



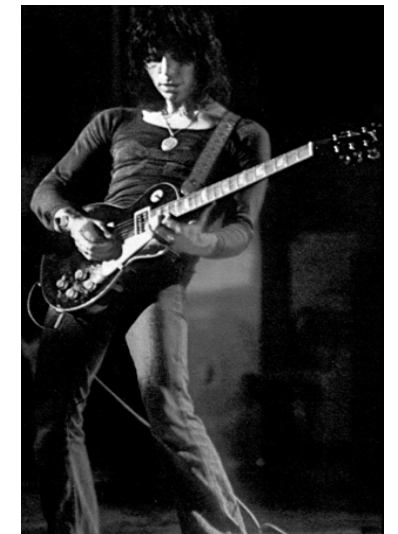
Stian Burheim Johnsrud

Blow By Blow

Gitaristen Jeff Beck i perioden 1975-2003

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, våren 2012



Forord

Det å skrive masteroppgave i musikkvitenskap har vært lærerikt, både rent faglig og personlig. En ting er at jeg har fått muligheten til å fordype meg i et fagfelt jeg interesserer meg for og har syntes det har vært gøy å jobbe med. En annen ting er at man lærer seg å jobbe på en mer selvstendig måte. Dette fører til at man må disponere tid og ressurser på en ny måte.

Det er flere som fortjener en takk. Førstekonsulent Vegard Stolpnessæter fortjener en takk for til en hver tid å ha oversikt over så og si alt som foregår på instituttet. Randi Margrete Selvik fortjener en takk for at det alltid har gått an å spørre henne om ting, det være seg musikkteoretiske problemstillinger eller språkmessige utfordringer. Videre vil jeg takke foreldrene mine, Sigrid Burheim og Sverre Johnsrud. Jeg vil også takke Trond Storrønning for korrekturlesing av deler av oppgaven. Til slutt vil jeg rette en ekstra stor takk til veilederen min, Magnar Breivik. Han har gjennom hele prosessen kommet med konstruktiv kritikk – der det har vært nødvendig – men også oppløftende ord, som har gjort at jeg har fått større tro på at det jeg har jobbet med har beveget seg i riktig retning.

Stian Burheim Johnsrud
Trondheim, 4. mai 2012

Innholdsfortegnelse

Forord	I
1 Innledning	1
1.1 Presentasjon av prosjektet og oppgavens oppbygning	1
2 Jeff Beck, populærmusikk og analyse – teoretiske og metodiske betraktninger	5
3 Jeff Beck – et karrieremessig overblikk.....	15
4 Gitartranskripsjon – begrensinger, muligheter og valg	29
5 Jeff Beck som gitarist – en analytisk innfallsvinkel	39
5.1 1970-tallet.....	42
5.1.1 Cause We've Ended As Lovers	42
5.1.2 Led Boots.....	46
5.1.3 Blue Wind.....	51
5.2 1980-tallet.....	56
5.2.1 The Pump.....	56
5.2.2 Escape	60
5.2.3 Big Block.....	63
5.3 1990- og 2000-tallet.....	68
5.3.1 Blast From The East	68
5.3.2 Earthquake	74
5.3.3 Pork-U-Pine	78
5.4 Oppsummeringer	82
5.4.1 Forholdet til akkorder	85
5.4.2 Det melodiske	86
5.4.3 Det rytmiske.....	87
6 Avslutning	91
6.1 Emotion & Commotion – det foreløpig siste albumet.....	92
6.2 Videre forskning.....	93
7 Litteratur	95
Bøker og artikler	95
Transkripsjoner.....	98
Innspillinger.....	99
8 Vedlegg.....	101

1 Innledning

And although he has recorded several albums that now are considered to be classics—*Truth*, *Beck-Ola*, *Blow By Blow* and *Wired*, to name a few—there is surprisingly little similarity among them. Not only has he successfully changed styles, but, rarer still, he has become an archetype guitarist for most styles he chooses.¹

Mannen det er snakk om her er den engelske gitaristen Jeff Beck (født 1944) som, siden slutten av 1960-tallet og helt frem til i dag, har vært en av verdens mest anerkjente gitarister. Han har vært en inspirasjonskilde for generasjoner av musikere og har gjennom hele sin musikalske karriere utviklet seg i nye retninger, samtidig som han har klart å holde fast ved sitt eget *sound* og sin egen særegne spillestil. Beck er på mange måter en tidløs gitarist, ved at han hele tiden har greid å holde seg relevant i sin over 50 år lange musikalske karriere. Han er ingen utpreget teknisk gitarist på linje med for eksempel Steve Vai, Paul Gilbert eller John Petrucci, men han har hele tiden klart å fornye seg musikalsk. Beck har også vært en stor inspirasjonskilde for undertegnede helt siden jeg første gang hørte albumet *Wired* for snart ti år siden. Albumet var mitt første skikkelige møte med instrumental rockemusikk, og åpnet øynene – og ørene – mine for musikk der *musikken* sto i sentrum, uten noe tekstlig budskap.

1.1 Presentasjon av prosjektet og oppgavens oppbygning

Denne oppgaven tar sikte på, gjennom transkripsjon og analyse av musikk fra Jeff Becks solokarriere, å belyse og drøfte den musikalske utviklingen fra det første soloalbumet i 1975 frem til albumet *Jeff* i 2003. Hovedfokuset vil ligge på tonespråk og uttrykk, først og fremst med tanke på gitarsoloer. Gjennom transkripsjon og analyse skal jeg se på hva som har forandret seg, hvordan dette har skjedd, og hva som har holdt seg mer stabilt.

Jeg vil først starte med en kort historisk oversikt over Jeff Becks karriere, fra tidlig på 1960-tallet i band som The Deltones, The Tridents og ikke minst The Yardbirds, til hans siste

¹ Obrecht 1980:56

soloalbum *Emotion & Commotion* fra 2010. Hovedfokuset vil dog ligge på Jeff Beck som soloartist, altså fra og med albumet *Blow By Blow* fra 1975, og ikke som medlem av et band.

Det er flere grunner til at jeg velger å ha hovedfokuset på Beck som soloartist. For det første ville det blitt alt for omfattende og for generelt å skulle ta for seg alle platene han har medvirket på, og det ville vært tilnærmet umulig å gå i dybden rent musikalsk. Det viktigste poenget er likevel at Jeff Beck som soloartist har en mye friere musikalsk rolle, da et flertall av låtene på soloalbumene hans er instrumentallåter, som igjen fører til et større fokus på gitarspill og det instrumentale generelt. Beck får da en mer solistisk rolle som musiker, i motsetning til en akkompagnerende rolle som han hadde i for eksempel The Yardbirds eller The Jeff Beck Group, selv om han her naturligvis ofte spilte gitarsoloer, men disse blir da underordnet låten som helhet. I en instrumentallåt er det som sagt et større fokus på det instrumentale, enn det det kanskje ville vært i en typisk bandkonstellasjon med vokalist. Majoriteten av låtene på Jeff Becks soloalbum, fra og med *Blow By Blow*, er instrumentallåter.

Et annet poeng er, til tross for at det her er snakk om soloalbum, at Jeff Beck ikke har skrevet alle låtene selv, og hvis han har tatt del i låtskrivingen er det ikke nødvendigvis alene. Bare se på klassikeren «Cause We've Ended As Lovers» fra *Blow By Blow*, som er skrevet av Stevie Wonder, men som har blitt en av Becks signaturlåter. Med tanke på selve gitarsoloen på låten er ikke det veldig relevant hvem som har skrevet låten, men i forhold til melodien i låten og det harmoniske grunnlaget for gitarsoloen er dette interessant.

Jeff Beck har i all hovedsak har stått for gitarrollen på egenhånd på sine soloutgivelser. Når det er sagt har han også fått hjelp, spesielt av Jennifer Batten, som bidrar både som musiker og komponist på albumene *Who Else!* (1999) og *You Had It Coming* (2001). Batten er en mye mer teknisk gitarist, og med et noe annet utgangspunkt enn Beck – både musikalsk, som gitarist for blant andre Michael Jackson, og teknisk – og det er naturlig at dette vil påvirke det musikalske i større eller mindre grad. Batten var med Beck på turné i Europa og Sør-Amerika første gang i 1998, og senere for å promotere både *Who Else!* og *You Had It Coming*.²

² Hjort 2000:198 og Jennifer Batten Biography

Denne oppgaven består av seks kapitler. Det første kapitlet inneholder innledning og presentasjon av prosjektet.

Kapittel to tar for seg de teoretiske og metodiske utfordringene i forbindelse med oppgaven, i tillegg til presentasjon av litteratur som blir brukt som grunnlag for oppgaven. Her kommer jeg også til å presentere noen problemstillinger i forbindelse med populærmusikk. Denne delen tar også for seg det metodiske grunnlaget for selve analysearbeidet i oppgaven.

Kapittel tre er viet en oversikt over Jeff Becks musikalske karriere. Dette er viktig av flere grunner. For det første er det viktig for å kunne danne seg et helhetlig og oversiktlig bilde av Beck som musiker, som igjen er viktig for å forstå den musikalske utviklingen. En annen viktig årsak til å ta med denne delen er for å vise de mange forskjellige musikalske samarbeidene Beck har vært en del av, som utvilsomt har påvirket ham som musiker.

Fjerde kapittel gir en innføring av en del utfordringer i forbindelse med transkripsjon og notasjon av gitar. Jeg vil også forklare hvordan jeg velger å notere ned ting i mine transkripsjoner.

Kapittel fem består av selve analysene, med transkripsjoner av låtene, med gitarsoloene. Dette kapitlet inneholder også en sammenligning av, først og fremst, gitarsoloene, og hva som karakteriserer og skiller de forskjellige periodene i Jeff Becks solokarriere.

Det sjette kapitlet inneholder avslutningen på oppgaven, med en kort beskrivelse av Becks foreløpig siste album, samt forslag til videre forskning.

Denne oppgaven består altså av seks kapitler, men er også en todelt oppgave. De tre første kapitlene tar for seg mer generelle teoretiske og metodiske betraktninger, samt et overblikk over Jeff Becks musikalske karriere. De tre siste kapitlene er mer spesifikke med tanke på den musikalske analysen, i tillegg til at det siste kapitlet avslutter oppgaven. Jeg har likevel ikke valgt å dele inn oppgaven i to hoveddeler, da jeg ser på de tre første kapitlene i sammenheng med de tre siste og vise versa, og en slik todeling ville gjort oppgaven mindre helhetlig.

2 Jeff Beck, populærmusikk og analyse – teoretiske og metodiske betraktninger

Jeff Beck som gitarist faller inn under kategorien populærmusikk, men hva er egentlig populærmusikk? Og hvordan tilnærmer man seg populærmusikk på en vitenskapelig måte? Dette er spørsmål som det til tider kan være vanskelig å gi et entydig svar på, men jeg skal likevel forsøke å vise noen eksempler på begge deler.

Popular music is not the kind of music that might be referred to as serious, "high", art, or classical. By implication, defining popular music negatively in this way (it is *not* art music, *not* classical music, *not* folk music) sets up the other category (art music, classical music, folk music) as the norm, the normal, more highly valued kind of music.³

Sitatet er hentet fra Elizabeth Eva Leachs artikkel «Popular Music». Det Leach beskriver her er en vanlig oppfatning av populærmusikken, der kunstmusikken og den klassiske musikken er opphøyd i forhold til populærmusikk. Populærmusikken er mindre verdt i forhold til sine opphøyde ekvivalenter, og derfor ikke like «bra» som klassisk musikk. Leach opererer med to betydninger av uttrykket *populærmusikk*. Den ene formen for populærmusikk er det vi vanligvis bare kalle *pop*, altså en sjanger, med karakteristiske musikalske trekk og typiske instrumenteringer. Pop blir da en undersjanger som kan være en del av den store paraplyen populærmusikk. Denne mer brede definisjonen, som representerer den andre betydningen av uttrykket populærmusikk, er ikke en sjanger i så måte, men heller noe som beskriver noe kulturelt ved musikken. Populærmusikk er da populær musikk, altså musikk som *folk flest* hører på, og som er populær. Dette betyr at også klassisk musikk og kunstmusikk kan være populærmusikk, i tillegg til pop, rock, jazz, country og lignende. Det er altså ikke sjangeren som bestemmer om det er populærmusikk eller ikke og populærmusikk kan derfor ikke defineres ut i fra kompositoriske virkemidler, instrumentering eller andre musikalske parametrene. Det er det kulturelle og kontekstuelle ved populærmusikk som er interessant. Dette «vanlige», litt stereotypiske skillet mellom populærmusikk og klassisk er da på ingen måte et absolutt skille, men har likevel representert en relativt vanlig oppfatning ifølge Leach.

³ Leach 2007:188–189

Jeg hevder at dette synet på klassisk musikk som opphøyd i forhold til annen musikk ikke lenger er like gjeldene i dag. Leach velger dog å definere populærmusikk som musikk som i form av *kontekst* er populærmusikk.

Jeg ikke er like opptatt av det kontekstuelle og kulturelle aspektet ved musikken som Leach utvilsomt ville vært i forbindelse med Jeff Beck, men jeg velger likevel å se på populærmusikk som musikk som er en del av dagens popkultur. Det vil si musikk som er skrevet i løpet av de siste 60–70 årene, men som i tillegg *ikke* karakteriseres som klassisk musikk. Mine analyser skal ikke belyse den kulturelle konteksten musikken er skrevet i, men se på det rent musikalske. Jeff Beck var på 1960-tallet, i form av band som The Deltones og The Yardbirds utvilsomt viktig også i en kulturell kontekst. Så å si at det kulturelle ikke er relevant for Jeff Beck er naturligvis ikke riktig, men det er ikke det som er mitt fokus. Poenget er at jeg ikke skal se på hvordan Jeff Beck har lagd musikk som en reaksjon eller kommentar til noe i samfunnet, men heller se på hvordan det musikalske har utviklet seg – som musikk, og ikke som et kulturelt fenomen. Dette synet på populærmusikk er ikke nødvendigvis en motsetning til Leachs syn, men med en noe annen problemstilling. Jeg har fokus på det musikalske i musikken, mens Leach ser mer på det kontekstuelle.

Jeg vil altså definere Jeff Beck som en komponist og utøver av populærmusikk. Selv om man kan argumentere for at flere av låtene og albumene hans innenfor visse kretser regnes som klassikere, velger jeg altså ikke å kalle det «klassisk musikk». Grunnen til at jeg velger denne definisjon på populærmusikk, og for såvidt også Jeff Beck, er fordi jeg i denne teksten skal analysere musikken. Hvis jeg skulle gjort dette med utgangspunkt i hvordan man analyserer for eksempel en sonate eller en fuge ville jeg støtt på noen – for å si det mildt – interessante problemer. Dette er satt på spissen. Jeg ville ikke analysert en rockelåt som en sonate, men poenget er at man må ta hensyn til det man skal analysere.

«What does it mean to write music down?»⁴ spør Peter Winkler i artikkelen «Writing Ghost Notes», hentet fra boka *Keeping Score: Music, Disciplinary, Culture*. For å kunne analysere Jeff Becks musikk må jeg aller først transkribere det jeg ønsker å analysere og Winkler nevner noen av utfordringene man kommer over ved transkripsjon av musikk. Notesystemet vi bruker i dag, som i utgangspunktet er utviklet i tråd med europeisk kunstmusikk, består av

⁴ Winkler 1997:171

en rekke parametre for å beskrive musikken best mulig. To av disse – tonehøyde og rytme – er ganske så presise i sine beskrivelser. Tonehøyden forholder seg vanligvis til en skala, med heltone- og halvtonetrinn, mens rytme forholder seg til – i vesentlig grad like lange – takter som inneholder metriske beskrivelser av lengden på de forskjellige tonene som blir spilt, i forhold til en gitt puls. Man kan for eksempel dele inn en 4-delspuls i 8-deler eller 16-deler. Tonehøyde og rytme er to parametre som vi da ved hjelp av det tradisjonelle notesystemet kan notere på en ganske presis måte. Noe som derimot ikke kan beskrives like presist med utgangspunkt i dette notesystemet er volum/styrkegrad, klang/klangfarge og tempo, for å gi noen eksempler.

Videre sier Winkler at det da blir naturlig når vi noterer musikk å vie disse mest nøyaktig målbare parametrene mest oppmerksomhet. En oktav er delt inn i tolv like store intervaller mens rytme deles inn og underdeles i forhold til en relativt fast puls. Det vil da si at det er enkelt å kunne notere ned melodiske og rytmiske forløp.

Et annet viktig poeng Winkler trekker frem er subjektivitet i forbindelse med transkripsjon. Hvis jeg velger å transkribere en låt vil alt jeg skriver ned være en subjektiv fremstilling av låten, i form av at det er det *jeg* hører og oppfatter som blir nedskrevet med bakgrunn i mine forutsetninger for notasjon og transkripsjon. En transkripsjon blir altså min oppfattelse av musikken, presentert innenfor notasjonssystemets – på visse områder – mangelfulle rammer.

En annen sentral problemstilling i Winklers artikkel er forholdet mellom notasjon og innspilt musikk. I den europeiske kunstmusikktradisjonen er det de nedskrevne notene, partituret, som er musikkens «fasit»: «We think of a piece of music as existing in its truest form on a piece of paper»,⁵ mens i dagens pop- og rockemusikk er det ikke nødvendigvis komponister som skriver musikk for et orkester eller et ensemble, men heller band som øver og lager musikk sammen.

Winkler skriver om tre forskjellig måter å lære seg musikk på – via notasjon, muntlig overføring og til slutt det Walter Ong kaller *secondary orality*,⁶ eller sekundær muntlighet. Sekundær muntlighet vil si at man lærer ved å høre på innspilt materiale og ikke direkte fra

⁵ Bruno Nettl sitert i Winkler 1997:171

⁶ Walter Ong sitert i Winkler 1997:172

andre mennesker. Samtidig hevder Winkler at ikke en gang europeisk kunstmusikk kun baserer seg på skriftlig notasjon, selv om det er notene som *er* musikken.

Det kan naturligvis også diskuteres hvorvidt et partitur faktisk er en fasit på hvordan ting skal fremføres. Beethoven hadde for eksempel en formening om hvordan musikken skulle høres ut før han skrev den ned, og partituret bærer naturligvis preg av at det er notert innenfor notesystemets rammer. Man kan hevde at musikkens *tekst*, altså musikken slik komponisten har sett for seg at den skal være, ikke lar seg overføre til et stykke papir uten et form for kompromiss. Musikkfremførelsen vil alltid være en tolkning av notene, som igjen representerer den opprinnelige musikken. Den opprinnelige musikkene eksisterer kanskje kun i sin *rette* form i Beethovens hode. Det vil være Beethovens transkripsjon av musikken vi får presentert gjennom partituret.

Et annet viktig poeng som Elizabeth Eva Leach kommer med i artikkelen «Popular Music», i boka *An Introduction to Musical Studies*, er forholdet mellom komponist og utøver. I den klassiske tradisjonen er det i større grad den skrevne musikken – partituret – som er håndverket, mens i populærmusikk er det heller fremførelsen – og fremføreren – som er i fokus. Et godt eksempel på dette er Elvis Presley, som i liten grad skrev låter selv.

Pop- og rockemusikk ble, og blir fortsatt, i mindre grad notert, og i så fall sjelden i sin helhet. Man lager i beste fall akkordskjemaer og lignende for å huske låten. Winkler bruker Aretha Franklin (født 1942) og sangen «I Never Loved a Man (The Way I Loved You)» som eksempel i sin artikkel. I følge Winkler var det på 1960-tallet typisk å lære seg sanger på enten ved å høre på dem, eller ved hjelp av et *lead sheet* – et slags forenklet partitur – bestående av tekst, melodi og akkorder. Problemet oppstår da når man skal prøve å transkribere noe som i utgangspunktet ikke nødvendigvis er notert på en – i forhold til europeisk kunstmusikk – klar og entydig måte. Det finnes ikke noe partitur, noen «fasit» på hvordan ting skal spilles, synges og fremføres. Man kan naturligvis argumentere for at det ikke gjør det i kunstmusikk heller, men her er man ofte strengere i tolkning av notene og fremføringspraksisen, samt at man i all hovedsak bruker notene og partituret som utgangspunkt for fremførelsen av musikken. Man improviserer seg ikke gjennom en Beethoven-symfoni med kun et akkordskjema og en liten melodiantydning som hjelp. Dog har man naturligvis visse friheter med tanke på hvordan man tolker notene. Da særlig i forhold til frasering og styrkegrad. Poenget her er at i pop og rock er fremføringspraksisen

løser enn i den klassiske tradisjonen med tanke på hvordan man skal forholde seg til noter, rett og slett fordi notene, hvis de eksisterer, ikke gir fullstendig informasjon om hvordan ting skal fremføres. Notene er heller ikke ment som en fasit, men mer som et hjelpemiddel. Det er naturligvis diskurser rundt hvordan man skal tolke klassisk musikk og hvor strengt man skal forholde seg til notene. Hvor går grensen mellom fortolkning og videreutvikling? Dette er en interessant diskurs, men en diskurs jeg ikke skal vie for mye oppmerksomhet da min problemstilling handler om pop og rock. Fremføringspraksis i pop og rock er til en viss grad preget av hvordan man forholder seg til noter, der de finnes, og dette vil naturligvis gi utslag ved transkripsjon av slik musikk. Når man har et mindre strengt forhold til noter vil fremføringen ikke være like bestemt på forhånd og transkripsjonen av slik musikk vil i en del tilfeller være utfordrende på grunn av nettopp dette. Poenget er at det kan være vanskeligere å transkribere musikk som fremføres delvis ved hjelp av improvisasjon, enn musikk der alt er bestemt på forhånd.

The primary medium of transmission of music throughout the European art tradition is, and for centuries has been, stave notation. The primary medium of transmission of rock, since at least mid- 1950s' rock'n'roll, has been the recording. This distinction is fundamental. European art music is performed with reference to a pre-existent score, [...] The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced.⁷

Sitatet over er hentet fra Allan F. Moores *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*. Moore sier her at motsetningen mellom kunstmusikk og pop og rock er at mens kunstmusikken tar utgangspunkt i nedskrevne noter, tar notene og transkripsjoner i forbindelse med pop og rock ofte utgangspunkt i allerede innspilt materiale. For å si det enkelt og banalt: i kunstmusikk kommer notene før musikken, i pop og rock kommer musikken før notene. I kunstmusikken er musikken en tolkning av notene, mens i pop og rock er notene en tolkning av musikken. Videre sier Moore at en analyse av kunstmusikk og en analyse av rock har forskjellige utgangspunkt. Kunstmusikken analyseres vanligvis med utgangspunkt i partituret, mens det er det vi hører som er *the primary text* i rockemusikk. Virkeligheten er naturligvis mer nyansert, men det er viktig å være klar over at det er en forskjell mellom disse musikktradisjonene.

⁷ Moore 2001:34

Hvordan skal man så analysere populærmusikk – som jeg i denne sammenheng definerer Jeff Beck som en utøver av – på en fornuftig måte? En ting er å transkribere musikken, men hvordan skal man forholde seg til det man har skrevet ned? Hvordan skal man lese og tolke det? Man kan ikke analysere populærmusikk med utgangspunkt i for eksempel en sonatesatsform. «And yet much of the popular music analysis that has been appearing lately simply applies methods that were developed for very different repertoires, without much explicit concern about the fit.»⁸ Likevel – som Robert Walser her hevder – er det ofte det som har vært, og til en viss grad fortsatt er, problemet. Man bruker et analyseverktøy som ikke er beregnet for populærmusikk for å analysere nettopp populærmusikk. Populærmusikk har i all hovedsak ikke den samme oppbygningen og de samme karaktertrekkene som klassisk musikk. «Malen» man analyserer ut i fra blir da helt feil, da den ikke er tilpasset det man skal analysere. Et problem med analyse av populærmusikk er at man i stor grad har unngått å analysere selve musikken, og heller har konsentrert seg om musikkens kontekst. For å ta et litt ekstremt eksempel hevder Walser i artikkelen «Popular music analysis: ten apthegms and four instances» at det innenfor etnomusikologien er et alt for stort fokus på *autentisitet*, altså at musikken skal være ekte. Man kan til tider være mer opptatt av å finne ut av hvor musikken kommer fra enn hva som skjer rent musikalsk. Dette fører igjen til at man tar fokuset bort fra det mer teoretiske aspektet ved musikken. For å sette det på spissen: hva som egentlig blir spilt eller sunget er ikke så viktig, så lenge det er autentisk.

«Since most of our musical-analytical paradigms have been developed to examine music in the European tradition, they are inherently unsuited for the analysis of popular music.»⁹

I artikkelen «We Won't Get Fooled Again» (1997) skriver John Covach om noen av problemene rundt transkripsjon og analyse av pop- og rockemusikk. Han fremstiller sine egne idéer om hvordan man kan tilnærme seg rock på en mer vitenskapelig måte. Det viktigste poenget Covach kommer med er at man ikke skal tilnærme seg pop og rock på samme måte som man tilnærmer seg klassisk musikk. Det er utviklet spesifikke metoder for analyse av klassisk musikk, blant annet metoden utviklet av Heinrich Schenker.¹⁰

⁸ Walser 2003:17

⁹ Covach 1997:81

¹⁰ Store norske leksikon 2012

Både Covach og Winkler hevder at noe av problemet med analyse av populærmusikk – i likhet med etnomusikologiforskning – er at man i større grad har lagt vekt på musikkens kontekst, i tillegg til sosiale rammer og forutsetninger – fremfor musikken i seg selv. Det er ikke i like stor grad som i vestlig kunstmusikk musikken, men heller det kontekstuelle som har fokus og som setter rammer for analyse og beskrivelse av fenomenet populærmusikk. Som Covach sier:

These two disciplines, however, have tended to ignore each other: theorists have been occupied almost entirely with the analysis of music within the European art-music tradition, and popular music scholarship has tended to focus its attention more on cultural, social, and economic contexts and less on the musical texts themselves.¹¹

Dette er to vidt forskjellige måter å tilnærme seg musikk på, og det finnes fordeler og ulemper ved begge metodene. Å kun se på selve musikken gir ikke nødvendigvis et innblikk i hvordan musikken oppstod. På den andre siden, hvis man kun ser på sosiale og kulturelle aspekter ved musikken, kan man komme til å overse selve musikken og hvordan den faktisk høres ut. I min analyse av Jeff Becks musikk kommer jeg til å legge vekt på særtrekk i musikken, og da først og fremst Becks gitarspill. Jeg skal se på hva som holder seg relativt stabilt i løpet av 35 år, samtidig som jeg skal se på utvikling.. Hva er det som gjør at Jeff Beck fortsatt låter «Jeff Beck» etter så mange år?

Jeg velger å løse dette ved å trekke frem det jeg mener er karakteristiske trekk ved Becks gitarspill gjennom hans karriere som soloartist, for så å vise til trekk som viser nye sider ved musikken, altså utviklingen. Det vil være interessant å se på da er hvordan disse nye musikalske trekkene og elementene påvirker det særegne for Jeff Beck. Altså, hvis jeg trekker frem noe jeg mener er særegent for Beck, men som i en eller annen sammenheng dukker opp i en annen kontekst enn det har gjort tidligere vil man tydelig kunne se hvordan noe har utviklet seg, mens andre ting har holdt seg mer stabile. Denne tilføringen av noe nytt opp mot noe «gammelt» gjør naturligvis at det ved første gjennomlytting ikke trenger å høres ut som det er noe gammelt der i det hele tatt, på grunn av konteksten. Tilføringen av nye elementer skaper utvikling, selv om andre ting ikke utvikler seg like mye. Som tidligere nevnt skal jeg ikke analysere på bakgrunn av sosial eller kulturell kontekst, men kun ta for meg det rent musikalske. Med dette mener jeg at det er den musikalske utviklingen isolert sett som er

¹¹ Covach 1997:76

viktig, ikke hvordan musikken eventuelt er en reaksjon på eller en kommentar til samfunnet eller hendelser i samfunnet.

I analysen så jeg to mulige måter å løse det på. Den ene var å ta for meg hele låter som jeg mente var representative for et album eller en periode i Becks karriere, for så å sette disse opp mot hverandre. Den andre måten var å trekke frem særtrekk jeg mener er representative, fra de forskjellige periodene, for så å sette disse særtrekkene opp mot hverandre. Det finnes fordeler og ulemper ved begge tilnærmingene. Ved analyse av hele låter får man for det første en enklere jobb, ved at man kan konsentrere seg mer om låten i sin helhet, satt opp mot andre låter. Samtidig er det vanskelig å finne én låt som skal representere en hel periode eller et helt album. Ved analyse av særtrekk blir man først nødt til å finne frem de låtene man mener inneholder disse særtrekkene, for så å trekke ut disse særtrekkene slik at man kan sette disse opp mot hverandre. Ulempen er at man da ikke får gått like mye i dybden på en enkelt låt, men fordelen er at man får muligheten til å ta med flere låter i betraktning.

Jeg vil se utviklingen i sammenheng med det mer konstante, altså særtrekkene jeg mener er med på definere Beck som gitarist. Derfor er det å plukke ut særtrekk fra flere forskjellige låter fremfor å skulle analysere hele låter i søken etter særtrekk mer hensiktsmessig i denne sammenhengen. På denne måten kan man enklere se hvordan ting har utviklet seg, i tillegg til at man ser likheter og forskjeller mellom forskjellige perioder i Becks karriere. Dette blir altså ikke en analyse av samtlige av Becks soloalbum, men et innblikk i Becks musikalske utvikling gjennom 35 år.

Jeg skal transkribere og analysere det jeg mener er særtrekk ved Becks gitarspill, først og fremst i Becks gitarsoloer. Jeg skal ta for meg hvordan han forholder seg til forskjellige akkorder og skalaer, og sammenhengen mellom disse. Jeg skal lete etter en rød tråd, en rød tråd som binder sammen og strekker seg gjennom Becks solokarriere. Dette kan sees på som et fundament, ved at det til tross for nye impulser og eksperimentering med forskjellige sjangre og besetninger ligger noe grunnleggende «Becksk» i bakhånd. Om dette sørger for at man alltid sitter igjen med kvalitetsmusikk kan naturligvis diskuteres, men like fullt kan man høre hvem det er som spiller. Dette er ikke en oppgave som tar for seg Becks gitarteknikk. Det viktigste poenget i denne oppgaven er å se på hva han spiller – hvilke toner som blir valgt i forhold til akkordene som ligger under. Jeg skal se på både melodier og soloer, og som nevnt blir vil jeg trekke frem deler av låter, ikke hele låter. Når det er sagt vil jeg komme til å

legge hovedvekt på gitarsoloer. Her kan man bedre se forholdet mellom skalaer og akkorder. Det er interessant å se på hvordan han forholder seg til akkorder, både i låter der det kanskje bare er én akkord som ligger under og hvordan han forholder seg til mer hyppige akkordskifter i akkompagnementet. I tillegg er det også låter som ikke nødvendigvis har akkorder som ligger i bakgrunnen under en solo, men heller riff som bestemmer det tonale utgangspunktet. Jeg nevnte også innledningsvis at Jeff Beck ikke alltid skriver låtene sine selv. Dette er ikke noe jeg nødvendigvis må ta hensyn til med tanke på forholdet mellom melodi og akkorder, men det er verdt å merke seg.

Jeg har valgt å konsentrere meg om Becks solokarriere – fra og med *Blow By Blow* fra 1975 – da jeg ser dette som mest hensiktsmessig i forhold til gitarspillet. Grunnen til dette er at Beck, og det instrumentale generelt får en annen rolle enn i en instrumental kontekst enn i et typisk band med vokalist. De låtene jeg har valgt å ta for meg har jeg valgt på grunnlag av at de er låter jeg mener er typiske for perioden de er spilt inn i, ergo gjenspeiler de – så godt det lar seg gjøre – hele album eller perioder. Jeg har valgt å ikke inkludere albumet Beck gjorde sammen med the Big Town Playboys – *Crazy Legs* fra 1993 – da dette ikke er et soloalbum, men et hyllestalbum til Gene Vincent and the Blue Caps. Beck var stor fan av bandet, og spesielt gitarist Cliff Gallup. Alle låtene på *Crazy Legs* er Gene Vincent-låter, i form av at de er spilt inn og gitt ut – men ikke nødvendigvis skrevet – av Vincent.

Jeg har valgt å ikke ta for meg hele låter eller album, men utdrag fra utvalgte låter, og dette er det flere grunner til. Det å skulle ta for seg hele album vil føre til en overfladisk presentasjon av noe jeg mener fortjener mer dyptgående oppmerksomhet. Man får også problemer hvis man velger hele låter – hvis man velger én låt må man nødvendigvis velg bort andre. Hvis man velger å ta for seg utdrag fra låter fremfor hele låter kan man på den måten ta for seg flere låter, og dermed dekke et større musikalsk område uten at det blir for overfladisk. Et annet viktig poeng er at låtene i de aller fleste tilfellene er bygd opp med et par hovedtemaer som gjentas, litt som en vanlig poplåt med for eksempel vers-refreng-vers-refreng-bro-refreng, som også kan noteres som ABACB. Jeg velger å dele inn Becks solokarriere fra og med 1975 i tre perioder: 1970-tallet, 1980-tallet og 1990/2000-tallet. Dette er det flere grunner til. For det første er de to første soloalbumene – *Blow By Blow* (1975) og *Wired* (1976) – spilt inn og gitt ut i løpet av en relativt kort periode, samtidig som de har såpass mange likheter at det er naturlig å se disse i sammenheng med hverandre. Det samme gjelder for albumene *Who Else!* (1999), *You Had It Coming* (2001) og *Jeff* (2003), som også er gitt ut

i løpet en relativt kort periode. Samtidig har også disse tre såpass mange fellestrekk at man kan se på disse som en slags trilogi.¹² Jeg har valgt å ta utdrag fra tre låter fra hver periode. Når det gjelder 1980-tallet er de tre albumene *There and Back* (1980), *Flash* (1985) og *Jeff Beck's Guitar Shop* (1989) litt lenger fra hverandre i tid, men likevel ikke så ulike som man kanskje kunne tro. Når det er sagt er det ingen av Becks soloalbum som er helt «like», men jeg har forsøkt å samle de som ligger nærmest hverandre, både i tid og musikalsk.

Det er publisert noen bøker med transkripsjoner av Jeff Becks album, og disse blir brukt til hjelp også når jeg transkriberer. Mine transkripsjoner er likevel ikke rene kopier, da disse publiserte transkripsjonene er ment mer som lærebøker for gitarister. Det er altså notert for å spilles på en mest mulig korrekt måte, spesielt med tanke på *bending* og bruk av *vib-arm*, som jeg kommer tilbake til senere. Albumene det er publisert transkripsjoner til er *Blow By Blow*, *Wired*, *Flash*, *Guitar Shop* og *Who Else!*. Et annet poeng er at disse publiserte transkripsjonene ikke nødvendigvis er 100 % korrekte. Jeg har derfor valgt å kun bruke dem som et hjelpemiddel, og ikke en fasit. Det er først og fremst i det noteringen av rytmikken jeg mener noen av disse transkripsjonene til tider er problematiske. Dette kommer jeg tilbake til senere.

Det finnes få biografiske kilder om Jeff Beck, og spesielt mangelfulle er årene etter 1990, og dette er naturligvis en utfordring. I den biografiske delen har jeg tatt utgangspunkt i Christopher Hjort og Doug Hinmans *Jeff's Book: A Chronology of Jeff Beck's Career, 1965–1980: From The Yardbirds to Jazz-Rock*, Annette Carsons *Jeff Beck - Crazy Fingers* og Dave Thompsons *Truth... Rod Stewart, Ron Wood and the Jeff Beck Group*, i tillegg til John Tobler og Stuart Grundys *The Guitar Greats*. *Jeff's Book* og *Crazy Fingers* skriver begge litt om årene etter 1990.

¹² Det er naturligvis forskjell på albumene, men i forhold til andre album Jeff Beck har spilt inn, er disse tre relativt like.

3 Jeff Beck – et karrieremessig overblikk

Å gi en biografisk oversikt over Jeff Beck som person ser jeg som lite hensiktsmessig med tanke på min problemstilling, som omhandler Becks musikk, og ikke sosiale og personlige forhold. Det er dog interessant å se på de forskjellige musikalske samarbeidene Beck har deltatt og bidratt i.

Grunnen til at jeg velger å ta med dette karrieremessige overblikket er for å kunne danne et mer helhetlig bilde av Jeff Beck som musiker, og da er naturligvis også årene før 1975 – som jeg har som startpunkt for min problemstilling – viktig for å kunne se hele sammenhengen. Beck har gjennom sin lange karriere samarbeidet med utrolig mange forskjellige musikere, både i forskjellige band og som soloartist. Dette medfører naturligvis visse utfordringer, men også en viss frihet for Beck til selv å kunne sitte i det musikalske førersetet, uten å nødvendigvis måtte tenke på lojalitet – for å sette det på spissen – til medmusikere. Dette er interessant i forbindelse med at Beck da hele tiden har fått nye musikalske utfordringer og impulser gjennom friheten til å hele tiden kunne spille med så mange forskjellige musikere, med forskjellige musikalske bakgrunner. Denne delen handler først og fremst om å vise til omfanget av Becks mange ulike musikalske samarbeid med mange ulike musikere, gjennom hele hans musikalske karriere. Den inneholder mange navn, kjente og mindre kjente, som Beck har jobbet med i forskjellige sammenhenger. Grunnen til at jeg har valgt å ta med alle disse navnene er for å vise til å han har jobbet med så mange forskjellige mennesker i løpet av sin karriere. Som tidligere nevnt finnes det få biografiske kilder om Jeff Beck. Det finnes likevel noen, og bøkene jeg har tatt utgangspunkt i til denne delen er som nevnt *Jeff's Book*, *Crazy Fingers* og *Truth... Rod Stewart, Ron Wood and the Jeff Beck Group*, i tillegg til *The Guitar Greats*. For informasjon om Grammypriser og nominasjoner har jeg i tillegg brukt Grammyakademiets hjemmesider for utfyllende informasjon.

Jeff Beck, født Geoffrey Arnold Beck 24. juni 1944 i Wallington, Surrey utenfor London i England, er sammen med Jimmy Page (født 9. januar 1944) og Eric Clapton (født 30. mars 1945) regnet som «the Big Three of British rock guitar».¹³ Jimmy Page er kanskje mest kjent

¹³ Carson 2001:Prologue viii

som gitarist og låtskriver i *Led Zeppelin*, mens Eric Clapton spilte i flere band – der de kanskje mest kjente er *John Mayall & The Bluesbreakers*, *Cream* og *Derek and the Dominoes* – før han fortsatte karrieren sin som soloartist. Beck hadde tidlig en interesse for musikk, og sang blant annet i kor i den lokale kirken, og fikk også undervisning på piano. Men unge Jeff var mer interessert i farens jazzplater og fant seg til slutt en tromme som han greide å slå takten med. Det var riktignok hans forkjærlighet for rock 'n' roll som skulle bli hans vei i livet, og allerede på slutten av 1950-tallet fikk han tak i en gitar, som han «lånte» på ubestemt tid. I tillegg ble flere forsøk gjort på å bygge sin egen gitar, dog med vekslende hell. Interessen for gitar, og gitarorientert musikk var altså dominerende allerede fra starten av, og Cliff Gallup – gitarist i Gene Vincent and the Blue Caps – var allerede før 1960 et stort forbilde for Beck som sier dette om helten sin:

Cliff Gallup is the most unsung hero of rock 'n' roll guitar,[...]Those solos one those Vincent records—you cannot get any better than that. Go out and get all the early Vincent recordings. His voice is so animal-like. 'Cat Man' and 'Cruisin' and 'Pink Thunderbird' are all so amazingly street rock 'n' roll.¹⁴

I 1960 ble Jeff med i bandet *The Deltones* – som i stor grad spilte *The Shadows*låter – etter at gitarist Ian Duncan sluttet. Jeff var nå 16 år og fem-seks år yngre enn resten av bandet, men fikk likevel prøvespille. Jeff utmerket seg tidlig som gitarist og John Edmed – en lokal gitarist fra Croydon – sa følgende om Beck og *The Deltones*:

I was absolutely mesmerised by this guitarist who sounded just like Hank Marvin [gitaristen i *The Shadows*], same guitar, same sound, in fact the whole bloody show was a rip-off of the *Shadows*! Even then Beck was special, completely special you know? He always had the knack of getting sounds out of the guitar that nobody else could do, he was a very good technician.¹⁵

Beck var bare med i bandet et års tid, og sluttet i 1961, men hadde da greid å få en del erfaring med å spille konserter, i tillegg til å ha tjent litt penger på spillingen.

Etter *The Deltones* stod Beck uten et fast band å spille i, men fikk likevel spilt litt med forskjellige band, blant annet med *The Crescents*, *Im And The Uvvers* og *Rodney Walsh & the HotRods*, i tillegg til at han fikk småjobber som sessionmusiker gjennom Jimmy Page.

¹⁴ Jeff Beck sitert i Carson 2001:7–8

¹⁵ Hjort 2000:10

Beck hadde blitt kjent med Page gjennom sin storesøster Anette, og de ble etter hvert godt kjent.

Men, i slutten av 1963, etter at gitarist Mike Popp hadde bestemt seg for å slutte, ble Beck med i Londonbandet *The Tridents*. Bandet spilte mange konserter rundt om i London i 1964, men Beck hadde likevel tid til å gjøre gjesteopptredener på andre innspillinger, i tillegg til *The Tridents*'. Beck var fast medlem av bandet i litt over et år før en gylden mulighet skulle presentere seg, i form av *The Yardbirds*. Beck ble med i *The Yardbirds* i midten av februar 1965, etter at Eric Clapton hadde sluttet. Jimmy Page hadde allerede blitt tilbudt jobben som gitarist, men takket nei og anbefalte Beck i stedet. Beck sluttet i *The Tridents* til fordel for *The Yardbirds* blant annet fordi de hadde et bedre støtteapparat, i tillegg til at de ble spilt på radioen, noe som naturligvis er en fordel. *The Tridents* hadde heller ikke platekontrakt, så da han ble spurt om å prøvespille for *The Yardbirds*, og senere ble tilbudt jobben, takket han ja. Jeffs første konsert med *The Yardbirds* var 5. mars 1965 i Fairfield Hall i Croydon.

Sommeren 1966 bestemte bassist Paul Samwell-Smith bestemte seg for å slutte i bandet. Jimmy Page ble da igjen spurt om å være med – denne gangen som bassist – og takket ja, men byttet fort plass med daværende rytmegitarist Chris Dreja som fikk bassistjobben. Det tok ikke lang tid før Jimmy Page og Jeff Beck delte på rollen som sologitarist i bandet, men dette skulle ikke vare så lenge. Beck forlot bandet i slutten av oktober/begynnelsen av november samme år, mens bandet var på turné i USA. Beck rakk likevel å bidra på albumet *Having A Rave Up With The Yardbirds* som ble gitt ut i 29. november 1965, og som inneholdt gitarspor av Jeff Beck på sju låter, mens de tre resterende låtene inneholdt gitarspor av Eric Clapton, spilt inn allerede i april 1964. Albumet ble kun gitt ut i USA, og *The Yardbirds*' første album gitt ut i England kom ikke før året etter. *The Yardbirds* ble gitt ut i juli 1966, og her er Beck med på hele albumet som gitarist.

The Yardbirds hadde i løpet av et drøyt år altså hatt Eric Clapton, Jimmy Page og Jeff Beck som sologitarister. Bandet blir i dag regnet som et legendarisk band i engelsk pop- og rockesammenheng, og ble i 1992 innlemmet i Rock And Roll Hall Of Fame, samme år som blant andre *The Jimi Hendrix Experience* og Johnny Cash.¹⁶ I juni 1966 hadde journalist Keith Altham i *New Musical Express* dette om si om bandet: «With Jeff and Jimmy [Page] in

¹⁶ «The 1992 Induction Ceremony»

the same band, the Yardbirds have, with the exception of Eric Clapton, two of the most creative guitarists around the group scene today.»¹⁷



Bilde 1: The Yardbirds med (f.v): Jeff Beck, Jimmy Page, Chris Dreja, Keith Relf og Jim McCarty

I starten av 1967 gikk Beck i De Lane Lea studio i London sammen med produsent Mickie Most. Låten «Hi-Ho Silver Lining» ble spilt inn, med Beck på gitar og vokal, John Paul Jones (Led Zeppelin) på bass og Clem Cattini på trommer. Produsent Mickie Most og Rod Stewart var med på koring. Låten ble gitt ut på singel i mars samme år, med låten «Beck's Bolero» som B-side, en låt Jimmy Page hadde skrevet til Beck. Beck livedebuterer med sitt nye band – bestående av ham selv på gitar, Rod Stewart på vokal, Ron Wood på bass og Ray Cook fra The Tridents på trommer – i begynnelsen av mars med en relativt mislykket konsert i Astoria Theater i London. Første gang *Jeff Beck Group* opptrer offentlig, under dette navnet, er i slutten av mars og bandet består nå av Jeff Beck, Ron Wood, Rod Stewart, og Mickey Waller på trommer.

Etter stor suksess med turné i USA sommeren 1968, blir debutalbumet, *Truth*, gitt ut 29. juli i USA, men ikke før 4. oktober hjemme i England. Albumet blir gitt ut under navnet «Jeff Beck», til tross for at de spiller konserter under navnet Jeff Beck Group, og at det i alle hovedsak er Beck, Stewart, Wood og Waller som spiller på albumet, selv om andre musikere – blant andre Jimmy Page, John Paul Jones og Keith Moon¹⁸ (1946–1978) – også er å høre på albumet. Albumet gis ut like før Led Zeppelins debutalbum, *Led Zeppelin*, og inneholder – i

¹⁷ Altham sitert i Hjort 2000:52–53

¹⁸ Keith Moon er mest kjent som trommelsager i The Who

likhet med *Led Zeppelin* – låten «You Shook Me». Jeff Beck sa i følge Thompson dette om *Truth*:

I get vibes from people like Joe Perry and Slash, the really great rockers, the people I like to believe when they tell me things. I know they must have been impressed by that album because I can hear it in their performances. It seems to me that record played a large part in what's going on today.¹⁹

Det at både *Truth* og Led Zeppelins første album begge inneholder låten «You Shook Me», er et av flere likhetstrekk. Begge bandene har samme besetning i tillegg til at albumene kom ut omtrent samtidig. *Truth* ble dog gitt ut et par måneder tidligere, så man kan jo spørre seg om hvem som egentlig oppfant *heavy metal*, noe Led Zeppelin har fått mye av æren for i etterkant. Led Zeppelin ble et mye større band enn det Jeff Beck Group noen gang skulle komme til å bli, men det betyr på ingen måte at *Truth* ikke var et viktig album, både for Jeff Beck og for heavy metal og blues-rock generelt.



Bilde 2: Jeff Beck Group med (f.v): Aynsley Dunbar, Rod Stewart, Ron Wood og Jeff Beck (foran)

Bandet spiller rundt omkring i Europa høsten 1968 før de igjen tar turen over dammen i oktober for å legge ut på bandets andre USA-turné, der pianist Nicky Hopkins gjør sin livedebut med bandet. Bandet drar på sin tredje USA-turné våren 1969, men nå med Tony Newman på trommer og Doug Jeremine – kjent under artistnavnet Doug Blake – på bass. I

¹⁹ Thompson 2006:9

april samme år blir albumet *Beck-Ola* spilt inn, nå med Ron Wood tilbake på bass og albumet blir gitt ut 30. juni i USA og 5. september i England. Bandet turnerer rundt omkring i 1969, med flere forskjellige trommeslagere, men i slutten av juli er det slutt, rett før den legendariske Woodstockfestivalen. Der skulle de egentlig ha spilt 17. august, samme dag som blant andre Joe Cocker og Jimi Hendrix.²⁰

Allerede i 1970 ser man starten på det som skulle bli Jeff Beck Group II,²¹ da Jeff i april samme år begynner å spille med trommeslager Cozy Powell. Bassist Clive Chaman blir med i februar 1971 og pianist Max Middleton og vokalist Alex Ligertwood gjør bandet komplett i april samme år. Ligertwood blir fort byttet ut med Bobby Tench på vokal og «debutalbumet» *Rough and Ready* blir gitt ut 25. oktober 1971 i USA og 7. januar 1972 i England. Oppfølgeralbumet, *Jeff Beck Group*, også omtalt som *The Orange Album*,²² gis ut i mai 1972 i USA og begynnelsen av juni samme år i England.

I slutten av mai 1972 er The Jeff Beck Group II i Electric Lady Studio i New York med Stevie Wonder for å spille inn noen nye låter. Wonder har skrevet låten «Maybe Your Baby», men synes denne er for god til å gi bort til Beck og skriver i stedet en ny låt. Låten ble først kalt «Don't Be Superstitious», men blir senere omdøpt til «Superstition». Bandet blir ikke ferdig i studio i mai og Beck og Max Middleton (keybordist) drar tilbake i starten av juli for å gjøre ferdig innspillingene. Stevie Wonder har også en annen låt på lur til Beck. Låten heter «Thelonius», men denne blir ikke å høre før på Becks første soloalbum, *Blow By Blow*, i 1975.

I motsetning til den første utgaven av Jeff Beck Group har den nye utgaven en mer stabil besetning – både live og på plate – men bandet holder ikke ut lenger enn til 23. juli 1972, da Jeff Beck Group II spiller sin siste konsert. Stevie Wonder-låten «Superstition» rekker ikke å bli gitt ut. Jeff Beck og Max Middleton forsøker å fortsette Jeff Beck Group, nå med vokalist Kim Milford, bassist Tim Bogert og trommeslager Carmine Appice med på laget, og lykkes forsåvidt med det, og holder det gående til september, etter at Bobby Trench igjen er med i bandet, etter at Milford fikk sparken i begynnelsen av august.

²⁰ Hjort 2000:103–104

²¹ Jeg omtaler Jeff Beck Group fra 1970 som The Jeff Beck Group II. Dette er naturlig da ingen av originalmedlemmene – naturligvis med unntak av Beck – fortsatt er med.

²² Hjort 2000:118

Jeff Beck Group er nå redusert til tre mann, og spiller under navnet *Beck, Bogert & Appice*. «Superstition» blir spilt inn på nytt i desember 1972 og gitt ut på albumet *Beck, Bogert, Appice* i mars 1973. Stevie Wonder ble allerede i oktober 1972 presset av plateselskapet sitt, Motown, til å gi ut låten han hadde lovet bort til Beck, og Wonders innspilling toppet Billboard Hot 100 i januar 1973. «Superstition» ble gitt ut på Stevie Wonder-albumet *Talking Book* og Jeff Beck bidrar med gitar på låten «Lookin` for Another Pure Love». Bandet går i studio i oktober for å spille inn et nytt album, men ingen er fornøyd med resultatet – etter å ha spilt inn nesten et helt album – og albumet blir aldri gitt ut. Bandet turnerer litt rundt om i Europa før de spiller sin siste konsert i slutten av januar 1974.

Jeff Becks første ordentlige soloalbum blir spilt inn i oktober og november 1974, med Beck på gitar, Max Middleton på tangenter, Phil Chen på bass og Richard Bailey på trommer. Albumet blir produsert av Steve Martin, som også arrangerer to av låtene for orkester.

To Stevie Wonder-låter blir spilt inn, «Thelonus» som Beck fikk av Wonder våren 1972, i tillegg til balladen «Cause We've Ended As Lovers», som Wonder hadde skrevet til sin kone. Albumet blir gitt ut i mars 1975 i USA og måneden etter i England. Albumet får jevnt over gode kritikker, og er således en god start på Jeffs solokarriere, samtidig som det er en bekreftelse på at han nå har funnet en musikalsk sti som leder i riktig retning. *Blow By Blow* blander elementer fra jazz og rock i skjønn forening. Albumet selger til slutt til gull og Jeff Beck sier selv dette om *Blow By Blow*: «It crosses the gap between white rock and Mahavishnu [Orchestra] or jazz-rock. It bridges a lot of gaps. It's more digestible, the rhythms are easier to understand than Mahavishnu`s. It's more on the fringe.»²³

I september 1975 går Beck igjen i studio, for å spille inn oppfølgeren til det suksessfulle førstealbumet *Blow By Blow*. George Martin er igjen med som produsent. Ellers finner man Max Middleton på tangenter og Jan Hammer på synth, Wilbur Bascomb på bass, Richard Bailey, Ed Green og *Mahavisnu Orchestras* Michael Walden på trommer. Walden bidrar også med fire låter til albumet. Albumet blir gitt ut i juni og juli 1976 i henholdsvis USA og England. Albumet selger bra og klatrer relativt høyt både på de amerikanske og de engelske hitlistene.

²³ Obrecht 1980:57

Jeff Beck virker fornøyd med sine to soloalbum, og også med Jan Hammer i form av *The Jan Hammer Group* som han begynner å turnere med i juni 1976. Det er i all hovedsak låter fra *Blow By Blow* og *Wired* som blir fremført i konsertsammenheng i 1976, der han blant annet spiller for over 60.000 publikummere i Chicago i begynnelsen av juli. Jeff Beck og The Jan Hammer Group spiller flere konserter sammen med *Aerosmith* i andre halvdel av 1976. I september blir Jeff med på Aerosmiths ekstranummer under en konsert i Anaheim, California, der de fremførte The Yardbirds-låtene «The Train Kept A-Rollin'» og «I Ain't Got You». Låter fra tidligere samarbeid – enten det er fra The Yardbirds, Beck, Bogert, Appice, eller fra Jeff Beck Group – blir i utgangspunktet ikke fremført lenger, så dette er et unntak. Samarbeidet mellom Jeff og The Jan Hammer Group varer frem til februar 1977 og resulterer i livealbumet *Jeff Beck With The Jan Hammer Group – Live!* som blir gitt ut i mars 1977. Albumet inneholder opptak fra konserter i USA høsten 1976 med blant annet disse låtene: «Scattebrain», «Freeway Jam», «She's A Woman» fra *Blow By Blow* og «Blue Wind» fra *Wired*. I slutten av 1978 legger Jeff Beck ut på turné i Japan med den amerikanske bassisten Stanley Clarke, i tillegg til tangentist Tony Hymas og trommeslager Simon Philips, og spiller under navnet *Jeff Beck and Stanley Clarke*. I løpet av turnéen spiller de blant annet et par låter skrevet av Jan Hammer, i tillegg til mye Jeff Beck-materiale.

Sammen med Jan Hammer og trommeslager Simon Philips begynte Beck å spille inn albumet *There And Back* allerede i mai 1978. På grunn av massiv turnering – både i Japan og Europa – i 1978 og 1979 blir ikke albumet ferdig innspilt før i januar/februar 1980. Albumet blir gitt ut 30. juni og 2. juli 1980 i henholdsvis USA og England. Både Tony Hymas og Jan Hammer bidrar på innspillingene, i tillegg til Simon Philips på trommer og Mo Foster på bass. *There And Back* inneholder, i likhet med *Blow By Blow* og *Wired*, kun instrumentallåter, og Jan Hammer er en stor bidragsyter på albumet. Dette gjelder også Tony Hymas og Simon Philips som står kreditert på hele fire låter på albumet. Jeff Beck derimot, er kun kreditert én låt, sammen med Tony Hymas. Det blir Hymas, Philips og Foster som blir med på turné i etterkant av albumsippet, med en USA-turné i august–oktober 1980 og nok en turné i Japan i desember samme år. Etter en liten pause dro de igjen på turné, nå i England, i mars 1981.

I 1984 samarbeidet Beck med både Tina Turner, på hennes album *Private Dancer* som ble gitt ut i juni samme år, og Mick Jagger på hans *She's The Boss*, gitt ut i februar 1985.

Innspillingen av albumet *Flash*²⁴ startet allerede på våren 1984. Albumet inneholder ikke en eneste låt som er kreditert Beck, men både Jan Hammer og Tony Hymas stor oppført som komponister. I tillegg er Nile Rodgers, som også var produsent under innspillingene, en stor bidragsyter på dette albumet. Albumet inneholder også i stor grad vokallåter, med flere forskjellige vokalister. For første gang siden *Beck-Ola* fra 1969 er Rod Stewart igjen å høre på et Jeff Beck-album. Albumet høstet en Grammy for låten «Escape» i kategorien «Best Rock Instrumental Performance». «Escape» er en av få instrumentallåter på albumet, så det er naturlig at denne låten fikk oppmerksomhet da Jeff Beck først og fremst er kjent som gitarist.

Innspillingen av Becks neste album – *Jeff Beck's Guitar Shop*, heretter kun omtalt som *Guitar Shop* – tok nesten et helt år. Med på laget var igjen Tony Hymas, i tillegg til Terry Bozzio²⁵ på trommer. Innspillingen startet våren 1988, men albumet ble ikke gitt ut før i september 1989. En langtekkelig skrive- og øveprosess parallelt med innspillingene gjorde sitt til at dette tok sin tid. I tillegg dro de på turné i Japan i august 1989. Senere samme høst la bandet ut på en USA-turné sammen med gitarist Stevie Ray Vaughan (1954–1990), og Stevie hadde for vane å bli med på Becks ekstranummer på låten «Going Down», som er å finne på albumet *Jeff Beck Group*.



Bilde 3: Stevie Ray Vaughan og Jeff Beck

I motsetning til *Flash*, men i likhet med *Blow By Blow*, *Wired* og *There And Back*, er *Guitar Shop* et rent instrumentalalbum, og Jeff Beck fikk Grammy i kategorien «Best Rock Instrumental Performance» for albumet i februar 1990. Etter *Guitar Shop* kommer ikke Jeff

²⁴ Albumet ble gitt ut i juni 1985

²⁵ Terry Bozzio har blant spilt med blant andre Frank Zappa og Steve Vai.

Beck med et nytt soloalbum før ti år senere, i 1999. Dette betyr ikke at han var musikalsk inaktiv i denne perioden. Beck skrev og ga i 1992 ut musikken til TV-serien *Frankie's House*, sammen med keyboardist Jed Lieber. I tillegg bidrar Beck på Roger Waters' (Pink Floyd) album *Amused To Death*, som ble gitt ut i september 1992. I 1993 kom plata *Crazy Legs*, en hyllest til Gene Vincent & His Blue Caps, og spesielt gitarist Cliff Gallup. Albumet ble spilt inn sammen med *The Bigtown Playboys*.

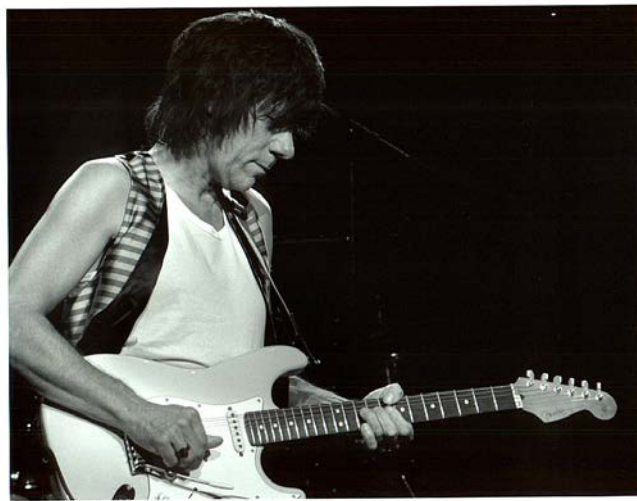
Etter 1993 skjedde ikke så mye med tanke på innspillinger – av egne ting vel og merke – men Beck turnerte fortsatt litt, blant annet i 1995 da han og Carlos Santana var på USA-turné sammen. Beck hadde da med seg Tony Hymas og Terry Bozzio, i tillegg bassist Pino Palladino. I følge Carson bidro også Beck på en låt til gitaristen Eric Johnsons album *Venus Isle* fra 1996, men dette opptaket kom aldri med på utgivelsen. Jeff jobbet med flere forskjellige artister i denne perioden, men da som sessionmusiker, og ikke for å spille inn eget materiale.

I 1998 dro Jeff Beck igjen på turné, og for første gang siden the Yardbirds og Jimmy Page skulle han nå dele scenen med en annen gitarist. Han fikk med seg Jennifer Batten, som tidligere hadde spilt med blant andre Michael Jackson.²⁶ I tillegg til Batten på gitar bestod bandet av Randy Hope Taylor på bass og Steve Alexander på trommer. Bandet turnerte Europa og Sør-Amerika i løpet av andre halvdel av 1998.

I mars 1999 kommer Jeffs første soloalbum på ti år, *Who Else!*, og samarbeidet mellom Beck og Batten fortsetter på albumet. Batten er en stor bidragsyter på albumet, og er kreditert flere av låtene. Albumet er sterkt inspirert av elektronisk musikk og tekno og blir fulgt opp med en turné i USA. Hvis man sammenligner *Who Else!* med Jeffs forrige soloalbum, *Guitar Shop*, hører man en tydelig utvikling. Mens *Guitar Shop* er et ganske rett-fram-rockealbum er *Who Else!* Et mye mer eksperimentelt album, med tydelige referanser til ganske andre musikkjangre enn det Jeff Beck har vært innom tidligere. Bare tittelen på låten *Blast From The East* gir antydninger til inspirasjon fra østen, og dette kommer tydelig til uttrykk gjennom låtens uttrykk, tonalitet og rytmikk. Samtidig er det kanskje ikke en stor overraskelse at han eksperimenter og utforsker nye musikalske retninger, da Beck aldri har vært redd for å la seg inspirere av mer utradisjonelle sjangre. Man kan se dette i sammenheng med *Blow By Blow*

²⁶ Jennifer Batten Biography

fra 1975, som er et jazzrock-album, der han tar elementer fra jazzen og setter det i en ny kontekst med sin bakgrunn fra mer rockorientert musikk. Poenget er at Jeff aldri har vært redd for å prøve nye ting, og dette gjelder også så til de grader for *Who Else!*. Kun to år senere blir albumet *You Had It Coming* gitt ut i 2001, fortsatt med Jennifer Batten på laget. Albumet fortsetter i samme musikalske spor, med mye elektronisk-inspirert musikk. Imogen Heap bidrar med vokal på Muddy Waters-låten «Rollin' and Tumblin'» i tillegg til «Dirty Mind». Dette er de to eneste låtene med vokal på albumet. Nok et album, *Jeff*, blir gitt ut i august 2003. Denne gangen er ikke Jennifer Batten med, men Beck fortsetter i samme musikalske spor som *Who Else!* Og *You Had It Coming*. Beck fikk Grammy for låten «Plan B» i kategorien «Best Rock Instrumental Performance». Rett etter at albumet er kommet ut drar Beck på turné med Tony Hymas og Terry Bozzio, som begge spilte på *Guitar Shop*. En av de første konsertene denne høsten foregår på *BB King Blues Club & Grill* i New York. Opptaket fra konserten blir gitt ut på CD i 2006 som en offisiell *bootleg*. Konserten inneholder i stor grad låter fra de tre siste albumene – *You Had It Coming*, *Who Else!* og *Jeff* – men også noen eldre låter.



Bilde 4: Jeff Beck

Livealbumet *Performing This Week...Live At Ronnie Scott's*, heretter kun omtalt som *Live At Ronnie Scott's*, ble gitt ut i 2008 og fikk Grammy for Becks instrumentale tolkning av Beatles-låten «A Day In The Life» i kategorien «Best Rock Instrumental Performance». Låten ble spilt inn av Beck allerede i 1998 til George Martins *In My Life*, for å markere slutten på Martins lange karriere som plateprodusent. *Live At Ronnie Scott's* oppsummerer på mange

måter Jeffs karriere så langt – med tidligere låter som «Beck's Bolero», «Cause We've Ended As Lovers» og «Led Boots» – samtidig som den tar for seg låter helt frem til *You Had It Coming* fra 2001.



Bilde 5: Jeff Beck sammen med trommeslager Vinnie Colaiuta og Eric Clapton, fra DVD-en *Live At Ronnie Scott's*.

I 2010 kom Jeffs foreløpig siste studioalbum, *Emotion & Commotion*. Beck har besøkt Norge – for første gang siden Hortensfestivalen i juli 1979 – hele tre ganger i etterkant av albumet. Alle tre gangene var trommeslager Michael Walden – som spilte på og skrev låter til *Wired* – med og spilte. Jeff Beck sier dette om innspillingen av *Emotion & Commotion*:

Making this album gave me a similar feeling with somebody else doing the orchestration and making stuff happen the way George Martin did on *Blow By Blow*. When we started the album we had very little material as well[...]²⁷

Beck fikk Grammy for låten «Hammerhead» i kategorien «Best Rock Instrumental Performance» og for «Nessun Dorma» i kategorien «Best Pop Instrumental Performance».

Jeff Beck har til nå gitt ut til sammen 16 studioalbum i eget navn,²⁸ hvorav ti av dem regnes som soloalbum. I tillegg har det blitt gitt ut flere livealbum. Beck har også gitt ut flere singler, både under eget navn, og som medlem av The Yardbirds. Han har også bidratt på utallige

²⁷ Thompson 2010:65

²⁸ The Yardbirds' album er ikke tatt med i betraktning her da disse ikke ble gitt ut under Jeff Becks navn. Albumene til Jeff Beck Group, i tillegg til *Crazy Legs* og *Frankie's House* er er dog tatt med her.

innspillinger med forskjellige artister opp gjennom årene. Alle disse forskjellige samarbeidene er utvilsomt hatt en innvirkning på hvordan Beck har utviklet seg som musiker i løpet av over 40 år som aktiv musiker.

4 Gitartranskripsjon – begrensinger, muligheter og valg

Å skulle transkribere noe betyr at man må skrive ned det man hører, med utgangspunkt i sine forutsetninger for notasjon. Notasjon av gitar – og da spesielt elektrisk gitar – fører med seg en del interessante utfordringer, da man ikke bare må ta hensyn til hvilke toner som spilles, men også *hvordan* de spilles. Å kun notere ned hvilke toner som blir spilt er ikke feil, da man får informasjon om melodiske og rytmiske forløp. Men skriver man ned melodien med noter er det en del ting man ikke får informasjon om i forbindelse med gitarspill. Man må derfor velge hvordan man skal notere ting basert på hva man skal bruke det til, og hva man trenger å få frem av informasjon. I mine transkripsjoner velger jeg å bruke vanlige noter, og som jeg nå vil vise at finnes det både ulemper og fordeler med det.

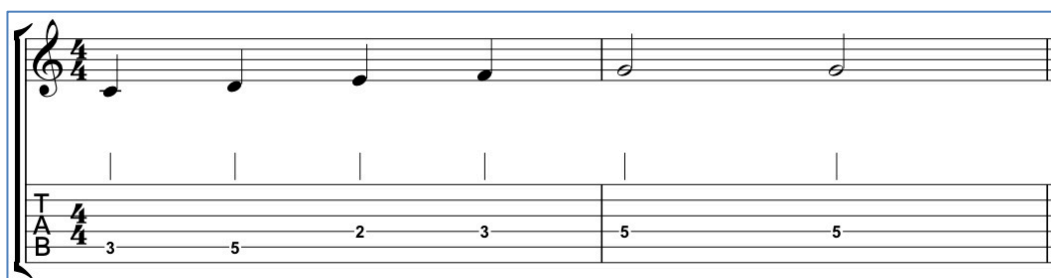
Et av hovedproblemene er at det ikke finnes én god måte å notere gitar på. I klassisk musikk kan man notere gitar på en tilfredsstillende måte ved hjelp av vanlige noter, men elektrisk gitar har en del utfordringer, hvis man kan kalle det det, som ikke like lett lar seg notere i et vanlig notesystem. For det første er det vanlig å strekke, eller å *bende*, toner på elektrisk gitar. En måte å gjøre dette på er å strekke strengen slik at tonen heves, for eksempel en halv eller en hel tone. Man kan også velge å bende tonen opp før man slår an en streng, for så å la tonen gli ned igjen til utgangspunktet. Dette er noe som ikke alltid lar seg notere på en god måte med vanlige noter. I tillegg kan man ved hjelp av bending også få frem kvarttoner, altså toner som ligger midt mellom halvtonetrinnene på en gitar. Hvordan skal man notere dette i et notesystem som er bygd på at oktaven er delt inn i tolv like store intervaller? En annen måte å bende toner på er ved bruk av en vibratoarm.²⁹ Denne er en del av stolen – der strengene er festet til kroppen – på gitaren og består av fjærer som holder strengene i spenn, mens man med *vibratoarmen* kan velge å heve eller senke toner. Ved bruk av vibratoarm senker eller hever man alltid alle strengene samtidig, og bruken av armen vil derfor innvirke på alle strenger som slås an, men man kan naturligvis velge å ikke spille på alle strengene.

Et annet problem med elektrisk gitar, og gitar generelt, er vibrato, og det finnes flere måter å oppnå en vibratoeffekt på gitar på. En vibratoarm er, som navnet tilsier, designet for å skape en vibratoeffekt, noe som gjør at den kan heve og senke toner. En annen måte å skape vibrato

²⁹ Ikke alle elektriske gitarer er utstyrt med et vibratosystem, men det er likevel så vanlig at man må ta hensyn til det.

på er ved bruk av venstre hånd.³⁰ Her har man kun mulighet til å skape en vibrato som er høyere enn utgangspunktet. Unntaket er hvis man kombinerer vibrato med bending. Da har man mulighet til å skape en vibrato som går over, under eller rundt utgangstonen.

Gitar, og da spesielt elektrisk gitar, lar seg ikke alltid notere på en god måte med vanlige noter. Det er derfor vanlig å skrive ned gitar med *tabulatur*, som er et sekslinjet system der hver linjene representerer de seks strengene på gitaren, og man skriver inn tall på de respektive strengene. Tallene viser til på hvilket bånd strengen skal trykkes ned på gitarhalsen. Systemet ble først benyttet på 1400-tallet, da til notasjon av lutt og orgel. For lutt ble rytmen notert med spesielle tegn over linjesystemet.³¹

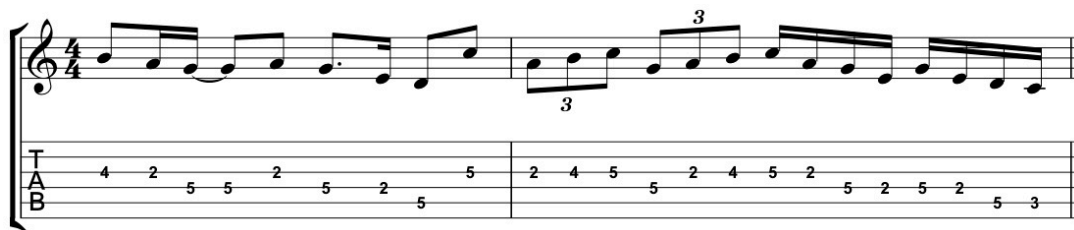
The image shows a musical score for the beginning of the song "Lisa gikk til skolen". It consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a half note on D5, and a half note on E5. The bottom staff is a six-line guitar tablature. It starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are represented by numbers on the lines: 3 on the third line (D4), 5 on the fifth line (A4), 2 on the second line (G4), 3 on the third line (A4), 5 on the fifth line (D5), and 5 on the fifth line (E5). The two staves are aligned to show the correspondence between the musical notes and the fret numbers.

Figur 1: Lisa gikk til skolen

Figur 1 viser starten på «Lisa gikk til skolen» notert med vanlige noter og tabulatur. Som man ser er rytmenotasjon et problem med tabulatur. Første takt er grei, mens i andre takt kan man ikke se at det er snakk om to halvnoter eller to 4-deler. Man kan regne med at det er halvnoter, i og med at sangen er notert i 4/4-takt og det kun er to toner i takten, men dette er et problem med tabulaturnotasjon. En del tabulatur som produseres og publiseres på internett inneholder hverken notehalser eller angivelse av taktart – av og til heller takter – og man er da avhengig av å enten ha en innspilling av musikken eller at det foreligger noter parallelt med tabulaturet. Hvis man kjenner låten fra før er det naturligvis mulig å lære seg musikken ved hjelp av tabulaturet.

³⁰ Dette forutsetter naturligvis at man spiller høyrehendt, altså der man slår an strengene med høyre hånd og tar akkorder og melodier med venstre. Jeg kommer videre til å referere til høyre hånd som den man slår an strengene med.

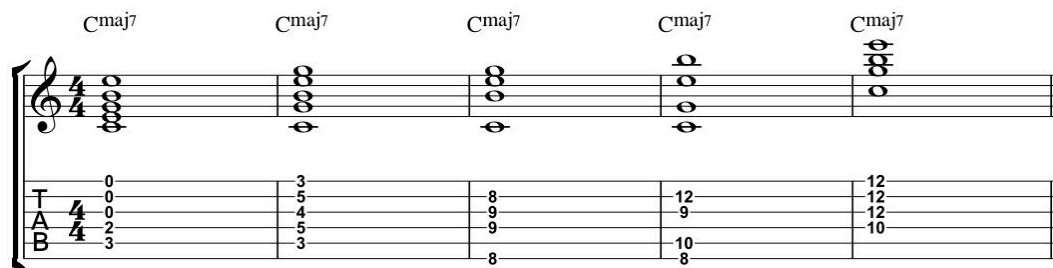
³¹ Store norske leksikon



Figur 2: rytmisk notasjon

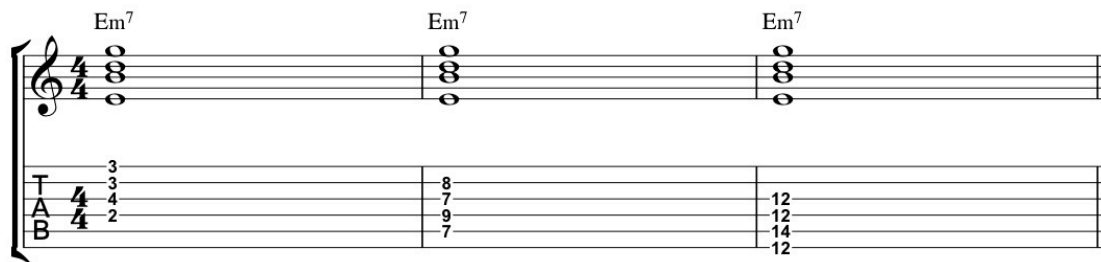
Hvis man kun ser på den nederste linjen i figur 2 er det umulig å kunne vite noe om rytmikken uten å enten vite på forhånd hvordan det skal høres ut, ha en innspilling av musikken, eller ved å ha vanlige noter i tillegg. Jeg har valgt å ikke ta med notehalser i tabulaturet her, da det ikke er hensiktsmessig så lenge man har vanlig noter i tillegg, og jeg mener dette er en bedre måte å notere det på enn med – til tider – uklare noteverdiinformasjon i tabulaturet, som vist i figur 2.

Akkordvoicing er neste problem, og betyr rett og slett hvordan en akkord spilles: hvilken rekkefølge tonene har, og på hvilke strenger akkorden spilles. Hvis man kun har et akkordsymbol å gå etter er det mange forskjellige måter å spille en gitt akkord på.



Figur 3: Cmaj7

Figur 3 viser noen vanlige måter å spille Cmaj7 på og alle akkordene er notert i grunnstilling, altså med grunntonen nederst. Hvis man i tillegg skulle tatt med alle omvendningene ville man naturligvis hatt ennå flere varianter å velge mellom.



Figur 4: Em7

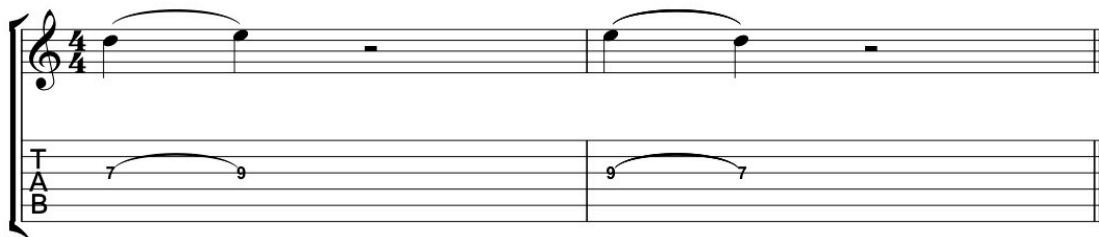
Figur 4 viser hvordan den samme akkorden, E-moll⁷, med de samme tonene i samme rekkefølge, kan spilles på tre forskjellige måter. En tone vil klinge annerledes avhengig av hvilken streng den spilles på, selv om det er den eksakt samme tonen som spilles i samme oktav. Dette på grunn av forskjellige tykkelse på strengene, som skaper ulike klanger og produserer ulike overtoner. En åpen streng – altså en streng som blir slått an *uten* at man trykker den ned på et bånd med venstre hånd – har en ganske annen klang en den samme tonen spilt *med* venstre hånd på en annen streng.

Som tidligere nevnt er *bending* vanlig praksis når man spiller elektrisk gitar.



Figur 5: *palm muting*

Demping, eller *palm muting*, går ut på at man legger høyre hånd over stolen der hvor strengene går over samtidig som man slår an strengene på vanlig måte med høyre hånd. Slik får man en klang som er mindre åpen, samtidig som strengene ikke vibrerer like lenge. Figur 5 viser hvordan man legger hånden over stolen.



Figur 6: hammer-on og pull-of

Figur 6 over viser i første takt hvordan man kan notere en *hammer-on* og i andre takt en *pull-off*. En hammer-on er en tone man slår an med høyre hånd, for så å legge, eller *hamre*, på en finger med venstre hånd, slik at man får en ny tone som ligger høyere enn den man slo an. Man får da to toner med kun ett anslag, men man kan også få flere hvis man ønsker det. En pull-off er det motsatte, der man slår an den høye tonen og drar av fingeren slik at strengen fortsetter å vibrere og man får en ny lavere tone med kun ett anslag med høyre hånd.

Tapping er en slags blanding av pull-off og hammer-on der man holder venstre hånd på gripebrettet mens man slår an en ny tone, på gripebrettet, med høyrehånd, for så å dra vekk fingeren på høyrehånd slik at man komme tilbake til tonen i venstre hånd.

En *slide*-effekt oppnås ved at man slår an en tone for så å dra venstre hånd opp eller ned på gripebrettet til en ny tone. Man får også her – i likhet med pull-off og hammer-on – flere toner med kun et anslag med høyre hånd.

Tabulatur er altså en god måte å notere gitar på, men i likhet med noter ikke perfekt. Som nevnt kan rytmenotering være et problem. En måte å løse dette på er, som vist i figur 2, å bruke både vanlige noter og tabulatur. På den måten kan man få med seg det rytmiske på en best mulig måte ved hjelp av noter, i tillegg til posisjoner og akkordvoicinger ved hjelp av tabulatur. Problemet her er at man da får to notesystemer man må forholde seg til, men dette er likevel den beste måten å notere det på.

I mine transkripsjoner velger jeg som sagt å notere ting i form av vanlige noter. Dette medfører som nevnt visse problemer blant annet med tanke på hvordan og hvor ting spilles. Likevel ser jeg dette som mest hensiktsmessig, da dette er en musikkvitenskapelig tekst. Innenfor feltet musikkvitenskap er det forventet å kunne lese noter. Tabulatur er utbredt blant gitarister, men i liten eller ingen grad blant andre musikere. I tillegg er det ikke Jeff Becks

gitarteknikk som er problemstillingen her, og jeg mener derfor at noter vil være tilstrekkelig for å få frem det jeg vil på en tilfredsstillende måte. Hvis transkripsjonene mine skulle vært til hjelp for å lære seg å spille som Jeff Beck, ville noter naturligvis ikke alltid vært tilstrekkelig, og tabulatur ville vært et naturlig hjelpemiddel. Når det er sagt, vil jeg i notene benytte meg av skrift og tegn for å forklare ting som notene ikke gir informasjon om, som for eksempel bruk av effekter. Dette kommer jeg tilbake til senere. En annen fordel noter har er at jeg kun trenger å forholde meg til én type notasjon, noe som gjør ting enklere og mer oversiktlig i analyse. I tillegg er rytmenotasjon mye enklere med vanlig noter enn med tabulatur, samt at noter gir et bedre inntrykk av tonearter i form av faste og løse fortegn, noe tabulaturet ikke fremmer på en like god måte.

Nonetheless, careful transcriptions, such as those found in many guitarists' magazines, require numerous additional signs in order to try to convey the intricacies of particular players' techniques. The simple description 'electric guitar', or even 'Hammond organ' are often inadequate as ways of conveying the sound to heard.³²

Et annet viktig poeng med notasjon av elektrisk gitar er bruken av effekter. De fleste gitarister, inkludert Jeff Beck, bruker en eller flere effekter når de spiller. De effektene som er mest relevante for Jeff Beck er vring, ekko og klang. Andre effekter forekommer også, men det er disse tre som er hyppigst i bruk. Jeg velger å liste opp å forklare en del vanlige effekter for å vise omfanget av effekter og mulighetene man har som gitarist.

-Vring finnes det forskjellige typer av, både i form av vring produsert av en gitarforsterker og i form av effektpedaler. De tre hovedtypene av vring i pedalform er *overdrive*, *distortion* og *fuzz*. Overdrivepedaler er ment for å gjenskape den naturlige forvrengingen i en rørforsterker, mens distortion har en mer aggressiv tone. Den tredje varianten, fuzz, er en mer umusikalsk type vring, som kan sammenlignes litt med en forsterker eller høyttaler som er sprengt.

-Oktavpedaler kan legge til oktaver over og/eller under det man spiller, og man kan ofte justere nivåene på de forskjellige oktavene uavhengig av hverandre.

³² Moore 2001:35

-*Chorus* legger til en vibratoeffekt på gitarsignalet, i tillegg til det opprinnelige signalet. Dette medfører at det kan høres ut som om det er flere gitarer som spiller samtidig.

-*Delay*, eller ekko, legger til et ekko av det man spiller. Det finnes flere forskjellige typer ekko, både digitale og analoge. Vanligvis kan man justere hastighet, antall repetisjoner og lydnivå på ekkoet.

-*Reverb*, eller klang, kan simulere den naturlige klangen man ville hatt hvis man hadde spilt i for eksempel en kirke, eller et annet stort rom.

-*Tremolo* senker og hever volumet på signalet i korte perioder og skaper en slags bølgeeffekt. Lyden pulserer opp og ned i volum.

-En *wah-wah*pedal er enkelt forklart en tonekontroll som man – vanligvis³³ – styrer med foten. Ved å tråkke pedalen frem og tilbake fjerner man og legger til forskjellige frekvenser i den opprinnelige gitarlyden.

Alle disse effektene kan naturligvis kombineres på forskjellige måter, og de fleste finnes både i pedalform og i *rackformat*.³⁴ I tillegg kan man vanligvis justere forskjellige effekter på forskjellige måter. Man kan justere mengden vregng på en overdrivepedal, man kan skru opp og ned diskant, bass og mellomtone på en forsterker. Det finnes også multieffekter, som inneholder flere effekter som man kan kombinere, i tillegg til at det finnes gitarforsterkere med innebygde effekter.

Jeff Beck bruker først og fremst vregng i forskjellige former. I tillegg forekommer det en del bruk av klang og ekko. Klang er den minst hørbare av disse effektene, og ikke nødvendigvis noe som kun benyttes på gitarsporet på en innspilling. Å si at den ikke er hørbar er kanskje litt feil å si, men det er ikke alltid enkelt å høre om klangen er der naturlig eller om den er lagt på under eller etter innspilling. Jeg vil derfor ikke nødvendigvis notere bruk av klang i transkripsjonene mine. Andre effekter, som for eksempel vregng vil bli notert der de er i bruk.

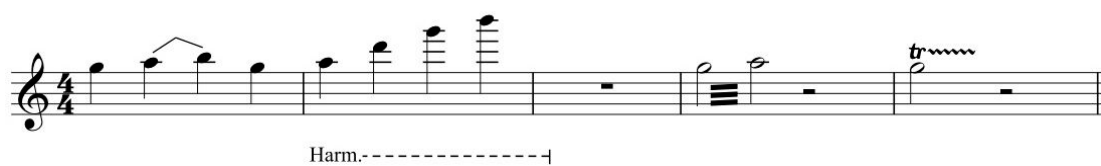
³³ Det finnes også *autowah*-pedaler som justerer signalet automatisk.

³⁴ Et *rack* i denne sammenhengen menes som en standardisert løsning for å oppbevare større effektenheter, samt forsterkere og lignende, som man da samler i et *rack*.

Min hovedvekt ligger først og fremst på gitarsoloer, og der benytter Beck seg i stor grad av vring.

«What would the Moody Blues be without their Mellotron, Jimi Hendrix without his Stratocaster, or the Byrds without Roger McQuinn's Rickenbacker electric twelve-string guitar?»³⁵ I tillegg er selve gitaren et kapittel for seg selv, da det finnes utallige varianter, som både ser og høres forskjellige ut. Elektriske gitarer er også vanligvis utstyrt med volum- og tonekontroller, så også her kan man endre lydkarakteren. Det er også vanlig med to eller tre *pickuper*,³⁶ som man kan kombinere på forskjellige måter. Hvis man ser dette i sammenheng med et like stort antall forskjellige gitarforsterkere – som også låter forskjellig – i tillegg til de allerede nevnte effektene, blir kombinasjonsmulighetene nesten uendelige. Jeff Beck har benyttet seg av utallige forskjellige gitarer. De senere årene er han mest kjent for sin bruk av en Fender Stratocaster og dens karakteristiske vib-arm.³⁷

Jeg nevnte tidligere at det ikke finnes én god måte å notere ned gitar på. Det betyr ikke at det ikke går an å notere ned gitar på en tilfredsstillende måte, uten å ta hensyn til de tidligere nevnte problemene ved gitarnotasjon, både med tanke på rytmenotasjon og bruken av effekter. Hvis man kombinerer tabulatur med vanlige noter kan man på en god måte formidle det gitaren spiller eller skal spille. Hvis man i tillegg, i form av tekst, informerer om bruk av effekter i notene, kan leseren av få en så komplett informasjon om musikken som mulig.



Figur 7: overtoner og tremolo

Andre musikalske virkemidler som tremolo og bruk av vib-arm noteres som vist i figur 7. Den første takten viser at A-en blir *bendet*, eller strukket opp til en H, enten ved hjelp av venstre hånd, eller ved hjelp av en vib-arm. Videre viser figuren til bruk av overtoner, det vil si toner som ikke nødvendigvis skapes ved at man trykker ned venstre hånd på et bånd. Det

³⁵ Covach 1997:84

³⁶ En pickup er en magnet med, som oftest, en eller to spoler per streng som registrerer elektriske svingninger fra strengene og sender signalet videre til en forsterker.

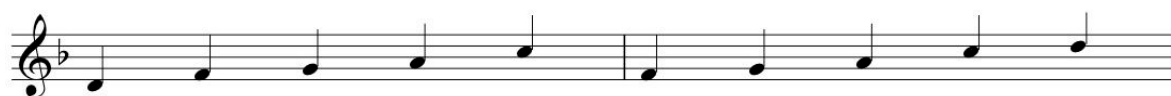
³⁷ For utdypende informasjon om Jeff Becks gitarer og annet utstyr vil jeg henvise til *Jeff's Book*, som har en egen seksjon dedikert til Becks instrumenter.

finnes forskjellige måter å lage overtoner på, men jeg noterer alle på samme måte der de eventuelt skulle oppstå. Til slutt viser figuren to måter å notere ned en tremoloeffekt på, der tremoloeffekten er skapt ved hjelp av venstre hånd og ikke må forveksles med en tremolopedal.

Dette er noen av problemene knyttet til transkripsjon og notasjon av gitar, i pop- og rockemusikk.

5 Jeff Beck som gitarist – en analytisk innfallsvinkel

Jeg har allerede nevnt hva jeg skal legge vekt på i analysene, nemlig gitarsoloer. Jeg tar ikke for meg hele låter, men vil likevel gi en kort beskrivelse av hoveddelene i låtene som blir nevnt. Transkripsjoner av temaene vil komme løpende i teksten, samt transkripsjoner av soloene som blir analysert. I teksten vil akkorder skrives på denne måten: Cmaj7, Em7, Ab7, G-dur, Fm. Eventuelle altererte toner vil stå i parentes, for eksempel D7(b9). Enkelttoner skriver jeg slik: C, D#, Eb, G, Bb, H. Bb noteres slik for å understreke at det ikke er snakk om en H. Jeg vil også definere mollpentaton. Mollpentaton i denne sammenhengen, er en pentaton skala, altså med fem toner, som tar utgangspunkt i en mollskala. Andre og sjette trinn er fjernet i forhold til en ren mollskala. Durpentaton derimot, er den samme skalaen, men man starter fra tersen, og her er det fjerde og syvende trinn som er fjernet i forhold til en vanlig durskala. D-moll pentaton ser altså slik ut: D, F, G, A, C. En F-durpentaton skala blir da F, G, A, C og D. Moll- og durpentaton er altså akkurat det samme, bortsett fra at man begynner på forskjellige toner. D-moll og F-dur er jo parallelltonearter, så prinsippet er det samme som om man skulle spilt D-moll (eolisk) og F-dur (jonisk). Det spesielle med dur- og mollpentaton er at man ikke får de samme trinnene i de to skalaene. Mollpentaton har grunntone, ters, kvart, kvint og septim, mens durpentaton har grunntone, sekund, ters, kvint og sekst. Hvor vanlig det er å snakke om dur- og mollpentaton i musikkteori generelt er jeg usikker på, men i gitarverdenen er dette vanlig begreper. Figur 8 viser D-moll pentaton og F-dur pentaton.



Figur 8: D-moll pentaton og F-dur pentaton

Taktnummereringen i transkripsjonene gjenspeiler ikke nødvendigvis taktnummerne i selve låten. Repetisjoner i låten og det faktum at jeg ikke nødvendigvis har transkribert hele låten tone for tone er med på å sørge for dette. Når jeg referer til taktnummer er det altså taktnummerne i de forskjellige figurene det refereres til. Når det er sagt starter alle transkripsjonene av gitarsoloene med takt nummer 1.

Jeg har valgt å ikke ta for meg hele låter eller album, men utdrag fra utvalgte låter, og dette er det flere grunner til. Det å skulle ta for seg hele album vil føre til en overfladisk presentasjon av noe jeg mener fortjener mer dyptgående oppmerksomhet. Man får også problemer hvis man velger hele låter – hvis man velger én låt må man nødvendigvis velg bort andre. Velger man å ta for seg utdrag fra låter fremfor hele låter kan man på den måten ta for seg flere låter, og dermed dekke et større musikalsk område uten at det blir for overfladisk. Et annet viktig poeng er at låtene i de aller fleste tilfellene er bygd opp med et par «hovedtemaer» som gjentas, litt som en vanlig poplåt som kan noteres som ABABCB. Jeg velger å dele inn Becks solokarriere fra og med 1975 i tre perioder: 1970-tallet, 1980-tallet, 1990/2000-tallet. Dette er det flere grunner til. For det første er de to første soloalbumene – *Blow By Blow* (1975) og *Wired* (1976) – spilt inn og gitt ut i løpet av en relativt kort periode, samtidig som de har såpass mange likheter at det er naturlig å se disse i sammenheng med hverandre. Det samme gjelder for albumene *Who Else!* (1999), *You Had It Coming* (2001) og *Jeff* (2003), som også er gitt ut i løpet en relativt kort periode. Samtidig har også disse tre såpass mange fellestrekk at man nesten kan se på disse som en slags trilogi.³⁸

Alle gitarsoloene jeg har tatt for meg, og for såvidt Jeff Becks soloer generelt, har det til felles at de høres levende ut. Det er flere ting sørger for dette, men det mest fremtredende er rytmikken, som ikke alltid er helt «rett». Beck er ofte litt ute rytmisk, altså ikke ute av tempo, men fraseringsene kan være litt bakpå eller frempå. Dette gjør musikken mye mer levende og spennende å høre på, og det kan også tyde på at gitarsoloene er improviserte. Hadde gitarsoloene vært skrevet på forhånd kunne man tatt seg tid i studio til å få den perfekte tagningen av en spesiell solo, uten å være redd for å miste inspirasjonen i like stor grad som ved en improvisert solo. Noen ganger ligger man litt foran eller litt bak slaget, uten at man nødvendigvis spiller feil eller ute av takt. I transkripsjonene vil jeg ikke ta hensyn til dette ved at ting bli notert slik det er mest hensiktsmessig å notere det, slik at det skal bli enkelt å forstå hva som blir spilt. Det vil altså ikke bli brukt uhensiktsmessig små noteverdier for å vise at han eventuelt ligger litt foran eller litt bak slaget. Det er umulig å konkludere med at Jeff Becks gitarsoloer er improviserte, men det er altså ting som tyder på det.

Jeg kommer også til å gi en oversikt over oppbygningen i hver enkelt låt. Der et tema eller en del kommer igjen flere ganger og noteres, vil jeg skrive dette som A og B selv om det varieres

³⁸ Det er naturligvis forskjell på albumene, men i forhold til andre album Jeff Beck har spilt inn, er disse tre relativt like.

fra gang til gang. Det vil si at selv om A-delen kommer igjen to eller tre ganger i en låt, betyr ikke det at den spilles likt hver gang. Her er et eksempel på en slik oversikt over oppbygningen i en tenkt låt, med tidsangivelse for de forskjellige delene:

0.00	0.35	1.15	1.35	2.15	2.34	3.14
Intro	A	B	A	gitar solo	A	B

De enkelte delene vil bli nærmere forklart i forbindelse med de konkrete låtene.

Som tidligere nevnt er det utgitt transkripsjoner til noen av Jeff Becks album. Der det eksisterer transkripsjoner har jeg tatt utgangspunkt i disse. Jeg vil nå gi en oversikt over alle transkripsjonene som blir brukt i denne oppgaven:

I transkripsjonen av «Cause We've Ended As Lovers» har jeg tatt utgangspunkt i Hal Leonards *Blow By Blow*. I transkripsjonene av «Led Boots» og «Blue Wind» har jeg tatt utgangspunkt i Hal Leonards *Wired*. «The Pump» fra *There and Back* har jeg transkribert selv. I transkripsjonen av «Escape» har jeg tatt utgangspunkt i transkripsjonen i *Flash*, men gitarsoloen har jeg transkribert på egen hånd. I transkripsjonen av «Big Block» er det tatt utgangspunkt i transkripsjonen i *Jeff Beck's Guitar Shop*. I transkripsjonen av «Blast From The East» er det tatt utgangspunkt i transkripsjonen i *Who Else!*. Transkripsjonene av «Earthquake» fra *You Had It Coming* og «Pork-U-Pine» fra *Jeff* har jeg gjort selv.

Der det allerede eksisterer transkripsjoner har jeg brukte disse som utgangspunkt, men som tidligere nevnt ikke som noen fasit. Jeg har sett over transkripsjonene og endret det jeg er uenig i. Det har først og fremst vært rytmiske ting som har blitt endret, og kun småting.

I sammenligningene av de tre periodene jeg har valgt å dele inn i vil sammenligningene være basert på de tre låtene jeg tar for meg fra hver periode. Dette betyr naturligvis at det er mange låter som ikke er med. Jeg har dog tatt for meg de låtene jeg mener gir et godt inntrykk av perioden og albumet de er hentet fra.

5.1 1970-tallet

5.1.1 Cause We've Ended As Lovers

Blow By Blow (1975) er Becks debut som soloartist. Albumet inneholder kun instrumentallåter, med unntak av et lite innslag av vokal – dog med effekter – på Beatles-låten «She's a Woman». «Cause We've Ended As Lovers» er skrevet av Stevie Wonder, men Becks tolkning av melodien og gitarsoloen har gjort låten til en av hans signaturlåter.

Oppbygningen av låten er som følger:

0.00	0.45	1.19	1.44	2.17	2.42	4.22	4.38	5.03
Intro	A	B	A	B	gitarsolo	A	B	A

A- og B-del:

The image shows musical notation for the A and B sections of the song. The A-section (measures 1-5) is in 4/4 time, starting on the second line of the staff. Measure 1 is marked with a box 'A' and the chord Cm7. Measures 2 and 3 are marked with Abmaj7. Measure 4 has a first ending (1.) with chords C(sus4) and C. Measure 5 has a second ending (2.) with a C chord. The B-section (measures 6-8) starts with a box 'B' and a D chord. Measure 6 has an Fm7 chord. Measure 7 has a Bb7 chord. Measure 8 has a first ending (1.) with F and C chords, and a second ending (2.) with C(sus4) and C chords.

Figur 9: Cause We've Ended As Lovers, A- og B-del

Melodien i A-delen består av fire sekvenser, der de tre første er like, men tilpasset hver sin akkord. Melodien starter på andretrinet og går ned til grunntonen i hver akkord. Akkordene i A-delen er Cm7, Abmaj7, Fm7 og Csus4 som løses opp til C-dur. Akkordene ligger over én takt hver, ergo er en runde med vers fire takter lang. Den siste takten med Csus4 som oppløses til C-dur har tonene F og E i melodien, altså kvarten og tersen til C. Her er det i likhet med de tre første taktene en klar sammenheng mellom melodi og akkorder. A-delen

består av to slike runder som vist i figur 9. B-delen består av seks takter, delt i to runder på tre takter hver. Refreng avsluttes på samme måte som verset, med Csus4 som oppløses til C-dur.

Melodi på både vers og refrang varieres fra gang til gang, både rytmisk, dynamisk og med utbroderinger av det melodiske. Hvilken oktav ting blir spilt i varierer også, men man hører tydelig at det er én melodi som er utgangspunktet, og det er denne som er notert her. I tillegg er bruken av vreng variert i løpet av låten. Mengden vreng blir brukt som et virkemiddel for å underbygge dynamikk og intensitet, og er til stede i større grad gjennom hele låten, spesielt under gitarsoloen. Som nevnt er første del av frasene i A-delen tilpasset hver sin akkord, mens andre del av frasen er identisk med hverandre, uavhengig av akkorden som ligger under. Dette gjelder de to første frasene. Den tredje frasen starter på samme måte som de to første, men en G som går ned til en F over en Fm7, men siste del av denne frasen består av trinnvise bevegelser i F-moll som ender opp i C-dur. Man får en slags musikalsk hvilepause de gangene melodien er identisk. Det skjer ikke bare på grunn av at melodien er den samme hver gang, men også på grunn av hvordan melodien faktisk er og hvordan den spilles. Den siste takten i verset, med Csus4 og C-dur, fungerer på samme måte som en slags hvilepute, men nå i en hel takt.

Gitarsolo:

3:48

Figur 10: Cause We've Ended As Lovers, gitarsolo

Soloen er relativt lang med sine 1 minutt og 40 sekunder. Soloen går over seks runder der hver runde består av fire takter, med en akkord per takt: Cm7, Abmaj7, Fm7 og Gmaj9, altså samme akkordrekke som verset, men med Gmaj9 i siste takt i stedet for Csus4 og C-dur.

Figur 10 viser de 17 første taktene av gitarsoloen. I de fire første taktene ser vi at soloen holder seg til toner innenfor en C-mollskala, samtidig som det i stor grad spilles akkordtoner i forhold til henholdsvis Cm7, Abmaj7 og Fm7. I fjerde takt derimot, spilles en trinnvis nedgang i G-moll pentaton, med G, F, D, C og Bb. Akkorden som ligger under er en Gmaj9.

Hvis man dog tenker C-moll i soloen, er det heller akkorden enn det som spilles over som ikke «hører hjemme» i tonearten.

I takt 17 i får vi en kort melodi som består av fem 32-deler – C, Bb og tre G-er – som gjentas slik at melodien forskyves i forhold til pulsen. Den samme melodien kommer allerede i takt 9, og hvis man sammenligner takt 9 og 17 ser man at det første slaget i taktene er identiske med hverandre. Begge gangene er det også C-moll7 som ligger under. Resultatet av en slik rytmisk forskyving, er at man får en følelse av polyrytmikk, ikke ved at det er to rytmer som spilles over hverandre samtidig, men ved at det dannes to rytmiske mønstre med samme puls i en og samme stemme. I tillegg består denne melodisekvensen av kortere noteverdier enn resten av soloen, noe som er med på å underbygge intensiteten i frasen, og å gjøre denne frasen til et dynamisk høydepunkt i soloen. Vi ser også at det blir brukt en del punkterte noteverdier i de første 12 taktene av soloen, og da spesielt punkterte 8-deler.

The image shows a musical score for guitar solo, measures 18 through 24. The key signature is C minor (three flats). Measure 18 starts with an A-flat major 7 chord (A^bmaj7) and features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 19 has an F minor 7 chord (Fm7) and a G major 9 chord (Gmaj9). Measure 21 has a C minor 7 chord (Cm7) and an A-flat major 7 chord (A^bmaj7). Measure 23 has an F minor 7 chord (Fm7) and features a chromatic descent. Measure 24 has a G major 9 chord (Gmaj9) and ends with a double bar line.

Figur 11: Cause We've Ended As Lovers, gitarsolo forts.

I takt 18, i figur 11, får vi en slags rytmisk stabilisering i forhold til takt 17, ved at 16-delene kommer på 4-delene i takten. Intensiteten i soloen opprettholdes likevel gjennom de korte noteverdiene. I takt 23 får vi en kromatisk nedgang. Dette bryter med det ellers så tonale og akkordbaserte i resten av soloen, og skaper slik en kontrast til resten av soloen. I takt 24 spiller gitaren igjen akkordtoner, både G, F# og A over en Gmaj9. Dette blir en fin ny kontrast til det kromatiske i forrige takt og samtidig en tilfredsstillende avslutning på

gitar soloen. Et gjennomgående tema i denne gitar soloen er at de store kontrastene i intensiteten. I det ene øyeblikket går det fort og heftig for seg, mens i det neste kommer en rolig og avbalansert frase som komplementerer det mer intense. Til tross for disse store kontrastene virker soloen aldri kunstig eller unaturlig. Beck greier på en finurlig måte å skifte mellom disse kontrastene på en gjennomført måte, slik at overgangene mellom det rolige og det intense aldri blir kunstige.

Annet enn en del punkterte 8-deler i de første 12 taktene i tillegg til takt 9 og 17 som har samme rytmiske utgangspunkt, er rytmikken i soloen ganske variert. Det varieres mellom kortere og lengre noteverdier, uten at kontrastene blir for store.

5.1.2 Led Boots

Wired (1976) er Becks andre soloalbum og «Led Boots» har også på mange måter blitt en slags signaturlåt for Beck, og er – sammen med blant andre «Cause We've Ended As Lovers» – å finne på livealbumet *Performing This Week...Live At Ronnie Scott's* fra 2008.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.16	1.06	1.21	2.14	2.47
Intro	A	B	gitar solo	A	synth solo

A-del:

The musical score for the A-section of 'Led Boots' is presented in three systems. The first system consists of two staves: the top staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a half note; the bottom staff is a bass clef with a similar rhythmic pattern. The second system also has two staves, with the top staff containing a whole note chord and the bottom staff continuing the melodic line. The third system features a treble clef staff with a whole note chord marked with a '4' above it, and a bass clef staff with a melodic line. The piece concludes with a double bar line.

Figur 12: Led Boots, A-del

Som vi ser i figur 12, går hovedmelodien over et riff som tar utgangspunkt i en G7-akkord. Melodien er innom akkordtonene, i tillegg til molltersen, Bb. Denne tonen kan også noteres som en A#, altså en forstørret none, eller #9. Man kan da se på denne tonen som en utvidelse av akkorden, fra G7 til G7(#9). Jeg velger likevel å notere denne tonen som en Bb, rett og slett for å enklere kunne vise hvor det er durters og hvor det er mollters. Denne problemstillingen dukker også opp i gitarsoloen, og det er også litt av grunnen til at jeg velger Bb fremfor A#. Det er det samme riffet som ligger under soloen, så soloen har samme tonale sentrum gjennom hele. Låten består kun av to riff, i tillegg til introen som består av tre akkorder. Det allerede nevnte riffet i G7 ligger under melodien. I tillegg kommer B-delen, som går i C miksolydisk og 7/8-takt. Instrumenteringen er gitar, bass, trommer og keyboard. Gitaren spilles med vreg gjennom hele låten, og med et kort ekko på melodi og gitarsolo.

Gitarsoloen:

The musical score is written in 4/4 time and consists of 12 measures. It is written in G minor pentatonic scale. The upper voice (treble clef) contains the main melody, and the lower voice (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Measure 4 has a 4-measure rest in the upper voice. Measure 7 has an 8-measure rest in the upper voice. Measure 9 has a triplet in the upper voice. Measure 11 has an 8-measure rest in the upper voice.

Figur 13: Led Boots, gitarsolo

Figur 13 viser de første 12 taktene av den 24 takter lange gitarsoloen, med hovedriffet notert under. Som vi ser er det først og fremst G-moll pentaton som blir spilt. I likhet med melodien i A-delen skaper molltersen spenning i forholdet til durtersen i akkompagnementet.

I takt 6 og 7, vist i figuren over, får vi en rytmisk forskyving av en kort melodi på fire toner. Melodien starter på den siste 16-delen i takt 6. På grunn av 8-delspausen som kommer mellom hver gang melodien gjentas blir melodien forskjøvet for hver gang den spilles. Pausen gjør også at dette trekker blir ekstra markant, og på denne måten underbygges den rytmiske forskyvingen. I forhold til resten av soloen har takt 7 den mest markerte og bastante rytmiske

figuren. Allerede i takt 8 er det mye mer som skjer melodisk, men rytmisk er den ikke like fremtredende.

I takt 11–12 får vi igjen et rytmisk mønster som gjentas. Det som er spesielt her er at aksenten ligger en 16-del bak 4-delene i taktene. Melodien spilles med hjelp av vib-arm, så rytmen blir ikke like tydelig og markant som i takt 7, men det oppstår et rytmisk element som er med på å skape spenning i soloen.

Figur 14: Led Boots, gitarsolo forts.

I takt 19–21 i figur 14 ser man at både dur- og molltersen blir hyppig brukt. I takt 19 og 21 er Bb mer en slags ledetone eller forslagstone til H, mens den i takt 20 får egne ben å stå på, og man er tilbake til et mollpreg på soloen. Akkordgrunnlaget er dog fortsatt dur, slik at man får en spenning i forholdet mellom de to tersene, dur i akkompagnementet og moll i melodien i soloen. I takt 21 ser man også et eksempel på at Beck forskyver en kort melodi rytmisk, ikke ulikt det som skjer i soloen på «Cause We've Ended As Lovers». Melodien består av tre 16-deler, slik at den første tonen aldri kommer på samme plass i forhold til 4-delen, eller 8-delen

for den saks skyld. Som man ser avsluttes melodien med den første tonen, som kommer rett på den siste 4-delen i takten. Det man oppnår ved slike rytmiske forskyvinger er å skape variasjon med tanke på det rytmiske aspektet ved gitarsoloen. I disse to eksemplene jeg har trukket frem er det rytmen som er det sentrale. Det er få toner som spilles, og de gjentas. Det er altså det rytmiske som skaper variasjonen. Det rytmiske generelt preges av korte noteverdier, men med noen få lengre toner som fungerer som rytmiske hvileputer.

5.1.3 Blue Wind

I likhet med «Led Boots» er denne også fra *Wired* (1976) og består av en intro og en hoveddel med melodi. Introen på låten består av fire takter, en 6/4-takt, en 4/4-takt og til slutt to takter i 6/4. Her er det ikke noen melodi, men kun et riff som har utgangspunkt i G, dog uten noen ters. Taktinndelingen begrunner jeg med at ved denne inndelingen kommer betoning på første slag i hver takt. Riffet gjentas, men med ulik lengde. Introriffet spilles uten vregngang, og det samme gjelder for riffet som går under A-delen. Melodien spilles med vregngang, og det gjør også gitarsoloene.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.27	1.20	3.58	4.22	4.46
introriff	A	soloer	introriff	A	introriff

Introen, som også kommer igjen etter soloene og til slutt i låten, består som nevnt kun av et riff uten noen melodi. Derfor velger jeg å ikke kalle denne for A-delen, da A-delen er grunnlaget for hele resten av låten.

A-del:

Figur 15: Led Boots, A-del

Som vi ser i figur 15 består hoveddelen av 18 takter i 4/4, mens den siste takten er notert som en 7/4-takt. Man kan også velge å notere det som 20 takter, der den siste takten er en 3/4-takt. Jeg velger dog å notere den siste takten som en 7/4-takt, da dette virker mest naturlig i forhold til hvordan trommene spilles i denne takten. Riffet som ligger under som akkompagnement inneholder mollters. Når riffet spilles i A, spilles riffet likt som i E, men nå i A. Melodien har et dorisk preg når riffet under spilles i E, med en C# i melodien og tersen G i akkompagnementet. Denne C#-en blir durters over A. Det spilles ingen ters i melodien når riffet under går i E.

Gitarsoloen:

The musical score for the guitar solo is written in treble clef, 4/4 time, and the key of E major. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) begins with an E chord and contains eighth-note patterns. The second system (measures 5-8) starts with a trill in measure 5, followed by eighth-note runs. The third system (measures 9-12) features an A chord and includes a harmonic in measure 9. The fourth system (measures 13-16) includes an 8va (octave) marking and continues with eighth-note patterns. The fifth system (measures 17-19) returns to an E chord and concludes with a final chord in 7/4 time.

Figur 16: Blue Wind, gitarsolo

Solodelen går over samme akkordprogresjon som A-delen, altså 19 takter med en 7/4-takt til slutt. Riffet som ligger under på hoveddelen ligger også under her. Det vil si at det akkompagnerende i all hovedsak er det samme under både hoveddel og gitarsolo. Forskjellen er at E-en kun ligger åtte takter i starten av runden, mot ti takter under hoveddelen. Riffet er ikke notert sammen med gitarsoloen i figur 16, men er indikert ved akkordsymboler, E og A, slik at man kan orientere seg om hvilket tonalt utgangspunkt man til en hver tid forholder seg til. Gitar og synthesizer spiller annenhver runde med solo, slik at det til sammen blir seks runder. Jeg har valgt å kun notere ned de tre rundene med gitarsolo.

I den første runden med gitarsolo beveger gitaren seg med små intervaller – sekunder og terser – og mye i 8-delsbevegelser. I takt 3 får vi en G#, altså en durters til E, men allerede i takt 4 blir tersen moll, og slik forblir resten av solorunden. Når akkompagnementet skifter til A er det tydelig at gitarsoloen også *skifter akkord*. Grunntonen og molltersen – A og C – blir viet mye oppmerksomhet. F#-ene i takt 13 og 14 sørger for et dorisk preg over A. I takt 17 blir det spilt C#, men nå over E, som i hoveddelen. Dette er med på å underbygge endringene i akkompagnementet. Hvis vi ser på takt 17 og 18 spiller gitaren omtrent akkurat samme rytmikk som riffet som ligger under, og er en fin måte å avslutte den første solorunden på.

The image shows a musical score for a guitar solo in 4/4 time, key of E major. It consists of five staves of music. The first staff (measures 20-25) is marked with an 'E' chord and includes a 'Harm.' (harmonic) line. The second staff (measures 24-25) also includes a 'Harm.' line. The third staff (measures 28-31) is marked with an 'A' chord and contains a triplet of eighth notes and an 8th fret bend. The fourth staff (measures 32-35) contains an 8th fret bend and a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 36-40) is marked with an 'E' chord and contains an 8th fret bend. The score uses various rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

Figur 17: Blue Wind, gitarsolo forts.

Akkurat som i den første runden i soloen, spilles det C# når akkompagnementet spiller E og C når akkompagnementet spiller A. Gitarsoloen spilles altså med mollters over begge akkordene, men også med høyt sjettetrinn, henholdsvis C# og F#, så begge de tonale planene blir behandlet hver for seg, og ikke som to akkorder i samme toneart. I takt 20–25 i figur 17 ser vi at tonene som blir spilt er overtoner. Dette medfører at det som spilles, til tross for at det er forskjellige toner, får et mer perkussivt preg. I takt 24–25 ser vi en frase der det først spilles en melodi, som så spilles baklengs, både rytmisk og melodisk, bortsett fra den siste tonen i takt 25 som er en D i stedet for en H. Det som egentlig skjer her er en rytmisk forskyving, ved at det spilles en 8-del og en 4-del etter hverandre slik at det blir forskjøvet med en 16-del for hver gang. Hvis man leser takt 24–25 baklengs vil man se at rytmikken forblir den samme, og at alle tonene unntatt den første og den siste også vil spilles i samme rekkefølge enten man spiller det forlengs eller baklengs. På begge de tonale planene får vi i denne runden innslag av forstørret fjerdetrinn eller forminskert femtettrinn. Dette skjer i takt 27, med en Bb i forhold til E, og i takt 31 med en D# i forhold til A. Dette blir altererte trinn i forhold til dorisk hvis vi tenker det som skala, både i forhold til E og A. Begge gangene er det dog snakk om én kort tone, som blir brukt for å skape variasjon. Når Bb-en spilles legger man ikke merke til at denne tonen ikke hører hjemme i skalaen i like stor grad som D#-en, som skiller seg litt mer ut. Dette kan også ha å gjøre med at D# er en 8-del, mens Bb kun er en 16-del.

The image shows a musical score for a guitar solo in 4/4 time, key of E major. It consists of six staves of music. The first staff (measures 39-40) features a dense texture of sixteenth notes, with an 'E' chord symbol above. The second staff (measures 41-42) has a more melodic line with eighth notes and slurs. The third staff (measures 43-44) is a continuous stream of sixteenth notes. The fourth staff (measures 45-46) continues the melodic line with slurs. The fifth staff (measures 47-50) includes a 'A' chord symbol and continues the melodic pattern. The sixth staff (measures 51-55) concludes the solo with a final melodic phrase and a double bar line. An 'E' chord symbol is placed above the first measure of the final staff.

Figur 18: Blue Wind, gitarsolo forts.

Figur 18 viser den siste runden med gitarsolo. Denne er den mest intense av de tre rundene med, som gir seg til uttrykk ved ustrakt bruk av kortere noteverdier i form av 16-deler. I takt 43 i får vi igjen et eksempel på en kort melodi som gjentas og som bryter med underdelingen i pulsen i forhold til hvor melodien begynner. Denne korte melodisnutten inneholder kun to toner, E og D. Melodien består av seks 16-deler – én E og fem D-er – slik at melodien blir forskjøvet i forhold til pulsen. Hvis vi ser på de åtte første taktene i denne runden, altså takt 39–46, ser vi at det spilles to og to takter med samme intensitet. Takt 39 og 40 er ganske intense med 16-delene, mens takt 41 og 42 gir en et lite pusterom med 8-deler før takt 43 og 44 igjen er oppe på det samme intensitetsnivået som takt 39 og 40. Takt 44 og 45 fungerer på samme måte som takt 41 og 42 i forhold til at den roer det hele ned etter takt 43 og 44. Det er altså to intense takter som avløses av to mindre intense takter, og dette gjentar seg. Taktene 41–42 og 44–45 er fortsatt ganske intense, men i mindre grad enn takt 39–40 og 43–44. Det er altså snakk om grader av intensitet her. Det som preger det rytmiske i soloen – sett bort i fra 39–40 og 43–44 – er 8-deler og 4-deler.

5.2 1980-tallet

5.2.1 The Pump

There And Back (1980) er i likhet med *Blow By Blow* og *Wired* et rent instrumentalt album. Gitaren spilles med vring gjennom hele låten. I tillegg spilles gitaren med ekko på soloen.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.23	0.45	1.01	1.24	2.08	2.24	2.46
Intro	A	B	C	A	B	C	gitar solo

A-del:

The image shows two systems of musical notation for the A-section of 'The Pump'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system shows the first five measures. The treble staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by a half note, with a slur over the last two notes. The bass staff contains a rhythmic line of eighth notes with a 'z' (accidental) above each note. The second system starts at measure 6, indicated by a '6' above the treble staff. The melodic line in the treble staff changes to a half note followed by a dotted half note, with a slur over the last two notes. The bass staff continues with the same eighth-note rhythmic pattern.

Figur 19: The Pump, A-del

A-delen, vist i figur 19, går over E, der bassen ligger og «pumper» kun på én tone. Gitarmelodien består av lange toner og hvis man tar E som utgangspunkt for tonearten har man et dorisk preg på grunn av C#-en i takt 6. Melodien spiller dog ingen ters i A-delen.

B-del:

The musical score for the B-section of 'The Pump' consists of two systems of staves. The first system starts at measure 10 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 31. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line features a consistent eighth-note rhythmic pattern. In the first system, the melody includes a triplet of eighth notes in measure 21. In the second system, the melody is mostly whole notes, with a half note in measure 22 and rests in measures 23-25.

Figur 20: The Pump, B-del

I figur 20, som viser B-delen, kommer tersen, G, som gir melodien et mollpreg. Melodien har også med en Bb, men nå med F# i bass, slik at vi får en F#-dur som akkord. Bassen spiller den samme rytmen som tidligere, men nå med G og F# før den vender tilbake til E.

C-del:

The musical score for the C-section of 'The Pump' consists of two systems of staves. The first system starts at measure 30 and ends at measure 33. The second system starts at measure 34 and ends at measure 37. The key signature changes to three flats (Bb). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line continues with the same eighth-note rhythmic pattern. In the first system, the melody includes a half note in measure 30 and a half note in measure 31. In the second system, the melody includes a half note in measure 34 and a half note in measure 35. Chord symbols Bbm, Fm, Gb, and Ab are indicated above the melody line.

Figur 21: The Pump, C-del

I C-delen, vist i figur 21, spiller bassen fortsatt den samme rytmen, men nå med Bb. Akkordene som akkompagnerer melodien er Bbm, Fm, Gb-dur og Ab-dur, og melodien holder seg fortsatt til relativt lange toner.

Gitarsoloen varer i nesten tre minutter, så jeg har valgt å kun inkludere det første minuttet av den, da dette er tilstrekkelig for å få frem det viktigste i soloen.

Gitarsolo:

The musical score for the guitar solo is written in B-flat major (two flats) and consists of 16 measures. It is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-4):** Treble clef has a Bbm chord (B-flat major) with a long note on the first string, tied to the next measure. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chord Fm (F minor) is indicated above measure 3.
- **System 2 (Measures 5-8):** Treble clef starts with a Gb chord (G-flat major) on measure 5. Bass clef continues with eighth notes. Chord Ab (A-flat major) is indicated above measure 7.
- **System 3 (Measures 9-12):** Treble clef has a Bbm chord on measure 9. Bass clef continues with eighth notes. Chord Fm is indicated above measure 11.
- **System 4 (Measures 13-16):** Treble clef has a Gb chord on measure 13. Bass clef continues with eighth notes. Chord Ab is indicated above measure 15. The solo ends with a final chord in measure 16.

Figur 22: The Pump, gitarsolo

Gitarsoloen går over samme akkordprogresjon som på C-delen, noe som tilsier Bb-moll som toneart. Soloen har et pentatont preg over seg, men det forekommer også sekunder og sekster enkelte steder. I takt 13–16 i figur 22 får vi nok et eksempel på en rytmisk forskyving av en kort melodi. Dette gjøres ikke helt på samme måte som i «Led Boots» og «Blue Wind», men prinsippet er noe av det samme. Melodien består av to toner, Bb og F. Bb ligger over fra forrige takt og varer to slag, F-en kommer så inn og varer tre slag, mens den neste Bb-en varer ett slag. Dette gjentar seg. Det som gjør det interessant her er at Bb-en, som kan sees på som begynnelsen på denne melodien, alltid kommer på det andre slaget i takten, altså ikke på et betont taktslag som en og tre er. I tillegg ligger F-en helt til den neste Bb-en kommer, slik at man får en følelse av en slags forskyving, selv om Bb-en ikke blir forskjøvet i forhold til seg selv eller F-en, men hele tiden ligger etter eneren i takten. I takt 7 ser vi en nedadgående melodi som gjentas med litt annen rytmikk i takt 20, vist i figur 23.

Figur 23: The Pump, gitarsolo forts.

I takt 21, i figur 23, kommer igjen den samme melodien som i takt 19, men nå er det tonene som har endret seg mens rytmikken er den samme. Med utgangspunkt i en kort melodi har Jeff Beck altså klart å lage tre forskjellige fraser kun ved hjelp av små rytmiske og melodiske variasjoner.

På det siste slaget i takt 24 starter en melodi som gjentas i takt 26, men nå starter den på andreslaget. I tillegg er melodien litt annerledes både rytmisk og melodisk, men det er tydelig at melodien i takt 26 er en videreføring av den forrige. Vi får her både en rytmisk forskyving i forhold til at de starter på forskjellige steder i takten, samtidig som melodien varieres litt, både rytmisk og melodisk.

33 ^{Bbm} ^{8va} ^{Fm}

37 ^{Gb} ^{Ab}

Figur 24: The Pump, gitarsolo forts.

Figur 24 viser de siste åtte taktene av det jeg har valgt å ta med av gitarsoloen. Soloen fortsetter i samme spor som resten. I takt 33 og 34 ser vi en nedgang som ender opp i en lengre tone, og dette oppsummerer store deler av gitarsoloen. Ved ca 3.52 ut i låten – altså etter at min transkripsjon er slutt – hinner Beck til melodien i C-delen, men kun noen få takter.

5.2.2 Escape

«Escape» fra *Flash* (1985) er én av to instrumentallåter på albumet.³⁹ Det at det er så få instrumentallåter på albumet er litt atypisk for Jeff Beck. Det er flere forskjellige vokalistere med og synger på albumet. Gitaren har en mye mindre utpreget rolle på dette albumet, sammenlignet med andre. Gitaren spilles uten vring, men med chorus på A-delen. B-delen og gitarsoloen spilles med vring.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.48	1.11	1.35	2.34	3.13	3.36	3.49
intro	intro med riff	A	B	gitarsolo	A	B	avslutning med solo

³⁹ Dette gjelder den første utgaven som ble gitt ut på vinyl. På CD-versjonen er det i tillegg flere bonuslåter.

A-del:



Figur 25: Escape, A-del

Figur 25 viser A-delen som kun består av to akkorder, som spilles opp og ned på forskjellige måter.

B-del:

Musical notation for the B-section of 'Escape'. It consists of six staves of music in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled as Am, C, Em, Hm, E, and G. The melody is primarily composed of long, sustained notes (half notes and whole notes) with some shorter notes (quarter and eighth notes) interspersed. A first and second ending are indicated by a bracket and '1.' and '2.' above the staff. A double bar line is used to separate sections. A '8va' marking is present above the final measure of the fifth staff. The sixth staff begins with a circled '8' and a double bar line, indicating the start of a new section or measure.

Figur 26: Escape, B-del

Som vi ser i figur 26 består melodien i all hovedsak av lange akkordtoner, og først og fremst terser, selv om det også forekommer andre toner, men disse er da kortere toner som fungerer som oppganger eller nedganger til de lengre tonene.

Gitarsolo:

The image shows a musical score for a guitar solo titled 'Escape'. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff (guitar) and a bass clef staff (synth-bass). The first system starts with a measure containing a dotted eighth note followed by a sixteenth note, marked with an 8va and a dashed line indicating an octave shift. The second system starts at measure 5, with a circled 8 in the first measure. The third system starts at measure 9, with a circled 8 in the first measure. The fourth system starts at measure 13. The synth-bass part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, often using a dotted eighth-sixteenth note pattern.

Figur 27: Escape, gitarsolo

Figur 27 viser de 16 første taktene av gitarsoloen, med en slags synth-bass som ligger under som akkompagnement. Denne soloen er relativt kort. I tillegg er det tatt utgangspunkt i én frase som går igjen. Det er frasen som kommer i første takt på hver linje. Denne varieres, både i forhold til rytmikk og toner, men man hører klart at de alle har samme utgangspunkt. Vi ser også at takt 11, 15 og 17 (i neste figur) har mye til felles, men også her varieres det. Synthen spiller et riff i D, uten ters, og gitaren holder seg stort sett til D-moll pentaton i første del av soloen. Fra og med takt 11 derimot er det durtersen, F#, som blir spilt hver gang tersen spilles.. Denne vekslingen mellom dur- og molltersen kjenner vi igjen fra soloen på «Led Boots». I takt 13 og 15 blir durtersen brukt mer som en ledetone til kvarten, enn som en selvstendig tone.



Figur 28: Escape, gitarsolo forts.

Figur 28 viser de siste åtte taktene av gitarsoloen. Også her er det tatt utgangspunkt i den samme frasen som resten av soloen. Her fortsetter Beck å spille durters, men i likhet med takt 14 ser vi i takt 17 at F# blir brukt som en forslagstone eller ledetone til G. I takt 19 og 21 derimot, er tersen mer selvstendig.

5.2.3 Big Block

«Big Block» fra *Jeff Beck's Guitar Shop* (1989) er også å finne på *Performing This Week...Live At Ronnie Scott's*.

Hele låten spilles med vregng på gitaren i større eller mindre grad. A-delen spilles med litt vregng, og B-delen med en del mer vregng, i tillegg til litt ekko. Denne økningen i mengden vregng er med på forsterke dynamikken i låten og fremheve forskjellen mellom A- og B-delen. C-delen spilles også med en del vregng, og det samme gjelder gitarsoloen.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.12	0.48	1.05	1.40	2.03	2.27	3.13	3.29
intro	A	B	A	B	C	gitarsolo	D	B

A-del:



Figur 29: Big Block, A-del

Figur 29 viser A-delen. Melodien er mer rytmisk enn den er melodisk. Det er kun et lite utvalg toner som blir brukt, og det varieres hele tiden. De fire første taktene i A-delen, vist over, viser utgangspunktet for resten av A-delen. Gitaren holder seg stort sett til E-moll pentaton. I tillegg kommer det en og annen Bb. Melodisk sett er ikke A-delen veldig variert. Det er det rytmiske som sørger for at dette blir interessant å høre på.

B-del:

The image shows the musical score for the B-section of 'Big Block'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 11 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 14. The third system starts at measure 15 and ends at measure 16. The fourth system starts at measure 17 and ends at measure 18. A box labeled 'B' with '0:48' is placed above the first measure of the second system. The score features various time signatures, including 11/8 and 12/8, and includes musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Figur 30: Big Block, B-del

Figur 30 viser B-delen. Det som er spesielt her er 11/8-taktene. Disse fungerer som opptakter til 12/8-taktene. Takt 11 og 12 viser overgangen fra A-delen til B-delen. Tonalt ser vi i takt 17 en Bb, før vi igjen er tilbake til E-moll i takt 18. Det er kun denne Bb-en i takt 17 som bryter med E-moll i denne delen.

C-del:

The image shows the musical score for the C-section of 'Big Block'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 19 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 22. The score features a chromatic descent in the treble staff from E to C# and is written in 12/8 time.

Figur 31: Big Block, C-del

Figur 31 viser C-delen, og her ser vi en kromatisk nedgang fra E til C#, fortsatt i 12/8-takt

Gitarsolo:

Figur 32: Big Block, gitarsolo

Figur 32 viser de åtte første taktene av gitarsoloen, med bassen som ligger under. Bassen spiller en kromatisk nedgang, med to «akkorder» per takt. Det vil si, grunntonen er alltid F#, men topptonene går kromatisk ned: F#, E#, E og D#. Hvis vi ser på C-delen i låten er det det samme som skjer her, men nå i F# i stedet for E, og med litt annen rytmikk. Prinsippet er dog det samme. Bassen spiller ingen terser, og varierer den kromatiske nedgangen rytmisk. Taktarten er fortsatt 12/8. Gitaren holder seg først og fremst til F#-moll pentaton. Når det er sagt blir det benyttet både dur-og mollters i soloen, som vi ser i takt 3 og 6. I takt 4–5 spilles en tremolofigur med den samme kromatiske nedgangen som bassen spiller, men ikke på samme sted, gitaren ligger et slag foran bassen. I tillegg varer den kun fem slag, i motsetning til åtte som bassnedgangen gjør, men det er likevel tydelig at det er bassnedgangen som er inspirasjon for denne kromatiske nedgangen i gitarsoloen. Bortsett fra denne kromatiske nedgangen holder gitaren seg i all hovedsak til F#-moll pentaton i de første åtte taktene av gitarsoloen.

Figur 33: Big Block, gitarsolo forts.

Figur 33 viser de åtte siste taktene av soloen. I takt 9 ser vi at vi får en modulasjon fra F# til A. I takt 13 er vi tilbake til F# igjen. Bassen spiller den samme kromatiske nedgangen som tidligere, men nå med A som utgangspunkt, og fra takt 13 spilles nedgangen igjen i F#. I takt 9 får vi både dur- og mollters – C# og C – mens i takt 10–11 får vi durters. Tilbake i F# i takt 13 får vi også en liknende nedgang som gitaren spiller i takt 4–5. Denne gangen er det dog ikke kromatisk, men H, A og G#, før den ender opp med en F#. Dette blir da en trinnvis nedgang fra kvarten til grunntonen, hvis vi tenker F# som toneart. Rytmikken i soloen er

preget av grupperinger i forhold til 12/8-takten, der det nesten blir som en 4/4-takt med triolunderdeling. Det vil si at det ofte blir tatt utgangspunkt i tre og tre 8-deler, enten det spilles jevne 8-deler, en 4-del og en 8-del eller en punktert 4-del. Poenget er vise denne inndelingen av takten i fire deler som et slags overordnet rytmisk utgangspunkt.

5.3 1990- og 2000-tallet

5.3.1 Blast From The East

Who Else! (1999) er Becks første soloalbum siden *Guitar Shop* (1989), og det er tydelig at han har rukket å få nye innflytelser siden sist. I tillegg har han fått med seg Jennifer Batten som gitarist, både på albumet og live. Hun er også med å skriver en del av musikken på albumet.

Under hele låten ligger det et riff som endres litt i forhold til de forskjellige delene, og dette spilles av en gitar uten vring. Melodi og gitarsoloer spilles alltid med vring. Det er den andre gitarsoloen, som starter ved 2.10, jeg tar for meg.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.08	0.40	1.06	1.21	1.38	1.53	2.10	3.14	3.55	4.11	4.35
Intro	A	B	A	B	solo	C	solo	D	A	B	C

A-del:

Figur 34: Blast From The East, A-del

Figur 34 viser A-delen. Riffet som ligger under melodien går i C-moll, med innslag av dorisk. A-delen består av en 7/8-takt og to 4/4-takter før det igjen kommer en 7/8-takt. Melodien holder seg utelukkende til C dorisk i de to første taktene, men i takt 3 får vi en F#, altså et forstørret fjerdedetrinn. Bortsett fra denne F#-en holder melodien seg til C dorisk.

B-del:

Figur 35: Blast From The East, B-del

Dette er B-delen, vist i figur 35. Gitaren som akkompagnerer spiller omtrent det samme som på A-delen. Melodien gjør likevel at det blir såpass mye variasjon at det ikke blir monotont selv om akkompagnementet har samme tonale utgangspunkt. B-delen er mer symmetrisk i forhold til taktarter, i form av at det er annenhver takt med 4/4 og 7/8. Takt 1, 3, 5 og 7 er identiske med unntak av Eb-en som blir liggende fra takt 7 til 8. Takt 2 og 6 er også like. I takt 1, 3, 5 og 7 får vi igjen F# i melodien.. I takt 2, 4, 6 og 8 får vi i tillegg en H. Det er altså melodien som varierer tonalt her i forhold til A-delen. Akkompagnementet holder seg fortsatt til C dorisk, mens melodien kommer med ledetoner både til G og C.

Gitarsolo:

The musical score for the guitar solo is presented in four systems. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 7/8. The first system begins with a long note in the treble staff and a steady eighth-note pattern in the bass staff. The second system starts with a triplet in the treble staff. The third system features a melodic line in the treble staff and a consistent eighth-note accompaniment in the bass staff. The fourth system continues the melodic and rhythmic patterns, ending with a sharp sign in the treble staff.

Figur 36: Blast From The East, gitarsolo

Det er de åtte første taktene av gitarsoloene vi ser i figur 36 og som vi ser er det det samme riffet som på A-delen som ligger under som akkompagnement. De fire første taktene har et pentatont preg over seg, men med et lite innslag av dorisk i takt 2. I takt 6 kommer det plutselig en durters, E i stedet for Eb. I takt 8 for vi også en F#, altså et forstørret fjerdedetrinn. Rytmikken er preget av jevne 16-deler. De lange tonene og pausene sørger for at det blir tydelige skiller mellom frasene i soloen. Det er også noen 16-delspauser som gjør at man får korte pauser, for eksempel i takt 2 og 4. Disse kommer mellom alle 16-delene og gjør det rytmiske mer spennende.

The image shows a four-system musical score for guitar solo. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The systems are numbered 9, 11, 13, and 15. System 9 shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. System 11 continues the melodic line with some chromaticism. System 13 features a melodic line with an 8va marking and a rhythmic accompaniment. System 15 shows a melodic line with an 8va marking and a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figur 37: Blast From The East, gitarsolo forts.

Som vi ser i figur 27 er det akkompagnementet fra B-delen som ligger under gitarsoloen her. Det som er spesielt her er at takt 16 er en 2/4-takt i stedet for 7/8. Rytmsk sett er det fortsatt ustrakt bruk av 16-deler kombinert med lengre toner og pauser som karakteriserer denne delen soloen og melodisk beveger Beck seg først og fremst trinnvis og i terser. I takt 11 – 16 ser vi ustrakt bruk av F#, og denne kommer alltid før eller etter en F eller en G. I takt 12 får vi igjen durters.

Figur 38: Blast From The East, gitarsolo forts.

Det er fortsatt akkompagnementet fra B-delen som ligger under gitarsoloen her, vist i figur 38. Takt 19–22 er mer intense enn resten av soloen, med færre pauser og færre lengre toner. Her er det i all hovedsak snakk om 16-deler. Det spilles også 16-deler i akkompagnementet, så slik sett harmonerer soloen bedre med akkompagnementet her enn andre steder i soloen.

Figur 39: Blast From The East, gitarsolo forts.

Figur 39 viser de siste åtte taktene av gitarsoloen, og vi ser at akkompagnementet er det samme som i B-delen frem til takt 29. Her spiller akkompagnementet en figur i G-moll i 6/8-takt. Dette er det samme riffet som utgjør C-delen i låten. Sologitaren spiller den samme melodien, men en oktav over. Dette er strengt talt ikke en del av selve gitarsoloen, da det er det samme som C-delen, men jeg ser på dette som en avslutning på gitarsoloen. For å oppsummere soloen så er det først og fremst 16-deler som preger rytmikken, og hvis man ser på når 16-delsfigurene starter er det ofte en sammenheng mellom disse og akkompagnementet. For eksempel i takt 17, 21 og 27.

I likhet med A-delen holder soloen seg til C dorisk, men med en F# i blant. Forskjellen er at soloen også inneholder F. I tillegg inneholder soloen både dur- og mollters.

5.3.2 Earthquake

You Had It Coming (2001) fortsetter i samme spor som *Who Else!* og «Earthquake» er en elektronikainspirert rockelåt.

All gitaren i låten spilles med vreg og dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.46	0.56	1.04	1.21	1.30	1.57	2.10	2.46
A	B	A	A med melodi	B med melodi	A med melodi	C	gitar solo	A med melodi

A- og B-del:

Figur 40: Earthquake A- og B-del

Som vi ser i figur 40 starter riffet som er grunnlaget for hele låten i Eb og går kromatisk opp til G, annenhver takt i 6/4 og 5/4. Det er det samme riffet som gjentas to ganger, men andre gang det spilles er det kortet ned en 4-del, og går kun opp til F#. Så spilles det samme riffet, men nå fra C, altså en liten ters ned. En hel runde består av riffet som spilles åtte ganger – fire ganger fra Eb, to ganger fra C og til slutt to ganger fra Eb igjen. Det er disse to riffene jeg kaller henholdsvis A- og B-del. A-delen starter på Eb-en som ligger en halvtone under den laveste tonen på gitaren, hvis den er stemt vanlig, altså EADGHE. B-delen starter på C-en som ligger en ters dypere enn den laveste tonen på en vanlig stemt gitar. Riffet er notert en oktav over i forhold til hvordan det klinger, slik at man slipper å lese gitaren i F-nøkkel, da det er uheldig mange hjelpelinjer hvis jeg skulle notert det i G-nøkkel i samme oktav som det spilles.

Før gitarmelodien starter blir det sunget, eller retter sagt snakket over det samme riffet.

Teksten kan være vanskelig å få med seg og jeg har to forslag til hva som blir sagt. Slik jeg oppfatter teksten er det enten «it was not, it was not» eller «it was not, he was not», som blir sagt.

Gitarsolo:

8th

3

5

7

8th

Figur 41: Earthquake, gitarsolo

Gitarsoloen, vist i figur 41, går over de samme riffene som gitarmelodien, altså A- og B-delen. Det som er spesielt med denne gitarsoloen i forhold til andre soloer jeg har tatt for meg er at denne er mye mindre melodisk. Den mangler litt melodisk progresjon i forhold til andre soloer. Dette skyldes delvis den begrensede akkordprogresjonen i akkompagnementet, men hvis man sammenligner med soloen i «Led Boots», som heller ikke har noen akkordprogresjon under soloen, ser vi at soloen på «Earthquake» er mye mer stillestående

melodisk sett. Det er små melodibevegelser, og korte noteverdier, noe som er med på å gjøre soloen ganske intens. Det rytmiske aspektet ved soloen er det som gjør gitarsoloen spennende å høre på. Med utgangspunkt i transkripsjonen ser ikke soloen veldig spennende ut, men den auditive opplevelsen er mer spennende enn man ført kan anta ved kun å se på notene. Det er kun når riffet spilles fra Eb at det blir spilt gitarsolo. Det vil si, gitarsoloen går over åtte runder med riff – fire ganger fra Eb, to ganger fra C og til slutt to ganger fra Eb. Når akkompagnementet spiller C spiller sologitaren kun én udefinerbar støytone som ligger i fire takter. I de åtte første taktene holder gitarsoloen seg til Eb-moll pentaton. Det er først og fremst de rytmiske endringene som er med på å skape variasjon i soloen. I de fire første taktene er det snakk om korte noteverdier, mens takt 5–8 består av færre og lengre toner, noe som blir en kontrast til de fire første taktene. I takt 8 får vi også flere støytoner som ikke er notert i transkripsjonen. Akkompagnementet er såpass intenst gjennom hele soloen at det likevel ikke blir de samme dynamiske forskjellene som for eksempel i soloen på «Cause We've Ended As Lovers». Likevel er disse rytmiske endringene i soloen med på å skape variasjon.

9

11

13

15

(8)

Figur 42: Earthquake, gitarsolo forts.

Figur 42 viser de åtte siste taktene av gitarsoloen, men det er kun de fire siste taktene det faktisk spilles solo. Som nevnt er denne soloen er mer stillestående melodisk enn de andre soloene jeg har tatt for meg. Likevel finner vi i takt 6 og 15 uvanlig store intervallsprang, med en oktav i takt 6 og en oktav + sekst i takt 15. Dette skjer dog kun mellom to toner begge gangene, og sprangene skjer mellom to fraser i soloen, men henger likevel sammen. I all hovedsak er det fortsatt snakk om små intervaller i soloen.

5.3.3 Pork-U-Pine

Albumet *Jeff* (2003) fortsetter i samme spor som *Who Else!* og *You Had It Coming*, og albumet er det siste i hans til nå mest produktive periode med tanke på albumutgivelser.

A- og B-delen samt soloene spilles med en del vregng. På B-delen blir det også brukt wah-wah. C-delen spilles uten vregng, men med rikelig med klang.

Dette er oppbygningen av låten:

0.00	0.36	1.01	1.24	1.36	2.00	2.12	2.36	2.48	3.12
Intro	A	solo	A	B	C	solo	C	A	B

A-del:

The musical score for the A-section of 'Pork-U-Pine' is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble staff with triplets and a bass line with eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. The third system (measures 9-12) repeats the melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. The fourth system (measures 13-16) features a melodic line with a long note and a bass line with eighth notes. The score is marked with measure numbers 1, 5, 9, and 13 at the beginning of each system.

Figur 43: Pork-U-Pine, A-del

A-delen er en melodi i G-moll, men med høyt syvendetrinn, altså harmonisk moll, som vi ser i starten av figur 43. Akkompagnementet derimot holder seg til C, så C-moll er mer riktig som toneart, men da med forstørret fjerdedetrinn, F#. Når melodien spilles oppstår det masse overtoner, og her er oktaven fremtredende. Dette kan skyldes kontrollert *feedback* fra gitarforsterkeren. Feedback er et resultat av at avstanden mellom høyttaleren og

gitarpickupen(e) er så liten at lyden fra høyttaleren(e) plukkes opp av pickupen slik at lyden går i ring. Dette skaper en høyfrekvent lyd som *kan* være vanskelig å kontrollere. Her blir feedbacken derimot kontrollert og brukt som en effekt. Det er først og fremst de fire første taktene i A-delen det er snakk om her.

Før både A- og B-delen er det en kvinnelig stemme som synger teksten: «And if the boys don't say it the guitar will play it».

B-del:

Figur 44: Pork-U-Pine, B-del

Figur 44 viser B-delen og den holder seg til tonene C, Eb, og så vidt F, fortsatt med C som tonalt utgangspunkt. Her er det også sang med tekst som følger den samme melodien. Det kan høres ut som det er en mann som synger, men det er så mye effekter på stemmen at det ikke nødvendigvis trenger å være det. Teksten er også vanskelig å tyde. Det går an å forstå noen ord her og der, men det er vanskelig å kunne se noen sammenheng. Det at vokalen er bearbeidet så mye, og det at teksten er så uklar, gjør at det blander seg med resten av musikken, og spesielt gitaren. Dette fører til at man får en følelse av at vokalen og spesielt gitaren, i og med at den spiller samme melodi, blir ett. Det er som om man ikke hører hvor vokalen slutter og gitaren begynner og vise versa.

C-del:

The image shows a musical score for the C-section of 'Pork-U-Pine'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and slurs. The bass staff contains a bass line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. A dashed line labeled '8^{vb}' is positioned below the bass staff, indicating a vibrato effect. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Figur 45: Pork-U-Pine, C-del

Gitaren spilles med vring både på A- og B-delen. På B-delen blir det i tillegg brukt wah-wah. Dett er med på å gjøre gitaren litt mer vokalaktig, mens vokalen er full av effekter slik at den høres *mindre* vokalaktig ut. På C-delen, som vi ser i figur 45, derimot brukes det hverken vring eller wah-wah, men rikelig med klang. I tillegg er det bruk av vib-arm på C-delen, noe som fører til at enkelte av tonene ikke er helt *korrekt* i forhold til den tempererte skalaen. Jeg har ikke notert dette ned i notene, men kun de tonene som ligger nærmest det som spilles. Når det er sagt, er det en tydelig melodi, men det er altså det at noen av tonene oppnås ved bruk av vib-arm som gjør at det får et spesielt preg ved at tonene glir over i hverandre.

Gitarsoloen:

The image shows a guitar solo score in G minor, consisting of seven measures. The score is written in a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation. The solo begins with a half note G3 in the treble and a half note G2 in the bass. The bass line is marked with an 8th fret (8th) and a dotted line. The melody features eighth and sixteenth notes, with triplets in measures 3, 5, and 7. Measure 5 has a long slur over the treble staff. Measure 7 has a triplet in the treble and a triplet in the bass, with an 8th fret (8th) and a dotted line. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7) and ending with a dotted line and the number 8 in parentheses.

Figur 46: Pork-U-Pine, gitarsolo

Jeg har tatt for meg den andre gitarsoloen, som starter ved 2:12, vist i figur 46.

Akkompagnementet er det samme som på A-delen, altså med en C i bass. Vi får et innslag av frygisk i takt 2 med en Db. De neste seks taktene derimot, har et mollpentatont preg, men i takt 7 får vi også med andretrinet. Rytmikken varierer mellom lengre toner og kortere toner. Slik sett er det rytmiske mer fremtredende enn det melodiske i denne soloen i forhold til andre soloer jeg har tatt for meg.

Figur 47: Pork-U-Pine, gitarsolo forts.

Figur 47 viser de åtte siste taktene av gitarsoloen. I takt 11–12 får vi igjen en F#, som indikerer at vi er tilbake til G-moll med høyt syvendetrinn, men i takt 43 får vi igjen en F. Soloen er slik sett ganske lik melodien i valg av toner, der den veksler mellom F og F# som fjerde trinn. Soloen er dog mye mer intens enn melodien, og på den måten et høydepunkt dynamisk sett. Det varieres også mellom korte og lange toner, og hvis man ser på de fire siste taktene i soloen er dette tydelig. Dette er med på skape variasjon i soloen, som i likhet med soloen i «Earthquake» er en mer rytmisk enn melodisk solo.

5.4 Oppsummeringer

I sammenligningen har jeg hovedvekt på tre elementer: rytme, melodi og harmonikk. Disse utgjør tre av musikkens grunnelementer, samtidig som de er greie å sammenligne fra låt til låt, og fra periode til periode. Rytme og melodi har en klar sammenheng da alt man spiller består av begge deler. Harmonikk er også en viktig del av Jeff Becks musikk. Da mitt hovedfokus

har vært på gitarsoloer er det ikke harmonikken i seg selv som er interessant, men heller hvordan Beck forholder seg til akkordene – altså forholdet mellom melodi og akkorder. Det blir derfor også vanskelig å kunne snakke om melodi, rytme og akkorder hver for seg, så mine beskrivelser av disse tre elementene vil til en viss grad overlappe hverandre. Jeg skal likevel forsøke å gi en viss pekepinn på hvordan disse tre elementene blir brukt i Jeff Becks gitarsoloer. Aller først vil jeg starte med en liten oppsummering av de tre periodene.

Hvis vi skal se på hva som kjennetegner gitarsoloene på de tre låtene jeg har tatt for meg fra 1970-tallet er det først og fremst rytmiske forskyvinger i pentatone melodier jeg vil trekke frem. Dette forekommer både i «Cause We've Ended As Lovers», «Led Boots» og «Blue Wind». Melodiene er korte, med et antall toner som ikke går opp i forhold til pulsen, slik at man får en rytmisk forskyving. I de tre eksemplene jeg har trukket frem avsluttes de alle på forskjellige måter, men idéen bak er fortsatt den samme. Det er dog tre litt forskjellige låter jeg har tatt for meg, spesielt i forhold til det harmoniske grunnlaget. «Cause We've Ended As Lovers» har fire akkorder som akkompagnement under soloen, og Beck forholder seg i stor grad til disse. Dette vil si at han følger akkordprogresjonene når han spiller solo ved å benytte seg av akkordtoner i forhold til de forskjellige akkordene.

«Led Boots» er den rake motsetning harmonisk, med kun en implisert G7-akkord som akkompagnement. Dette fører til at Beck ikke kan følge akkordprogresjonen på samme måte som i «Cause We've Ended As Lovers». Et eksempel på hvordan Beck løser dette i form av å skape variasjon er tersen. Det forekommer både dur- og mollterser. Selv om molltersen til tider blir brukt mer som en forslagstone til durtersen får den også viet oppmerksomhet på egen hånd. «Blue Wind» blir en slags mellomting mellom de to tidligere nevnte låtene i forhold til det harmoniske grunnlaget for soloen. Det er lenge mellom hvert akkordbytte, men det er to akkorder som begge tas hensyn til på hver sin måte. De to tonale planene, E og A, blir behandlet litt ulikt, da det er bruk av både dur- og mollters på E, mens det kun spilles durters over A. Harmonisk er soloen på «Blue Wind» sånn sett en mellomting mellom «Cause We've Ended As Lovers» og «Led Boots» ved at den har flere akkorder å forholde seg til, i likhet med «Cause We've Ended As Lovers». Den har dog ikke fullt så mange akkorder å forholde seg til, og varierer derfor mer på det samme tonale planet, slik som i «Led Boots». Det at det en solo har et mer begrenset akkordmateriale kontra en låt med flere akkorder har både positive og negative sider ved seg. Det positive med én eller få akkorder er at man ikke har så mye å forholde seg til, og derfor ikke så mye å ta hensyn til. Dette kan også være en

utfordring, da man i større grad må klare å skape variasjon over et begrenset akkordgrunnlag. Det motsatte oppstår når man har flere akkorder – fordelene her er at man ved å spille akkordtoner eller å behandle hver akkord selvstendig, med en litt mer modal tankegang, skaper variasjon i soloen ved hjelp av akkordene. Samtidig er det mer krevende å ha oversikt over et større antall akkorder.

I selve melodiene i låtene – altså A- og B-delene – kan vi se noen av de samme tendensene som i soloene, så det er tydelig at melodiene i låtene påvirker hvordan gitarsoloene forholder seg til akkordene. Melodien i «Cause We've Ended As Lovers» følger akkordene i låten, og melodien får derfor en organisk utvikling. I «Led Boots» er det kun ett riff og en akkord som ligger som akkompagnement, og melodien utvikler seg ikke på samme måte da den har et begrenset akkordmateriale å gå ut i fra. Det er den samme melodien som spilles hver gang, men med utbroderinger og variasjoner. Melodiene i disse to låtene har to forskjellige utgangspunkt i forhold til antall, og er melodiene blir også ganske forskjellig på grunn av dette. Som tidligere nevnt er «Cause We've Ended As Lovers» skrevet av Stevie Wonder, så hvor mye av melodien Jeff Beck har bidratt med er vanskelig å si. Likevel er det en sammenheng mellom hvordan melodiene og soloene forholder seg til det harmoniske på hver sin måte i disse to låtene. Melodien i «Blue Wind» er som soloen, en slags mellomting i forhold til «Cause We've Ended As Lovers» og «Led Boots» i forholdet til akkordene. Melodien er mer variert enn i «Led Boots», men på grunn av det mer begrensede harmoniske grunnlaget enn i «Cause We've Ended As Lovers», kan ikke melodien det samme forholdet til akkordene som i denne låten.

Beveger oss videre til 1980-tallet og først ser på gitarsoloen på «The Pump» består denne i hovedsak av lange toner, og er i så måte veldig melodisk, mens soloen i «Escape» kort fortalt er et tema som gjentas mens det utvikles og varieres, både i forhold til toner og rytmikk. Det er én idé som er utgangspunkt for så og si hele soloen. Soloen i «Big Block» er mye mer intens enn begge de to andre, både i forhold til antall toner som blir spilt, og at det hele tiden utvikler seg. I motsetning til «The Pump» går ikke ting igjen på en like konkret måte.

Både «Blast From The East» (1999) og «Earthquake» (2001) gjør god bruk av såkalte *skjeve* taktarter, og selv om dette ikke er representativt for hele denne perioden er det i det minste et eksempel på at Jeff Beck i denne perioden er ganske eksperimentell. Men da dukker naturligvis spørsmålet om han ikke alltid har vært det opp. I tillegg er det tydelig at Beck har

fått nye musikalske impulser, utover de mer tradisjonelle rock- og jazzrockimpulsene man hører på album frem til og med *Guitar Shop* (1989). Bruken av mollskala med høyt syvendetrinn som vi finner i *Pork-U-Pine* (2003) er også litt uvanlig for Beck, i alle fall i forhold til tidligere perioder. I tillegg finner vi innslag av frygisk i soloen på *Pork-U-Pine*, noe som også er litt uvanlig. Denne perioden er Becks kanskje mest eksperimentelle. På både «*Earthquake*» og «*Pork-U-Pine*» blir det brukt vokal, dog ikke på en tradisjonell måte ved at det er en vokalist som formidler et tekstlig budskap. Det vil si, det er tekst der, men denne kan til tider være vanskelig eller umulig å få med seg. Vokalinnslagene på disse to låtene blir brukt mer som en effekt fremfor et selvstendig instrument.

5.4.1 Forholdet til akkorder

Der det er flere akkorder på 1970-tallet, som i «*Cause We've Ended As Lovers*» og «*Blue Wind*» forholder Beck seg i stor grad til disse akkordene ved at han spiller akkordtoner i soloene sine. Dette skaper fremdrift i soloen ved at an tydelig hører akkordprogresjonene også i solospillet. Der det derimot kun er én akkord, som i «*Led Boots*», varierer han først og fremst rytmisk, men også ved å bytte mellom dur- og mollters i solospillet.

«*The Pump*» og «*Big Block*» har begge flere akkorder som akkompagnement under soloen, men Beck forholder seg i mindre grad til disse akkordene enn i for eksempel «*Cause We've Ended As Lovers*», og benytter seg i stor grad av moll og mollpentaton i «*The Pump*» og «*Big Block*». I forhold til de låtene jeg har tatt for meg fra 1970-tallet og 1980-tallet tar Beck altså mindre hensyn til akkordene i solospillet sitt på 1980-tallet, men i «*The Pump*» spilles det en del akkordtoner, selv om det i er Bb-moll pentaton som preger soloen. Under soloen på «*Escape*» ligger det kun et riff, så denne låten kan sammenlignes med «*Led Boots*» i forhold til akkordgrunnlaget for soloen. Denne soloen er dog mye mindre variert en «*Led Boots*», da den kun består av variasjoner av en melodi. Likevel varierer den såpass, både rytmisk og melodisk, at det er fremdrift og utvikling i soloen. «*Big Block*» inneholder en modulasjon i gitarsoloen, fra F# til A, før den igjen vende tilbake til F#. Begge de tonale planene blir behandlet ganske likt, altså med både dur- og mollters til hver akkord.

Hverken «*Blast From The East*» eller «*Pork-U-Pine*» har noe særlig akkordprogresjon under soloen, så her har gitaren ett tonalt utgangspunkt å spille på. «*Earthquake*» har for såvidt også

kun et riff å ta utgangspunkt i, og riffet er kromatisk, med både dur- og mollters. Det blir derfor vanskelig å sammenligne forholdet mellom gitarsoloer i forhold til akkordprogresjoner, på 1990/2000-tallet i forhold til 1970- og 1980-tallet. Der det kun forekommer én akkord, som i «Led Boots» har man et bedre sammenligningsgrunnlag. Hvis vi ser på «Led Boots» og «Blast From The East» som begge har et begrenset akkordgrunnlag for gitarsoloen ser man at det finnes både likheter og ulikheter i hvordan gitarsoloen forholder seg til akkompagnementet. I «Led Boots» er det først og fremst skiftet mellom dur- og mollters som skaper spenning i soloen, mens i «Blast From The East» er det andre toner som skaper variasjon. Først og fremst vil jeg trekke frem A-en som skaper et dorisk preg, i likhet med i akkompagnementet, men også F#-en, som til stadighet kommer igjen. I tillegg er soloen på «Blast From The East» mindre pentaton enn «Led Boots». Indirekte skapes det akkorder på bakgrunn av tonene som blir spilt i soloen på «Blast From The East», mens «Led Boots» først og fremst skifter mellom dur og moll. Soloen i «Earthquake» og «Pork-U-Pine» har begge begrensede akkordprogresjoner i gitarsoloen og begge soloene er mer rytmiske enn de er melodiske. Selv om også «Blast From The East» også mangler litt melodisk progresjon i forhold til for eksempel «Cause We've Ended As Lovers», er «Earthquake» og «Pork-U-Pine» enda mer preget av begrensede akkordprogresjoner i akkompagnementet.

5.4.2 Det melodiske

Felles for alle soloene er at Beck stort sett beveger seg opp og ned i relativt små intervaller, som regel ikke større enn en kvint. Der det oppstår større intervaller er disse i forbindelse med en ny melodisk frase eller sekvens i soloen. I forhold til bruk av skalaer er det først og fremst moll og mollpentaton som går igjen. Men det finnes også altererte trinn i solospillet, for eksempel i «Led Boots» med et forstørret fjerdetrinn i form av en D# i forhold til G. Tritonusen, som kan noteres som både forminsket femtetrinn og forstørret fjerdetrinn, finner vi også igjen andre steder. Både i «Led Boots», «Blue Wind», «The Pump», «Big Block», «Blast From The East», «Pork-U-Pine» finner man bruk av tritonusen. Det som først og fremst skiller de forskjellige periodene fra hverandre er hvordan det harmoniske – i form av akkorder, eller begrensninger i forhold til akkorder – påvirker det melodiske. For å skape variasjon over samme tonale utgangspunkt skifter Beck i blant mellom dur- og mollters over den samme akkorden, og skaper slik spenning mellom tersen i akkorden og tersen i soloen. Det skapes også en forløsende følelse når tersen i akkorden og soloen igjen samsvarer og

spenningen oppløses. Dette skiftet mellom dur- og mollters ser vi i både «Cause We've Ended As Lovers», «Led Boots», «Blue Wind», «Escape», «Big Block» og «Blast From The East». Tendensen er altså at dette forekommer i størst grad på 1970-tallet og litt mindre grad på 1980-tallet, og i aller minst grad på 1990- og 2000-tallet.

I «The Pump», som først og fremst består av lange toner, blir de kortere tonene brukt som opp- og nedganger mellom disse lengre tonene. Det melodiske og det rytmiske varieres samtidig, noe som er med på å underbygge de melodiske bevegelsene i soloen.

5.4.3 Det rytmiske

Hvis vi ser på hva som kjennetegner det rytmiske i soloene på de låtene jeg har tatt for meg fra 1970-tallet, er det først og fremst de rytmiske forskyvingene som går igjen, både i «Cause We've Ended As Lovers», «Led Boots» og «Blue Wind». I soloen på «The Pump» fra 1980 finner vi også en slik rytmisk forskyving.



Figur 48: Led Boots, utdrag fra gitarsoloen.

Figur 48 viser en takt fra gitarsoloen i «Led Boots» som viser en rytmisk forskyving i en kort melodi. De blå tallene markerer 4-delene i takten, mens de røde tallene markerer starten på melodien. Som vi ser består melodien av tre 16-deler, noe som ikke går opp i forhold til 4-delspulsene. Dette fører til at den første tonen i melodien vil komme på et nytt sted i forhold til 4-delen hver gang den spilles.

I tillegg er alle tre soloene ganske konsekvente i valg av noteverdier. I «Cause We've Ended As Lovers» blir det først og fremst tatt i bruk punkterte 8-deler, i tillegg til korte noteverdier som 16-deler og 32-deler. I «Led Boots» blir det i stor grad benyttet 16-deler, i tillegg til at pausene er en viktig del av det rytmiske. Soloen på «Blue Wind» derimot holder seg i all hovedsak til 4-deler og 8-deler, naturligvis med et par unntak.

Det rytmiske i «The Pump» kjennetegnes først og fremst ved at det er lange toner som spilles, og disse varer gjerne 3, 4, 5, 6, eller 7 slag. Mellom disse lange tonene finner vi så og si kun

4-deler og 8-deler. Som nevnt i forhold til det melodiske er det snakk om lange toner med oppganger og nedganger før disse lengre tonene, og det er her 4-delene og 8-delene kommer inn. Det melodiske og rytmiske henger sånn sett sammen på en god måte ved at de korte tonene er de som beveger seg mest opp og ned, mens de lange tonene naturligvis ligger mer i ro. De rytmiske og melodiske endringene skjer samtidig og man får en følelse av en overordnet logikk i soloen. Soloen på «Escape» tar som nevnt utgangspunkt i én melodi som varierer rytmisk og melodisk. Rent konkret er det snakk om 4-deler og 8-deler, i tillegg til en og annen lengre tone. I «Big Block» er 12/8-takten tydelig grunnlag for rytmikken i soloen, med grupperinger på tre og tre 8-deler.

Soloene på «Earthquake» og «Pork-U-Pine» er begge ganske intense, med korte noteverdier som er med på å bygge opp under intensiteten i soloene. I disse to solene er det rytmiske mer fremtredende enn hvilke toner som faktisk blir spilt. Rytmikken er naturligvis viktig også i de andre gitarsoloene jeg har tatt for meg, men i disse to er det det rytmiske som skaper variasjon og fremdrift i soloen. Det melodiske er også viktig, da det begrensede toneutvalget er med på underbygge den fremtredende rytmikken.

For å oppsummere det som har holdt seg stabilt:

1. Forholdet til akkorder: Det som har holdt seg stabilt er først og fremst hvordan Beck forholder seg til et akkompagnement som kun har én akkord eller et riff under gitarsoloen. Da varieres det blant annet i form av både dur- og mollters over samme akkord eller riff. Der det er flere akkorder forholder Beck seg til disse akkordene ved å spille akkordtoner, men både i «Cause We've Ended As Lovers» og «The Pump» er det i tillegg mye pentatont, spesielt i «The Pump».
2. Det melodiske: Det mest stabile i Jeff Becks gitarsoloer er først og fremst bruken av mollpentaton og moll. I tillegg dette skiftet mellom dur og mollters over samme akkord eller akkordgrunnlag.
3. Det rytmiske: Beck er ganske konsekvent i valg av noteverdier i de forskjellige soloene, samtidig som han bruker forskjellige noteverdier og pauser for å skape rytmiske kontraster i soloene.

En oppsummering av det som har utviklet seg:

1. Forholdet til akkorder: På 1990- og 2000-tallet er forholdet til akkorder noe annerledes enn på 1970-tallet og 1980-tallet, først og fremst ved at det harmoniske grunnlaget er mer begrenset her enn i de to første periodene, som igjen gjør at det harmoniske behandles på en annen måte. I tillegg gjør akkompagnementet på 1990- og 2000-tallet sitt for at det
2. Det rytmiske: Noe av det som kjennetegner det rytmiske på 1970-tallet – rytmiske forskyvinger – forekommer som sagt også litt på 1980-tallet, men ikke på 1990- og 2000-tallet. 1990- og 2000-tallet preges heller av at rytmikken i soloene får en mer fremtredende rolle enn på 1970-tallet og 1980-tallet.
3. Det melodiske: I «Pork-U-Pine» får vi innslag av frygisk i soloen. I tillegg får det melodiske en litt mindre sentral rolle på 1990- og 2000-tallet. Det melodiske blir litt underordnet det rytmiske.

I tillegg til disse tre punktene vil jeg trekke frem bruken av vokal som en effekt fremfor som et eget instrument, både i «Earthquake» og «Pork-U-Pine». Dette er med på understreke 1990- og 2000-tallet som en eksperimentell periode.

6 Avslutning

Problemstillingen for denne oppgaven har vært å – gjennom transkripsjon og analyse – se på hva som har forandret seg, hvordan dette har skjedd, og hva som har holdt seg mer stabilt i Jeff Becks gitarsoloer i perioden 1975–2003. Jeg har delt inn Jeff Becks solokarriere i tre perioder – 1970-tallet, 1980-tallet og 1990- og 2000-tallet. Jeg har tatt for meg tre låter fra hver perioder, tre låter jeg mener representerer periodene og albumene de er hentet fra. Gjennom musikalske analyser og sammenligninger har jeg forsøkt å vise til spesifikke elementer i gitarsoloene som går igjen i disse tre periodene, samtidig som jeg har forsøkt å belyse hvordan ting har utviklet seg fra periode til periode.

For å starte med hva som har holdt seg mer stabilt er det i forhold til det melodiske først og fremst bruken av moll og mollpentatone skalaer som går igjen. Dette er to av Jeff Becks viktigste verktøy melodisk sett og i alle gitarsoloene jeg har tatt for meg er det i all hovedsak disse to skalaene som har blitt brukt. I låter der Beck spiller mer på akkorder slik som i «Cause We've Ended As Lovers» er fortsatt bruken av mollpentaton fremtredende. Rytmsk sett er det rytmiske forskyvinger i korte melodier som går igjen, selv om tendensen er at dette forekommer noe sjeldnere på 1990- og 2000-tallet enn på 1970-tallet og 1980-tallet.

Det viktigste med tanke på hva som har utviklet seg i Jeff Becks gitarsoloer er først og fremst konteksten. Det vil si at Beck ikke nødvendigvis gjør store forandringer i forhold til hvilke skalaer han benytter seg av i gitarsoloene sine, men at han på grunn av konteksten skaper noe nytt. Hvis vi ser på den elektronikainspirerte «Earthquake» kunne gitarsoloen like så godt tilhørt en hvilken som helst rockelåt, men på grunn av akkompagnementet blir det noe helt annet enn en vanlig rockelåt. Det samme gjelder også «Blast From The East», der man får assosiasjoner til musikk fra østen, mens gitarsoloen strengt talt også her kunne passet i en vanlig rockelåt. I tillegg er det rytmiske aspektet ved gitarsoloene mer fremtredende på 1990- og 2000-tallet i forhold til de andre periodene, ved at det rytmiske er med å skape variasjon i gitarsoloene i større grad enn det melodiske.

6.1 Emotion & Commotion – det foreløpig siste albumet

Som vi ser av analysene har Jeff Beck gjennom sin lange musikalske karriere produsert mye og variert musikk, samtidig som han har greid å holde på et særpreg. Jeff Beck er fortsatt aktiv, i en relativt høy alder, og hans foreløpig siste album, *Emotion & Commotion* kom i 2010. Dette albumet har jeg valgt å utelate fra analysedelen min. Grunnen til dette er for det første at albumet står såpass alene tidsmessig, da det ble gitt ut syv år etter forrige album. I tillegg er det snakk om at Beck i skrivende stund er i studio for å spille inn et nytt album og dette vil forhåpentligvis bli gitt ut i løpet av 2012. Jeff Beck er altså fortsatt aktiv, både i form av konserter og innspillinger, så vil tiden vise om *Emotion & Commotion* kan sees på som en del av en kreativ prosess Beck befinner seg midt oppe i, eller om neste album blir noe helt nytt. *Emotion & Commotion* er uansett mindre eksperimentelt og nyskapende enn for eksempel *Blow By Blow* var i 1975 eller *Who Else!* var i 1999. Albumet inneholder flere coverlåter, blant «Over The Rainbow», «Nessun Dorma» og «I Put A Spell On You», men også egne komposisjoner. Halvparten av låtene på albumet er også med vokal, mens resten av låtene er instrumentallåter. Sånn sett er dette albumet unikt i form av at det er like mange instrumentallåter som det er låter med vokal. Albumet er også, etter *Flash*, det med flest vokalinnslag.

Jeg har som en liten kommentar til oppgaven tatt for meg låten «Hammerhead» fra albumet, dog ikke like detaljert som de andre låtene i analysen min. Hovedriffet – som spilles av gitar, bass og orkester – går i D, og riffet inneholder både dur- og mollters, i tillegg liten septim. Riffet er pentatont og utgangspunkt for hele låten. Låten holder seg til D som tonalt utgangspunkt, og melodien består av lange toner som ligger over hovedriffet. Melodien inneholder en H, som gir et dorisk preg, men har også med en stor septim, C#, i tillegg til liten septim, C. Låten går i 4/4, men hovedriffet er triolbasert. Ginarsoloen, som varer i litt over et minutt, går over også over D. Bassen spiller ikke lenger hovedriffet, men ligger og vamber med utgangspunkt i D. Kompet er fortsatt triolbasert og det kommer også tydelig til uttrykk i ginarsoloen. Det ligger ikke flere akkorder under soloen og akkordgrunnlaget for denne soloen kan da sammenlignes med «Led Boots», «Escape», «Blast From The East», «Pork-U-Pine» og «Earthquake». I likhet med «Led Boots», der melodien inneholder både dur- og mollters, inneholder hovedriffet i «Hammerhead» også både dur- og mollters. Soloen derimot holder seg kun til moll. Med unntak av en og annen E holder soloen seg til D-moll pentaton. I

gitarsoloen forekommer det flere rytmiske forskyvinger, som først og fremst kjennetegner solospillet til Beck fra 1970-tallet. Ellers er soloen ganske konsekvent i form at noteverdiene i all hovedsak består av 8-delstrioler. Gitarsoloen på denne låten er på mange måter en klassisk Jeff Beck-solo, både i forhold til notevalg og rytmikk.

6.2 Videre forskning

Jeff Beck er fortsatt en aktiv musiker, og som nevnt med planer om et nytt studioalbum i løpet av kort tid. Nettopp det at han fortsatt er aktiv sørger for at man også i årene fremover kan finne nye perspektiver ved Jeff Beck og musikken hans. Hvordan neste album vil høres ut vil tiden vise. Det samme gjelder hvor lenge han kommer til å holde på som aktiv musiker og hvor mange album han eventuelt kommer til å spille inn og gi ut før han gir seg. Siste ord er derfor definitivt ikke sagt fra Jeff Beck – hverken som musiker, låtskriver eller gitarist. En mulig problemstilling som er interessant å se på er hvordan *Emotion & Commotion*, og eventuelt neste album, kan sees i sammenheng med det jeg har presentert i denne oppgaven. Altså en utvidelse av min problemstilling, der man i tillegg til å se på utvikling og stabiliteten kan drøfte om *Emotion & Commotion* kan sees på som en oppsummering av Becks solokarriere.

7 Litteratur

Bøker og artikler

Batten.com (2011): «Jennifer Batten Biography», <<http://www.batten.com/Biography.html>>
[Lesedato 29. August 2011]

Carson, Annette (2001): *Jeff Beck: Crazy Fingers*, San Fransisco: Backbeat Books

Cleveland, Barry (2003): «Heart Full of Soul» i *Guitar Player*, årgang 37, utgave 9,
California: United Entertainment Media, s. 52–58

Costa, Jean-Charles (1976): «Jeff Beck, "Wired" For Glory» i *The Music Gig*, årgang 2,
utgave 13, New York: The Gig Enterprises Inc., s. 35–36

Covach, John (1997): «We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis» i
Keeping Score: Music, Disciplinary, Culture, David Schwarz, Anahid Kassabian og
Lawrence Siegel (red.), Charlottesville: University Press of Virginia

Grammy.com (2011a): «Nominees And Winners [2009]»,
<<http://www.grammy.com/nominees?year=2009&genre=All>> [Lesedato 10. Oktober
2011]

Grammy.com (2011b): «Nominees And Winners [2010]»,
<<http://www.grammy.com/nominees?year=2010&genre=All>> [Lesedato 10. oktober
2011]

Grammy.com (2011c): «Past Winners Search»,
<<http://www.grammy.com/nominees/search?artist=jeff+beck&title=&year=All&genre=All>> [Lesedato 10. oktober 2011]

Hibbert, Tom (1983): «Rough 'n' Ready: Jeff Beck's wayward talents found many outlets» i *The History of Rock*, årgang 6, utgave 62, Ashley Brown (red.), London: Orbis Publishing Limited, 1983, s. 1228–1232

Hjort, Christopher og Doug Hinman (2000): *Jeff's Book: A Chronology of Jeff Beck's Career, 1965–1980: From The Yardbirds to Jazz-Rock*, Rumford: Rock 'n' Roll Research Press

Leach, Elizabeth Eva (2009): «Popular Music» i *An Introduction to Music Studies*, J. P. E. Harper-Scott og Jim Samson (red.), Cambridge: Cambridge University Press

Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*, Aldershot: Ashgate

Musikkordboken.no (2012): «Klassisk musikk», <<http://www.musikkordboken.no/ord-k.html>> [Lesedato 12. januar 2012]

Obrecht, Jas (1980): «Jeff Beck», i *Guitar Player*, årgang 14, utgave 10, California: GPI Publications, s. 56–86

«Palm Muting on a guitar» (2011): <http://www.igdb.co.uk/pages/techniques/palm_muting.html> [Lesedato 8. Desember 2011]

Rock and Roll Hall of Fame and Museum (2011a): «The 1992 Induction Ceremony» <<http://rockhall.com/inductees/ceremonies/1992/>> [Lesedato 15. september 2011]

Rock and Roll Hall of Fame and Museum (2011b): «The Yardbirds» <<http://rockhall.com/inductees/the-yardbirds/>> [Lesedato 15. september 2011]

Rosnes, Helge (2012): «Klassisk musikk» <<http://www.musikkavisen.no/sak/000008.asp>> [Lesedato 12. januar 2012]

Store norske leksikon (2011): «Tabulatur», <<http://snl.no/tabulatur>> [Lesedato 24. November 2011]

Store norske leksikon (2012): «Heinrich Schenker», <http://snl.no/Heinrich_Schenker>
[Lesedato 5. mars 2012]

Thompson, Art (2010): «Jeff Beck», i *Guitar Player*, årgang 44, utgave 6, California:
NewBayMedia, s. 62–70 og 138–140

Thompson, Dave (2006): *Truth... Rod Stewart, Ron Wood and the Jeff Beck Group*, London:
Cherry Red Books

Tobler, John og Stuart Grundy (1983): «Jeff Beck», i *The Guitar Greats*, London: British
Broadcasting Corporation, s. 66–80

Walser, Robert (2004): «Popular music analysis: ten apthegms and four instances», i
Analyzing Popular Music, Allen F. Moore (red.), Cambridge: Cambridge University
Press, 2003, (opptrykt 2004)

Warner, Timothy (2003): *Pop Music – Technology and Creativity*, Aldershot: Ashgate

Winkler, Peter (1997): «Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription», i
Keeping Score: Music, Disciplinary, Culture, David Schwarz, Anahid Kassabian og
Lawrence Siegel (red.), Charlottesville: University Press of Virginia

Transkripsjoner

«Blast From The East» (1999): i *Who Else!*, Van Nuys: Alfred Publishing Co.

«Blue Wind» [årstall mangler]: i *Jeff Beck/Wired*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation

«Cause We've Ended As Lovers» [årstall mangler]: i *Blow By Blow*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation

«Escape» [årstall mangler]: i *Flash*, Miami: Columbia Pictures Publication

«Led Boots» [årstall mangler]: i *Jeff Beck/Wired*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation

«The Pump» (1999): i *Jeff Beck's Guitar Shop*, Japan: Shinko Music

Innspillinger

Beck, Bogert, Appice (1989): *Beck, Bogert, Appice*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1973]

Beck, Jeff (1984): *There and Back*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1980],

Beck, Jeff (1985): *Flash*, Epic Records, CD

Beck, Jeff (1999): *Who Else!*, Epic Records, CD

Beck, Jeff (2001a): *Blow By Blow*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1975]

Beck, Jeff (2001b): *Wired*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1976]

Beck, Jeff (2001c): *You Had It Coming*, Epic Records, CD

Beck, Jeff (2003): *Jeff*, Epic Records, CD

Beck, Jeff (2008): *Performing This Week... Live At Ronnie Scott's*, Deuce Music, CD

Beck, Jeff (2010): *Emotion & Commotion*, Deuce Music, CD

Jeff Beck Group, The⁴⁰ (2003): *Truth*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1968]

Jeff Beck Group, The (2004): *Beck-Ola*, EMI Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1969]

Jeff Beck Group, The (2006a): *Rough and Ready*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1971]

⁴⁰ Dette albumet ble gitt ut under navnet *Jeff Beck*, men det er The Jeff Beck Group som står bak innspillingen.

Jeff Beck Group, The (2006b): *Jeff Beck Group*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1972],

Jeff Beck & Jed Lieber (1992): *Frankie's House*, Epic Records, CD

Jeff Beck and the Bigtown Playboys (1993): *Crazy Legs*, Epic Records, CD

Jeff Beck with Terry Bozzio and Tony Hymas (1989): *Jeff Beck's Guitar Shop*, Epic Records, CD

Jeff Beck with the Jan Hammer Group (1991): *Jeff Beck with the Jan Hammer Group*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang på vinyl i 1977]

8 Vedlegg

Lyd-CD med musikk:

Spor:	Tittel:	Album:	År:
1	Cause We've Ended As Lovers	<i>Blow By Blow</i>	1975
2	Led Boots	<i>Wired</i>	1976
3	Blue Wind	<i>Wired</i>	1976
4	The Pump	<i>There And Back</i>	1980
5	Escape	<i>Flash</i>	1985
6	Big Block	<i>Jeff Beck's Guitar Shop</i>	1989
7	Blast From The East	<i>Who Else!</i>	1999
8	Earthquake	<i>You Had It Coming</i>	2001
9	Pork-U-Pine	<i>Jeff</i>	2003
10	Hammerhead	<i>Emotion & Commotion</i>	2010