddal Bjerke, Oslo.
- Blokhus, Y., & Molde, A. (2004). *Wow!: populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforl.
- Boyd, T. Bass Guitar Notes – Master The Fretboard Today. Retrieved 10. februar, 2011, from <http://www.guitarhangout.com/bass-guitar-notes/bass-guitar-notes-fretboard/>
- Brolinson, P. E., & Larsen, H. (1981). *Rock -: aspekter på industri, elektronikk & sound*. [Solna]: Esselte studium.
- Dybo, T. (2003). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. In L. Johnson (Ed.), *Musikklidenskapelig årbok, 2002* (pp. 15-56). Trondheim: NTNU.
- Dybo, T. (2009). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkforskning: En drøfting av enkelte problemområder, retninger og arbeider innen feltet*. Unpublished manuscript.
- Furu, E. M., Lund, T., & Tiller, T. (2007). *Action research: a Nordic perspective*. Kristiansand: Høyskoleforl.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- Gregory, J., & Vinson, H. (1983). *Bass Guitar*. New York: Amsco publications.
- Hawkins, S. (1992). Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'. *Popular Music*, 11(3), 325-335.
- Hawkins, S. (1997). 'I'll Never Be an Angel': Stories of Deception in Madonna's Music (Vol. 1997). Leeds, U.K.: Dept. of Music, University of Leeds.
- Hellstenius, H. (2005). En ny måte å lytte på. 2011, from <http://www.hellstenius.no/pdf-filer/EnNyMaateAaLyttePaa.pdf>
- Keil, C. (1987). Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, 2(3), 275-283.

- Keil, C. (2004). Motion and feeling through music *Popular music analysis* (Vol. 47, pp. S. 118-135).
- Kernfeld, B. (2002). *The New Grove dictionary of jazz*. New York: Grove.
- Kruse, B. (1995). *Den tenkende kunstner: komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Universitetsforl.
- Larkin, C. Farmer, Art. *Encyclopedia of Popular Music*.
- Larsen, A. K. (2007). *En enklere metode: veiledning i samfunnsvitenskapelig forskningsmetode*. Bergen: Fagbokforl.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for style analysis* (2nd ed.). Michigan: Harmonie Park Press.
- Lilliestam, L. (1988). *Musikalisk ackulturation: från blues till rock : en studie kring låten Hound dog* (Vol. 20). Göteborg: Göteborgs universitet, Musikvetenskapliga institutionen.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik: blues, rock och muntlig tradering* (Vol. nr. 37). Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet.
- Madsen, Ø. (2005). *El-bass boka*: Norsk Noteservice as.
- Marrosy, P. J. (2007). The Technology of the Ebow. Retrieved 14. januar, 2011, from <http://www.diyguitarist.com/DIYStompboxes/EbowTech.htm>
- Michelsen, K. (Ed.) (1980) Cappelens musikkleksikon (Vols. 5). Oslo: Cappelen.
- Middleton, R. (Ed.) (1990a) The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vols. Vol. 20). London/New York: Macmillan/Grove.
- Middleton, R. (1990b). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, R. (Ed.) (2001) The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vols. Vol. 20). London/New York: Macmillan/Grove.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, A. F. (Ed.) (2006) Popular Music History (Vols. 1).
- Mulhern, T. (1993). *Bass heroes: styles, stories & secrets of 30 great bass players from the pages of Guitar player magazine*. San Francisco, CA: GPI books, Miller Freeman books.
- Oliver, P. (Ed.) (2002) The New Grove Dictionary of Jazz (2 ed., Vols. 1). New York: Grove.
- Pastorius, J., Scofield, J., & Dennard, K. (Writer). (1985). Modern electric bass. New York: DCI music video inc.
- Sadie, S., Grove, G., & Tyrell, J. (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, G. (Ed.) (2002) The New Grove dictionary of jazz (2 ed., Vols. 3). New York: Grove.
- Shipton, A. (Ed.) (2002) The New Grove dictionary of jazz (2 ed., Vols. 1). New York: Grove.
- Shuker, R. (2008). *Understanding popular music culture*. London: Routledge.

- Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK.
- Webster, J. (Ed.) (1984) *The New Grove dictionary of musical instruments*. London: Macmillan.
- Westwood, P. (2005). *Bass bible: a world history of styles and techniques*. Brühl: Ama Verlag.
- Willis, G. (2001). *101 bass tips: Stuff all the pros know and use*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

VEDLEGG

Vedlegg 1: Forklaring av artikulasjonstegn

Aksent: (Betoning av tonen)



Tenuto: (Tonen får klinge ut notens verdi. Ingen sterk betoning)



Staccato: (Kort og lett anslag. Ingen betoning)



Nedstrøk: (I forbindelse med strumming)



Oppstrøk: (I forbindelse med strumming)



Vedlegg 2: Audiovedlegg

Vedlagte innspillinger er ment å illustrere mulig bruk av elbassen i en multifunksjonell rolle. I tillegg ønsker jeg med dette å presentere meg selv som utøver, og fungerer dermed selv som bassist gjennom alle tre innspillinger. Spor 1 og 2 er analysert i oppgaven (del 3). Spor 3 er inkludert som et forslag til hvordan prosjektet eventuelt kunne utvikles videre, dersom man åpnet opp for å supplere bruk av bassen med elektroniske hjelpemidler. Innspillingen viser en besetning utvidet med både trommer og trompet, hvilket etterlater meg som bassist med et overordnet harmonisk ansvar. Som hjelpemiddel i håndtering av denne rollen benytter jeg meg av digital delay; en elektronisk innretning som muliggjør overlapping av lydsignaler. I et slikt forløp produseres lyden første gang ved direkte spill, for deretter å bli gjentatt elektronisk i gitte tidsintervall, i en viss tidslengde etter opprinnelig anslag. Gjennom et sirkelformet kretsløp vil reproduserte signaler kunne legges lag på lag et høyt antall ganger, og det blir dermed mulig å oppnå at samme, eller flere ulike tonehøyder klinger over eller mot hverandre. Årsaken til at arrangementet ikke er nevnt i selve oppgaven, er at forskningsprosjektet i utgangspunktet ikke er ment å inkludere utstrakt bruk av elektroniske hjelpemidler. Innspillingen belyser imidlertid en alternativ tilnærming til emnet, som kunne være interessant å forfølge i en eventuell forlenging av dette prosjektet.

- Spor 1: Got to Get You Into My Life (3:12)

Original komposisjon: John Lennon/Paul McCartney. Utgitt på *Revolver* (1966) av The Beatles, Apple Corps. R 1701848.

Arrangement: Astrid Rennemo

Spilt inn: Lilleaker, okt. 2010

Medvirkende: Frida Ånnevik (vokal) og Astrid Rennemo (elbass, vokal koring)

- Spor 2: Danse Mi Vise (4:06)

Melodi/tekst: Toril Goksøyr/Einar Skjæraasen

Arrangement: Astrid Rennemo

Spilt inn: Lilleaker, okt. 2010

Medvirkende: Frida Ånnevik (vokal) og Astrid Rennemo (elbass - spilt delvis med e-bow)

- Spor 3: Nordnorsk Julesalme (5:56)

Melodi/tekst: Trygve Hoff

Arrangement: Astrid Rennemo

Spilt inn: Lilleaker, okt. 2010

Medvirkende: Frida Ånnevik (vokal), Vegard Holum (trompet), Elisabeth Mørland Nettet (slagverk) og Astrid Rennemo (elbass - med delay, vokal koring)