



UNIVERSITETET I AGDER

Reggaebass

- En analyse av basspillet på albumet Legend

HÅKON VØLLESTAD

VEILEDER

Boo Fredrik Sahlander

Universitetet i Agder, 2017

Fakultet for kunstfag

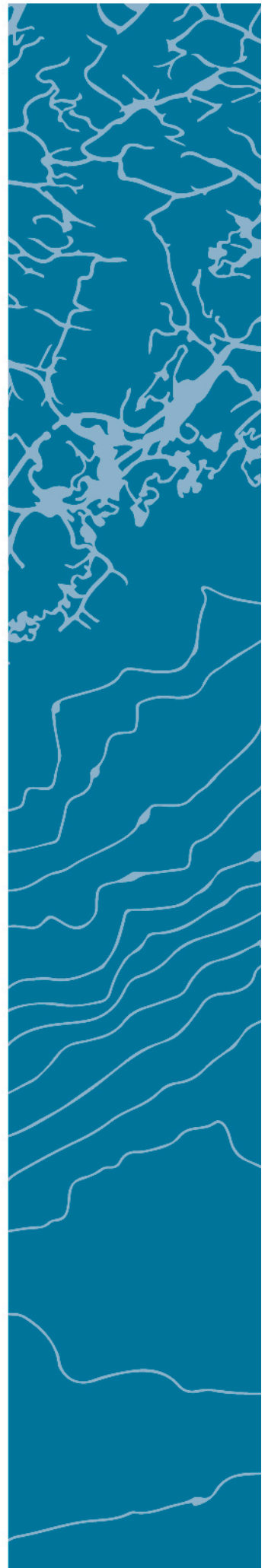
Institutt for rytmisk musikk





Forord

Jeg vil takke mine tre basslærere fra UIA, Fredrik Sahlander, Per Elias Drabløs og Ole Kelly Kvamme. Jeg vil også takke alle studenter på UIA, og spesielt ensemble kollegaene. En spesiell takk til Fredrik Sahlander for endeløs tålmodighet og grundig oppfølging. Til slutt vil jeg takke familien for støtte og alt.



1	INNLEDNING	5
1.2	<i>Målsetningen til oppgaven</i>	5
1.3	<i>Oppgavens problemstilling</i>	6
1.4	<i>Avgrensninger</i>	7
2	TEORI OG LITTERATUR	7
2.1	<i>Biografi</i>	7
2.3	<i>Populærmusikk</i>	9
2.4	<i>Stil og sjanger</i>	10
2.5	<i>Reggae</i>	12
2.6	<i>Funk</i>	14
2.7	<i>Elektrisk bassgitar</i>	16
2.8	<i>Konvensjonelt basspill</i>	17
2.9	<i>Melodisk bassgitarspill</i>	18
3	METODE.....	22
3.1	<i>Musikalsk analyse</i>	22
3.2	<i>Hermeneutisk-semiologisk metode</i>	23
3.3	<i>Bruk av sjekkliste</i>	24
4	RESULTATUTVIKLING.....	25
4.1	<i>Is This Love</i>	25
4.2	<i>No Woman, No Cry</i>	27
4.3	<i>Could You Be Loved</i>	31
4.4	<i>Three Little Birds</i>	33
4.5	<i>Buffalo Soldier</i>	35
4.6	<i>Get Up, Stand Up</i>	37
4.7	<i>Stir It Up</i>	40
4.8	<i>Easy Skanking</i>	43
4.9	<i>One Love / People Get Ready</i>	45
4.10	<i>I Shot the Sheriff</i>	47
4.11	<i>Waiting in Vain</i>	49
4.12	<i>Satisfy My Soul</i>	51
4.12	<i>Exodus</i>	54
4.13	<i>Jamming</i>	58
4.14	<i>Avrunding av kapittelet</i>	60
5	DRØFTING OG REFLEKSJON	61
5.1	<i>Refleksjon</i>	61
5.2	<i>På hvilke måter er resultatene nyttige?</i>	62
6	KONKLUSJON	63
6.1	<i>Oppgavens konklusjon</i>	63
6.2	<i>Grunnlag for videre forskning</i>	64
7	REFERANSER.....	65
	VEDLEGG 1.....	68

1 INNLEDNING

Denne oppgaven handler om reggae bass og hvilke musikalske kvaliteter som gjør denne spillestilen særegen. Jeg undersøker hvilke melodiske, spilletekniske og groove elementer som er karakteristiske for reggae basspill.

1.2 Målsetningen til oppgaven

I reggae har gitar og keyboard en akkompagnerende rolle, hvor det rytmiske aspektet er sentral. Bassen derimot, har en akkompagnerende rolle hvor melodiose linjer og pauser er en sentral del av sjangeren. The Oxford Companion to Music definerer bassens rolle i reggae, som perkussiv.¹ Bortsett fra å påpeke bassens melodiske og sentrale rolle, er det ikke mye materiale innenfor akademia med fokus på reggaebassens særegne kvaliteter. Informasjon om temaet finnes mest i instruksjonsbøker beregnet for bassgitarister. Basspedagogen Ed Friedland (1998) beskriver reggaebassens rolle slik:

The bass plays an important role in Jamaican music. More than just traditional anchor, it acts as a rhythmic and melodic "hook" that defines the entire song. (Friedland, 1998:6)

I boken Reggae bass presenterer Friedland flere kjente jamaikanske "riddims"², men gjør ikke mer enn å gi en enkel musikalsk analyse av linjene. Hva som gjør reggaebassen melodisk blir ikke utforsket eller demonstrert, og leseren/utøveren blir sittende med et simplistisk bilde av hva reggaebass er. En annen karakteristikk som Friedland (1998:8) påpeker er bassgitarens bruk av repetisjon. Basslinjene repeteres gjennom låtene, og improvisasjon har en minimal tilstedeværelse. Disse karakteristikkene har mye til felles med bassgitarspill i funk, og denne likheten er hovedgrunnen for å sammenligne de to forskjellige spillestilene. For å kunne få et klart bilde av hva som karakteriserer reggaebass, har jeg valgt å analysere basspillet på samlealbumet "Legend" (Marley & the Wailers, 1984). Albumet er solgt omtrent 25 millioner kopier, og blir regnet som et klassikeralbum innenfor reggae.

¹ Wilton 1998

² The rhythm, or backing, track of a reggae record, particularly the drum and bass part. (Barrow, 1997: 377)

Bassisten Ashton “Family Man” Barrett spiller bass på alle låtene, og regnes som en av de mest innflytelsesrike bassistene innen reggae. Oppgaven blir derfor en analyse av basslinjene på følgende låter:

1. Is This Love (Marley & the Wailers, 1978)
2. No Woman, No Cry (Live 1975) (Marley & the Wailers, 1975)
3. Could You Be Loved (Marley & the Wailers, 1980)
4. Three Little Birds (Marley & the Wailers, 1977)
5. Buffalo Soldier (Marley & the Wailers, 1980)
6. Get Up, Stand Up (Marley & the Wailers, 1973)
7. Stir It Up (Marley & the Wailers, 1978)
8. Easy Skanking (Marley & the Wailers, 1978)
9. One love / People Get Ready (Marley & the Wailers, 1977)
10. I Shot the Sheriff (Marley & the Wailers, 1973)
11. Waiting in Vain (Marley & the Wailers, 1977)
12. Satisfy My Soul (Marley & the Wailers, 1978)
13. Exodus (Marley & the Wailers, 1977)
14. Jamming (Marley & the Wailers, 1978)

Låten “Redemption Song” (Marley & the Wailers, 1980) som er den trettende sangen på albumet inneholder ikke basspill.

1.3 Oppgavens problemstilling

Målet med denne oppgaven er å skape innsikt i hvilke musikalske og tekniske virkemidler Barrett bruker, og kategorisere det som forskjellige musikalske parametere. En slik oppgave vil både være gunstig for bassgitarister, som ønsker å bli bedre kjent med en av reggaemusikkens mest prominente bassister, men også for alle musikkelskere som ønsker å få mer innsikt hva slags kvaliteter som karakteriserer Basspillet på Bob Marley sine mest populære låter. Oppgavens problemstilling lyder som følger:

Hva kjennetegner bassgitarspillet til Ashton Barrett på albumet “Legend”, og på hvilke måter er denne spillestilen ulik fra basspill i funk?

1.4 Avgrensninger

Fokuset på et album gjør potensialet for å utvikle generaliserende resultater lite sannsynlig, som hva som kjennetegner basspill i reggae, eller om det finnes en spesifikk spillestil som kan kalles “Reggaebass”. Fokuset på Ashton Barrett ekskluderer også kjente bassister som Robbie Shakespeare fra Sly & Robbie, som er den mest innspilte bassisten innenfor reggae-scenen³. Detaljer som utstyr, “sound” og bakgrunn for sangmaterialets opprinnelse blir nevnt, men spiller ikke en stor rolle i analysen og resultatutviklingen. Det er også viktig å påpeke at objektet som analysen skal sammenlignes med, nemlig “basspill i Funk”, er et samlebegrep som kan brukes om all musikk innenfor funk musikk. Resultatene vil derfor bli sammenlignet med en analyse av funk i boken “*The New Blues Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*” av Richard J. Ripani (2006).

2 TEORI OG LITTERATUR

Videre kommer eksempler på tidligere forskning på populærmusikk, og relevant litteratur om Ashton Barrett og Bassgitaren.

2.1 Biografi

“You have to listen to the lyrics as the first part of your approach, then the melody, and then you go back and listen to the lyrics again. What is the concept? What is the story it’s telling?” (Barrett, 2004)

³ Encyclopedia of Popular Music 2006

Ashton Francis Barrett ble født i Kingston, Jamaica i november 1946. Unge Barrett fikk kallenavnet ”Family Man” etter å bli kjent som en notorisk kvinneelsker i sine tenår, og dette kallenavnet ble en del av hans artistnavn. Han ble sendt til en ungdomsleir for sin rebelske oppførsel, hvor han ble introdusert for musikkinstrumenter. Barretts første bassinstrument var en egenlaget bassgitar laget av kryssfiner med en gardinstang som gitarhals. Family Man startet en rytmeseksjons-duo sammen med broren Carlton Barrett på trommer, og brødrene fikk nasjonal annerkjennelse i 1968, når de gjorde flere innspillinger med reggaestjernen Lee Perry.⁴

Med på innspillingene var vokalisten Glen Adams og Alva Lewis, som startet bandet the *Upsetters* sammen med brødrene. Gruppen fikk internasjonal annerkjennelse i 1969 med hiten ”Return of Django”, og dette førte til en turne til Storbritannia med artister som Pioneers⁵ og Desmond Dekker⁶. Bandet begynte å arbeide med britiske produsenter, siden det hadde vært komplikasjoner med deres bosted. Barrett brødrene og Lee Perry begynte å jobbe med gruppen the Wailers i 1969. Gruppen bestod av Bob Marley⁷, Peter Tosh⁸ og Bunny Wailer⁹, og var primært en vokaltrio før dette. Brødrene ble en sentral del av bandets sound, og med dette, endte deres dager som frilansmusikere:

The drum and bass engine room of those earlier sessions, Aston (aka Family Man) and Carlton Barrett, respectively, were now full-time members of the Wailers’ band and thus were unavailable to work elsewhere. (Bradley, 2001:551)

The Wailers ble Jamaicas supergruppe, og Family Man ble en legende i reggaemiljøet. Ikke bare var Family Man bassist, men mye av arrangering og produksjonen ble også gjennomført av Ashton Francis Barrett. The Wailers ble katalysatoren for reggae musikkens internasjonale framturen, og ble øyas eksportør for denne revolusjonære stilarten.

⁴ Encyclopedia of Popular music 2006

⁵ Encyclopedia of Popular Music (2006)

⁶ Encyclopedia of Popular Music (2006)

⁷ Encyclopedia of Popular Music (2006)

⁸ Encyclopedia of Popular Music (2006)

⁹ Encyclopedia of Popular Music (2006)

2.3 Populærmusikk

Det har foregått, og foregår fortsatt debatter om hva som egentlig er populærmusikk. Middleton (1990.) siterer Birrer (1985:104), hvor Birrer presenterer fire forskjellige meninger, om hva populærmusikk ble betegnet som på starten av nittenhundre-tallet.

1. Normative definisjoner. Populærmusikk er mindre verdt.
2. Negative definisjoner. Populærmusikk kan ikke være noe annet, som folkemusikk eller kunstmusikk.
3. Sosiologiske definisjoner. Populærmusikk assosieres med (produsert for eller av) en bestemt sosialgruppe.
4. Teknologisk-økonomiske definisjoner. Populærmusikk er disseminert av media eller markedet.

Ingen av disse definisjonene ekskluderer hverandre, og kan eksistere samtidig. Middleton (1990:4-5) aksepterer disse definisjonene, men mener de ikke er tilstrekkelige nok. Den første definisjonen inneholder vilkårlige kriterier, hvor den subjektive opplevelsen har kommet i veien for objektiv fakta. Den andre definisjonen presenterer et skille mellom folkemusikk, kunstmusikk og populærmusikk, som er urealistisk, siden skillelinjene mellom hva som definerer hver type musikk er utydelig, og musikktypenes karakteristiske kvaliteter ofte flyter inn i hverandre. Den tredje definisjonen ignorerer hvordan populærmusikken sprer seg på tvers av forskjellige sosiale grupper, og kan derfor ikke assosieres med en bestemt gruppe. Den fjerde definisjonen ser bort i fra hva slags påvirkning teknologi og musikkmarkedet har hatt på både folkemusikk og kunstmusikk, og kan derfor ikke være en avgjørende faktor for hva som definerer hva populærmusikk er. Et eksempel på disse dilemmaene som Middleton presenterer finner vi, hvis vi skal definere hva reggae er. The Oxford Companion to Music(OM) beskriver Reggae slik:

*An international form of popular music which originated in Jamaica. It is instantly recognizable from the counterpoint between the bass and drum downbeat, and the offbeat rhythm section. The immediate origins of reggae were in *ska and *rock steady; from the latter, reggae took over the use of the bass as a percussion instrument. Reggae developed in about 1968, particularly as a result of the Maytals' Do the Reggay. (Wilton 2001)*

Lloyd Bradley (2001:121) definerer Reggae som folkemusikk, siden musikken utviklet seg fra den afrikanske folkemusikken på øy nasjonen. Selv erkjenner Bradley at reggaemusikken er tydelig inspirert av amerikansk soulmusikk, og er selv en blanding av amerikansk populærmusikk og jamaikansk folkemusikk. Middleton advarer mot å skille opp de musikalske feltene, enten skille mellom klasser, eller mellom vilkårlige kvalitetsnivå, og kommer med følgende uttalelse:

'Popular Music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in movement. (Middleton, 1990: 7)

Populærmusikk ifølge Middleton, er derfor dialektisk, og produserer stadig nye synteser i sin stadige utvikling. Peter Gammond demonstrer i the Oxford Companion to Music Online (OMO) hvordan populærmusikken utviklet seg i samsvar med økonomisk og teknologisk vekst og utvikling:

The growth of popular music coincided with the increasing wealth and purchasing power of ordinary people in the mid-19th century, and with a demand for accessible musical entertainment. (Gammond 2011)

Nye teknologiske oppfinnelser og bedre infrastruktur gav befolkningen flere muligheter til å kommunisere, og med dette økte kravet for musikk for massene.

2.4 Stil og sjanger

Forskjellen mellom stil og sjanger har vært til grunne for mye debatt innenfor musikkvitenskapen. Grove Music Online definerer sjanger slik:

A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an 'ideal type' (in Max Weber's sense) than to a Platonic 'ideal form'. (Samson 2001)

Kategoriseringen av musikk endret seg i midten av 1960-tallet, hvor begrepet sjanger var knyttet til en forståelse av en historisk epoke. Den nye forståelsen av sjanger er mer fleksibel, og den gjør rede for musikkutviklingens dialektiske utvikling, men dette er ikke nok til å distansere sjanger fra begrepet stil. Roy Shuker (Shuker, 2005) observerer at sjangere er den primære måten plateselskaper, musikere, platebutikker og hitlister kategoriserer musikk på. Shuker foretrekker begrepene metasjanger, sjanger og subsjanger. Som Moore (2001) påpeker, hører ideen om en sjanger mer hjemme i film, litteratur og kulturelle studietradisjoner. Innenfor musikkvitenskapen, hender det ofte at begrepene sjanger og stilart flyter inn i hverandre.

Both 'style' and 'genre' are terms concerned with ways of erecting categorical distinctions, of identifying similarity between pieces (songs, objects, performances even, 'texts'), but the initial unresolved question was whether some were subordinate to others. (ibid:1)

Som et eksempel på dette dilemmaet presenterer Moore 'heavy metal', som ifølge flere forskere har stilistiske karakteristikk, og distinkte kvaliteter fra en stilart. Moore kommer med følgende forståelser av dette dilemmaet:

1. 'Heavy metal' kan inneholde karakteristikk, som både er stilistiske, og tilhører en bestemt sjanger.
2. 'Heavy metal' kan være både en stilart og en sjanger, og en konsekvens av dette er at en av disse kategoriske virkemidlene er underlegne den andre.
3. Begrepene er synonyme.

Videre drøfter Moore på hvilke måter "white metal" og "heavy metal" er ulike, med hensyn til sjanger og stil. Både "heavy metal" og "white metal" har like musikalske karakteristikk og estetiske preferanser i en utøversituasjon, men sangtekstene og budskapene er drastisk forskjellig. Moore(2001) konkluderer med at måten man definerer stilart og sjanger er avhengig av hva slags akademisk tradisjon forskeren tilhører.

Firstly, style refers to the manner of articulation of musical gestures and is best considered as imposed on them, rather than intrinsic to them. Genre refers to the identity and the context of those gestures. This distinction may be characterized in terms of 'what' an art work is set out to do (genre) and 'how' it is actualized (style). Secondly, genre in its emphasis on the context of gestures, pertains most usefully to the poetic. Thirdly, in its concentration on how meaning is constituted, genre is normally explicitly thematised as socially-constrained (Kallberg, Neale, Krims). Style, on the

other hand, in its emphasis on technical features and appropriability, frequently simply brackets out the social (Cope, Crocker) or at least regards this realm as minimally determining, where it is considered to operate with a negotiable degree of autonomy (Green, Hebdige). Fourthly, in its consideration manners of articulation, style itself operates at various hierarchical levels, from the global to the most local. At global levels it is usually considered to be socially constituted, while it may operate with greater degrees of autonomy at more local levels. (ibid:441-442)

Stil får på denne måten en fleksibel karakteristikk, hvor spilletekniske aspekter er sentrale faktorer. Sjanger derimot, har klarere rammer, hvor identitet og musikkens kulturelle, sosiologiske og politiske kontekst er sentrale faktorer.

2.5 Reggae

Spania mistet herredømme over kolonien Jamaica i 1655. Ved å være fri fra spansk imperialisme, arvet ikke de samme musikalske tradisjonene som andre karibiske øyer som Cuba. Manuel (1988) beskriver hvor røttene til reggaemusikken kom fra:

The immediate folk precedent for the emergence of modern Jamaican popular music was mento, a strophic topic song related to calypso. Mento's ad hoc accompanying ensemble generally included guitar which provided a steady ostinato also characteristic of later popular genres. (ibid:74)

Det er også verdt å nevne, at ved å være en britisk koloni, er det forståelig at amerikansk rhythm-and-blues ble populært blant ungdom i Jamaica. Radioen hadde ikke en avgjørende faktor for promotering og forbruk av musikk i Jamaica. Denne rollen gikk til det jamaicanske "sound system-fenomenet"¹⁰. Sound systemet tiltrakk ungdom fra hele landet, og dansing ble en sentral del av sound system begivenhetene. Musikken fikk de importert fra USA:

It was the continuous stream of exciting, imported American R&B records they generated that gave birth to Jamaica's highest profile, most valuable and as yet inexhaustible export: music (Bradley, 2001:32-33)

¹⁰ (Bradley, 2001, s. 24-25)

I midten av 50-tallet fremkom ska musikken fra slummen. Denne musikken var Jamaicas svar på amerikansk rhytm-and-blues.¹¹ Manuel (1988, s. 75) beskriver i boken *Popular musics of the non-Western world*, hvordan ska musikken ble sett på som en underklasse-sjanger, og ble ikke akseptert av middelklassen før musikkjangeren ble populær i Storbritannia og USA. Ska musikken benyttet seg av samme besetning som R&B, og i starten av ska-epoken var det vanlig å spille cover låter av amerikanske R&B låter, men i ska-stil. Manuel(1988) beskriver ska´ens spillemønstre slik:

While a tripled-synchopated shuffle beat was occasionally presejt (as in the top-40 ska hit "My Boy Lollipop"), more often a "straight four" tempo was used, synthesizing R&B and mento rhythm. Typically, the traps would stress beats two and four (at a tempo of M.M.115-140) over a "walking" quarter-note bass, while the guitar would strike the "and" offbeats in a synchopated mento style. (ibid:75)

Arbeiderklassen i Jamaica ble gradvis mer politisk engasjert. Eksterne faktorer som den svarte nasjonalistbevegelsens framturen på 60-tallet hadde mye å si for denne utviklingen. Som en konsekvens av dette ble politisk tematikk en sentral del av øynasjonens populærmusikk. Rastafaribevegelsen som tidligere hadde vært en obskur subkultur i Jamaica, fikk nå en sentral rolle i musikkens utvikling. Det var også på 60-tallet at Jamaica brøt med Amerikansk populærmusikk og utviklet en egen distinkt musikktype, med navn Rock Steady.

Rock steady was seldom purely instrumental; like ska, it was primarily dance music, but its rhythm was more relaxed.] [The guitar, instead of strumming nervously each eight-note upbeat, now stresses only beats two and four¹²; the bass, rather than playing "even fours," emphasizes beats one and three. (ibid:75)

Trommeslageren fikk en mindre funksjonell rolle, og at bassen ble ansvarlig for musikkens puls. Manuel (1988) beskriver reggae som en modning av rock steady, istedenfor å skille dem sjangermessig. Reggae entret det internasjonale markedet i samsvar med fem viktige hendelser:

1. Jamaica eksportere mye av populærmusikken sin til Storbritannia, USA og Afrika.
2. Nasjonens innspillingsstudioer fikk tilgang til mer moderne teknologi.
3. Bob Marley oppnådde internasjonal berømmelse.

¹¹ (Manuel, 1988, s. 75)

¹² Most common is the mento-likestrum. See Davis and Simon, *Reggae International*, 55, for further analysis of reggae guitar and keyboard patterns (Manuel, 1988, s. 251)

4. Rastafariene fikk en sentral sosial, religiøs og politisk rolle i populærmusikken.
5. Reggaeens gullalder ble knyttet til valget av PNP (Peoples National Party) i 1972.

Disse faktorene markerte reggaemusikken både internasjonalt og nasjonalt, som en særegen type populærmusikk, hvor musikkens nærhet til sosiopolitiske realiteter var sentralt.

Reggaemusikkens gullalder endte på samme tidspunkt med Bob Marleys død i 1981.

Yet broader phenomena seem to be involved in reggae's waning. For just as the ebb and flow of Argentine tango coincided with periods of populist political mobilization, so did reggae's zenith seem to be linked to the ferment, activism and idealism of the Manley years. (Ibid:78)

PNP tapte valget i 80-tallet, og rastafari bevegelsen mistet både sin politiske prestisje, og sin revolusjonære prestisje.

2.6 Funk

A musical style derived from Rhythm and Blues and Soul, Characterized by repeated rhythmic figures and a strong bass line.(Gloag 2001)

På 1970-tallet vokste det frem nye plateselskaper som CBS, Warner Brothers, RCA og ABC. Denne utviklingen skjedde samtidig som tidligere plateselskap som Stax Records, hadde mindre suksess. Det er likevel verdt å nevne at plateselskapene Motown og Atlantic fortsatt dominerte hitlistene på 70-tallet.

These independent labels accounted for 44 percent of the top twenty-five R&B singles of the 1970s. (Ripani, 2006:92)

R&B var et begrep som ble brukt for Billboards "black music charts". Ripani (2006) skriver at en konsekvens av dette, var at mange så på "soul", som en utvikling av R&B:

For many people rhythm & blues "became" soul music in the 1960s. Since 1949 the terms "rhythm & blues" or "R&B" had been used in the titles of the Billboard black music charts. (Ripani, 2006:93)

Navnet på hitlisten forandret seg fra “Black music charts” til “Best Selling Soul Singles” i 1969, men innen R&B utviklet det seg flere distinkte stilarter. Ripani (Ripani, 2006) beskriverer i boken “The New Blues Music” hvordan R&B artister som James Brown, Sly & Family Stone og Earth, Wind & Fire oppfant “funk”. James Brown er kjent som en av de mest innflytelsesfulle R&B artister i musikkhistorien. Brown endret en musikksjanger, og gjorde denne nye stilarten tilgjengelig for en ny generasjon. Denne musikalske evolusjonen som Brown startet hadde store konsekvenser for generelle spillemønstre for bassgitarister i populærmusikk. Tidligere afroamerikansk musikk var som regel åttendels basert, men “funk” var sekstendels basert.

As the funk style developed over the first few years of the 1970s, the drum parts became less and less complex. However, Stark’s performance in the example shown has a relatively high level of rhythmic complexity due to the inclusion of ragtime-like eight- and sixteenth-note figures and accented offbeats. (Ripani, 2006:94)

Måten Ripani beskriver trommespillet er også lik basspillet på eksempelet han analyserer. Ripani (2006, s. 96) presenterer følgende transkripsjon:

Transkripsjonen presenterer et eksempel på hvordan de forskjellige instrumentene i et “funk-ensemble” organiserer seg både rytmisk og harmonisk. Sangens rytmiske karakter er basert på sekstendels underdelinger, sterk betoning av eneren og at de forskjellige instrumentene arrangeres i forskjellige rytmiske linjer, som til sammen utgjør musikkens groove.

One can see in the illustration that interplay between the various parts creates a rhythmically complex, interlocked effect. Such rhythmic interlocking is one of the primary components of the funk style in this period. (Ripani, 2006:94)

EXAMPLE 36. Funk style in James Brown’s “Get Up (I Feel Like Being a Sex Machine), Part 1.” CD track time 0:18–0:25. *Funk Power 1970: A Brand New Thing*, Polydor CD 31453 1684-2, 1996. Originally released in 1970.

Som Ripani påpeker, ligger mye av funk musikkens rytmiske kompleksitet i at mange av stemme spiller det Ripani kaller “accented offbeats”. Et eksempel på dette er takt 2 i transkripsjonen, hvor bassen spiller et sekstendelsbasert mønster i treeren. En annen viktig kvalitet som funk musikk har er musikkens harmoniske puls. Som Ripani påpeker (2006, s. 95) når han analyserer låten “Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)” av Sly & the Family Stone, bestod sangens harmoni av kun en akkord, og dette faktumet hadde stor innflytelse på senere funk artister. Spilleteknikker som “Slap” ble også en sentral del av funk musikkens stilistiske kvaliteter:

The bass part in “Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)” includes slapped notes a technique popularized by Sly & the Family Stone bassist Larry Graham. During the 1970s and 1980s this became an identifying feature of the funk style. (Ibid:96)

Videre analyserer Ripani (2006: 96-98) en groove av gruppen Parliament. Sangen benytter seg av offbeat frasering, blåtoner¹³ og riff¹⁴.

2.7 Elektrisk bassgitar

Som nevnt tidligere¹⁵ har teknologiens utvikling hatt en sterk innflytelse på populærmusikken. Et eksempel på dette er Leo Fenders oppfinnelse Fender Bass. Jim Robert (2001:31) beskriver hvordan Fenders ide utviklet seg, etter at flere gitarister kontaktet han med et ønske om et bassinstrument som var mer lettspilt.

As dance bands downsized in the late 1940s, some [guitar] players lost work because they could not double on stand-up bass. According to Leo, they came complaining to him because they did not want to take the time to learn upright technique. (Robert, 2001:31)

¹³ Se Kubik (2013)

¹⁴ Se kapittel 3.3 Bruk av sjekklister

¹⁵ Se kapittel 2.3

Leo Fender introduserte den elektriske bassen i slutten av 1951. Han valgte å kalle den ”Precision Bass”, siden instrumentet hadde bånd, og hadde mer presis intonering enn en kontrabass.¹⁶ En annen forbedring var at halsen på instrumentet hadde en truss rod av stål, som kunne justeres for å holde halsen stabil. I motsetning til kontrabassen var den elektriske bassen avhengig av en forsterker. Siden forsterkerne som eksisterte på markedet da ikke kunne håndtere de lave frekvensene til elbassen, introduserte Fender en ny forsterker beregnet for bass. Forsterkeren ble kalt Fender Bassman, og er fortsatt populær i etter århundre-skiftet. Elbassen ble ikke godkjent av musikere med en gang. Mange var skeptiske til dette nye instrumentet, og foretrakk å holde seg til kontrabassen.¹⁷ Selv om noen få begynte å spille på det nye instrumentet (ofte gitarister), ble ikke bassgitaren et sentralt instrument i populærmusikk før James Jamerson tok opp instrumentet. Drabløs (2015:38) nevner at Jamerson hadde en musikalsk bakgrunn i jazzmusikken, og at dette gav Jamerson en distinkt spillemåte, i motsetning til tidligere bassgitarister, som hadde vanligvis en bakgrunn som gitarister. Det er verdt å nevne at bassgitaren var ment til å låte som en kontrabass med høyere volum.

2.8 Konvensjonelt basspill

Som Drabløs (2015:38) nevner finnes det forskjellige svar på hva som er normalt bassgitarspill. Med dette i tankene, kan denne oppgavens problemstilling virke litt meningsløs. Men som Drabløs selv nevner, eksisterer det en ”normal” måte å utføre bassrollen på. Etter å ha lyttet i flere timer til radiostasjonen til Dismuke kommer Drabløs med tre generelle mønstre, som bass instrumentet som regel følger¹⁸.

1. Bass instrumentet er som regel kontrabass.
2. Bassen spiler grunntonen på første slag og kvinten på tredje slag i takten.
3. Bassen spiller noen gang walking linjer four-to-the-bar.¹⁹

Disse spillemønstrene er ikke absolutte, siden det eksisterer flere variasjoner, men de oppstår såpass mange ganger at de er egnet for å beskrive en normal måte å utføre bassrollen på.

¹⁶ (Roberts, 2001, s. 33)

¹⁷ (Robert, 2001, s.34)

¹⁸ (Drabløs, 2015, s. 39)

¹⁹ ¹⁹ Se Whittal (2011)

2.9 Melodisk bassgitarspill

Begrepet melodisk kommer fra substantivet melodi, og kan ha flere betydninger i forskjellige situasjoner. The Oxford Companion to Music (OMO) definerer en melodi slik:

Melody, defined as pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and restraints, (Ringer 2001)

Disse begrensningene manifesterer seg ofte som spillestiler i distinkte stilarter, eller individuelle spillestiler, hvor utøverens musikalske karakteristikk setter rammene for hva slags kvaliteter en melodi kan ha.

The character of a given melody is determined by its range or relative position within the total pitch continuum, its ambitus or pitch spread, its contour or linear design, and its syntactic structure with respect to elements of contrast and repetition, variation and development. (ibid 2001)

Strukturen til en melodi består av et motiv, som selv består av minst to distinkte toner. Selv om lengden på et motiv kan variere er et motiv definert som den korteste musikalske figuren, som ennå kan ha en klar ide. Motivet er selv en del av en frase, som selv er lenger og ofte en del av en melodi.²⁰ Begrepet blir enten brukt om et objekt som er melodisk, og er derfor et objektivt begrep. Eller en subjektiv kvalitet, hvor lytterens opplevelse er den avgjørende faktor for at begrepet skal være passende. Det samme dilemmaet oppstår når man skal forklare begrepet melodisk basspill. Per Elias Drabløs (2015) beskriver melodisk basspill slik:

The term melodic electric bass playing is characterized by an improvised, not necessarily repeated bass line, where the artist plays melodic lines during a chord progression-also in the higher register-and simultaneously looks after the instrument's original role; concentrating on the root and keeping the groove. This is an accompanying, non-solistic situation. (Drabløs, 2015 :42)

²⁰ Se Drabkin (2001)

Begrepet melodisk blir brukt her for å beskrive en akkompagnerende, men ikke solistisk spillestil, hvor elbassens melodiske karakter er et objektivt faktum. Drabløs presenterer låteksempler, hvor elbassspillet er dramatisk annerledes enn konvensjonell spillestil. I motsetning til den konvensjonelle spillestilen har den melodiske elbassspillestilen en stor kunstnerisk frihet, og har en større rolle i det musikalske lydbildet. Låteksempelene inneholder presentasjoner hvor bassistene viser mye melodisk variasjon, utforskning av instrumentets register, og synkoperte rytmefigurer. Selv om denne spillestilen endte med diskomusikkens entre utviklet det seg en spillestil som var distinkt fra den konvensjonelle spillestilen, hvor bassgitaren tok kontrabassens rolle, og hadde mange av de samme spillemønstrene.

Begrepet melodisk blir brukt her for å beskrive en akkompagnerende, men ikke solistisk spillestil, hvor elbassens melodiske karakter er et objektivt faktum. Drabløs presenterer låteksempler, hvor elbassspillet er dramatisk annerledes enn konvensjonell spillestil. I motsetning til den konvensjonelle spillestilen har den melodiske elbassspillestilen en stor kunstnerisk frihet, og har en større rolle i det musikalske lydbildet. Låteksempelene inneholder presentasjoner hvor bassistene viser mye melodisk variasjon, utforskning av instrumentets register, og synkoperte rytmefigurer. Selv om denne spillestilen endte med diskomusikkens entre utviklet det seg en spillestil som var distinkt fra den konvensjonelle spillestilen, hvor bassgitaren tok kontrabassens rolle, og hadde mange av de samme spillemønstrene.

Groove Elementer

I populærmusikkens utvikling, har musikalsk repetisjon en sentral rolle. Dette er ikke overraskende, når man redegjør for den Afro-Amerikanske musikktradisjonene, og Afro-Amerikansk innflytelse i populærmusikk. Selv om det finnes endel uenighet om hva en “groove” er, eksisterer det en generell enighet om at repetisjon er en sentral del. Mye av uenigheten i “groove-debatten” skyldes bruken av groove som et verb, og groove som et substantiv. Verbet er kun relevant hvis lytteren opplever at musikken har en rytmisk karakter, som er stimulerende. Substantivet groove derimot har en repetitiv karakter, hvor de repeterende musikalske elementene er sentrale i å forme “groovens karakter”. Middleton (1999) definerer subjektet groove slik:

The concept of groove—a term now theorized by analysts but long familiar in musician’s own usage—marks and understanding of rhythmic patterning that underlies its role in producing the characteristic rhythmic ‘feel’ of a piece, a feel created by a

repeating framework within which variation can then take place. (Middleton, 1999:143)

A) Repetitiv Basslinje: Repetitiv basslinjer er et vanlig fenomen i populærmusikk og rytmisk musikk generelt, både i form av en repeterende akkordrekke og som repetisjon av minimale musikalske elementer. Ripani (2006) definerer repetitive former slik:

***Cyclic Form:** this term is used to indicate a musical section that is characterized by the use of a repeating pattern, or "cycle," usually one to four measures in length. The cyclic form is often riff-based and sometimes features a solo performer with a group answer. This form includes a cessation of harmonic function or development and is thus outside the bonds of what has been accepted in European art music (although there has been some use of this feature in the minimalism movement in twentieth-century music). (Ripani 2006:21)*

B) Riff: Det er verdt å påpeke at sjekklisten skiller mellom et riff og en repetitiv basslinje. Grove Music Online definerer et riff slik:

In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern. (Robinson 2002)

Drabløs (2015) skiller også mellom en repetitiv basslinje og et riff, hvor et riff kan identifiseres via hvem instrumenterer som spillerostinatet, og i hvilken grad komponering og arrangering er tilstede.

C) Kvintbasert Basslinje: Kvinten er den vanligste tonale variasjonene for en bassgitarist. Kvinten har både en konsonerende kvalitet, og fungerer harmonisk som dominanten til grunntonen. Denne harmoniske kvaliteten til kvinten, og kvintens høye representasjon i bassgitarspill er grunnen til at "Kvintbaserte Basslinjer" er kategorisert som et "Groove element".

D) Underdelsbasert tonelengde: I afro-amerikansk musikk hvor en groove spiller en sentral faktor, har underdelene en stor rolle i hva slags karakter musikken har. Funk musikken distanserte seg fra tidligere R&B musikk, ved å ikke bare eliminere eller minimere en harmonisk puls, men ved å spille på en sekstendels-basert underdeling. En Reggae groove derimot, er ofte basert på både sekstendels-underlegninger og triol-underdelinger.

Triplet swing: This element is sometimes associated with jazz, and can perhaps be most easily defined by saying that, in music with a triplet swing feel, each beat is theoretically (or actually) divided into triplets. (Ripani, 2006:21)

Triolunderdelinger er et vanlig fenomen i Reggae, og selv om mye av reggaemusikken har sekstendeler som groovens underdelinger, er mesteparten av reggae musikk basert på triolunderdelinger. Lange Pauser.

E) Lange Pauser: Forskjellen mellom en lang pause og en underdelsbasert pause er relativt simpel. Som det er påpekt tidligere er en underdelsbasert pause basert enten på sekstendeler, åttendedeler eller trioler. En lang pause er derfor lenger enn underdelingen som den relevante grooven er basert på.

F) Stum Ener: En vanlig myte blant bassister, er at en stereotypisk reggaebasslinje inneholder en stum ener, men det er verdt å påpeke at bruken av stumme enere er lite tilstede i kjente reggae låter, og lite representert i denne oppgaven.

Melodiske Elementer

I likhet med populærmusikkens utvikling, utviklet spillestilene til bassgitarister seg. Både teknologiske og spilletekniske forbedringer gjorde at bassgitaristers spillemønstre utviklet seg. Som det er påpekt tidligere²¹ begynte mange gitarister å spille bassgitar når det nye instrumentet ble introdusert. Gitarister i motsetning til bassister er mer komfortable med å utforske instrumentets register, mens bassinstrumentets historiske rolle har vært akkompagnerende. En annen faktor for denne utviklingen er jazzmusikerens påvirkning både på populærmusikkens utvikling, og populærmusikerens spillestiler. Jazzbassisters akkompagnerende spillemønstre og solistiske spillemønstre er improvisatoriske.

G) Bassfills: en linje/variasjon som skiller seg fra basslinjene i sangen, både harmonisk og rytmisk.

H) Ters i Bass: En vanlig arrangeringsteknikk, hvor bassinstrumentet spiller det tredje diatoniske trinnet i akkorden. Foregår også innenfor sjangere hvor arrangering ikke har en sentral rolle.

²¹ Se kapittel 2.9

I) Kvint i Bass: Samme diatoniske prinsipp som med en ters i bassen, men i dette tilfellet har basstonen ingen rolle i å bestemme akkordens kjønn.

Spilletekniske elementer

I Likhet med en mer eksperimentell spillestil blant bassgitarister, ble det utviklet flere nye spilleteknikker blant bassgitarister. Når Fender Precision Bass ble introdusert var den vanlige spillemetoden blant bassister å enten emulere kontrabassistens spilleteknikk, eller ved å kun bruke tommelen. Etter at instrumentets levealder har modnet, har flere teknikker utviklet seg, både som en substitutt for konvensjonelle teknikker, og som alternative teknikker.

J) Hammer On: “Hammer on” er en vanlig type artikulasjonsteknikk, som både bassister og gitarister har i sitt repertoar. The New Grove Dictionary of Jazz beskriver teknikken slik

A technique on string instruments whereby the player plucks or picks the lower of two notes and then hammers down on the higher pitch with his left hand using the right hand to create the sound. (Curry 2001)

3 METODE

3.1 Musikalsk analyse

Det eksisterer en diskusjon om tradisjonell musikkanalyse er egnet for å analysere populær musikk.

Allowing for certain exceptions, traditional music analysis can be characterised as formalist and/or phenomenalist. One of its great difficulties (criticised in connection with the analysis of art music in Rösing 1977) is relating musical discourse to the remainder of human existence in any way, the description of emotive aspects in music either occurring sporadically or being avoided altogether. (Tagg, 1982:6)

Tradisjonell musikkanalyse kan ikke redegjøre for faktorer som tone, ornamentering og teknologiske aspekter. Siden disse akseptene er sentrale komponenter i hva musikkforskere definerer som populærmusikk, er det forståelig at det er uenighet om tradisjonell musikkanalyse er tilstrekkelig til å analysere populærmusikk.

3.2 Hermeneutisk-semiologisk metode

I artikkelen ” *Analysing popular music, theory, method and practice.* ” presenterer Tagg (1982) en analyse metode. Analysemetoden fokuserer på det Tagg kaller AO²² Fokuset på AO begrunnes slik:

The choice of AO is determined to a large extent by practical methodological considerations. At the present stage of enquiry this means. Firstly, it seems wise to select an AO which is conceived for and received by large, socioculturally heterogeneous groups of listeners rather than music used by more exclusive, homogeneous groups, simply because it is more logical to study what is generally communicable before trying to understand particularities Secondly, because as we have seen, congeneric formalism has ruled the musicological roost for some time and because the development of new types of extrageneric analysis is a difficult matter, demanding some caution, it is best that AOs with relatively clear extramusical fields of association (hereinafter 'EMFA') be singled out at this stage. . (Ibid:47)

Denne begrunnelsen er særdeles relevant når begrep som sound eller touch er sentrale temaer for en musikalsk analyse. Ved å velge et eller flere analyseobjekter får forskeren en mulighet til å bevege seg bort fra en formalistisk analyse. Tagg (1982) presenterer en sjekkliste med følgende musikalske parametere:

1. Tidsaspekter: Varigheten til AO og objektets relasjon til forskjellige kommunikasjons typer; lengden til forskjellige seksjoner i AO, periodisitet, rytmisk tekstur og motiv.
2. Melodiske aspekter: register; tonehøyde register; rytmiske motiv; tonalt vokabular; kontur; klang.
3. Orkestrale aspekter: type og antall stemmer, instrumentasjon, deler; tekniske aspekter i en utøversituasjon; klang; frasering; betoning.
4. Tonale og teksturaspekter: tonale sentre og type tonalitet; harmonisk idiom, harmonisk rytme; harmonisk forandring; akkord alterering; forhold mellom forskjellige stemmer, deler, instrumenter; kompositorisk tekstur og metode.
5. Dynamiske aspekter: styrkegrad; betoning; hørbarheten til forskjellige deler.

²² AO = Analysis Object. (Se Tagg 1982 Figur 2. S. 11)

6. Akustiske aspekter: akustiske kvaliteter ved spillested; grad av auditiv refleksjon, avstand mellom lydkilde og lytter; samtidig overflødig lyd.
7. Elektromusikalske og mekaniske aspekter: panorering, filtrering, kompresjon, fasing, distortion, delay, mixing, osv.; muting, pizzicato, flagring med tungen.²³

Ingen av disse kategoriene er obligatoriske i analysen, og utvalget av musikalske parametere er avhengig av AO.

3.3 Bruk av sjekkliste

Videre kommer sjekklisten med relevante musikalske parametere og en forklaring av dem. Utvalget av musikalske parametere ble gjort etter transkripsjonene, og er valgt etter egne prioriteter om hva som utgjør essensen i spillestilen.

Groove Elementer	Melodiske Elementer	Spilletekniske Elementer
A) Repetitiv Basslinje	G) Bassfills	J) Hammer On
B) Riff	H) Ters i Bass	
C) Kvintbasert Basslinje	I) Kvint i Bass	
D) Underdelsbasert Tonelengde		
E) Lange Pauser		
F) Stum Ener		

Sjekkliste 1 "Legend" parametere

Analysen gjennomføres ved å dele bassgitarens stemme i minimale størrelser, hvor sjekklstens parametere blir relevante, men fremdeles beholder basstemmens identitet. Parametere som repeteres på identisk vis vil ikke bli nevnt flere ganger.

²³ Se Tagg (1982) s. 48.

4 RESULTATUTVIKLING

4.1 Is This Love

Låten kommer fra albumet “Kayla (Marley & the Wailers 1978) “Is this Love” er en låt hvor Ashton Barrett tar i bruk flere musikalske og spilletekniske virkemidler. Takt 1 starter med et riff, hvor bassen og gitaren spiller et ostinat unisont. Med unntak av takt 3 følger bassen riffet gjennom hele introen fram til takt 8. Det er også verdt å nevne at starten inneholder låtens første av to eksempler på en stum ener. I takt 9 presenteres låtens første lange pause. Resten av ensemblet fortsetter med de samme spillemønstrene, men Barrett velger å kun spille en F#, og deretter vente til neste takt. I takt 12 kan lett observeres som et riff, men det er verdt å påpeke at takt 14 avslører at dette er en repetitiv basslinje. I stedet for å repetere det tidligere riffet spiller Barrett en variasjon som både er annerledes rytmisk og melodisk. I takt 23 venter Barrett med å spille en kromatisk oppgang, selv om resten av ensemblet spiller en kromatisk oppgang inn til refrenget. Refrenget (takt 24) inneholder en firetakters repetitiv basslinje. Barrett spiller denne kvintbaserte basslinjen likt på hvert refreng, men det er verdt å påpeke at i både takt 25 og takt 27 presenteres kvinten i akkorden på eneren. I stedet for å spille grunntonen rett etter kvinten, spiller Barrett en oppgang bestående av G# og H før akkordens grunntone er tilbake. Bassen spiller en oppgang sammen med resten av ensemblet i unisont i takt 32. I takt 33 antesiperer Barrett harmonien i takt 34 ved å spille en A og F#. Barrett spiller deretter en ny repetitiv basslinje, men denne gangen introduserer Barrett en lav septim i en D6 akkord. Den unisone oppgangen repeteres i takt 36, deretter spiller Barrett en basslinje over åttende fret. Denne linjen ligner først på et fill, men samme basslinje repeteres identisk senere. I takt 48 presenteres sangens andre eksempel på en stum ener. Det er verdt å påpeke at denne gangen er den stumme eneren en variasjon, og ikke en gjennomkomponert basslinje hvor en stum ener er en del av musikken. Tabell 1 viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

IS THIS LOVE
A) Repetitiv Basslinje
B) Riff
C) Kvintbasert basslinje
E) Lange Pauser
F) Stum Ener
I) Kvint i bass

Sjekkliste 2 "Is This Love"

IS THIS LOVE - BASS LINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

5

9

12

16

20

24

28

32

Copyright © Mark Vallestad

2
37 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

(D)

41 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

45 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

(E)

49 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

53 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

57 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

61 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

(F)

65 C# G#/B# A#m F# C# G#/B# A#m F#

69 C# G#/B# A#m F# C# G#/B# A#m F#

(G)

73 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

Transkripsjon 1 Marley, Bob, "Is This Love", 1978, Ashton Barrett, elektrisk bass, Kaya, Tuff Gong / Island

4.2 No Woman, No Cry

Denne hiten kommer fra livealbumet "Live!" (Marley & the Wailers 1975). Bassen har en minimalistisk rolle med repetitive linjer og underdelsbaserte tonelengder. I takt to spiller bassen en linje over åttende bånd, hvor tonene C#, B# og A# er starten på en synkende diatonisk linje. Siste tone i takt 4 er et eksempel på en underdelsbasert tonelengde, hvor tonen B# varer en åttendedel. Låtens andre repetitive basslinje kommer i takt 25. Denne basslinjen er en sekstendelsbasert versjon av forrige basslinje. Denne gangen er bassen mer basert på treklanger. Istedenfor å kun spille B#, spiller bassen B# og G#. Dette sammen med en sekstendelsbasert basslinje forandrer en del som er helt lik harmonisk, til en ny del. I takt 66 kommer sangens første stumme ener. Denne gangen spiller bassen unisont med vokalen. I takt 81 kommer den siste variasjonen over låtens akkordrekke.

Barrett tar i bruk en kvintbasert basslinje i starten, men returnerer til en identisk linje under akkordene A#-, F#, C#, F#, C# og G#. Barrett spiller sitt første bassfill i takt 92. Fillet er består av tonene C# og G# og varer ikke lenger enn en firedel. I takt 93 kommer en kvintbasert variasjon, etterfulgt med en stum ener i takt 94. I takt 118 spiller Barrett en sekstendelsbasert oppgang til C# akkorden. Denne linjen er en sekstendels variasjon av original-linjen, og er ikke nok til å bli regnet som et fill. I takt 125 kommer sangens første og eneste hammer on.

No Woman No Cry
A) Repetitive Basslinjer
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde
F) Stum Ener
G) Bassfills
H) Ters i Bass

Sjekkliste 3 "No Woman, No Cry"

NO WOMAN, NO CRY (LIVE 1975) - BASS LINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

(A)
 ♩ = 85 G# C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

5 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

9 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

13 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

(B)
 17 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

21 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

(C)
 25 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

29 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

33 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

COPYRIGHT © HANON VILLESTAD

35 Bm G D

(D)
 39 Bm

43

47

51 **(E)** Em

55 Bm Em

59 Bm G F#m Em

63 Bm G F#m A

67

(E)
 68 D Bm G D

77 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

81 **(H)** C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

85 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

89 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

93 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

97 **(D)** C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

101 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

105 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

109 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

113 **(J)** C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

4

117 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

121 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

125 C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

129 **(R)** C# G#/B# A#m F# C# F# C# G#

133 C# G#/B# A#m F# C# ^{BT.} F# C#

Transkripsjon 2 Bob Marley & the Wailers, "No Woman, 1975, Ashton Barrett, elektrisk bass, Live! Island Records

4.3 Could You Be Loved

Låten kommer fra albumet "Uprising" (Marley & the Wailers 1980). Sangens lydbilde bærer tydelig preg på at Reggae musikkens gullalder er snart forbi med sin "Disko-inspirerte" trommebeat. "Could You be Loved" innerholder mange sekstendelsbaserte basslinjer, hvor Barrett velger å reharmonisere basslinjen ved å spille en ters i bassen. Bassen entrer låten i takt 5 med en repetitiv Basslinje mens gitaren spiller et riff. I takt 7 spiller bassen en repetitiv bassfigur, hvor Barrett kun spiller akkordenes grunntone og septim. Bassen starter på akkordens ters i takt 12, hvor Barrett spiller en repetitiv basslinje basert på den pentatone skalaen. I takt 25 kommer et tydelig kvint i bass eksempel, hvor Barrett følger en diatonisk nedgang ved å spille hver akkords grunntone og kvint over åttende bånd på bassen. I takt 39 virker det som Barrett enten ikke klarer å spille det som er notert på transkripsjonen, eller var usikker på hva han ville spille. Bassen spiller uansett en repetitiv basslinje under en vamp, hvor bassens første tone er septimen. Tabell 5 viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Could You Be Loved
A) Repetitiv Basslinje
C) Kvintbasert Basslinje
H) Ters i Bass

Sjekkliste 4 "Could You Be Loved"

COULD YOU BE LOVED - BASS LINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

♩ = 100

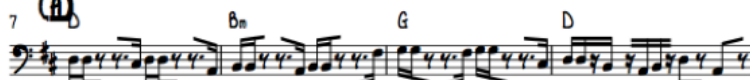
B_m



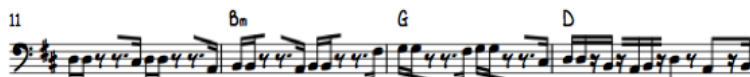
5



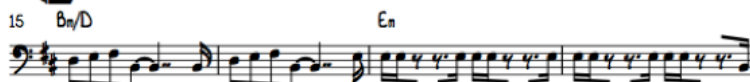
7 (A)



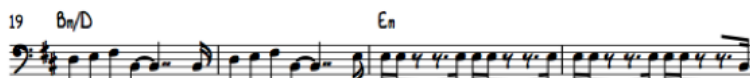
11



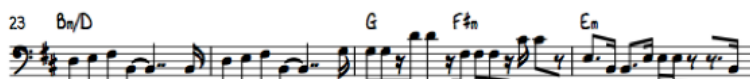
(B)



19



23



27



(C)

2



(D)

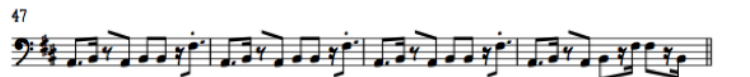
39



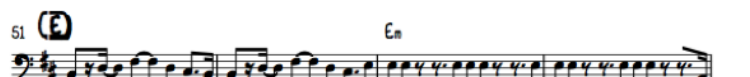
43



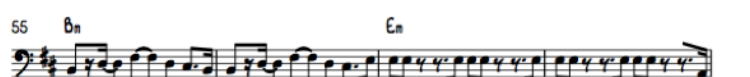
47



51 (E)



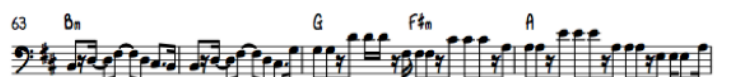
55



59



63



67



(F)

68



Transkripsjon 3 Bob Marley & the Wailers "Could You Be Loved" 1980, Ashton Barrett, elektrisk bass, Uprising, Tuff Gong / Island Records

4.4 Three Little Birds

Låten ble kommer fra albumet "Exodus" (Marley & the Wailers 1977). Låten har en relativt simpel harmonisk struktur og er basert på et pentatont riff som starter i takt 1. Bassen kommer inn i takt 2 med et bassfill over åttende bånd. Samme bass fill repeteres i takt 4 før sangens første repetitive basslinje kommer i takt 5. Basslinjen er basert på en A treklang, og tar i bruk tonebaserte tonelengder. Den samme linjen blir transponert til subdominanten i takt 7 før den kommer tilbake til tonica. I takt 13 begynner bassen å spille en sekstendelsbasert basslinje. I stedet for å basere basslinjen på treklanger, spiller Barrett kun grunntoner og noen en sekser i takt Barrett spiller det samme bass fillet som i starten i takt 16 over Ddur. I takt 18 spiller Barrett tonen Eb som en kromatisk gjennomgangstone en åttendedel før Ddur. I takt 19 spiller Barrett en linje som følger vokalens rytme, ved å spille tonen C over en Ddur akkord. Dette gir subdominanten en Dominant klang, som er vanlig i Blues. I takt 21 spiller bassen samme repetitive basslinje som i takt 5, men denne gangen spiller bassen det samme bass fillet som tidligere i takt 23. Siden dette bass fillet repeteres hver gang på det samme stedet, regnes det som en del av basslinjen. Tabell 4 viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Three Little Birds

A) Repetitiv Basslinje

D) Underdelsbasert Tonelengde

G) Bassfills

I) Hammer on

Sjekkliste 5 "Three Little Birds

$\text{♩} = 73$ **THREE LITTLE BIRDS** BOB MARLEY & THE WAILERS

5 **(A)** D A

9 D A

13 **(B)** A E A D

17 A E D A

21 **(C)** D A

25 D A

29 **(D)** A E A D

33 A E D A

COPYRIGHT © IHON VILLESTED

Transkripsjon 4 Bob Marley & the Wailers, 1977, "Three Little Birds", 1977, Ashton Barrett, elektrisk bass, Tuff Gong / Island Records

4.5 Buffalo Soldier

“Buffalo Soldier” kommer fra albumet “Confrontation” (Marley & the Wailers 1983). I starten av låten spiller bassen kun gjentakende åttendedeler. I takt 5 spiller bassgitareren og gitaren sangens første riff. De to første taktene i riffet har et rytmisk motiv, og hver tone i slag tre har en tonelengde basert på underdelingene i låten. Riffets struktur under Ddur består av en diatonisk nedgang fra F# til D, og deretter tilbake til Adur. I takt 13 spiller bassen og gitaren et kvintbasert riff, hvor riffet følger akkordene ved å spille tre grunntoner og en kvint, deretter to grunntoner og en kvint på neste akkord. Riffet ender med to firedeler på F#m sin grunn tone. I takt 69 finnes det samme rytmiske motiv som i takt 5, men denne gangen i F#moll. I takt 71 spiller bassen og gitaren en pentaton figur som går videre til C#m. Andre gang går den pentatone figuren til C#m og deretter til Edur, før sangens første riff kommer tilbake. I takt 92 kommer en variasjon i riffet, hvor istedenfor å spille F# A og A, spiller bassen og gitaren D, E og deretter A. Riffet repeteres til sangen er ferdig Gjennom hele låten kommer det mange eksempler på underdelsbaserte tonelengder. Dette kommer vanligvis etter en rekke åttendedeler. Det er også verdt å legge merke til at bassgitareren ikke spiller en hammer on i den siste linja i “hovedriffet” (takt 5-8), hvor gitaren spiller en tydelig hammer on. Dette er en vanlig trend i albumet, hvor bassen ofte “unngår” å spille riff på samme måte som resten av bandet, og legger til linjer, artikulasjoner eller rytmiske variasjoner. Sjekkliste 6 nedenfor viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Sjekkliste 6 "Buffalo Soldier"

Buffalo Soldier
B) Riff
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde
H) Ters i Bass

BUFFALO SOLDIER BOB MARLEY & THE WAILERS

♩ = 130

A

5 **(A)** D/F# D A

9 D/F# D A

13 **(B)** D C#m D C#m Bm F#m

17 D C#m D C#m Bm F#m

21 **(C)** A D/F# D A

25 D/F# D A

29 D/F# D A

33 D/F# D A

COPYRIGHT © HORN VALLESTAD

2

37 D C#m D C#m Bm F#m

41 D C#m D C#m Bm F#m

(D)

45 A D/F# D A

49 D/F# D A

53 D/F# D A

57 D/F# D A

61 (E) D/F# D A

65 D/F# D A

(F)

69 F#m D C#m

73 F#m D C#m E

(G)

77 A D/F# D A

81 D/F# D A

85 D/F# D A

(H)

89 D/F# D A

93 D/F# D A

97 (I) D/F# D A

101 D/F# D A

105 D/F# D A

109 D/F# D A

(J)

113 D/F# D A

117 D/F# D A FADE OUT

3

Transkripsjon 5 Bob Marley & the Wailers, "Buffalo Soldier", 1983, Ashton Barrett, elektrisk bass, Confrontation, Island Records / Tuff Gong.

4.6 Get Up, Stand Up

“Get Up, Stand Up” fra albumet “Burnin’” (Marley & the Wailers 1973). I likhet med forrige låt består “Get Up, Stand Up” av to riff. I likhet med mye Funk har “Get Up, Stand Up” bare en akkord. Låten starter med et rytmisk motiv, som blir spilt unisont. I takt 3 kommer sangens første riff. Riffet er basert på Cmoll pentaton skalaen og Cmoll treklengen. Riffet i takt 11 starter på akkordens ters, og denne gangen består riffet kun av toner fra den pentatone skala.

Get Up, Stand Up
B) Riff
H) Ters i Bass
I) Kvint i Bass

Sjekkliste 7 "Get Up Stand Up"

GET UP, STAND UP

BOB MARLEY & THE WAILERS

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of 32 measures, divided into four systems of eight measures each. Measure numbers 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, and 31 are indicated at the start of their respective lines. Chord markers are placed above the staff: 'A' at measure 3, 'B' at measure 11, and 'C' at measure 19. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 32.

COPYRIGHT © IRON VILLESTAD

2

35 Cm

39

(F)

43 Cm

47

(F)

51 Cm

55

59

63

FADE OUT

Transkripsjon 6 Bob Marley & the Wailers, " Get Up, Stand Up", 1973, Ashton Barrett, elektrisk bass, Burnin', Island Records

4.7 Stir It Up

“Stir it Up” kommer fra albumet “Babylon by Bus”, (Marley & the Wailers 1978). I likhet med “Get Up, Stand Up” består “Stir ut Up” av riff. Både bassen og gitaren spiller hovedriffet, og den samme akkordrekken går gjennom hele låten. Akkordskjemaet blir introdusert i takt 1. Riffets første del består av tonene Ab, C og Db, og Db brukes for å gi riffet en suspendert harmoni. I takt 8 spiller bassen og gitaren treklangene til Dbdur og Ebdur, og bassen spiller en linje over åttende bånd under Ebdur akkorden. I takt 13 kommer sangens andre riff. Dette riffet består av grunntone, none og ters. Riffet har halvnote pauser i hver takt og spilles staccato. Det er verdt å påpeke verset på sangen er det eneste gangen i “Legend” hvor Barrett bruker tommelen å spille istedenfor langfingeren og pekefingeren.

Stir It Up
B) Riff
E) Lange Pauser
H) Ters i Bass

Sjekkliste 8 "Stir It Up"

STIR IT UP - BASS LINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

$\text{♩} = 81$
Ab

Ab Db Eb Ab Db Eb

5 Ab Db Eb Ab Db Eb

(A)

9 Ab Db Eb Ab Db Eb

(B)

13 Ab Db Eb Ab Db Eb

17 Ab Db Eb Ab Db Eb

(C)

21 Ab Db Eb Ab Db Eb

25 Ab Db Eb Ab Db Eb

(D)

29 Ab Db Eb Ab Db Eb

33 Ab Db Eb Ab Db Eb

COPYRIGHT © HAKON VILLESTAD

2

37 **(E)** Ab Db Eb Ab Db Eb

41 Ab Db Eb Ab Db Eb

45 **(F)** Ab Db Eb Ab Db Eb

49 Ab Db Eb Ab Db Eb

53 **(G)** Ab Db Eb Ab Db Eb

57 Ab Db Eb Ab Db Eb

61 **(H)** Ab Db Eb

63 Ab Db Eb Ab Db Eb

67 Ab Db Eb Ab Db Eb

71 Ab Db Eb Ab Db Eb

75 Ab Db Eb Ab Db Eb 3

79 Ab Db Eb Ab Db Eb

83 Ab Db Eb Ab Db Eb

87 **(I)** Ab Db Eb Ab Db Eb

91 Ab Db Eb Ab Db Eb

95 Ab Db Eb Ab Db Eb FADE OUT

4.8 Easy Skanking

“Easy Skanking” kommer fra albumet “Kaya”, (Marley & the Wailers 1978). I motsetning til tidligere album har “Kaya” en mer avslappet stemning, og tekstenes temaer er mindre militante med mer fokus på kjærlighet og “ganja”. Bassen og gitaren spiller kun riff gjennom hele låten, og rytmikken og harmonikken er relativt ordinær. Sangen har en triolbasert underdeling, og sangen er det beste eksempelet på den vanlige stereotypen at “reggaebass har vanligvis stum ener”. I takt 1 begynner bassen og gitaren på det første riffet i sangen. Riffet inneholder kun toner fra treklangene Bbdur og Gmoll. Hver eneste takt har også en stum ener. I takt 33 kommer et riff som benytter seg kun av akkordenes grunntoner og kvinter. I motsetning til “hovedriffet” hvor stumme enere eksisterer i hver takt, består riffet i takt 33 av repeterende åttendedeler uten noen pauser. I likhet med mange andre låter på dette albumet, følger mange av de musikalske mønstrene akkordrekkene ved å transponere ned (eller opp) etter akkordrekkene. Tabellen 8 nedenfor viser denne sangen ikke inneholder mange parametere, som er relevante for sjekklisten. Dette skyldes bassens uniformitet med resten av ensemblets spillemønstre. I stedet for å spille repetitive basslinjer eller fills velger Barrett å kun spille riffene. En annen grunn til dette kan også være sangens struktur i motsetning til andre sanger på albumet. I motsetning til sanger som “Exodus”, har de forskjellige delene i “Easy Skanking” forskjellige hvor akkordene er annerledes, det er mindre behov for bassen å spille annerledes.

Easy Skanking
B) Riff
C) Kvintbasert Basslinje
F) Stum Ener

Sjekkliste 9 "Easy Skanking"



Musical staff 1: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 2: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 3: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 4: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 5: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb7, Bb7, and Eb are indicated above the staff.

Musical staff 6: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb, Bb7, and Eb are indicated above the staff.

Musical staff 7: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 8: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 9: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb, Dm, Eb, and Dm are indicated above the staff.

COPYRIGHT © HIRSH VILLESTRAD

Musical staff 10: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Eb, Dm, Eb, and Dm are indicated above the staff.

Musical staff 11: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 12: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 13: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb7, Bb7, and Eb are indicated above the staff.

Musical staff 14: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb, Bb7, and Eb are indicated above the staff.

Musical staff 15: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 16: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Musical staff 17: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb, Dm, Eb, and Dm are indicated above the staff.

Musical staff 18: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Eb, Dm, Eb, and Dm are indicated above the staff.

Musical staff 19: Bass line with notes G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2, G2, Bb2. Chords Bb and Gm are indicated above the staff.

Transkripsjon 8 Bob Marley & the Wailers, "Easy Skanking", 1978, Ashton Barrett, elektrisk bass, Kaya, Tuff gong / Island Records

4.9 One Love / People Get Ready

“One Love / People Get Ready” kommer fra albumet “Exodus” (Marley & the Wailers 1977). Sangen inneholder mange eksempler på repetitive basslinjer og tonelengde basert på sangens underdelinger. I takt 2 starter Barrett med en repetitiv basslinje første takt tar i bruk en bevegelse fra grunntone til kvint og tilbake, mens neste takt har den motsatte bevegelsen. Denne gangen starten bassen på kvinten, og Barrett spiller en pentaton oppgang opp til akkordens grunntone. Den samme oppgangen blir repetert i takt 3 med en nedgang tilbake til kvinten. Siste del av basslinjen inneholder En grunntone og kvint i Fdur og deretter grunntone i Bbdur. I takt 15 spiller Barrett en basslinje basert på treklanger. I takt 16 spiller Barrett kun grunntoner, men med et rytmisk motiv. Det samme rytmiske motiv gjentas i takt 20 og 22, men med rytmiske variasjoner. Tabell 9 nedenfor viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

One Love / People Get Ready
A) Repetitiv Basslinje
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde
F) Stum Ener

Sjekkliste 10 "One Love / People Get Ready

ONE LOVE / PEOPLE GET READY - BASS LINE

♩ = 75

BOB MARLEY & THE WAILERS



Musical notation for measures 1-4. Chords: Bb, F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 5-8. Chords: Bb (A), F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 9-12. Chords: F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 13-16. Chords: Eb, Bb, F, Bb.

Musical notation for measures 17-20. Chords: Bb (B), Gm, Eb, Bb, Gm, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 21-24. Chords: Gm, Eb, Bb, Gm, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 25-28. Chords: F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 29-32. Chords: F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 33-36. Chords: Eb, Bb, F, Bb.

Musical notation for measures 37-40. Chords: Bb (D), Gm, Eb, Bb, Gm, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 41-44. Chords: Bb, Gm, Eb, Bb, Gm, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 45-48. Chords: E, F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 49-52. Chords: F, Eb, F, Bb.

Musical notation for measures 53-56. Chords: Eb, Bb, F, Bb.

Musical notation for measures 57-60. Chords: Eb, Bb, F, Bb.

Transkripsjon 9 Bob Marley & the Wailers, "One Love / People Get Ready" 1977, Ashton Barrett, elektrisk bass, Exodus, Island Records / Tuff Gong.

4.10 I Shot the Sheriff

“I Shot the Sheriff” kommer fra albumet “Burnin”, (Marley & the Wailers 1973). Sangen har blitt spilt av artister som Eric Clapton, og er en sang hvor Barrett tar i bruk mange musikalske virkemidler. I den repetitive basslinjen i takt 1 spiller Barrett en Gmoll treklang ved å starte på tersen. Etter å ha spilt kvint spiller Barrett en hammer on fra F til G, og i slutten av takt 1 antesiperer Barrett Cmoll, ved å synkopere tonen C en sekstendel før takt 2. I takt 3 spiller ikke Barrett før andre sekstendel, slik at eneren blir stum. I takt 4 er et bra eksempel på bruk av underdelsbasert tonelengde, hvor Barrett velger å spille septimen til Gmoll før han spiller grunntonen. I takt 5 starter bassen på kvinten istedenfor tersen, men ellers er basslinjen identisk med de fire tidligere taktene. I takt 9 spiller Barrett et mønster bestående av grunntone, kvint og grunntonen en oktav ned, før han transponerer samme mønster en halvtone ned. I takt 10 er et eksempel på Barretts kvintbaserte basslinjer, hvor bassen ender på kvinten istedenfor grunntonen, og deretter en lang pause. I takt 17 spiller bassen en kvintbasert linje i bassens lyse register. Dette gir sangen både variasjonen og basslinjen får en tydelig form som signaliserer at den unisone linjen i takt 19 kommer. I takt 57 spiller Barrett kun akkordenes grunntoner i halvnoter, men spiller deretter et sekstendelsbasert bassfill som består av grunntoner og kvinter. Tabell 10 nedenfor viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

I Shot the Sheriff
A) Repetitiv Basslinje
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde
E) Lange Pauser
F) Stum Ener
G) Bassfills
D) Kvint i Bass
J) Hammer On

Sjekkliste 11 "I Shot the Sheriff"

J = 88 **I SHOT THE SHERIFF - BASS LINE**

BOB MARLEY & THE WAILERS

4 (A) Gm Cn Gm

5 Gm Cn Gm

9 (B) Eb Dm Gm Eb Dm Gm

13 Eb Dm Gm Eb Dm Gm

17 UNISON

21 (C) Gm Cn Gm

25 Gm Cn Gm

29 (D) Eb Dm Gm Eb Dm Gm

33 Eb Dm Gm Eb Dm Gm

Copyright © WIKON VILLESTRAD

2 37 Eb Dm UNISON

41 (E) Gm Cn Gm

45 Gm Cn Gm

49 Eb Dm Gm Eb Dm Gm

53 Eb Dm Gm Eb Dm Gm

57 UNISON

61 (F) Gm Cn Gm

65 Gm Cn Gm

69 Gm Cn Gm

73 Gm Cn Gm

77 Cn Gm

Transkripsjon 10 Bob Marley & the Wailers, "I Shot the Sheriff", 1973, Ashton Barrett, elektrisk bass, Burnin', Island Records / Tuff Gong.

4.11 Waiting in Vain

“Waiting in Vain” kommer fra albumet “Exodus” (Marley & the Wailers 1977). Sangen består av kun to deler, hvis man analyserer sangen rent instrumentalt. Ved å observere dette faktumet at bassen og vokalen endres når sangens refreng kommer en sentral faktor, hvis man vil gjøre rede for bassens rolle i sangen. Takt 1 starter med et riff som spilles av bassen og gitaren. I takt 2 spiller bassen en linje over åttende bånd, som gitaren ikke spiller. Dette kunne vært et bassfill, men denne linjen repeteres flere ganger gjennom låten, og linjen blir sett på som en del av en repetitiv basslinje mens ostinatet blir sett på som et riff. Det er verdt å påpeke at dette er første sang i denne oppgaven, hvor en Maj7 akkord blir spilt, og hvor bassen spiller den. I takt 8 spiller bassen riffet identisk med gitaren, og spiller ikke den tidligere linjen. I takt 24(refrenget) spiller bassen den samme linjen som i starten. I takt 30 kommer en ny akkordrekke, hvor Barrett først spiller grunntone og kvint og deretter grunntonene til Cmoll og Bbmoll. Dette er den eneste gangen Barrett spiller noe annet enn riffet. Tabell 11 nedenfor viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Waiting in Vain
A) Repetitiv Basslinje
B) Riff
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde

Sjekkliste 12 "Waiting in Vain"

Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

(A)

4 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

(B)

8 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

12 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

16 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

20 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

(C)

24 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

28 Abmaj7 Dbmaj7

(D)

30 D^b E^b C^m B^bm D^b E^b C^m B^bm

2 (E)

34 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

38 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

(F)

42 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

46 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

50 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

54 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

(G)

58 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

62 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

66 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

70 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

74 Abmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 FADE OUT

The image shows the bass line notation for the song 'Writing in Vain' by Bob Marley & The Wailers. It consists of 74 measures of music in a 4/4 time signature. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation includes various chords (Abmaj7, Dbmaj7, D^b, E^b, C^m, B^bm) and rhythmic patterns. The piece is divided into sections labeled (A) through (G). Section (A) covers measures 1-4, (B) 5-8, (C) 9-12, (D) 13-16, (E) 17-20, (F) 21-24, and (G) 25-28. Section (D) at measure 30 features a sequence of chords: D^b, E^b, C^m, B^bm, D^b, E^b, C^m, B^bm. The piece concludes with a 'FADE OUT' instruction at measure 74.

4.12 Satisfy My Soul

“Satisfy My Soul” kommer fra albumet “Kaya” (Marley & the Wailers 1978). Sangen har ingen riff, men har mange stumme enere og basslinjer med kvinter. Takt en starter med en stum ener fra bassen, og bassen starter med akkordens kvint før Barrett antisiperer neste akkord ved å spille en B en åttendel før takt 2. Samme mønster finnes i takt 3, men denne gangen velger Barrett å gå fra akkordens kvint til grunntone, ved å spille grunntonen en kvint under E i motsetning til i takt 1, hvor Barrett spiller grunntonen en kvart over kvinten(D). Første tone i takt 4 varer kun en åttendel, som også er underdelingen som sangen er basert på. I takt 25 starter Barrett på andre åttendedel med en repetitiv basslinje bestående av grunntone og kvint. Hver eneste tone i denne basslinjen er en åttendel lang, og den samme basslinjen blir transponert til Dmoll i takt 29. I takt 41 spiller Barrett en ny repetitiv basslinje, som er basert på treklangen til Amoll. Takten starter med en punktert firedels pause og bortsett fra takt 52, har hver eneste takt har en stum ener. Barrett repeterer samme mønstre i 57, men transponerer samme mønster med stum ener i Ddur i og Gdur. I takt 56 spiller Barrett et enkelt kvintbasert bassfill. En variasjon av det samme bassfillet finnes i takt 64 også. I takt 95 følger bassen markeringer som hele bandet spiller, men gjør dette ved å spille bruddstykker fra basslinjen i takt 41. Bassen gjør det samme i takt 97 under Amoll. I takt 109 kommer et nytt rytmisk motiv, hvor Barrett igjen spiller en repetitiv basslinje bestående av grunntoner og kvinter. I takt 125 repeterer Barrett basslinjen fra takt 41, men med et nytt rytmisk motiv under Ddur akkorden. Tabell 12 viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Satisfy My Soul
A) Repetitiv Basslinje
C) Kvintbasert Basslinje
D) Underdelsbasert Tonelengde
E) Lange Pauser
F) Stum Ener
G) Bassfills

3 = 120 SHAKES MY SOUL - BASSLINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

(A)

Musical staff for measures 1-4 of section A. Chords: G, Bm, Am, D.

Musical staff for measures 5-8 of section A. Chords: G, Bm, Am, D.

(B)

Musical staff for measures 9-12 of section B. Chords: G, Bm, Am, D.

Musical staff for measures 13-16 of section B. Chords: G, Bm, Am, D.

Musical staff for measures 17-20 of section B. Chords: G, Bm, Am, D.

Musical staff for measures 21-24 of section B. Chords: G, Bm, Am, D.

(C)

Musical staff for measures 25-28 of section C. Chord: C.

Musical staff for measures 29-32 of section C. Chord: D.

Musical staff for measures 33-36 of section C. Chord: C.

COPYRIGHT © HANON VILLESTRUP

2

Musical staff for measures 37-40 of section D. Chord: D.

(D)

Musical staff for measures 41-44 of section D. Chords: Am, D.

Musical staff for measures 45-48 of section D. Chords: Am, D.

Musical staff for measures 49-52 of section D. Chords: Am, D.

(E)

Musical staff for measures 53-56 of section E. Chords: C, G.

Musical staff for measures 57-60 of section E. Chords: C, D, G.

(F)

Musical staff for measures 61-64 of section F. Chords: Am, D.

Musical staff for measures 65-68 of section F. Chords: Am, D.

Musical staff for measures 69-72 of section F. Chords: Am, D.

(G)

Musical staff for measures 73-76 of section G. Chord: C.

81 D

85 C

89 D

93 **H** NC Am D

97 Am D

101 Am D

105 Am D

109 **D** C

113 D

117 C C

121 D

4 **3**

125 Am D

129 Am D

133 Am D FADE OUT

Transkripsjon 12 Bob Marley & the Wailers, "Satisfy My Soul" 1978, Ashton Barrett, elektrisk bass, Kaya, Tuff Gong / Island Records.

4.12 Exodus

“Exodus” kommer fra albumet “Exodus”, (Marley & the Wailers 1977). Låten er basert på et riff som blir spilt av gitar og keyboard. Bassen spiller flere repetitive basslinjer som er relativt likt som riffet, men Barrett velger å spille flere rytmiske og melodiske variasjoner. Bassen kommer inn i takt 25, men istedenfor å spille riffet identisk, spiller Barrett tersen i akkorden en åttendel seinere enn gitaren og keyboardet. Rett etter takt 2 følger bassen riffet identisk. I takt 30 spiller Barrett en Amoll fireklang fra grunntonen, og spiller G# som en kromatisk gjennomgangstone. Samme oppgang finnes i takt 32, men denne gangen uten tersen, og fremover i låten inneholder annenhver takt en stum ener fra bassen. I takt 43 og 44 reharmoniserer Barrett ved å spille en diatonisk oppgang i Amoll, ved å spille tonene A, B, C og D. Det er verdt å påpeke at det er kun bassen som går bort ifra sitt tidligere spillemønster i disse taktene, og Barrett gjør dette flere ganger i sangen helt til messinginstrumentene spiller det samme. I takt 195 og 197 så spiller Barrett noen markeringer før den samme basslinjen kommer igjen, men disse markeringene spilles ikke av noen av de andre instrumentalistene, og det er kun i takt 204 at bassen og resten av bandet spiller samme markeringer. “Exodus” er en repetitiv sang, hvor “grooven” har den største prioriteten. Tabell 13 nedenfor viser hvilke funn som var relevante for denne oppgaven.

Exodus
A) Repetitiv Basslinje
B) Riff
D) Underdelsbasert Basslinje
F) Stum Ener
H) Ters i Bass
I) Kvint i Bass

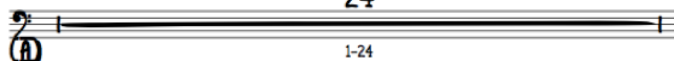
Sjekkliste 14 "Exodus"

EXODUS - BASSLINE

♩ = 135

BOB MARLEY & THE WAILERS

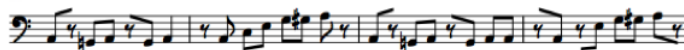
24



25 Am



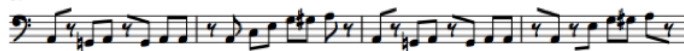
29



33



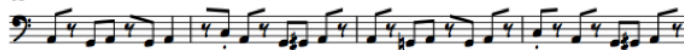
37



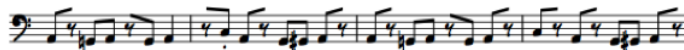
41 (B)



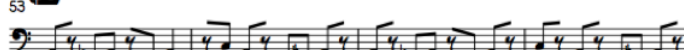
45



49

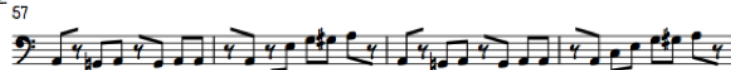


53 (C)



COPYRIGHT © HENRIK VILLESTRO

2



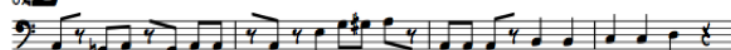
61



65



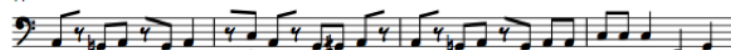
69 (D)



73



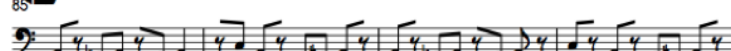
77



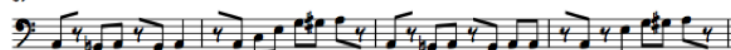
81



85 (E)



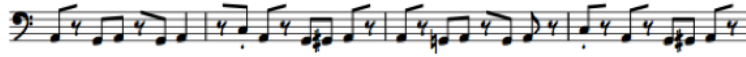
89



93 (F)



99



103



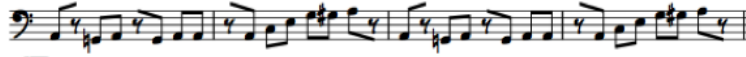
107



111



115



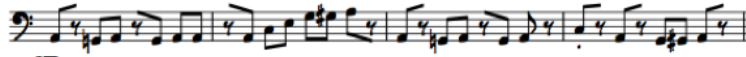
119 (G)



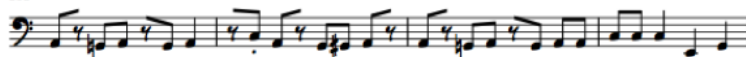
123



127



131 (D)



135



139



4

143



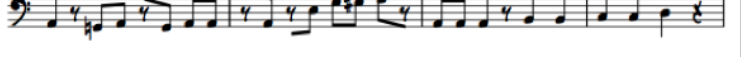
147 (D)



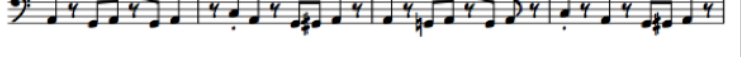
151



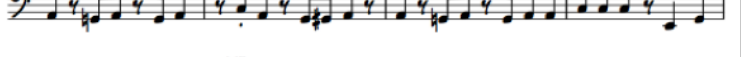
155



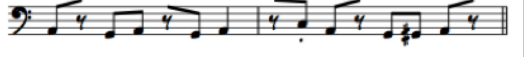
159



163



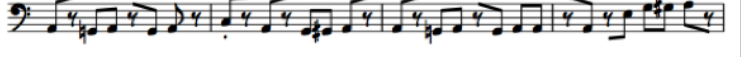
167



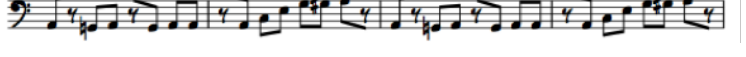
169 (D)



173



177



183 **(D)** 5

187

191 **(D)**

195

199 **(D)**

203

207

211

215

219 **(D)**

223

6

227

231

235

239

243

247 FIDE OUT

4.13 Jamming

Jamming” kommer fra albumet “Exodus”, (Marley & the Wailers 1978). Sangen har en akkordrekke som repeteres gjennom neste hele låten, men mye av variasjonene skyldes bassens bruk av rytmiske motiv, og motivenes variasjon. I takt 1 starter Sangens “hook” med hele bandet. Bassen følger “hooked” som spilles av piano, ved å følge “hookets” rytmikk, men med noen rytmiske variasjoner. I takt 2 kommer et eksempel på en stum ener, hvor Barrett venter en åttendel med å spille grunntonen til Edur. Gitaren og pianoet spiller en synkope inn til F#moll akkorden, men bassen gjør ikke dette før senere i låten. I takt 10 spiller Barrett et nytt rytmisk motiv, men denne gangen har den stumme eneren lengden til en firedel. Selv om dette ikke repeteres kommer stumme enere annenhver gang i Barretts sine repetitive basslinjer. I takt 21 kommer et riff som blir spilt av bassen og gitaren. Riffet består av toner fra den pentatone skalaen. I takt 19 spiller Barrett en unison linje med gitaren og markerer synkopen inntil F#moll. I takt 25 synkoperer bassen Edur ved å spille grunntonen en åttendel før takt 26. I takt 103 spiller Barrett et langt bassfill som er relativt likt mange av basslinjene som er spilt tidligere, men spilt denne gangen en oktav høyere, og bassfillet starter med åttendedelstrioler. Sangen ender med en pentaton nedgang i bassens øvre register. Tabell 14 viser hvilke parametere som passet til sjekklisten.

Jamming
A) Repetitiv Basslinje
B) Riff
D) Underdelsbasert Basslinje
F) Stum Ener
G) Bassfills
I) Kvint i Bass
J) Hammer On

Sjekkliste 15 "Jamming"

♩ = 122

JAMMING - BASSLINE

BOB MARLEY & THE WAILERS

B_n E G F[♯]

5 B_n E G F[♯]

(A)

9 B_n E G F[♯]

13 B_n E G F[♯]

(B)

17 B_n E G F[♯]

21 B_n E G F[♯]

(C)

25 B_n E G F[♯]

29 B_n E G F[♯]

(D)

33 B_n E G F[♯]

COPYRIGHT © IRON VILLESTRAD

2

37 B_n E G F[♯]

(E)

41 B_n E G F[♯]

45 B_n E G F[♯]

(F)

49 B_m⁷ E_n B_m⁷ E_n

53

(G)

57 B_n E B_n E

61 G F[♯]

63 B_n E G F[♯]

(H)

67 B_n E G F[♯]

71 B_n E G F[♯]

Transkripsjon 14 Bob Marley & the Wailers, "Jamming", 1978, Ashton Barrett, elektrisk bass, Babylon by Buss, Tuff gong / Island records

4.14 Avrunding av kapittelet

Dette kapittelet har presentert en analyse av basslinjene på albumet “Legend”, og kategorisert forskjellige spillemønstre som manifesterer seg i basspillet til Barrett. Videre kommer et kapittel hvor funnene blir drøftet mot oppgavens teori, og resultatene blir presentert i en egen sjekkliste.

5 DRØFTING OG REFLEKSJON

5.1 Refleksjon

Reggae er en fusjon av amerikansk R&B og karibisk folkemusikk som mento²⁴, og begge sjangrene kjennetegnes av deres bruk av ostinater. Resultatene fra analysen viser at verken konvensjonelt basspill eller melodisk basspill er tilstrekkelige begrep for å beskrive basspillet på “Legend”. Med konvensjonelt basspill i betraktning, er noen av Drabløs (2015:39) sine generelle mønstre tilstede, men alltid som variasjoner. Bassen følger aldri mønstret i punkt to men spiller alltid en variasjon av en kvintbasert basslinje, og “walking bass” er ikke tilstede. Melodisk bassgitarspill som det er nevnt tidligere²⁵, er improvisasjon er en sentral karakteristikk, noe som ikke er tilstede i “Legend”. Bruken av motiv, fraser og melodier er likevel tilstrekkelig til å beskrive basspillet som melodisk, hvor basslinjene inneholder arrangerte toner med en bestemt rytmikk, som sekvenseres eller transponeres etter sangens akkordrekke, som resulterer i en melodisk basslinje, men ikke melodisk bassgitarspill. Som sjekkliste 16 viser har følgende parametere høyest representasjon i albumet: Repetitiv Basslinjer blir spilt i ti av albumets tretten låter. Åtte av låtene inneholder riff, som bassistene også er med på å spille. Ni av tretten låter inneholder basslinjer som er kvintbaserte og ti av tretten låter inneholder en type spillestil, hvor underdelsbasert tonelengde er representert. Lange pauser derimot har en lavere representasjon med fire av tretten. Åtte av tretten låter inneholder stumme enere. Som det er sagt tidligere inneholder sjekklisten²⁶ seks “groove elementer”, tre “melodiske elementer” og et “spilleteknisk element”. De forskjellige parameternes representasjon er likevel rikelig tilstede i tabell 13. Fem av tretten låter inneholder bassfills, men det er verdt å påpeke at fire av disse varer ikke lenger enn en takt, med slutten av “Jamming” som et unntak. Reharmoniseringsteknikker som “Ters i Bass” er tilstede syv av tretten ganger. Hammer ons derimot er kun tilstede tre av tretten ganger. Både antallet parametere som faller under “groove-elementer” i sjekklisten, og parameternes representasjon i “Legend”, er sentrale faktorer som blir drøftet i kapittel 6. Manuel (1998:75) påpeker at en av bassens primære ansvarsområder i reggae er å definere sangens puls, men nevner ikke mer. Dette kan skyldes de forskjellige instrumentenes spillemønstre, og dette

²⁴ Se kapittel 2.5

²⁵ Se kapittel 2.9

²⁶ Se kapittel 3.3

skiller seg fra funk hvor Gloag (2001) påpeker, funkens karakteristikk består av repeterende rytmiske figurer og en dominerende basslinje, men ikke en bass som definerer pulsen. Ripani (2006:94) påpeker at sammenflettingen av instrumentenes rytmiske figurer er sentrale for sjangeren i likhet med reggae. Barrett sine basslinjer sentrale (i å definere sangens groove og tempo, selv om resten av ensemblet følger samme spillemønstre som Manuel (1998:75) beskriver.

	Repetitiv Basslinje	Riff	Kvintbasert Basslinje	Underdelsbasert tonelengde	Lange Pauser	Stum Ener	Bassfills	Ters i Bass	Kvint i Bass	Hammer on
Is This Love	X	X	X	X	X	X			X	
No Woman, No Cry	X		X	X		X	X	X		
Could You Be Loved	X		X					X		
Three Little Birds	X			X			X			X
Buffalo Soldier		X	X	X				X		
Get Up, Stand Up		X						X	X	
Stir It Up		X			X			X		
Easy Skanking		X	X			X				
One Love / People Get Ready	X		X	X		X				
I Shot the Sheriff	X		X	X	X	X	X	X	X	X
Waiting In Vain	X	X	X	X						
Satisfy My Soulf	X		X	X	X	X	X			
Exodus	X	X		X		X		X	X	
Jamming	X	X		X		X	X		X	X

Sjekkliste 16 Resultater

5.2 På hvilke måter er resultatene nyttige?

Denne oppgaven er primært for en leser som er interessert i bassgitaren, eller som selv spiller instrumentet. Dette skyldes oppgavens fokus på små musikalske parametere som er representative for spillestilen i analyseobjektet. Som det er påpekt i kapittel 1, er beskrivelsene av bassgitarens spillemønstre i reggae relativt diffuse. Arbeidets resultat kan bidra til ny kunnskap i musikkvitenskapen, i et felt som har fått lite oppmerksomhet. Resultatene gir leseren innblikk i hvilke musikalske elementer som gjør spillestilen særegen, og hvordan disse elementene manifesterer seg blant låter med visse likheter, men med tydelige forskjeller. At disse resultatene er gunstige for bassgitarister er åpenbart, med tanke på tidligere informasjon om både reggae og spillemønstre i bass.

6 KONKLUSJON

Videre kommer besvarelsen på oppgavens problemstilling “Hva kjennetegner bassgitarspillet til Ashton Barrett på albumet Legend?”, og på hvilke måter er denne spillestilen ulik fra basspill i Funk, og forslag til videre relevant forskning.

6.1 Oppgavens konklusjon

Denne oppgaven har forsøkt å analysere basspillet på albumet “Legend”, ved å kategorisere musikalske elementer i en egendefinert sjekklister. Disse funnene vil bli definert nå, og deretter sammenlignet med spillemønstrene i funk. Et svar på problemstillingen kan lyde slik:

Barretts bassgitarspill på albumet “Legend” kjennetegnes av bassens stadige bruk av repetitive basslinjer og riff. Pauser og korte toner har en sentral del i basslinjens oppbygging i “Legend”, men i motsetning til i funk, spiller ikke bassen alltid eneren i takten. “Legend” også mange kvintbaserte basslinjer i likhet med konvensjonelt basspill. Basspillet på albumet har paralleller med spillestilene i funk, men inneholder karakteristikk relaterte til konvensjonelt basspill og melodisk bassgitarspill.

6.2 Grunnlag for videre forskning

Med denne oppgavens begrensninger tatt i betraktning, er det flere grunnlag for videre forskning. En mulighet ville være å analysere spillemønstrene i en reggae artist/gruppe, og sammenligne dette med en sjanger med visse likheter. Dette ville være gunstig for å se hvordan de forskjellige spillemønstrene i musikken utfyller hverandre rytmisk. En annen mulighet er å analysere reggaens gullalder ved å velge sanger fra en charterliste. Dette vil gjøre empirien representativ for både sjangeren og epoken, og dette vil gi forskeren en mulighet for å komme med en generaliserende analyse av basspill i reggae.

7 REFERANSER

Alleyne, M. (2012) *The encyclopedia of Reggae : the golden age of roots reggae*. New York: Sterling.

Barrow, S. (1997). *Reggae : the rough guide*. London: Rough Guides Ltd.

Bradford, R. J. (2001) Riff: *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd edition. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453?q=riff&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>

Bradley, L. (2001). *Bass culture: when reggae was king*. London: Penguin Books.

Bob Marley & the Wailers. (1982) *Legend*. Kingston: Tuff Gong / Island records.

Desmond, Dekker. (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/6777>

Drabkin, W. (2001) Motif. *Grove Music Online*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19221?q=motif&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>

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

Friedland, E. (1998). *Reggae Bass*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Gammond, P. (2011) popular music. *The Oxford Companion to Music*. Hentet fra <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5287>

Gloag, K. (2001) Funk. *The Oxford Companion to Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2734?q=funk&search=quick&pos=2& start=1#firsthit>

Johnson, K. (2014) Legend: An Interview with Aston "Family Man" Barrett. Hentet fra <http://www.notreble.com/buzz/2014/06/26/legend-an-interview-with-aston-family-man-barrett/>

- Kubik, G. R. (2001) *Blue note*. Grove Music Online. Hentet fra http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2234425?q=blue+note&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Manuel, P. (1988). *Popular musics of the non-Western world: and introductory survey*. New York: Oxford University Press
- Marley, Bob. (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/69296>
- Middleton, R. (1990). *Stydying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, A.F. (c2001) *Rock: the primary text: developing a musicology of rock(2)* Aldershot: Ashgate.
- Perry, Lee. (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/21759>
- Pioneers. (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/22067>
- Ringer, L. A. (2001). *Melody*. Grove Music Online. Hentet fra http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357?q=melody&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Ripani, R.J. (2006) *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Roberts, J. (2001) *How the Fender Bass changed the world*. San Francisco: Backbeat Books.
- Samson, J. (20019) *Genre*. Groove Music Online. Hentet fra http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40599?q=genre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Shuker, R. (2005) *Popular Music: The Key Concepts(2)*. United Kingdom: Taylor & Francis Ltd – M.U.A.
- Tagg, P. (1982) *Popular Music. Analysing popular music: theory, method and practice*, 1982 (2) 37-67.
- Tosh, Peter (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/28368>

Wailer, Bunny. (2006) *Encyclopedia of Popular Music*. Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/29295>

Whittal. A. (2011) *walking bass*. The Oxford Companion to Music. Hentet fra <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-7248>

Wilton. P. (2011). *Reggae*. The Oxford Music Online. Hentet fra <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5550>

VEDLEGG

Vedlegg 1: Minnepenn

Spor 1: 80's

Komposisjon: Anders Brønstad

Musikere: Anders Brønstad (gitar) Øystein Heide Aadland(piano)

Magnus Lygren (trommer) Håkon Vøllestad (Bass)

Mix: Anders Brønstad

Spilt inn: Mai 2016

Spor 2: House of Cards

Komposisjon: Anders Brønstad

Musikere: Anders Brønstad (gitar) Øystein Heide Aadland(piano)

Magnus Lygren (trommer) Håkon Vøllestad (Bass)

Mix: Anders Brønstad

Spilt inn: Mai 2016

Spor 3: Black Gold

Komposisjon: Anders Brønstad

Musikere: Anders Brønstad (gitar) Øystein Heide Aadland(piano)

Magnus Lygren (trommer) Håkon Vøllestad (Bass)

Mix: Anders Brønstad

Spilt inn: Mai 2016

Spor 4: 12. Feb

Komposisjon: Anders Brønstad

Musikere: Anders Brønstad (gitar) Øystein Heide Aadland(piano)

Magnus Lygren (trommer) Håkon Vøllestad (Bass)

Mix: Anders Brønstad

Spilt inn: Mai 2016