

## **Forord**

I det jeg gikk inn i prosessen med å velge tema hadde jeg en baktanke om å finne noe som ikke var så nøye utforsket fra før. Jeg hadde også et ønske om å finne et interessant og appellerende tema som kunne dekke mine interesser for både trommer, musikkutøvelse og svart musikk. Valget falt på en trommeslager som spilte på hitlåt etter hitlåt på 1960- og 1970-tallet, og som i nyere tid ikke har fått så mye oppmerksomhet. Denne oppgaven vil derfor handle om trommeslageren Al Jackson Jr., mest kjent fra sin tid i Stax Records, som en del av bandet Booker T & the MGs.

Takk til veileder, professor John Howland, for verdifulle innspill og tips, utømmelig faglig kunnskap, og en genuin interesse for temaet. Takk også til Stine og Frans for all tålmodighet og støtte i prosessen med å fullføre denne oppgaven.

Magnus Hoem, juni 2018, Trondheim.



# Innhold

<b>INNLEDNING .....</b>	<b>5</b>
<b>TROMMESLAGEREN I AKADEMIA.....</b>	<b>9</b>
2.1 FORHOLDET MELLOM MUSIKK OG KONTEKST I MUSIKKFORSKNING .....	10
2.2 FRAVÆRET AV TROMMEFORSKNING I AKADEMIA .....	13
2.3 UTFORDRINGER MED TROMMETRANSKRIPSJON .....	16
2.4 HVORDAN FORSKE PÅ TROMMESLAGERE – HVA GJØR EN TROMMESLAGER KREATIV? .....	17
<i>Differensiering</i> .....	18
<i>Utvalg</i> .....	20
<i>Kommunikasjon</i> .....	22
<i>Evaluering</i> .....	22
2.5 HVORDAN FORSKE PÅ TROMMESLAGERE OG VIKTIGHETEN AV TIMING OG GROOVE.....	25
<i>Groove</i> .....	28
2.6 RYTMESEKSJONEN .....	32
<b>SOUL OG STAX RECORDS.....</b>	<b>35</b>
3.1 STAX RECORDS – SOUTHERN SOUL .....	37
3.2 KONKURRANSEN MED MOTOWN.....	39
3.3 BOOKER T & THE MGS.....	42
<b>STAX SOUNDET .....</b>	<b>45</b>
4.1 RYTMESEKSJONEN – ROLLER I BOOKER T & THE MGS .....	45
4.2 STUDIOPRODUKSJON VED STAX .....	48
4.3 TROMMELYDEN .....	52
<b>ANALYSE AV MUSIKKEN .....</b>	<b>57</b>
5.1 GREEN ONIONS (1962) .....	58
5.2 SOUL DRESSING (1964) .....	65
5.3 BOOT-LEG (1965).....	70
5.4 HIP HUG-HER (1967).....	74
5.5 SOUL LIMBO (1968) .....	77
5.6. HANG ´EM HIGH (1968) .....	82
5.7 TIME IS TIGHT (1969) .....	85
5.8 OPPSUMMERING: ARVEN ETTER JACKSON.....	90
<b>OPPSUMMERING .....</b>	<b>93</b>
LITTERATURLISTE.....	95
INTERNETTSIDER .....	96
FILMER.....	98
LYDKLIPP.....	99
VEDLEGG 1: DISKOGRAFI, BOOKER T & THE MGS.....	100
VEDLEGG 2: TROMMENOTASJON .....	101



## Kapittel 1

### Innledning

I soulmusikkens gullalder på 1960- og 1970-tallet lagde Al Jackson Jr. malen på hvordan trommespill i sjangeren skulle høres ut. Med solide, drivende og tilsynelatende enkle groover tuftet på god timing og «feel», fikk han kallenavnet «den menneskelige metronom».<sup>1</sup> På starten av 1960-tallet ble han endel av Stax Records' husband Booker T & the MGs, som spilte for artister som Otis Redding, Wilson Pickett, Sam & Dave, Rufus og Carla Thomas, Albert King og mange fler. På 1970-tallet utvidet Jackson sitt studiovirke også utenfor Stax. Hans trommespill med Al Green er verdt å trekke frem, med hitlåter som «Tired of being alone» (1971), «Let's stay together» (1972) og «I'm still in love with you» (1972). Jackson spilte også på «Ain't no sunshine» og «Grandma's hands», fra Bill Withers' første plate *Just as I am* (1971), i tillegg til å gjøre studioarbeid for artister som Elvis Presley, Leon Russell, Eric Clapton, Donny Hathaway og mange fler. I 1975 ble Jackson tragisk nok skutt og drept av en innbruddstyv i sitt eget hjem, og med det mistet vi en av de beste trommeslagerne som har levd, og kanskje den aller viktigste eksponenten for soultromming.

Denne oppgaven vil med utgangspunkt i Al Jackson Jr. forsøke å vise hvordan en kan forske på trommeslagere i en akademisk kontekst. Sentrale aspekter som hvordan trommeslageren skaper en groove, og hvordan den formes i interaksjonen med resten av rytmeseksjonen, vil bli diskutert og analysert i sammenheng med konkrete musikalske eksempler. Jackson spilte såkalt «groove-orientert» tromming, og dette fremmer en rekke spørsmål knyttet til hvordan en kan analysere, tolke og forstå repetitivt trommespill som ofte oppleves som «enkel». En del av dette handler om å se på de små nyansene i trommespillet, og hvordan dette kan danne utgangspunkt for en større diskusjon rundt musikken. Med sitt virke i sjangeren soul tok Jackson del i en musikkstil som resonerte med den svarte borgerrettighetsbevegelsen, og vi vil se på hvilken rolle denne musikken hadde for rasediskursen. Gjennom ulike intervjuer med involverte musikere og andre fra Stax Records vil oppgaven forsøke å skape en helhetlig forståelse av Jacksons betydning i relasjon til bandet Booker T & the MGs, Stax Records, og utviklingen av soul på 1960-tallet.

---

<sup>1</sup> Sentrale begreper som knytter seg til trommespill, som f.eks. "groove", "feel" og "time", vil forklares nærmere i kapittel 2.

Oppgaven er delt inn i seks kapitler som vil se på teoretiske aspekter, historisk kontekst, og ikke minst musikalsk analyse med utgangspunkt i trommespillet. Kapittel 2 vil starte med å adressere fraværet av forskning på trommeslagere i akademia. Dette henger blant annet sammen med hvordan musikk og kontekst tradisjonelt sett har blitt ulikt vektlagt i studier av kunst- og populærmusikk, og jeg vil her vise til William Bruford, som trekker frem trommeslagere som lite utforsket i studier av musikkutøvelse. Han peker videre på ulike årsaker til hvorfor trommeslageren ofte er misforstått og fraværende i musikkforskning, og det vil her rettes et spesielt fokus på den historiske diskursen med kropp og sinn satt opp mot hverandre i forståelsen av både trommeslagere og svart musikk. Et annet poeng som vil bli tatt opp her er fraværet av gode transkripsjoner av trommespill i akademiske tekster, og videre hvordan trommekulturen virker å inneha de mest presise og troverdige transkripsjonene.

Kapittelet vil deretter skifte fokus over til hvordan en kan forske på trommeslagere, med utgangspunkt i Brufords «DSCA»-modell for kreativitet. De ulike aspektene i modellen vil ses på hver for seg, og det vil vises til Jacksons tromming for å eksemplifisere de ulike aspektene. Bruford introduserer også en skala fra funksjonell til kompositorisk tromming, og her vil vi se nærmere på hvordan en kan forstå Jackson på denne skalaen. Vi vil deretter gå over på begrepene timing og groove, som kan sies å være helt essensielle i forståelsen av svart musikk, og ikke minst groove-orientert tromming. Jeg vil her påpeke viktigheten av timing hos alle instrumentalister, og videre hvordan grooven konstitueres i trommeslagerens interaksjon med resten av rytmeseksjonen. Ingrid Monsons fokus på rytmeseksjonen i jazz, og Anne Danielsens forskning på groove i funkmusikk, vil stå for sentrale bidrag i denne diskusjonen.

I kapittel 3 ser vi nærmere på den historiske konteksten knyttet til utviklingen av soul som musikkjanger, og hvordan musikken ble en del av borgerrettighetskampen i det amerikanske samfunnet på 1960-tallet. Stax Records' betydning for soul vil også bli sett på, med vekt på blant annet distribusjonsavtalen med Atlantic, og hvilken betydning denne hadde for promoteringen av det såkalte «Stax soundet». I konkurranse med Motown Records ble dette soundet frontet som en motsats til Motowns storproduksjoner, og jeg vil se litt nærmere på hvordan dette har blitt presentert og diskutert av både involverte og musikkforskere.

Kapittelet avsluttes med fokus på Booker T & the MGs, og vi vil se nærmere på betydningen

som bandet hadde for suksessen til Stax, og det at de var en integrert gruppe i en tid med segregering utenfor studioets vegger.

Kapittel 4 vil se nærmere på de ulike instrumentalistrollene i Booker T & the MGs, med særlig vekt på forholdet mellom trommer og bass, gitarens skiftende roller i de ulike sangene, og hvordan orgelets hovedrolle er som melodiførende instrument. Dette vil deretter dreie over til å handle om hvordan dette utartet seg i studioproduksjonen, og videre hvordan «Stax soundet» krystalliserte seg gjennom bandet. Kapittelet avslutter med å se på Jacksons trommelyd og spill, og det vil vises til andre trommeslagere som også var involvert i Stax.

I kapittel 5 vil sju låter av Booker T & the MGs analyseres. Alle låtene ble sluppet som singler i perioden 1962-69, og representerer ulike stilarter som bandet gjorde. Disse vil bli analysert med utgangspunkt i trommespillet, og videre vil det vises til hvordan de andre instrumentalistenes roller relaterer seg til dette. Det vil vises til transkripsjoner av både rytmeseksjonen som helhet, og av trommegroover fra andre låter som kan sies å ha relevans for forståelsen av Jacksons tromming. Andre musikalske aspekter som harmonikk, form, arrangement, sound og tekstur vil også bli diskutert, i tillegg til at hver enkelt låt vil bli satt i kontekst med hvordan den ble komponert. I oppsummeringen av kapittelet vil jeg også se litt på arven etter Jackson, og vise til hvordan andre trommeslagere har hentet inspirasjon fra ham, og hvordan trommespillet hans har blitt samlet i ettertid. Kapittel 6 gir en kortere oppsummering av hele oppgaven, og jeg vil her vise til mulige veier for hvordan Jacksons tromming som forskningsfokus kan tas videre.





## Kapittel 2

### Trommeslageren i akademia

Trommeslagerens rolle og betydning som instrumentalist er et lite utforsket felt innen akademia, og et lite diskutert tema i musikk-literaturen utenom trommekulturen. Hvorfor dette er tilfellet kan forklares med både debatten om hvordan en forsker på musikk, hva en forsker på, og hvordan trommeslageren tradisjonelt sett har blitt sett på og diskutert – eller retttere sagt ikke diskutert – i musikkforskning. Med en av de nyere avhandlingene som fokuserer på trommeslagere i populærmusikk, viser William Bruford til at musikkutøvelse ikke bare er lite forsket på, men også at slik forskning ofte handler om musikere innen den klassiske tradisjonen, eller enkelte utøvere innen populærmusikk – som f.eks. låtskrivere. Opplevelsene til de som spiller instrumenter uten definert tonehøyde, som trommeslagere, er ifølge Bruford stadig et mysterium.<sup>2</sup> Han viser også til at komponisten og komposisjonen er privilegert fremfor utøvere og fremføringspraksis innen kunstmusikken, noe som har medført til at kreativitet tilegnes komponist fremfor utøver.<sup>3</sup> Med sin forskning på rytmeseksjoner i jazz fremhever Ingrid Monson at et fokus på trommeslageren i et ensemble kan gi verdifull innsikt når det gjelder forståelsen av interaksjon mellom musikere, og videre hvordan trommesettet med muligheten til å ha fire ulike rytmer gående hver for seg, kan være et eget ensemble i seg selv.<sup>4</sup>

Med utgangspunkt i Al Jackson Jr. vil dette kapittelet forsøke å danne et teoretisk bakteppe for hvordan en kan forske på trommeslagere. Brufords forskning på trommeslagere og kreativitet, Monsons forskning på rytmeseksjonen, og Anne Danielsens forskning på groove i funk vil ved siden av annen relevant teori tilføre ulike aspekter som kan bidra til en helhetlig diskurs. Med Al Jacksons virke innenfor svart musikk, og da spesielt groove-orientert soulmusikk, vil det bli naturlig å komme inn på begreper som groove, timing og interaksjon, og videre hvordan disse relaterer seg til kreativitet og samspill innenfor en rytmeseksjon.

---

<sup>2</sup> William Bruford, "Making it work: Creative music performance and the Western kit drummer", PhD-avhandling, University of Surrey, 2015, 13.

<sup>3</sup> Ibid., 25.

<sup>4</sup> Ingrid T. Monson, *Saying something: Jazz improvisation and interaction* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 51.

## 2.1 Forholdet mellom musikk og kontekst i musikkforskning

Når det gjelder hvordan en forsker på musikk snakker en ofte om forholdet mellom musikk og konteksten musikken er satt i. Historisk sett har forskning innen den vestlige kunstmusikken i større grad dreid seg om hva notemateriell med tradisjonelle musikkanalyser kan si om musikken, mens det innen populærmusikkstudier ofte har vært et større innslag av musikken som en del av kulturen rundt. Richard Middleton understreker hvordan det har eksistert en generell utfordring med å ta i bruk musikkvitenskapelige metoder i analysen av populærmusikk, med formalisme som resultat. På den andre siden har analyser av populærmusikk insistert på viktigheten av betydning og kontekst, og det med rette, ifølge Middleton. Han ytrer likevel en mistanke om at fokuset på selve musikken ikke alltid har vært like mye vektlagt i slike analyser.<sup>5</sup>

En av de større diskusjonene i populærmusikkforskning har derfor vært hvordan en skal gripe tak i musikken. Phillip Tagg er en av de som har argumentert for at populærmusikk ikke kan analyseres helhetlig med bare tradisjonelle verktøy fra musikkvitenskapen. Han peker på en rekke aspekter som understreker ulikhetene mellom populærmusikk og kunstmusikk, og som gjør det nødvendig å ta ulike utgangspunkt i analysen av dem. For det første er populærmusikk skapt for massedistribusjon til en større og ofte sosiokulturell heterogen gruppe av lyttere. Et annet poeng er at populærmusikk lagres og distribueres i en ikke-skriftlig form, og ikke i form av notert materiale slik det ofte er i kunstmusikken. Tagg fremhever også at populærmusikk kun er mulig i industrisamfunn, hvor den eksisterer som en handelsvare som endel av det åpne markedet, hvor idealet er å selge så mye som mulig av så lite som mulig – til så mange som mulig. Med bakgrunn i alle disse aspektene hevder Tagg med rette at det er umulig å evaluere populærmusikk med et tenkt platonsk ideal for estetikk, og rent praktisk at notasjon ikke burde være hovedmaterialet for det analytiske.<sup>6</sup>

Middleton og Tagg fremlegger begge forslag til modeller som kan danne grunnlag for en helhetlig analyse av populærmusikk utover tradisjonelle analyser av notert materiale, men de har dog ikke et særskilt fokus på trommespillet i sine analyser. Middleton peker på mulighetene til å studere musikalske gester knyttet til sammenhengen mellom det rytmiske og

---

<sup>5</sup> Richard Middleton, "Popular music analysis and musicology: Bridging the gap", i *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*, red. Richard Middleton (Oxford: Oxford University Press, 2000), 104.

<sup>6</sup> Philip Tagg, "Analysing popular music: Theory, method, and practice", i *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*, red. Richard Middleton (Oxford: Oxford University Press, 2000), 75-6.

det lydige, hvor faktorer som groove, formen av repeterende akkord-sekvenser, det narrative i vokalen, mikrogestene til de individuelle lydene og tekstur, kan danne utgangspunkt for en analyse.<sup>7</sup> I analysen av Madonnas låt «Where's the party», peker Middleton på trommespillet knyttet til *hva* som spilles, men en kan se for seg at dette også kan utvides til å omfatte *hvordan* en gitt groove fremføres – særlig med tanke på de nevnte faktorene knyttet til mikrogester og tekstur. Tagg legger også frem en liknende sjekkliste med musikalske aspekter som kan danne bakgrunn for analyse, som gjerne suppleres med transkribert materiale. Denne sjekklisten inkluderer aspekter knyttet til det rytmiske, det melodiske, det orkestrale, tonaliteten og teksturen, det dynamiske og det akustiske, og elektromusikalske og mekaniske aspekter. Tagg poengterer at denne sjekklisten ikke må følges slavisk, men at den kan danne et utgangspunkt for hvordan en kan analysere populærmusikk på en helhetlig måte.<sup>8</sup> Tagg har på sin side et nesten utelukkende fokus på melodiene i sine analyser, men også her kan se for seg at dette kan være overførbart til et forskningsfokus på trommespillet om en velger å ta dette som utgangspunkt.

Innen jazzen peker Monson på at de to retningene med musikalsk tekst på den ene siden, og kulturell kontekst på den andre siden generelt sett har blitt forsket på parallelt uten å krysse over i hverandre. Der musikkvitere og etnomusikologer har tatt del i større kulturelle og samfunnsmessige diskusjoner, så har spørsmålet om hva en gjør med musikken ofte blitt utelatt. På den andre siden har akademiske studier av musikalske strukturer i jazz tradisjonelt sett tatt utgangspunkt i en konvensjonell forståelse av musikk, der tradisjonell musikkteori helt klart har problemer med å adressere strukturelle beskrivelser av estetikk, betydning og historie utover det musikalske materialet.<sup>9</sup>

Monson ser altså et tydelig behov for en mer helhetlig forskning på jazz, og poengterer at enten-eller tanken med musikk og kultur ikke gir et fullstendig nok bilde av musikken. Hun bruker språkmetaforen (musikk som språk) som en måte å kombinere musikalsk analyse med det mellommenneskelige og det kulturelle, i sin tolkning av fremført improvisatorisk musikk.<sup>10</sup> Monson poengterer med rette at det formelle (målbare, analytiske) i musikken er en del av helheten, som også inkluderer en bred forståelse av interaksjon med alt fra samspillet mellom musikere, til interaksjonen med samfunnet og kulturen ellers. På samme måte som

---

<sup>7</sup> Middleton, "Popular music analysis and musicology", 110-4.

<sup>8</sup> Tagg, "Analysing popular music", 47-8.

<sup>9</sup> Monson, *Saying something*, 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 4.

Paul Berliners *Thinking in Jazz* tar Monson samtaler med musikere som et konseptuelt utgangspunkt, da med et særskilt fokus på rytmeseksjonen inkludert piano, bass og trommer.<sup>11</sup> I denne oppgaven er «samtalen» blant annet gitt gjennom ulike intervjuer med involverte fra Stax Records, noe som vil være en sentral del av det som setter rytmeseksjonen og Jacksons tromming i kontekst med sin samtid. Det må også presiseres at alle sitater i denne oppgaven originalt er på engelsk, og disse vil være oversatt til norsk av undertegnede.

Fokuset på at musikk og kultur må forstås som to deler av en større helhet er noe som også er førende for Danielsens forskning på funk. I tillegg til musikalsk analyse og kulturell teori bringes det også inn et utøveraspekt, med fokus på hvordan funk fenomenologisk oppleves hos den som er utøver av musikken – hos den som er «i funken». Disse tre aspektene blandes sammen til det Danielsen omtaler som en mer «generell hermeneutisk refleksjon» omkring funk.<sup>12</sup> Med utgangspunkt i Heideggers filosofiske hermeneutikk ønsker Danielsen å studere funk som levd opplevelse, fremfor som et musikalsk objekt.<sup>13</sup>

Alle disse aspektene med populærmusikkforskning, og sammenhengen mellom musikkteksten og konteksten vil bidra til å danne en forståelse av Al Jackson Jr. i relasjon til bandet Booker T & the MGs, Stax Records, og det amerikanske samfunnet på 1960-tallet. På samme måte som at Monson vil hevde at klassisk musikkanalyse ikke er nok for å kunne dekke alle aspekter ved en jazzimprovisasjon, kan en hevde at det heller ikke er nok for å forstå hvordan musikken ved Stax Records ble skapt; med ikke-nedskrevne arrangementer, med betydningen av menneskelige relasjoner mellom musikere og andre, med påvirkning fra konkurrerende studioer og annen musikk, og samfunnet ellers. Målet er å skape et helhetlig bilde av musikken med hovedfokus på trommespillet, og hvordan dette relaterer seg til de andre instrumentalistene og samfunnet rundt.

---

<sup>11</sup> Paul Berliner, *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

<sup>12</sup> Anne Danielsen, "Presence and pleasure: A study in the funk grooves of James Brown and Parliament", PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2001, 3-6.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 20.

## 2.2 Fraværet av trommeforskning i akademia

I sin studie av trommeslagere og kreativitet trekker Bruford frem tre hovedgrunner til at trommeslagere tradisjonelt sett har blitt sett ned på, misforstått eller utelatt fra forskning på musikk i akademia.<sup>14</sup> Bruford hevder at det eksisterer en oppfattet predisposisjon mot rytmemakeren («the rhythmist») innen den vestlige musikkulturen, som forsterkes gjennom en trommekultur som på den ene siden er kilde for kreativitet, og som på den andre siden bidrar til å opprettholde et skille mellom trommekulturen og andre kulturer – mellom trommeslagere og andre instrumentalister. Å hevde at det er en medfødt motstand mot trommeslagere i den vestlige musikkulturen virker kanskje litt ekstremt, men det er et interessant sted å starte om en vil finne forklaringer på hvorfor trommeslagere tilsynelatende utelates fra akademisk forskning.

Brufords første argument for at trommeslageren ofte blir sett ned på i akademisk forskning, handler om den historiske diskursen i møtet mellom vestlig kunstmusikk og afrikansk musikk. Her er den vestlige kunstmusikken forstått som estetisk, harmonibasert og intellektuell, og den afrikanske musikken som hedonistisk, kroppslig og rytmisk. Dette har ifølge Bruford gitt grobunn for en trommeidologi basert på «rasistiske misforståelser», som også har vært førende for misoppfatningene rundt den vestlige trommeslageren.<sup>15</sup>

Denne delingen mellom kropp og sinn står også sentralt i mye forskningen på svart musikk. Susan McClary og Robert Walser viser til at fraværet av fokus på det kroppslige i tradisjonell musikkvitenskapelig forskning, har gitt et skjevt inntrykk av afrikansk-basert musikk – musikk som ofte understreker det kroppslige gjennom dans. De viser til at tanken om svart musikk som primitiv i aller høyeste grad eksisterer i moderne tid, med forsøk på å undergrave musikk som fokuserer på det kroppslige – som f.eks. disco, moderne R&B, eller rap.<sup>16</sup> Danielsen fremhever også at delingen mellom sinn og kropp fortsetter å stå sentralt i diskursen rundt populærmusikk, hvor det svarte i musikken forstås som sex, ikke-konformitet og barbari – alle sentrale verdier innen rock som underbygger forståelsen av musikken som kroppslig og primitiv.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Bruford, "Making it work", 93.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Susan McClary and Robert Walser, "Theorizing the body in African-American music", *Black Music Research Journal* 14 (1994), 75.

<sup>17</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 20-1.

Forståelsen av svart musikk handler også om et møte mellom det afrikanske og det europeiske, og Monson peker på dualismen mellom det hvite sinnet og den svarte kroppen som en sentral del av den historiske forståelsen av jazzen som sjanger. Hun hevder at det hvite vestlige og det svarte afrikanske er som to verdener som kolliderer, en kulturell kollisjon som står igjen som en vesentlig del av de interaktive musikalske prosessene i jazz.<sup>18</sup> Monson argumenterer for at svarte jazzmusikere står i en særstilling, med sin kompetanse innen både vestlig musikkanalyse og sitt eget afro-amerikanske språk, men at de likevel later til å foretrekke det metaforiske språket i sin forståelse av musikken – fordi det analytiske vokabularet fra kunstmusikken oppleves som sjelløst.<sup>19</sup> På den andre siden hevder Monson at svarte musikers verbale og musikalske oppfinnsomhet har vært en kilde for stor inspirasjon blant hvite, men samtidig blitt undergravet som mindre intelligent og mindre kunnskapskrevende.<sup>20</sup> Det harmoniske grunnlaget fra kunstmusikken har således blitt hevet over det rytmiske med afrikansk herkomst, og på den måten kan trommeslagerens geskjeft i form av rytme ha bli undergravet.

Et annet moment i dette handler om hvordan musikk høres ut i ulike kulturer. Danielsen refererer til Olly Wilson som hevder at svart musikk har en generell tilbøyelighet mot perkussive lyder, og mot en spesiell type tekstur – det heterogene lydbildet – hvor lydlig kontraster er foretrukket fremfor lydlig enhet.<sup>21</sup> Der en strykekvartett har instrumenter som er lydlig beslektet, og hvor det klanglige idealet er homogenitet, er det i ensembler og band innen svart musikk som regel instrumenter som innehar kontrasterende lydlig kvaliteter. Bruford peker også på dette når det gjelder kreativitet hos den enkelte musiker – her forstått som i «å tilføre noe av seg selv til musikken», og hvordan dette er noe som ikke er forenelig med det klassiske idealet hvor en musiker ikke skal tilføre sin egen stemme, men heller være endel av helheten.<sup>22</sup>

Det andre punktet for hvorfor trommeslageren ofte blir sett ned på handler for Bruford om det historiske synet på trommeslagere som mindre musikalske, med en kontinuerlig nedtoning av det intellektuelle ved tromming.<sup>23</sup> Dette henger igjen sammen med det første punktet om hvordan trommeslagere tradisjonelt sett har blitt sett på som primitive og ikke-intellektuelle.

---

<sup>18</sup> Monson, *Saying something*, 75-6.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>21</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 54.

<sup>22</sup> Bruford, "Making it work", 28-9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 95.

Gareth Dylan Smith understreker også at trommeslagere som portretteres i populærkulturen ofte er latterliggjorte skikkelser, med stadige misoppfatninger fra publikum – og til og med andre musikere – rundt hva en trommeslager bidrar med i musikalske settinger.<sup>24</sup>

Med kontinuerlige spørsmål rundt egne evner viser Bruford til at flere trommeslagere har personifisert rollen av som en ikke-intellektuell musiker, ved å gjøre en innsats for å distansere seg fra både teknisk ekspertise og kunnskap. Han bruker her trommeslagere i punkband som eksempel på verdsatt inkompetanse, hvor mantraet er «alle kan spille, og burde spille et instrument». Her snakker vi altså ikke eksplisitt om trommeslagere, så det er vanskelig å bruke dette som et argument for mangel på musikalitet hos trommeslageren alene. Bruford viser også til at god tromming ofte blir sett på som følelse, «noe du føler og spiller uten tanke». Selv om følelse i trommespillet er noe som er høyt aktet, er det umulig å argumentere for at tromming ikke involverer et vesentlig mentalt aspekt utenom det kroppslige og fysiske. Bruford påpeker dette på følgende måte: «Mange som har forsøkt å koordinere fire lemmer ved å spille fire instrumenter samtidig, og videre få det til høres ut som en sammenhengende rytme, vil vitne om at det beror på iallfall et minimum av mental involvering».<sup>25</sup>

Et tredje argument for at trommeslageren har blitt misforstått, sett ned på, eller utelatt fra akademia, handler om at instrumentet ikke opererer med eksakt tonehøyde. Nok en gang henger dette sammen med fordommer innen vestlig klassisk musikk, hvor det ifølge Bruford er en distinksjon mellom trommer og bråk på den ene siden, og musikalsk lyd på den andre.<sup>26</sup> Innen jazz viser Monson til trommeslageren som den mest undervurderte, både av publikum og musikere, og videre den minst diskuterte i jazzhistorie og analytisk litteratur. Noe av grunnen til dette forklares med at en trommeslager ikke spiller harmonier eller melodier på samme måte som andre instrumentalister – en spiller «bare rytme». Monson presiserer at selv om trommeslagere «bare» spiller rytme, så representerer trommesettet et «mikrokosmos av alle de interaktive prosessene [...] inkludert harmonisk og melodisk sensibilitet».<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Gareth Dylan Smith, *I drum, therefore I am: Being and becoming a drummer* (Burlington, Vt.: Ashgate, 2013), 4-6.

<sup>25</sup> Bruford, "Making it work", 95.

<sup>26</sup> Ibid., 96.

<sup>27</sup> Monson, *Saying something*, 51.

## 2.3 utfordringer med trommetranskripsjon

Et annet aspekt når det gjelder rytme og trommeslageren i akademia handler om fraværet av detaljerte transkripsjoner, hvilket en diskusjon rundt trommespillet er helt avhengig av. Her kan en se en tydelig tendens til at nyanser i trommespillet ofte blir utelatt til fordel for forenklinger, og tidvis åpenbare feil i transkripsjonene. Her kan nevnes *Percussion* av John Mowitt, som dog har bakgrunn fra kulturstudier. Mowitt inkluderer blant annet en transkripsjon av trommespillet fra «I'm a man», hvor shufflerytmen er notert helt feil, med en sekstendelsnote etterfulgt av en punktert åttendelsnote. I tillegg er denne transkripsjonen notert i g-nøkkel fremfor trommenøkkelen som en vanligvis bruker når en transkriberer rytmer.<sup>28</sup> Også i musikkvitenskapelige studier finner en tilfeller hvor trommenotasjonen har åpenbare mangler, som f.eks. i Allan F. Moores *Rock: the primary text*, hvor trommerytmen er forenklet til én enkelt linje, som videre utdypes med at den «spilles på ulike steder på trommesettet».<sup>29</sup> Et annet eksempel finner en i John Bracketts artikkel «Examining rhythmic and metric practices in Led Zeppelin's musical style», som forsøker å gå i dybden på John Bonhams trommespill, men som ikke er konsekvent i hvordan trommesettet noteres, og som tidvis bærer preg av forenklinger som ikke godt nok øyner å få frem nyansene i spillet.<sup>30</sup>

Et annet viktig spørsmål er hva transkripsjon av musikk som opprinnelig ikke eksisterer i notert form, skal representere. Peter Winkler viser til notasjon som et udiskutabelt nyttig verktøy når en skriver om musikk, men at en må «huske at transkripsjon i realiteten er en blåkopi som er laget etter at bygningen er bygget. En må derfor motstå fristelsen til å se på blåkopien som bygningen».<sup>31</sup> Winkler peker med rette på at transkripsjon ikke bør ses på som en mulighet til å distansere seg fra musikken med mål om en objektiv representasjon. Transkripsjon er i realiteten en gjennomgående subjektiv handling. Dette er ifølge Winkler nettopp styrken ved arbeidsmetoden, som muliggjør «en dyp og fortrolig involvering i den musikalske prosessen».<sup>32</sup>

I nyere tid har det også kommet endel forskning som fokuserer på såkalt mikrorytmikk, og

---

<sup>28</sup> John Mowitt, *Percussion: Drumming, beating, striking* (Durham: Duke University Press, 2002), 199.

<sup>29</sup> Allan F. Moore, *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock* (Buckingham: Open University Press, 1993), 37.

<sup>30</sup> John Brackett, "Examining rhythmic and metric practices in Led Zeppelin's musical style", *Popular Music* 27 (2008), 54-76.

<sup>31</sup> Peter Winkler, "Writing ghost notes: The poetics and politics of transcription", i *Keeping score: Music, disciplinarity, culture*, red. David Schwarz, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel (Charlottesville: University Press of Virginia, 1997), 193.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 200.



hvordan utførelse av rytmer kan tallfestes med eksakte, matematiske, og grafiske fremstillinger. Nevnte Anne Danielsen er her sentral når det gjelder forskning på sjangre som neo-soul, EDM og moderne R&B, hvor tallfestede analyser av mikrorytmikk i groover er knyttet opp imot transkriberte utgaver av sanger.<sup>33</sup> Dette handler bl.a. om hvordan en oppfatter slag knyttet til hvordan det er notert, og hvordan såkalte faktiske og virtuelle pulser relaterer seg til mikrorytmiske funn. Selv om dette gir eksakte tall på avstanden mellom ulike slag, så kan en spørre seg om det faktisk sier så mye om selve musikken. Det at noe mikrorytmisk også er umulig å gjenskape et hundre prosent, gjør det vanskelig å overføre til faktiske musikalske settinger. Dette er årsakene til at slike matematiske fremstillinger ikke vil bli vektlagt og brukt i denne oppgaven.

Bruford argumenterer med rette for at det er trommekulturen og trommeslagere selv som har mest innsikt i instrumentet, og som derfor må ses på som de mest sentrale skaperne av betydning.<sup>34</sup> I denne oppgaven vil transkripsjonene ha utgangspunkt i hvordan det gjøres innenfor trommelitteraturen, og jeg vil etter beste evne forsøke å få frem nyanserte transkripsjoner av trommespillet for å kunne argumentere for Jacksons betydning som instrumentalist.<sup>35</sup>

## **2.4 Hvordan forske på trommeslagere – hva gjør en trommeslager kreativ?**

Selv om trommeslagere historisk sett er et lite utforsket territorium, så eksisterer det selvsagt ulik forskning som bidrar til å øke kunnskapen og den historiske forståelsen for instrumentet. Sentralt her står en rekke profesjonelle trommeslagere som forsker med pedagogisk øyemed. Her kan nevnes Stanton Moores forskning på groover med opprinnelse fra New Orleans (*Groove alchemy*), Benny Grebs forskning på groove og feeling (*The art and science of groove*), og Daniel Glass' prosjekt med å kartlegge trommesettets historie (*The century project*). Felles for alle de overnevnte er at de forsker innenfor trommekulturen, og i mindre grad tilhører akademiske forskningsmiljøer. I tillegg kan det nevnes at det finnes nyere forskning fra blant annet Gareth Dylan Smith (*I drum, therefore I am: being and becoming a drummer*), med interesse for trommeslageres identitetsfølelse og læring av instrumentet, og

---

<sup>33</sup> Anne Danielsen, *Musical rhythm in the age of digital reproduction* (Burlington, Vt.: Ashgate, 2010).

<sup>34</sup> Bruford, "Making it work", 41-2.

<sup>35</sup> Måten trommesettet er notert på i denne oppgaven utdypes i vedlegg 2: Trommenotasjon.

selvsagt nevnte Bruford med sin interesse for trommeslagere og kreativitet.

Ettersom fokuset i denne oppgaven er på én trommeslager er det nødvendig å spørre seg hva som var sentralt i Jacksons virke som trommeslager. Han var i aller høyeste grad en grooveorientert trommeslager. I dette ligger det at fokuset hans virket å være å spille for musikken – ofte med bare én enkelt trommegroove, og med minst mulig distraksjoner og brekk som bryter opp for mye. Jacksons kreativitet hva gjelder å få mye ut av lite er et tilbakevendende tema som vil bli sett mer på i analysekapittelet.

Med utgangspunkt i Brufords forskning vil den neste delen se på ulike dimensjoner som kan danne utgangspunktet for en diskusjon rundt Jacksons kreative bidrag til musikken. Bruford hevder med rette at kreativ musikkutøvelse i populærmusikk hverken er avhengig av komponist, noter, talent eller virtuositet. Han peker videre på fire grunnleggende dimensjoner ved en fremføring (opptreden på plate, live, studio osv.), som kan danne et utgangspunkt for å kunne hevde om noe er kreativt eller ikke. Med utgangspunkt i litteratur som fokuserer på dette har Bruford laget et rammeverk forkortet til DSCA – «Differentiation, Selection, Communication og Assessment».<sup>36</sup> Brufords argument er at disse faktorer må være tilstede i ulik grad for at en fremføring skal kunne fremstå som kreativ, og dette kan således være et utgangspunkt for å spørre seg hva som var kreativt hos Al Jackson Jr. som trommeslager.

## Differensiering

Den første dimensjonen handler om at en fremføring må være annerledes. Den trenger ikke nødvendigvis være ny eller originalt, men må ha betydning, og må forstås som å ha betydning for andre (musikere, publikum, trommekultur). Bruford påpeker et hovedproblem når det gjelder kreativitetsmodeller og trommeslagere, med tanke på at «ingen egentlig er kreative om det skal måles etter originalitet og nyskapning». Poenget til Bruford er at alle som praktiserer instrumentet har lånt litt, og det er kun noen få trommeslagere som innehar domene-endrende kreativitet, såkalt «Big-C» – og selv i de tilfellene er det mulig finne eksempler på at vedkommende har hentet inspirasjon og lånt aspekter ved trommespillet fra andre.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Bruford, "Making it work", 30.

<sup>37</sup> Ibid., 66.

Ifølge Bruford kan ulikhet (ved siden av det domeneendrende) signaliseres i form av interpretativ ulikhet; tolkningen av et gitt notert eller ikke notert materiale, og som ekspressiv ulikhet; frasering som en pekepinn på kreativitet og personlighet. Der tolkning av et gitt materiale ikke virker å være så relevant i tilfellet med Jackson, er det mer interessant å se på hva som ligger i forståelsen av ekspressiv ulikhet. Bruford fremhever at ekspressivitet blant annet kan forstås som «store og små variasjoner i timing, intensitet, dynamikk, timbre og tonehøyde, som former en mikrostruktur innenfor en fremføring, og som differensierer den fra en annen fremføring av den samme musikken».<sup>38</sup> Dette virker særlig relevant for denne oppgavens forskningsfokus, hvor nyansene i frasering av trommerytmene er et vesentlig trekk ved Jacksons tromming. Bruford referer til Danielsen (2010), som påpeker at nettopp «touch» og «feel» hos den enkelte trommeslager kan tolkes som mulig indikator for kreativitet.<sup>39</sup>

Fra Jacksons trommespill kan dette eksemplifisere med en av de mest kjente låtene fra Booker T & the MGs, «Green onions»:



Jackson spiller her en tilsynelatende veldig enkel shufflegroove med fjerdedeler på ride-cymbalen, skarptromme og hi-hat med fot på to og fire, og basstromme med fjerdedeler og innslag av shufflerytmen før det tredje slaget i takten. Jackson evner å spille denne grooven uavbrutt gjennom hele låten, uten å legge inn noen form for brekk eller skifte av tekstur, noe som kan sies å være litt av genialiteten ved trommespillet hans. En mer dyptgående analyse av låten vil komme i kapittel 5.

Brufords trekker på sin side frem Max Roach som et tydelig eksempel på en trommeslager hvis virke kan omtales som differensiert og domeneforandrende jamfør Big-C. Han viser til skiftet fra basstromma til ride-cymbalen som ledende timing-instrument, og hvordan Roach stod sentralt i dette skiftet med etableringen av en «moderne type jazz som ble standard prosedyre for trommeslagere fra midten av 1900-tallet av».<sup>40</sup> Denne oppgavens

<sup>38</sup> Ibid., 32-4.

<sup>39</sup> Ibid., 50.

<sup>40</sup> Ibid., 62-3.

forskningsfokus skiller seg med et fokus på én enkelt trommeslager der Bruford er mer interessert i hvordan kreativitet og trommeslagere kan forstås fra et makroperspektiv, med eksemplifiseringen av Max Roach som et unntak i avhandlingen. Jacksons bidrag til utviklingen av trommespillet handler i mindre grad om en utvikling i *hva* som spilles, og i større grad *hvordan* noe spilles. Trommeslager Benny Greb gjør en interessant observasjon rundt akkurat dette:

*Hvordan* noe spilles er det som skaper musikken, ikke *hva* som spilles [...] om det som spilles føles rart, så vil det ikke høres bra ut. Det er derfor vi kan bli forbløffet av hvordan enkelte høres bra ut med «doon» [stortromme], «bætt» [skarptromme], «doon», «bætt», og andre ikke.<sup>41</sup>

## Utvalg

Brufords andre dimensjon for kreativitet er utvalg. For at kreativitet skal forekomme må det gjøres et utvalg hvor hva en velger å gjøre, eller ikke å gjøre, er styrende for hva som er kreativt. Kreativitet muliggjøres altså gjennom valg og kontroll over mulige handlingsvalg, som blir borte når slike valg ikke er tilstede. Sentralt for dette er at en utøver har kontroll til å kunne gjøre et slikt utvalg – en musiker må få kontroll over instrumentet, og samtidig kunne gi helt slipp på denne kontrollen i en kreativ situasjon, hvor det å miste kontrollen kan være en pekepinn på at noe er dypt kreativt.<sup>42</sup>

Bruford peker med rette på hvordan vestlig populærmusikk krever en form for standardisering av det musikalske produktet, hvor trommeslageren må gjøre en fremføring hvor grooven som er forventet fra trommeslageren er satt innenfor rigide begrensinger.<sup>43</sup> Det å gjøre et utvalg hvor det eksisterer visse forventninger om å spille standardiserte groover eller mønstre skaper også reelle utfordringer når det gjelder å påvise kreativitet. Dette er særlig aktuelt i grooveorientert musikk, hvor utvalget når det gjelder type trommerytmer på et makronivå kan være begrenset. Bruford refererer til Moore (2013), som påpeker at trommeslagere er begrenset av forholdet mellom mønstre som må forstås, anerkjennes og verdsettes før man gå

---

<sup>41</sup> Benny Greb, “Benny Greb on improvising and musicality”, video, <https://www.youtube.com/watch?v=Pa3rRdDAWpc> [hentet 03.06.18].

<sup>42</sup> Bruford, “Making it work”, 34-5.

<sup>43</sup> Ibid., 37.

vekk fra dem.<sup>44</sup> Hvordan denne utvelgelsesprosessen har foregått hos Jackson er selvsagt vanskelig å vite, men basert på intervjuer med Jackson kan det late til at han ofte gikk til den første og beste løsningen han kom på i skapelsen av en gitt låt: «De fleste sangene vi spiller er tatt opp på første tagging. Vi spiller mange slike typer låter på konsert. Så, når vi går i studio, så kan vi dem».<sup>45</sup>

Bruford peker også på hvordan et overraskende valg kan være fundament for noe genuint kreativt.<sup>46</sup> Dette overraskelseselementet kan for eksempel være i form av et uventet brekk, skifte av groove, eller lignende. Dette er enklere å påvise i ettertid, og en artikkel om Jackson i *Drum!* påpeker at hans genialitet nettopp kan vises med et enkelt upåklagelig brekk:

Det skjer på slutten av det siste refrenget før outroen begynner på Sam & Daves «Hold on I'm coming». Opp til dette punktet har Jackson holdt seg til åttendels noter på hi-haten, backbeat på skarpen, og et enkelt basstrommemønster som varieres litt med de ulike delene av sangen. Men nå, rett etter det tredje slaget i den siste takten på dette refrenget, tar Jackson frem en knasende tre-noters figur på skarptromma etterfulgt av to åttendeler på basstromma [...] Det var det eneste brekket Jackson hadde spilt opp til det punktet. Og mest sannsynlig spilte han det på impuls på den første og eneste taggingen. Det var med andre ord bare en vanlig dag på kontoret.<sup>47</sup>

Dette sitatet oppsummerer mye av essensen i Jacksons tromming. Den er styrt av funksjonalitet hvor det overordnede målet er å styrke sangen, og den er gjort i kontekst hvor det meste handlet om å finne en rask løsning som fungerer. Av og til er løsningen å holde på grooven hele veien, sånn som på «Green onions», og av og til hender det at grooven brytes mer opp. Det sistnevnte finner vi flere eksempler på fra Jacksons tromming (da særlig mot slutten på låter), hvor bandet tar en gitt låt i mer improvisatorisk retning, og hvor det ikke kommer noen ny informasjon som er sentral for det låten handler om. Dette finner vi f.eks. i outroen på «Time is tight», noe vi vil komme tilbake til i analysekapittelet.

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Jim Delehant, "The Stax story: Al Jackson", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rockbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-4-al-jackson> [hentet 10.06.18].

<sup>46</sup> Bruford, "Making it work", 34-7.

<sup>47</sup> Andy Doerschuk, Robert L. Doerschuk og Wally Schnalle, "Al Jackson Jr.: The sound of '60s soul", *Drum!*, <http://drummagazine.com/al-jackson-jr-the-sound-of-60s-soul/> [hentet 10.06.18].

## Kommunikasjon

Den tredje dimensjonen for at en fremføring skal være kreativ er at den må kommunisere noe; å effektivt kommunisere opplevelser som resonnerer med levde opplevelser. Det å kommunisere kunsten (at det er kunst), er sentralt for om det faktisk er kreativt. Bruford peker på at kommunikasjonen utarter seg ulikt hos ulike instrumentalister, og hevder at det vil være ulike virkelighetsoppfattelser i hva det ligger i «å spille med følelse» hos klassiske utøvere sammenliknet med trommeslagere. Som Bruford påpeker tilfører f.eks. pianister gjerne sine emosjoner i siste fase av innøvingen, og som videre kommuniserer egenart forstått som i «å spille med følelse». Hos trommeslagere er alt en utøver har gjort, opplevd og tenkt opp til fremføringen førende for hvordan en opptrer som utøver – prosessen er altså en sentral del av fremføringen hos en trommeslager, ifølge Bruford.<sup>48</sup>

Dette punktet i kreativitetsmodellen er vanskeligere å konkretisere ettersom en ikke lenger har innsikt i hva Jackson selv tenkte og videre kommuniserte med sine fremføringer. En del av utfordringen med dette punktet er også hvordan kreativitet kommuniseres fra trommeslagere innen groove-orienterte musikksjangre. Hos Al Jackson Jr. er det tydelig at utvikling av trommespillet ofte skjer med små nye idéer, hvor nyanseforskjeller fra tidligere spilte groover er en vesentlig del av prosessen som videre kan kommunisere noe nytt. Jackson understreker selv hvordan sangen, og ikke trommingen i seg selv, er styrende for hvordan han spiller og hva han kommuniserer: «For meg er det [trommingen] bare en rytme og jeg spiller den så enkelt som mulig. Jeg konsentrerer meg om basisen og, hvis jeg spiller for en sanger eller solist, så holder jeg meg unna. Jeg liker ikke å bryte opp rytmer. Jeg liker det solid».<sup>49</sup> Dette understreker begrensningene med å definere kommunikasjon i tilknytning til trommeslagere som ikke ønsker å kommunisere noe på egenhånd på instrumentet, men heller kommunisere noe som en del av en større helhet i samspill med andre.

## Evaluering

Den fjerde dimensjonen i Brufords rammeverk for kreativitet handler om at verket eller fremføringen må evalueres innenfor et bredere kulturelt nettverk for å tilegnes kreativitet. Som Bruford med rette påpeker: «Et verk er ikke signifikant før andre sier at det er det». I

---

<sup>48</sup> Bruford, "Making it work", 38-40.

<sup>49</sup> Delehant, "The Stax story: Al Jackson".

konteksten med spilling av trommesett hevder Bruford at kreativ musikkutøvelse oppholder seg i evnen til å effektivt kommunisere signifikant forskjell, som videre tillater evaluering av det utøveren tilfører. Et sentralt spørsmål blir derfor hvem som avgjør og evaluerer noe som kreativt. Bruford viser til både trommekulturen (inkludert alt fra nye trommeslagere til butikkeiere og trommemakere) og profesjonelle trommeslager som potensielle dørvakter for kreativitet, fordi det er de som tilsammen opptar mest innsikt i instrumentet.<sup>50</sup>

I tilfellet med Al Jackson er det helt tydelig at han har blitt vurdert som vesentlig innen soultrommingen, med utstrakt lovprising fra både trommekultur, trommeslagere og andre instrumentalister. *Modern Drummer* hevder med rette at «Al Jackson Jr. spilte en sentral rolle i å definere lyden og følelsen av 1960- og 70-tallets soul og R&B».<sup>51</sup> Selv om en ikke skal legge så mye vekt på kåringer som fokuserer på hvilke musikere som er best, så er det allikevel en god indikasjon på Jacksons status som trommeslager når *Rolling Stone* vurderte han til en niende plass på listen over tidenes beste trommeslagere.<sup>52</sup> Medmusikere som gitarist Steve Cropper og bassist Duck Dunn har også opphøyd Jacksons tromming både i samtida og i ettertid, med særlig fokus på hans gode timing og evner til å spille groover.

Det er tydelig at Al Jackson står igjen som en kreativ trommeslager, og kan sies å inneha de forskjellige dimensjonene for kreativitet i ulik grad. Bruford introduserer videre en skala fra funksjonelle trommeslagere på den ene siden, til kompositoriske på den andre.<sup>53</sup> Når differensiering, utvalg, kommunikasjon og evaluering er tilstede, kan kreativitet lokaliseres på ulike steder i skalaen avhengig av begrensningene i sjanger. Bruford påpeker at det ikke er så enkelt som at rytmer innen sjangre som rock, pop, rap, hip-hop er drevet av funksjonelle trommeslagere, og at sjangre som baserer seg rundt improvisasjon er drevet av kompositoriske trommeslagere. Han argumenterer med rette for at såkalt «enkel og repetitiv» (funksjonell) rocketromming, kan være langt fra enkel og repetitiv. Dette handler om hva en forstår som kompositorisk. Det stramme måteholdet i tempo, takt og dynamikk som karakteriserer funksjonelt trommespill tenderer til å fokusere på rytmens overflate, eller på mikroforeføringen av lydlig og rytmisk utførelse, selv om det er innovasjon og tekstur som

---

<sup>50</sup> Bruford, "Making it work", 41-2.

<sup>51</sup> Jeff Potter, "Influences: Al Jackson Jr.", *Modern Drummer*, <https://www.moderndrummer.com/article/june-2013-influences-al-jackson-jr/> [hentet 10.06.18].

<sup>52</sup> Christopher R. Weingarten m.fl., "Al Jackson Jr.", *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-drummers-of-all-time-20160331/al-jackson-jr-20160328> [hentet 10.06.18].

<sup>53</sup> Bruford, "Making it work", 44.

oftere er høyere verdsatt som kompositorisk virkemiddel her. Hovedpoenget er at en fremførelse tilsynelatende kan eksistere mange steder på skalaen, med ulike dimensjoner i ulike ender, og med kontroll over fremføringen som førende element for om noe er kreativt.<sup>54</sup> Totalt sett er Jackson mest innom den funksjonelle siden av skalaen (noe tidligere sitater fra han også understreker), selv om det definitivt er aspekter ved trommingen som også tilhører den kompositoriske siden. Bruford lister opp en rekke punkter som er karakteristiske for de to dimensjonene, og som bidrar til å danne et bilde av Jackson som en trommeslager som er innom begge ender av skalaen. Jackson virker å være eksternt motivert (med låten i fokus) og har en tydelig «håndverker-innstilling» til trommefaget, noe som sammenfaller med Brufords funksjonelle aspekter. Samtidig utøver han en tydelig kontroll, tar del i beslutningstakingen, og er sentral i skapelsen av det som i retrospekt har blitt omtalt som soultromming, noe som sammenfaller med en kompositorisk fremføring.<sup>55</sup> Det er altså ikke noe absolutt med hverken skalaen eller Jacksons tromming, og en kan argumentere for at han befinner seg på ulike steder av skalaen knyttet til spesifikke låter og hvilke løsninger han tyr til i møtet med de ulike låtene.

Når det gjelder kontroll over en gitt fremføring peker Bruford på fire såkalte «spaker for kontroll» – det temporale, det metriske, det dynamiske og det lydlig (soniske).<sup>56</sup> De to førstnevnte vil gås grundigere gjennom i neste del, med fokuset er på timing og groove i relasjon til Jackson og rytmeseksjonen. Det dynamiske aspektet vil selvsagt være en del av analysen av trommespillet, hvor tydelige endringer i styrkegrad vil påpekes der det er naturlig. Hos Bruford er dette aspektet mer rettet mot moderne popmusikk, med argumentet om at musikken blir høyere og høyere, og videre hvilke utfordringer og implikasjoner dette gir for en trommeslager. Det lydlig aspektet vil bli trukket inn i sammenheng rundt både det studiotekniske og det som handler om interaksjon, hvor betydningen av andre instrumentalister med bakgrunn i Monson og Danielsens tanker om interaksjon i en jazz- og funk-kontekst står sentralt.

---

<sup>54</sup> Ibid., 51.

<sup>55</sup> Ibid., 44.

<sup>56</sup> Ibid., 52.



## 2.5 Hvordan forske på trommeslagere og viktigheten av timing og groove

Bruford viser til at litteraturen tillegger evnen til å holde «time» som en trommeslagers hovedfunksjon.<sup>57</sup> Likevel kan det hevdes å være like mange personligheter som det er måter å holde «time» på, og Bruford vektlegger nettopp denne personligheten i måten å holde «time» på som viktig for den vestlige trommeslagers identitetsfølelse. Fra 1970-tallet av – med introduseringen av automatiserte «click tracks» – har noe av denne identitetsfølelsen blitt utfordret, og evnen til å spille frempå, bakpå eller rett på en metronom har blitt en vesentlig kunnskap for studiotrommeslagere. Bruken av metronom i studioopptak har gjort det enklere å klippe mellom tagninger, men har samtidig tatt vekk mulighet til å endre tempo etter trommeslagerens ønske. Dette har ifølge Bruford skapt en konflikt mellom forståelsen av jevnhet, og muligheten til å uttrykke individuell ekspressivitet med skifte av tempo sånn det subjektivt føles for den som spiller.<sup>58</sup>

Ettersom fokuset er på Jackson og 1960-tallets studiosituasjon vil denne oppgaven heller forsøke å se på hvordan Jackson dikterte sin subjektive forståelse av «time» før introduseringen av «click tracks». Jackson gikk som nevnt under kallenavnet «den menneskelige metronom», og var således høyt aktet for sin måte å spille «time» på. Gitarist Steve Cropper understreker dette i et intervju fra 1987:

Han [Jackson] var den beste «timekeeper» jeg noen gang har spilt med. Om vi gjorde 40 tagninger av en sang – hvis vi gjorde opptak hele dagen – så kunne man lime sammen introen fra den første tagningen med slutten på den siste tagningen, og tempoet ville være identisk.<sup>59</sup>

Jim Stewart påpeker noe lignende i en samtale om Otis Reddings «Try a little tenderness»: «Trommegrooven satte meg alltid ut. Jackson var som en metronom med måten han endret tempoet på».<sup>60</sup> Selv om Jackson helt klart ikke spiller eksakt matematisk «time», så er det tydelig at måten han spilte på står igjen som en klar referanse til hvordan musikere og

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid., 54-6.

<sup>59</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 129.

<sup>60</sup> Ibid., 105.

produsenter ved Stax Records ønsket at timingen skulle være. Dette vil særlig utdypes i analysekapittelet i sammenheng med låten «Time is tight».

Det å ha god timing og kunne holde «god time» er ikke bare sentralt for trommeslagere, og Monson fremhever at rytmisk estetikk og idéen om å ha god timing ligger i bunn hos alle instrumenter og deres roller i et ensemble. Hun refererer til McBee (1990) som hevder at den rytmiske strømmen i musikken er det som skaper rammen som integrerer de andre musikalske elementene som harmoni, melodi og timbre.<sup>61</sup> Sentralt i dette ligger det at elementene må eksistere suksessfullt i «time» for å kunne være god musikk. Monson viser videre til at jazzmusikere sies å ha god «time» om den underliggende pulsen er «stødig, sterk og smittsom, med trykk på det sistnevnte». Et annet aspekt som Monson fremhever er at god «time» både inspirerer til og skaper bevegelse, som videre gjør at en «kjenner lysten til å trampe med». Selv om denne forståelsen av «time» virker å være synonymt med puls, så hevder Monson med rette at god «time» i tillegg impliserer en forståelse av rytmisk frasering. Hun refererer her til trommeslager Ralph Peterson som forstår god «time» som en «evne til å absorbere store mengder av rytmiske varianter uten å falle ut», og videre det å kunne å spille uten «time» eller midlertidig fjerne en følelse av stødig puls.<sup>62</sup>

Paul Berliner knytter også «time» til frasering, og ser for seg en måte å tenke frasering på i form av en ellipse. Denne ellipsen ligger rundt hver eneste note, og gjør det mulig å treffe frempå, rett på og bakpå et slag uten å endre et gitt tempoet. Berliner refererer til Fred Hersch som gjør en liknende observasjon omkring «time»:

Det burde være ti, femten forskjellige typer «time». Det er den typen «time» som har et sting i seg en stund og som så legger seg bakpå en stund. Noen ganger går den over taktstreker, og noen ganger sitter den mer rett på slaget. [...] Det er det som gjør at musikken får liv. Folk er menneskelige, og rytmisk energi har en flo og en flyt.<sup>63</sup>

Her kommer Berliner og Hersch inn på en rekke aspekter som er knyttet til timing opp imot groove, og hvordan en gitt fremføring kan eksistere både frempå, rett på og bakpå en puls i et gitt tempo, og det uten at tempoet endres. En sentral del av dette er det såkalte «push-pull»-

---

<sup>61</sup> Monson, *Saying something*, 27-8.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Berliner, *Thinking in Jazz*, 151.

forholdet mellom trioler og streite åttendeler, som er en viktig del av fremdriften i mye grooveorientert musikk. Berliner refererer til trommeslager Charlie Persip som hevder at triolfølelsen i en rytme får en til å slappe av, mens todelingen får rytmen til å gå av gårde. Derfor er denne kombinasjonen av to og tre så interessant, ved at man ifølge Persip får «en komplett rytme som marsjerer og samtidig er avslappet».<sup>64</sup> Trommeslager Steve Jordan gjør også en liknende bemerkning når han hevder at essensen i rock 'n' roll er dragingen mellom streite åttendeler og trioler, og hvordan det at slagene trekkes i de to retningene er vesentlig for å kunne fremføre rock 'n' roll «på rett vis».<sup>65</sup>

En del av utfordringen knyttet til det å definere frempå, rett på og bakpå er at det ofte gjøres uten noe eksakt matematisk hold for hvordan et gitt slag relaterer seg til en puls. Charles Keil er en av de som har gjort observasjoner rundt frempå/bakpå knyttet til forholdet mellom trommeslagere og bassister. Keil knytter anslaget på ride-cymbalen i jazz til to sett av trommeslagere – de som spiller frempå og de som spiller bakpå. Monson gjør også liknende observasjoner når det gjelder samhandlingen mellom trommer og bass, og viser til at trommeslagere kan justere spillinga om bassisten spiller frempå eller bakpå pulsen. «Hvis en bassist spiller bakpå pulsen, så kan trommeslageren kompensere med å skyve frempå pulsen».<sup>66</sup>

De som spiller frempå slår ifølge Keil an cymbalen «så nære pulsen at de nesten er foran eller ovenfor når de spiller notene som havner på én, to, tre og fire i en 4/4-dels takt. Det er primært ved å spille med synkoperinger mellom pulsene at trommeslagere som er frempå genererer nødvendig fremdrift».<sup>67</sup> En av de store utfordringene med det å definere frempå er nettopp det å skille det fra en ren øking av tempoet, noe som ofte er tilfellet i settinger hvor det spilles uten metronom. På den andre siden viser Keil til at de trommeslagerne som er bakpå lar slag én og tre «havne bak» pulsen, sånn at bare slagene to og fire, av-slagene, virker å havne sammen med metronomen.<sup>68</sup> Det å spille bakpå er ifølge Keil altså knyttet til en type frasering som slapper av inn til én og tre, og som retter seg opp til slag to og fire i takten.

---

<sup>64</sup> Ibid., 153.

<sup>65</sup> Steve Jordan, “Explanation of rock 'n' roll”, video, <https://www.youtube.com/watch?v=1NswliqEAWk> [hentet 10.06.18].

<sup>66</sup> Monson, *Saying something*, 56.

<sup>67</sup> Charles Keil og Steven Feld, *Music grooves: Essays and dialogues* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 61.

<sup>68</sup> Ibid., 62.

I Jacksons trommespill, som i mye annen grooveorientert tromming, later det til å være et større fokus på å spille skarptrommeslagene på to og fire bakpå – altså en motsatt type frasing av hvordan Keil ser for seg en bakpå trommeslager. Dreiningen mot forsinkede skarpslag på to og fire, gjerne unisont med et gitaranslag, går igjen i mange av Stax Records låter. Dette ble for alvor et kjennetegn med innspillingen av Wilson Picketts «In the midnight hour». I etterkant av denne innspillingen ble de ifølge gitarist Cropper mer bevisst på dette, noe som gjorde bandet til en mer samspilt enhet, hvor «basstrommeslaget havnet rett på [pulsens] og hvor to og fire ble avventet, hvilket da ble en fysisk ting». <sup>69</sup> Hvordan dette forholdet mellom ulike slag utarter seg i musikken vil konkretisere i låtanalysen der dette virker naturlig, som for eksempel på låter som «Hip hug-her» og «Time is tight», hvor frasing av ulike slag i forhold til hverandre er en vesentlig del av det som skaper grooven.

## Groove

Et sentralt aspekt ved timing er groove, og det er mange måter å se på groove som går utover bare det å handle om hva en trommeslager spiller og hvordan en trommeslager «groover». Målet er ikke se på alle definisjoner av begrepet, men heller prøve å trekke frem noen vesentlige hovedmomenter for hvordan groove har blitt forklart og diskutert i litteraturen. Danielsen referer til Nketias *The music of Africa* for en forklaring på de enkleste premissene for hva en groove er, i form av «det innbyrdes forholdet mellom rytmiske mønstre eller fraser i tid som er kontrollert ved å være relatert til et fiksert tidsrom, og som videre kan deles opp i like deler av segmenter eller pulser av ulik tetthet». <sup>70</sup> Bruford referer til Phillip Tagg (2013) for en liknende funksjonell måte å se på groove, som «et eller flere rytmemønstre som opptrer som en enkelt enhet [...] og hvis enhet må repeteres flere ganger for å konstituere en groove». <sup>71</sup> Sentralt i disse beskrivelsene er altså hvordan det rytmiske relaterer seg til hverandre i tid og nødvendigheten av repetisjon for at det skal konstituere en groove.

Danielsen introduserer begrepet «grunnleggende enhet» om det vanligvis en eller to takter lange repeterende mønsteret som er i funkmusikken, og som står i kontrast til popmusikkens vanlige periodisering på fire eller åtte takter. Denne grunnleggende enheten, eller grooven, består videre av ulike rytmiske figurer som er stablet oppå hverandre, eller som går parallelt,

---

<sup>69</sup> Rob Bowman, "The Stax sound: A musicological analysis", *Popular Music* 14 (1995), 309.

<sup>70</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 44.

<sup>71</sup> Bruford, "Making it work", 56.

og som i funk-konteksten som regel skaper ulike former for motrytmer. Relasjonen mellom slag i en gitt groove er en vesentlig del av dette, og Danielsen poengterer at ulike musikkjangre vil ha ulik vektlegging av slag. En funkgroove er hos Danielsen forstått som en hybrid mellom tradisjonell vestlig rytme med taktinndelinger og forholdet tung-lett, og den afrikanske forståelse av rytme organisert i større enheter der hvert enkelt slag har samme status, med referanse til det Simha Arom kaller «isoperiodisitet».<sup>72</sup>

Danielsen fremhever at fjerdedeler vanligvis skaper det vi kaller «grunnleggende puls», mens den pulsen i musikken som har høyest tetthet (underdeling) fungerer som en referent hvor «melodisk og rytmisk form finner sted i relasjon til denne enheten som den korteste varigheten i grooven».<sup>73</sup> For å forstå alle aspekter ved det rytmiske i en groove må man derfor se på underdelingen med kortest varighet i relasjon til den grunnleggende enhet for å få frem alle nyansene i en groove. Danielsen påpeker dette ved å hevde at «ideelt sett spiller hver eneste lille aksentuering en betydning».<sup>74</sup> De rytmiske underdelingene og aksentueringene i musikken til Booker T & the MGs vil stå i fokus i analysen, hvor det også vil undersøkes om de ulike musikalske eksemplene har relevans i forhold til Danielsens teori. Et eksempel på dette fra Booker T & the MGs musikk finner vi med låten «Soul dressing», hvor trommer, bass og gitar tilsammen danner en groove som kan hevdes å være låtens grunnleggende enhet:

The image shows a musical score for the song "Soul dressing" by Booker T & the MGs. It consists of three staves: El-gitar (Electric Guitar), El-bass (Electric Bass), and Trommer (Drums). The music is in 4/4 time and G minor. The guitar part features a series of chords: Gm, Gm/F#, Gm/F, and C9/E. The bass line is a simple, rhythmic pattern. The drum part features a complex, syncopated pattern with various accents and rests.

Denne to takter lange grooven danner grunnstammen for låten, og repeteres en rekke ganger som låtens A-del. Det sentrale her er hvordan de ulike instrumentene både spiller samtidige figurer og utfyller hverandres roller til en helhetlig groove, med vektlegging av det første

<sup>72</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 45.

<sup>73</sup> Ibid., 46.

<sup>74</sup> Ibid., 47.

slaget i de to taktene. Et utvidet musikalsk fokus vil komme i kapittel 5. Det er viktig å påpeke at musikken til Booker T & the MGs kom før funken, og at en her altså tar i bruk Danielsens grunnleggende enhet på såkalt «Southern soul», som ved siden av hard bop står igjen som en sentral opphavskilde for nettopp funken.<sup>75</sup>

I forlengelsen av groove som rytmisk mønster viser Monson til en forståelse av groove som substantiv knyttet til utførelse – hva en spiller, hvordan en type groove er, og hvordan den utføres. Hun introduserer begrepet «feel» som synonym til groove, her forstått som ulike stiler som et ensemble kan fremføre. Monson viser til fokuset på 2 og 4 (i 4/4 delstakt) som et bærende element i svart musikk, hvor måten den enkelte instrumentalist spiller på avgjør hvilken type musikk som spilles.<sup>76</sup> En type «feel» spilt av trommeslager signaliserer til bassisten at enkelte typer basslinjer er passende og ikke, på samme måte som det forteller pianisten at enkelte måter å komme på er passende og ikke. Dette går ifølge Monson begge veier, og er i en jazzsetting en vesentlig del av samtalen og ikke minst lyttingen mellom instrumentalistene.<sup>77</sup>

Monson påpeker videre at grooven skapes i interaksjonen mellom musikere og ikke bare gjennom trommeslageren. Hun viser til Harris' beskrivelse av groove som en «rytmisk matrise», hvor poenget er at selv om groove er et rytmisk begrep, så vil også flyten av harmoni, rytme og timbre påvirker hvordan en groove føles i en bestemt fremføring. Monson argumenterer med at «ettersom en låt er spilt innenfor en bestemt groove, innfrir bassen og pianoet deres rytmiske funksjon ved å spille harmoni og melodi som samsvarer til den typen groove eller feel».<sup>78</sup> Hun fremhever også de tette assosiasjonene mellom tempo og groove, og at groove også handler mye om «å finne det rette tempoet».<sup>79</sup> Altså forstått som at et for lavt eller for høyt tempo kan avgjøre om noe groover eller ikke.

En annen forståelsen av groove handler om groove som skapes gjennom menneskelig deltakelse. Bruford omtaler det hele som groove med et «humanistisk perspektiv».<sup>80</sup> Denne forståelsen handler om at grooven må bli «funnet» før den kan bli vedtatt mellom mennesker.

---

<sup>75</sup> Ibid., 2.

<sup>76</sup> Monson, *Saying something*, 28.

<sup>77</sup> Ibid., 52.

<sup>78</sup> Ibid., 67.

<sup>79</sup> Ibid., 68.

<sup>80</sup> Bruford, "Making it work", 57.

Monson støtter også opp om dette med referanse til Michael Weiss' forståelse av groove knyttet til «personlig og musikalsk kjemi», og Phil Bowers forståelse av groove som «en gjensidig enighetsfølelse».<sup>81</sup> Fellesnevneren her er altså at groove relateres til menneskelige bånd. Monson peker også på at groove som estetisk begrep vanligvis blir brukt som et verb synonymt med ord som «swinging», «burning» og «cooking». Monson fremhever at de fleste musikerne hun intervjuet opplevde groove som en følelse – som euforien i å spille bra med noen. Et annet poeng som Monson fremhever er at groove som estetisk ideal ikke kan medieres på forhånd, og at det i sin reneste form bare sjeldent oppstår.<sup>82</sup> Danielsen ser også på groove som mer enn bare en analytisk tilnærming, og peker på at en verdig funkgroove er avhengig av en kvalitet som treffer noe spesielt, noe umiskjennelig, med referanse til det Adorno kaller *die Kategorie des Einfalls*.<sup>83</sup>

Bruford bringer også et siste aspekt med utgangspunkt i teknologien som skaper av groove. Med utviklingen av EDM og lignende sjangre kan en erfare at maskiner kan spille groover på egenhånd. Slike groover gis menneskelig kunstnerisk og menneskelig betydning i møtet mellom teknologi og DJ/produsent, og da typisk foran et publikum. Bruford viser til Danielsens nyere forskning som påpeker at en slik groove vanligvis er skapt i møtet mellom teknolog og publikum, hvor «grooven allerede er komponert i en ikke-lineær virtuell tid utenom publikums granskning, og med ingen, eller minimalt med, mellommenneskelig utøverdimensjon».<sup>84</sup> Bruford trekker også frem hvordan det har blitt hevdet at det gradvis har skjedd et skifte fra menneskelig mot mekanisk, med innføringen metronomen på tidlig 1800-tall.<sup>85</sup> Selv med dette skiftet er det dog umulig for menneske gjenskape en maskinell groove perfekt, og en vil ofte hevde at det nettopp er den menneskelige kvaliteten i en menneskelig spilt groove som er det som treffer dypest, og som groover mest.

---

<sup>81</sup> Monson, *Saying something*, 68.

<sup>82</sup> Ibid., 67-9.

<sup>83</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 151.

<sup>84</sup> Bruford, "Making it work", 58.

<sup>85</sup> Ibid., 58-9.

## 2.6 Rytmeseksjonen

I forståelsen av groove ligger det også et naturlig fokus på rytmeseksjonen, og hvordan en rytmeseksjon konstituerer en gitt groove. Med fokus på form, struktur, tematisk utvikling og andre områder i den tradisjonelle musikkvitenskapen har rytmeseksjonens betydning ofte blitt oversett sammenliknet med solisten, eller det som handler om det orkestrale. Monson viser til at samspillet mellom trommer, bass og piano i en rytmeseksjon som regel blir tatt for gitt i historiske beskrivelser og analyser av jazz-improvisasjon, til tross for at den som nevnt spiller en sentral rolle i det å etablere en følelse og karakter i en gitt fremføring. Hun påpeker at «solister i frontlinjen er avhengig av en rytmeseksjon som kan improvisere passende rytmiske følelser eller groover, som deres melodiske improvisasjon kan veves inn i».<sup>86</sup>

Viktige spørsmål blir dermed hvordan en kan forske på rytmeseksjonen, og hva en kan ta utgangspunkt i når en ser på rytmeseksjonen. Monson og Berliner tar sine utgangspunkt i samtaler og intervjuer med jazzmusikere, og blander dette sammen med diskusjoner rundt musikalske transkripsjoner av rytmeseksjoner i relasjon til ulike solister. Danielsens tar med sin forskning på funk utgangspunkt i rytmisk utførelse og hvordan det høres ut, og bruker dette som et fundament for å diskutere transkripsjoner av musikken til James Brown og Parliament. Ettersom fokuset i denne oppgaven er på trommeslageren i rytmeseksjonen blir det naturlig å bruke dette som grunnlag for diskusjon om musikken, og videre bringe inn Monsons, Berliner og Danielsens ulike tanker for videre å kunne danne et helhetlig bilde av hvordan en kan diskutere rytmeseksjonen.

Interaksjon forstått som både det rytmiske og det lydige samspillet, er et sentralt begrep i forståelsen av rytmeseksjonen. Interaksjon eksisterer selvsagt på mange ulike nivåer, fra et mikronivå mellom rytmer, til et mellommusikalsk nivå, og helt opp til større diskusjoner rundt interaksjon med publikum og samfunn. Interaksjon vil i denne oppgaven vil dreie seg mer om hva som ligger i selve musikken, og hva interaksjonen mellom de ulike instrumentalistene kan fortelle oss om hvorfor musikken høres ut som den gjør.

Med bakgrunn i forståelsen av afrikansk trommekultur som røttene til svart musikk viser Danielsens til at dette kan være et interessant sted å starte å se på interaksjon og rytme. Danielsens peker på «samtalen» mellom ulike lag av rytmiske figurer som vesentlig i den

---

<sup>86</sup> Monson, *Saying something*, 1.



afrikanske konteksten, og at det videre virker utenkelig å spille bare en enkelt rytme i afrikansk musikk.<sup>87</sup> Det er alltid minst to rytmer som pågår samtidig, og til en viss grad definerer de hverandre. Danielsen ser til Chernoff som fremhever ulikheten i det vestlige idealet hvor en skal holde rytmen («keep time»), satt opp imot den afrikanske måten å tenke rytmer som noe en kan respondere til som en del av en utfyllende enhet. Danielsen viser til at denne rytmiske interaksjonen med rytmer som knyttes sammen («interlocking») er et vesentlig element i funken, og hun bruker denne interaksjonen som et premiss for hennes musikalske analyser.<sup>88</sup>

Denne interaksjonen handler også om lydlig aspektet knyttet til den nevnte forståelsen av den svarte musikkens tilbøyelighet mot perkussive og kontrasterende lyder, innenfor et heterogent lydideal. Danielsen inkluderer her begrepet «virtuell lydboks», og viser til Allan Moores lignende bruk av begrepet når det gjelder tekstur i musikkproduksjon.<sup>89</sup> Den virtuelle lydboksen handler om at en forstår musikk som innenfor et virtuelt rom med lyd, hvor ulike instrumenter og lyder opptar ulike posisjoner i rommet. Danielsen påpeker her at rytmiske figurer som er karakterisert av lys timbre, og/eller høy tonehøyde (f.eks. en bjelle eller en hi-hat) ligger i den øvre delen av denne lyd-boksen, mens mørk timbre og/eller lav tonehøyde ligger i den nedre delen. Svake lyder med lavt volum, og/eller lite tilstedeværelse av høye frekvenser vil ende opp bak i dette rommet, mens lyder med høyt volum og/eller mye diskant vil ende i front. Tetthet av lyd, tonehøyde og attack er altså styrende for hvor i rommet ulike lyder plasseres. Danielsen utdyper følgende:

I groove-orientert musikk er dybden til lydboksen begrenset, fordi alle lydene mer eller mindre er perkussive. På grunn av et markert attack vil lydene hovedsakelig være i front, og etterlate seg rom bakenfor. Lyden vil bare fylle opp rom bakover om instrumentet også innehar en sonisk fylde.<sup>90</sup>

Konsekvensen av dette er at instrumenter som innehar denne dybden, som f.eks. en stortromme, ofte spiller figurer med lavere tetthet og at figurer med høy tetthet spilles av instrumenter med en mindre romlig lyd – det er altså rom for mer, også høyere tetthet, i den øvre delen av lyd-boksen enn i bunn. Både lydlig og rytmisk interaksjon i rytmeseksjonen vil

---

<sup>87</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 57.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid., 54.

<sup>90</sup> Ibid., 55-6.

diskuteres mer dyptgående i kapittel 4 i sammenheng med Booker T & the MGs, i tillegg til at det vil konkretiseres gjennom de ulike låtene som analyseres i kapittel 5.

Dette kapittelet har fokusert på trommeforskning i akademia, og hvordan trommeslagere tradisjonelt sett har blitt utelatt og misforstått i forskningen. Med fokus på en helhetlig forskning som inkluderer både musikk og kontekst, har vi sett på aspekter som kreativitet, groove, timing og interaksjon som potensielle utgangspunkt for slik forskning. Før vi beveger oss over på rytmeseksjonen og hvordan disse aspektene fungerer innenfor denne, er det nødvendig å se nærmere på utviklingen til både soulmusikken og Stax Records.

## Kapittel 3

### Soul og Stax Records

Dette kapittelet vil starte med å se litt på hvordan soul som musikk sjanger ble til, og videre hvordan Stax Records tok del i promoteringen og utviklingen av den såkalte «Southern soul» i samarbeid med Atlantic Records. Deretter vil konkurransen med Motown Records trekkes frem, med særlig fokus på hvordan Stax promoterte seg selv som et nøkternt og autentisk alternativ til Motowns storproduksjoner. Kapittelet avsluttes med å se nærmere på rollen til husbandet Booker T & the MGs, og hvordan de som både svarte og hvite musikere stod som et symbol på integrasjon.

David Brackett viser til at populærmusikkhistorikere har lokalisert røttene for etableringen av soul som musikk sjanger, til perioden fra 1965 til 1967. Fremtredende i dette var suksessen til Stax, Motown, innspillingsstudioene til Muscle Shoals, James Browns protofunk, og Aretha Franklins første innspillinger for Atlantic Records.<sup>91</sup> Som en beskrivelse av svart musikk hadde soul allikevel eksistert i en rekke år før 1960-tallet, og Brackett viser til merkelappen «soul» som et glimrende eksempel på det Rick Altman observerte som «en tilbøyeligheten for at sjangre kan gå fra adjektiv til substantiv».<sup>92</sup> Brackett referer også til Lerone Bennett Jr., som understreker at den tidlige bruken av soul i musikalsk sammenheng ikke handlet om stilistiske trekk, men om en komponent knyttet til ulike sjangre av svart musikk og den følelsesmessige utførelsen av musikken. Bennett utdyper at soul «ikke en gang er musikk. Det er følelsen som en artist investerer i sin kreasjon [...] soul er tolkningen, ikke låten».<sup>93</sup>

Soul ble en sentral del av 1960-tallets borgerrettighetskamp samtidig med etableringen av den musikalske sjangeren. Maultsby hevder at begrepet soul best kan defineres som svart nasjonalisme, hvor det som konsept fremmer endring av holdninger og verdier knyttet til svart identitet, oppførsel og kultur. Maultsby argumenterer videre for soulmusikkens betydning for å fremme «Black Power bevegelsen», med musikk som maktet å løfte bevisstheten rundt den

---

<sup>91</sup> David Brackett, *Categorizing sound: Genre and twentieth-century popular music* (Oakland, California: University of California Press, 2016), 235-6.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 236.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 268.

afrikanske arven blant svarte amerikanere. Hun påpeker at utøvere av soulmusikk kommuniserte filosofien til borgerrettighetsbevegelsen, og på den måten stimulerte til økt svart stolthet og selvbevissthet. Maultsby argumenterer at «gjennom tekstene deres diskuterte soulsangere ikke bare de deprimerende sosiale og økonomiske forholdene i svarte samfunn, men de viste også til løsninger for bedring og forandring».<sup>94</sup> Det er vanskelig å si hvordan Booker T & the MGs eventuelt tok del i denne kampen, og selv om de definitivt spilte på låter som resonerte med bevegelsen, så er ikke låtene i utgangspunktet politiske med tanke på at skrev instrumentalmusikk. Det de uansett maktet å gjøre var å bringe sammen rasene med en populærmusikk som integrerte elementer som resonerte både hos svarte og hvite i USA, og ikke minst hos det europeiske publikumet. Denne integrasjonen kommer vi snart tilbake til.

En sentral del i promoteringen av soul gjorde seg utslag hos en rekke artister som tok i bruk begrepet i sangtekster og titler. Brackett påpeker hvordan soul i svart populærmusikk gikk fra å være en komponent i sjangeren R&B, til å bli en betegnelse for en hel kategori av musikk som var i ferd med å dytte R&B til siden allerede mot slutten av 1966.<sup>95</sup> Stax Records tok en sentral rolle i denne transformasjonen med blant annet Otis Redding albumene *Dictionary of soul* (1966) og *The soul album* (1966), og Sam & Dave med albumet *Soul men* (1967) frontet av den ikoniske singelen «Soul man». Booker T & the MGs tok også del i denne trenden med å bruke soul i låttitler, med blant annet «Soul dressing» (1965), «Soul sanction» (1967) og «Soul limbo» (1968).

Flory fremhever at soulmusikkens innhold ofte var tilknyttet det landlige livet eller de amerikanske sørstatene, og fremkalte den svarte kulturen med bruk av dialekt, referanser til mat, og et oppløftende budskap. Han viser videre til at soulmusikken ofte unngikk storskala bruk av strykere, tradisjonelle klassiske orkestreringsteknikker, overdreven bruk av klang, og tydelig overdubbing – til fordel for en mer nøktern og spontan tilnærming til musikken.<sup>96</sup> Dette vil stå sentralt i den neste delen knyttet til Stax Records' måte å lage musikk på, og da særlig som en motsats til Motown Records.

---

<sup>94</sup> Portia K. Maultsby, "Soul music: Its sociological and political significance in American popular culture", *Journal of Popular Culture* 17 (1983), 51-54.

<sup>95</sup> Brackett, *Categorizing sound*, 270.

<sup>96</sup> Andrew Flory, *I hear a symphony: Motown and crossover R&B* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017), 70.

Alexander Stewart peker også på bruken av streite åttendeler som sentralt i soul. Han omtaler dette som «bruddet med shuffle, eller 12/8 takt» i musikkhistorien, og viser til hvordan den amerikanske musikken gikk fra å ha hovedvekt på tredelt takt, til å bli dominert av todelt takt i løpet av 1950- og 1960-tallet. Dette metriske skiftet tok ifølge Stewart flere retninger, hvor sjangre som rock og soul tok i bruk streite åttendeler, og hvor funken som kom etter dette tok til seg sekstendelene. Soulrytmene artikulerte ifølge Stewart «følelsen av hastverk som mange afro-amerikanere følte i en æra av aspirasjon mot oppadgående mobilitet».<sup>97</sup> Denne tendensen er også tydelig i Booker T & the MGs musikk utover på 1960-tallet, og med unntak av shufflerytmen på «Green onions» (1962) vil alle låtene i analysekapittelet ta for seg låter med todelt takt.

### 3.1 Stax Records – Southern Soul

Stax Records hadde en sentral rolle i etableringen, produksjonen og promoteringen av soul som musikkjanger. Med bakgrunn i sin geografiske lokasjon i Memphis fikk denne retningen merkelappen «Southern soul», som ifølge Covach og Flory stod for en svart populærmusikk med «hardere kanter, som inkorporerte entusiastisk følelsesmessig uttrykk ofte assosiert med gospel».<sup>98</sup> Plateselskapet som først het Satellite Records (skiftet navn til Stax Records i 1961) ble etablert av Jim Stewart i 1957. Stewarts intensjon var opprinnelig å gjøre opptak av pop, country og western-musikk, men etableringen av studioet i det som hovedsakelig var et svart nabolag gjorde det til et naturlig samlingspunkt for lokale svarte musikere.

Den første låten som ble tatt opp i studioet i McLemore Avenue var «Cause I love you» (1960), med Rufus og Carla Thomas.<sup>99</sup> Denne ble en regional hit og en viktig faktor for selskapets videre suksess. Al Jackson spilte trommer på låten, og ifølge Steve Cropper var dette sannsynligvis også den første låten som Jackson var med på hos Stax. På den tiden spilte Jackson med blant annet Booker T. Jones og Lewis Steinberg i Willie Mitchells band, og både Booker T, Steinberg og Cropper var interessert i å få han til å spille trommer for Stax. Booker

---

<sup>97</sup> Alexander Stewart, "Funky Drummer": New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music", *Popular Music* 19 (2000), 313.

<sup>98</sup> John Covach and Andrew Flory, *What's that sound?: An introduction to rock and its history*, 4. utg. ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2015), 233.

<sup>99</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 8-11.

T klarte til slutt å overbevise Jackson, og det tok ikke mer enn et par studiojobber før de som styrte selskapet (Stewart og Estelle Axton) også var overbevist om at Jackson var rett man for jobben.<sup>100</sup> Det at Jackson hadde forpliktelser til Mitchells band, og at han tjente mer på å spille konserter enn å være i studio, gjorde at han var motvillig til å ta del i det på fast basis. Med tilbud om fast ukentlig lønn hos Stax Records ble Jackson med, og ifølge Cropper var han sannsynligvis den første musikeren som fikk dette.<sup>101</sup>

Suksessen med «Cause I love you» vekket også interessen hos Jerry Wexler i Atlantic Records, som var raskt ute med å innse det salgbare potensialet ved musikken. Resultatet ble en distribusjonsavtale mellom Stax og Atlantic, hvor Stax stod for alle de kreative aspektene knyttet til produksjonen av musikken, og hvor Atlantic stod for nasjonal promotering og markedsføring av denne musikken gjennom sitt distribusjonsnettverk. Dette ble raskt et fruktbart forhold for begge parter, med en rekke suksessfulle singler tidlig på 1960-tallet. Her kan nevnes «Gee whiz» (1960) av Carla Thomas, Mar-Keys låten «Last night» (1961), «Green onions» (1962) fra Booker T & the MGs, og Rufus Thomas' «Walking the dog» (1963).<sup>102</sup> Avtalen mellom Stax og Atlantic ble først etablert som en verbal avtale, og i 1965 ble denne formalisert til en skriftlig kontrakt.<sup>103</sup>

Covach og Flory viser til at Atlantic på starten av 1960-tallet også hadde suksess med en mykere og mer pop-orientert soul, såkalt «sweet-soul». Stax' «Southern soul» stod som en kontrast til denne retningen, og for både svarte og hvite lyttere ble musikken fra Stax oppfattet som nærmere tilknyttet sitt afro-amerikanske opphav. Covach og Flory påpeker at «der svarte lyttere søkte etter musikk som uttrykte en økende bevissthet knyttet til raseidentitet i sammenheng med borgerrettighetsbevegelsen, så var hvite lyttere fascinert av «ekte» svart kultur og muligheten til å høre uforfalsket musikk fra sørstatene».<sup>104</sup> Samme året som kontrakten mellom Stax og Atlantic ble formalisert ble også ytterligere grep tatt for å styrke merkevaren til Stax. Diskjockeyen Al Bell ble ansatt som promoteringssjef, hvorpå halvparten av lønnen ble betalt av Atlantic. I et stadig voksende soulmarked så Bell et stort potensial når det gjaldt å etablere Stax med en musikalsk identitet knyttet til regionen. Et viktig ledd i dette var å fronte musikken som «the Memphis sound», noe vi straks kommer tilbake til. Bell ble

---

<sup>100</sup> Payne, *Give the drummer some*, 91.

<sup>101</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 38.

<sup>102</sup> Covach and Flory, *What's that sound?*, 234.

<sup>103</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 12-3.

<sup>104</sup> Covach and Flory, *What's that sound?*, 233.

forøvrig mye mer enn «bare» en promoteringssjef, og ved siden av å skrive låter ble han i løpet av få år ble også sjef og deleier i selskapet.<sup>105</sup>

Distribusjonsavtalen mellom Stax og Atlantic varte frem til januar 1968, da Atlantic ble kjøpt opp av Warner Communications, og det videre ble kjent at Atlantic hadde kontraktsfestet eierrett på alle mastertapene fra Stax Records.<sup>106</sup> Dette «bruddet med Atlantic» var bare enda en nedtur i rekken av nedturer for Stax. I desember 1967 tok en flystyrt livet av Otis Redding, den største sangstjernen selskapet hadde, i tillegg til to tredjedeler av bandet the Bar-Kays. I april 1968 ble også Martin Luther King Jr. skutt og drept i Memphis, noe som endret raseforholdet i hele landet, inkludert innenfor Stax Records.<sup>107</sup> Alle disse hendelsene representerer slutten på den første fasen i plateselskapets historie. Med visjonær Al Bell i front begynte de så å bygge opp merkevaren på nytt, med en storsatsning på både musikk og film i det som ble promotert som en «soul eksplosjon» mot slutten av 1960-tallet.

### 3.2 Konkurransen med Motown

Den største konkurrenten til Stax, Motown Records, var også viktig i utviklingen og eksponeringen av soulmusikk på 1960-tallet. Flory trekker frem hitlåter som «Money (that's what I want)» (1959), «Way over there» (1960) og «Bye bye baby» (1961) som betydningsfulle bidrag i den tidlige fasen av soul. Med hjelp fra Motowns sjef og produsent Berry Gordy, etablerte artister som The Contours og Little Stevie Wonder seg tidlig på 1960-tallet med det Flory omtaler som en «sterk soul identitet»<sup>108</sup>. Med den stadige økende anerkjennelsen av soul som egen musikkstil startet også Motown å investere stort i dette markedet, noe som for alvor gjorde store utslag på hitlistene fra mars 1964. Bandet Jr. Walker and the All Stars ble selskapets første dedikerte soulband med suksess i popmarkedet, etterfulgt av en ny bølge med artister som Gladys Knight and the Pips, Jimmy Ruffin og Shorty Long.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 80.

<sup>106</sup> Ibid., 138-41.

<sup>107</sup> Rob Bowman, "Stax" i *African American music: An introduction*, red. Portia K. Maultsby og Mellonee V. Burnim (New York: Routledge, 2006), 458.

<sup>108</sup> Flory, *I hear a symphony*, 73-4.

<sup>109</sup> Ibid., 77.

Konkurransen og ulikhetene mellom Motown og Stax blir ofte påpekt i populærmusikkdiskursen, og ikke minst fra selskapene selv. En viktig del av denne promoteringen var som nevnt Al Bells bruk av merkelappen «the Memphis Sound» – altså lyden av Memphis, som en direkte motsats til Motowns «Detroit Sound». Flory peker også på ansettelsen av Alan Abrams som sentral når det gjelder etableringen av konkrete markedsstrategier hos Stax. Abrams hadde jobbet som publisist hos Motown fra 1959 til 1966, og hjalp Bell med promotering i et drøyt år fra april 1967 til mai 1968. Hos Motown hadde Abrams vært instrumental i promoteringen av både «the Detroit sound» og «the Motown sound», og det var ifølge Flory ingen tilfeldighet at han fortsatte i lignende baner med promoteringen av Stax med «the Memphis sound».<sup>110</sup>

Særlig hvordan musikken ved Stax ble produsert ble fremmet som et estetisk alternativ til det de omtalte som Motowns mekaniske og samlebandspregede måte å produsere musikk på. Dette ble blant annet promotert gjennom en artikkel om soundet i *Billboard* i 1965, hvor spontaniteten og det uformelle i musikkproduksjonen ved Stax ble fremhevet, og hvor det ble hevdet at bruken av «head arrangements» (uten notert materiale) skapte «en immateriell følelse som ikke kunne læres». Som Flory med rette påpeker ble den upolerte måten å gjøre ting på fremmet som en viktig del av identiteten til Stax, og videre brukt som et argument for selskapet og musikkens autenticitet.<sup>111</sup> Dette skinner gjennom både hos anmeldere og involverte i selskapet, hvor begge har vært nøye med å påpeke det «naturlige» i musikken som ble sluppet fra Stax. Som Al Jackson selv sa: «Deres [Motowns] plater er laget fra miksebordet og våre er naturlige».<sup>112</sup> Steve Cropper sier også noe lignende på spørsmål om Stax har det mest autentiske R&B soundet:

Ja. Vårt har mere røtter fra blues enn Motown har. Alle våre plater er gjort på en runde. Alt er tatt opp samtidig [...] Du kan ikke sammenlikne et sjumannsband med et tjuemannsband og si at de begge er R&B [...] Jeg liker de fleste Motown platene, men jeg vil si at produsentene og teknikerne er like mye om ikke mer ansvarlig for resultatet enn noen av artistene.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Ibid., 83-4.

<sup>111</sup> Ibid., 82-3.

<sup>112</sup> Delehant, «The Stax story: Al Jackson».

<sup>113</sup> Jim Delehant, «The Stax story: Steve Cropper», *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-steve-cropper-part-2> [hentet 10.06.18].



Selv om det ble brukt mye energi på å forfekte ulikhetene i arbeidsmetoder hos Stax og Motown, så påpeker Flory med rette at det eksisterer en rekke musikalske linker mellom de to selskapene. Stax musikere og låtskrivere lyttet mye på Motowns musikk, de refererte til Motowns musikk i enkelte låter, og det finnes en rekke eksempler på at Stax' artister gjorde coverlåter av Motowns.<sup>114</sup> Slike coverversjoner finner vi også fra Booker T & the MGs, som blant annet gjorde egne versjoner av låter som «One who really loves you» (Mary Wells), «Get ready» (the Temptations) og «You keep me hangin' on» (the Supremes). Covach og Flory peker også på at begge selskapene brukte studioband, henholdsvis i form av the Funk Brothers og Booker T & the MGs, og hvordan det begge steder kunne det være innslag av musikalske verk som ble skapt i studiosettingen – selv om dette virker å være en mer hyppig brukt arbeidsmetode hos Stax. I tillegg hadde begge selskapene også egne ansatte låtskrivere som jobbet utrettelig med å lage potensielle hits.<sup>115</sup>

Flory peker på besetning som en sentral del av soulmusikkens estetikk, og viser til Gladys Knight and the Pips' versjon av «I heard it through the grapevine» (1967), som et eksempel på at også Motown kunne gå for en liknende soulestetikk som det Stax brukte. Rytmeseksjonen på denne låten består av trommer, bass, gitar, to pianoer og tamburin, og som på så mange av Stax' produksjoner fra denne tida er arrangementet gjort uten innslag av orkesterinstrumenter.<sup>116</sup> En ryddig og transparent rytmeseksjon kan altså hevdes å være et sentralt element i Stax' soulestetikk, og Covach og Flory fremhever med rette at den klassiske lyden av Stax ofte var mindre polert enn Motowns, med instrumentering som «inkluderte fremtredende orgel, karakteristiske blåsearrangement som ble forbundet med Memphis (Memphis Horns), funky bass, og en rein og bitende gitarlyd».<sup>117</sup> Stax klarte seg som regel uten større orkestrale elementer som stryk, utvidet bruk av perkusjon (tamburin, congas osv.), eller utvidede vokalharmonier som Motowns lydbilde er viden kjent for, og i Booker T & the MGs musikk finner vi flerfoldige eksempler på låter med et gjennomsiktig lydbildet som er skrappt ned til beinet med tanke på instrumentering og arrangement.

---

<sup>114</sup> Flory, *I hear a symphony*, 86.

<sup>115</sup> Covach and Flory, *What's that sound?*, 234.

<sup>116</sup> Flory, *I hear a symphony*, 90.

<sup>117</sup> Covach and Flory, *What's that sound?*, 234-6.

### 3.3 Booker T & the MGs

I den første delen av Stax Records' historie ble de fleste låtene tatt opp med hovedsakelig et husband, Booker T & the MGs, og med fire låtskrivingsteam: Isaac Hayes og David Porter, William Bell og Booker T Jones, Eddie Floyd og Steve Cropper, og Otis Redding, enten for seg selv eller sammen med Cropper.<sup>118</sup> En sentral del av suksessen med å fronte Stax Records' såkalte «Memphis sound» må tilegnes nettopp husbandet Booker T & the MGs, som var deltakende både som musikere, låtskrivere og produsenter på storparten av låtene som ble utgitt på Stax Records på 1960-tallet.<sup>119</sup> Bandet bestod i utgangspunktet av Booker T på Hammondorgel, Steve Cropper på gitar, Lewie Steinberg på bass (erstattet av Donald «Duck» Dunn i 1965), og Al Jackson Jr. på trommer. Denne besetningen ble av og til utvidet med blåsere, hovedsakelig i form av Andrew Love på saksofon og Wayne Jackson på trompet. Dette bandet bakket altså de fleste artister som ble spilt inn hos Stax, med hitlåter fra Otis Redding, Wilson Pickett, Sam & Dave, Albert King og mange fler.

Booker T & the MGs hadde også en egen karriere hvor bandets fire kjernemusikere stod i fokus, og det er altså den musikken som vil stå i fokus i den musikalske analysen i denne oppgaven. Bandet status både i sin samtid og i ettertid er udiskutabelt høy, og et bevis på dette er for eksempel at de ble spurt om å spille på Simon & Garfunkles «Bridge over troubled water» – noe de til slutt ikke gjorde ettersom Stewart nektet bandet å gjøre arbeid utenom Stax Records.<sup>120</sup> Som en av mange som opphøyde bandet i samtiden skrev *Rave* i 1969 at «den utrolige solide lyden som «the MGs» oppnår, er beundret av musikere i mange felt utenfor soul, og en storpart av suksessen til Stax organisasjonen er på grunn av dem».<sup>121</sup> I nyere tid har *MOJO* blant annet omtalt de som «alfa og omega av et studioband, med en rytmeseksjon [...] hvis samspill nesten er telepatisk. Ved Stax, kokte de fire mennene sammen det som skapte aller mest vann i munnen fra soulens oppskriftsbok».<sup>122</sup> Rob Bowman hevder også at de «sannsynligvis var det beste husbandet i R&B musikkens historie, og uten tvil den viktigste instrumentalgruppa i soulmusikkens historie».<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Bowman, "The Stax sound", 285.

<sup>119</sup> Bowman, "Stax", 455.

<sup>120</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 167.

<sup>121</sup> Roger St. Pierre, "Booker T & the M.G.'s", *Rave*,

<https://search.proquest.com/docview/1771203112?accountid=12870> [hentet 10.06.18].

<sup>122</sup> Barney Hoskyns, "The backroom boys: Booker T & the MGs", *MOJO*, Rock's backpage,

<https://www.rocksbkpages.com/Library/Article/the-backroom-boys-booker-t-the-mgs> [hentet 10.06.18].

<sup>123</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 187.

Som en integrert gruppe med svarte og hvite musikere ble bandet også et viktig symbol på Stax' holdning til rase i en tid da rasediskriminering og borgerrettighetskamp stod høyt på agendaen. Som Estelle Axton uttalte, «vi så aldri på hudfargen, vi så på talentet».<sup>124</sup> Fokuset på talentet, hvor alle kunne komme inn de åpne dørene i Stax Records og spille låten sin ble også et viktig mantra i promoteringen av selskapet som autentisk og jordnært. *MOJO* ser også på inntoget av Duck Dunn, som gjorde at Booker T & the MGs bestod av to svarte og to hvite musikere, som et sentralt øyeblikk i sørstatenes rasehistorie: «Selv om medlemmene er raske med å nedtone sin betydning som banebrytende og modige i deres samarbeid, så er ingen tvil om at bandet ble et symbol på enhet mellom rasene».<sup>125</sup>

Brian Ward ser også på betydningen av den totale integrasjonen mellom hvite og svarte som eksisterte i Stax Records, og i musikken som ble skapt: «Det gjaldt ikke bare rasene til musikerne, men også de dynamiske kombinasjonene og kollisjonene mellom svart og hvit stil og sensibilitet».<sup>126</sup> Ward referer her til Stax' blanding av blåsere og gitar som en viktig del av denne kollisjonen, hvor Croppers gitarspill til en hver tid har en tilstedeværelse av denne blandingen med countrymusikken som bakteppe. Booker T påpeker også Cropper og Dunns forståelse for bluesen og den svarte musikken: «De kunne spilt country musikk [...] og det hadde vært helt greit. Men nei, de skjønnte greia».<sup>127</sup>

I en plateanmeldelse av Booker T & the MGs' *Soul Limbo* fra 1968, påpeker *Rolling Stone* med rette hvordan Stax kunne hente inspirasjon fra alle mulige typer musikk:

Det er musikk som er universell og ikke redd for å låne fra hverken svarte, hvite eller brune kilder [...] Dette lånet og bytte av musikalske påvirkninger er akkurat det som karakteriserer den vanligvis «hvite» rockemusikken. Forskjellen mellom «rock» og «soul» er bare i hvilken proporsjon disse påvirkningene er mikset. I Amerika har vi mange «rene» musikalske former som gospel, bluegrass og så videre. Et av stedene hvor disse formene mikses og møtes er gjennom Booker T & the MGs.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Ibid., 20.

<sup>125</sup> Hoskyns, "The backroom boys".

<sup>126</sup> Brian Ward, *Just my soul responding: Rhythm and blues, black consciousness and race relations* (London : UCL press, 1998), 222.

<sup>127</sup> Joel Selvin, "Booker T. Jones", *Selvin on the city, KSAN 107.7*, 2006, lydklipp, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/booker-t-jones-2006> [hentet 10.06.18].

<sup>128</sup> Peter Giraud, "Booker T & the MGs: Soul limbo", *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/soul-limbo-19681109> [hentet 10.06.18].



## Kapittel 4

### Stax Soundet

Dette kapittelet fortsetter med fokus på Booker T & the MGs, og vil forsøke å vise hvordan det såkalte «Stax soundet» krystalliserte seg gjennom bandet. Med tanker fra blant annet Ingrid Monson om rytmeseksjonen og Rob Bowmans skriving om Stax, vil dette kapittelet forsøke å se på hvordan de ulike instrumentalistenes roller fungerte i bandet. Dette vil bringes over til å handle om studioproduksjon, og hvordan denne hadde innvirkning på hvordan musikken ble til og hørtes ut. Den siste delen av kapittelet vil fokusere nærmere på Jacksons trommelyd, og til slutt hvilke andre trommeslagere som var bidragsytende hos Stax.

#### 4.1 Rytmeseksjonen – Roller i Booker T & the MGs

For å få en forståelse for hvorfor Booker T & the MGs høres ut som det gjør er det nødvendig å se på hvilke roller de ulike instrumentene utfyller. I sin artikkel om Stax soundet forsøker Bowman å generalisere rundt forståelsen av lydbildet knyttet til instrumentering, og dette kan være et interessant sted å starte for en diskusjon rundt roller i bandet. Her adresseres trommer og bass i samme kontekst, noe som ikke er uvanlig i groove-orientert musikk. Bowman fremhever at rytmeseksjonen bruker godt utbredte mønstre kjent fra R&B og popmusikk, «hvor en konstant samtale mellom stortromme og bassgitar er tilstede, med trykk på det første og det tredje slaget».<sup>129</sup> I analysen vil det vises til at dette kun tidvis stemmer. Dette er tilfellet på låter som «Green onions» og «Soul limbo» hvor stortromma og bassgitareren hverandre slavisk, mens det i andre låter som «Soul dressing» og «Time is tight» er et tydelig forhold mellom gitar og bass som er det sentrale, eller på «Hip hug-her» hvor bassens og stortrommens rytmikk i større grad utfyller hverandre. Det er altså vanskelig å generalisere rundt forholdet bass og basstromme i Booker T & the MGs musikk ettersom dette varierer fra låt til låt. Et tydelig trekk med basspillet er uansett bruken av enkle riff, motiver og linjer som komplementær til de andre instrumentalistene. Bowman viser til at Duck Dunns basslinjer

---

<sup>129</sup> Bowman, "The Stax sound", 307-8.

fremfor alt er funksjonelle, med fokus på med blandingen mellom å spille på slaget og tydelige synkoperinger – hvor et eksempel på det sistnevnte kan ses i utdraget fra «Soul Dressing» som vi var innom i kapittel 2.<sup>130</sup>

Monson peker på at forholdet mellom trommer og bass ofte blir sett på som et ekteskap mellom to mennesker, og som må formes for at musikken skal henge sammen.<sup>131</sup> Innen jazzen peker hun på bassisten som selve fundamentet i bandet, som gjør at andre instrumentalister kan være friere. Hun referer til McBee som ser på bassisten som pulsen som leder hele ensemblet.<sup>132</sup> Bowman påpeker også bassen som det mest sentrale i Stax Records' låter med medium tempo, hvor bassen ofte spiller «et berggrunns riff som alle de andre instrumentenes roller er skapt rundt».<sup>133</sup> Selv om fundamentet i bassgitaren er sentralt i mange låter, så er det viktig å påpeke at samspillet og interaksjonen mellom bass og trommer er vel så viktig. Duck Dunn påpeker nettopp det at han henger seg på Jackson, og drar inspirasjon fra trommespillet i et intervju med *Hit Parader*:

Hvordan kan en bomme med en trommeslager som Al Jackson? Han spiller alle disse rytmene og du må bare henge deg på. [...] En bassist er nødt til å spille med Al Jackson [...] Jeg hører på foten [stortromma]. En kan ikke gå i veien for den om en ikke vil havne i trøbbel. Jeg hører på synkoperingen i skarpromma, men det er hovedsakelig foten.<sup>134</sup>

Gitaren har også en sentral rolle når det gjelder timing og det å sette en groove i både 1960- og 70-talls soul og funk, og Keith Wyatt skriver at 1960-tallet bar med seg en overgang hvor triolbasert musikk ble overskygget av streite åttendeler fra R&B og rock 'n' roll, hvor det ble klart at «fremtiden tilhørte det funky» hva gjelder gitarspill.<sup>135</sup> I sammenheng med det funky understreker Danielsen gitarens sentrale rytmiske og perkussive funksjon i funk, som en viktig skaper av motgående rytmer og antesiperinger som bidrar til grooven; i samspill med trommer, bass og vokal.<sup>136</sup>

---

<sup>130</sup> Ibid., 310.

<sup>131</sup> Monson, *Saying something*, 180.

<sup>132</sup> Monson, *Saying something*, 29-30.

<sup>133</sup> Bowman, "The Stax sound", 310.

<sup>134</sup> Jim Delehant, "The Stax story: Duck Dunn", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-5-duck-dunn> [hentet 10.06.18].

<sup>135</sup> Keith Wyatt, "Talkin' blues: How to play soul blues", *Guitarworld*, <https://www.guitarworld.com/lessons/talkin-blues-how-play-soul-blues> [hentet 10.06.18].

<sup>136</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 90-6.

Gitarens rolle i Booker T & the MGs er veldig skiftende på de ulike låtene og de ulike delene av låtene, med alt fra å spille riff som setter tempo og groove («Time is tight»), til små stikk og støt («Green onions»), og til mer melodiske og solistiske innslag («Hip hug-her»).

Hvordan Cropper tilnærmer seg gitarspillet vil konkretiseres nærmere i analyse av hver enkelt låt. Magasinet *Guitarplayer* understreker Croppers ulike roller som gitarist på følgende måte: «Croppers spilling har alltid handlet om melodi, frasering, timing, arrangering, måtehold, og det å komme opp med deler som er morsomme å spille. Og han klarer å gjøre det med færre noter enn noen andre».<sup>137</sup> Det å spille få toner og få det til å funke i bandet er altså en sentral del av spillet til Cropper, med en tydelig link til gitarens samhandling med bass og tangenter i form av den større helheten som de deler når de spiller sammen. Bowman understreker at dette måteholdet med sparsom tekstur er noe konsistent i musikken til Stax, og som er forenelig med idealet hvor «less is more».<sup>138</sup>

Booker Ts Hammond orgel har en sentral rolle som det melodiførende instrumentet i bandet, noe som er tilfellet på de fleste av låtene som vil analyseres i det neste kapittelet. Det var ofte Booker T som hadde den største interessen for akkorder og melodi i komponeringen, og han var også den eneste i bandet som tok formell musikkutdannelse. I tillegg til å spille melodi har orgelet også en viktig funksjon som akkordinstrument – særlig når Cropper spiller solistisk, eller går vekk fra sin opprinnelige rytmiske funksjon. Her kan nevnes underlag i form av støt som komplementerer tromme- og bass grooven på «Hip hug-her», eller mer tradisjonelle orgelunderlag i form av akkorder som på introen på «Hang ‘em high». Bowman påpeker også at venstre hånd ofte dupliserer bassgitaren, mens høyre hånd ofte dupliserer gitaren – noe som er tilfellet på låter som «Hip hug-her» og «Time is tight».<sup>139</sup>

Monson peker på at tanken om å ha noe fast og noe flytende var noe som også gikk igjen i intervjuene om ensemblet som helhet, hvor viktigheten av å ha hvert fall en musiker som er fast til enhver tid ble trukket frem. I en jazz-kontekst er det gjerne bassisten som innehar denne rollen som det faste, og som gjør at trommeslagere og andre instrumentalister kan gis friheten til å spille på tvers av det faste. Når en snakker om ensemblet som helhet fremhever Monson at hovedfunksjonen til en rytmeseksjon er å danne det faste for solisten – «å skape en

---

<sup>137</sup> Jesse Gress, “How to play like Steve Cropper”, *Guitarplayer*, <https://www.guitarplayer.com/technique/how-to-play-like-steve-cropper> [hentet 10.06.18].

<sup>138</sup> Bowman, "The Stax Sound", 310.

<sup>139</sup> Ibid.

tidslinje som solisten kan interagere med og bygge på». <sup>140</sup> I Booker T & the MGs musikk er ikke denne inndelingen i fast og flytende like tydelig, og selv om det er tilfeller av improvisasjon solistiske innslag, så er det definitivt ikke et like fremtredende element som det vil være i en jazzkontekst. Orgelet til Booker T er det som oftest har en melodisk og solistisk funksjon, og kan ses på som det mest flytende instrumentet selv om venstre håndas komping også er en viktig del av grooven.

Oppsummert kan en si at rytmeseksjonen med trommer, bass, gitar og orgel i Booker T & the MGs tilsammen må forstås som en enhet, og som Bowman med rette påpeker, så er det en «sammensatt helhet av alle de kryssende rytmiske delene [...] som tilsammen kan betegnes som grooven». <sup>141</sup> Fokuset på groove og rytme i Stax Records understrekes av Jim Stewart i samtale om hva som var essensen i «Memphis soundet»:

Det har et tungt backbeat. Vi vektlegger det rytmiske i våre innspillinger. Det er veldig dominerende. [...] En solid rytmeseksjon, det er en integrert del av vår sound. Kombinasjonen av blåsere, istedenfor en glatt lyd, produserer en rå, knurrende, raspende lyd, som bæres inn i melodien. For ekstra smak og farge toppes dette med et piano, gitarfills eller en vokalgruppe. <sup>142</sup>

## 4.2 Studioproduksjon ved Stax

Bowman peker på den nevnte Mar-Keys låten «Last night» som det første tilfellet hvor Stax soundet begynte å krystallisere seg. <sup>143</sup> Med etableringen av Booker T & the MGs som husband ble dette enda mer raffinert, og videre en vesentlig del av hvorfor platene hørtes ut som de gjorde. Bowman påpeker med rette at de [Stax] «ved å bruke et studio, et sett med utstyr, de samme musikerne, og en liten gruppe låtskrivere, fikk en lett identifiserbar sound». <sup>144</sup> Jerry Wexler var særlig imponert og inspirert av hvordan de lagde musikk hos Stax, og ble rask overbevisst om at dette var den beste måten å lage musikk på, «med fire

---

<sup>140</sup> Monson, *Saying Something*, 174-5.

<sup>141</sup> Bowman, "The Stax Sound", 311.

<sup>142</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 60.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>144</sup> Bowman, "The Stax Sound", 285.



stykker som kom på jobb [...] hang opp jakka og startet å spille musikk på morgenen, og skapte nydelige utformede plater».<sup>145</sup>

På begynnelsen av 1960-tallet ble opptakene gjort med to fire-kanals Ampex mikserer som var satt sammen, og som videre sendte lyden inn i en Ampex 350 mono båndopptaker. Åtte kanaler var altså tilgjengelig, hvorav en av disse ble brukt til å sende ekko. Cropper utdyper at de brukte de sju tilgjengelige kanalene med «to mikrofoner på trommene, en på vokalen, en på blåserne, en på gitaren og en på pianoet».<sup>146</sup> Dette var et relativt primitivt oppsett (også til å være på begynnelsen av 1960-tallet), og en kjent historie rundt hvordan Stax Records holdt på med gammeldagse metoder finner vi fra sommeren 1963. Opptaksutstyret fungerte ikke, og Wexler begynte å bli utålmodig i påvente av ny musikk fra Stax. Løsningen ble å sende Atlantics sjefstekniker Tom Dowd til Memphis for å fikse utstyret. Møtet med Stax Records ble et kultursjokk for Dowd:

De [Stax] gjorde fremdeles opptak i mono på en maskin som jeg hadde gått vekk fra sju-åtte år tidligere. De hadde også markert av på faderne hvor bassen skulle være og hvor trommene skulle være i volum, og så hadde de det sånn fra dag til dag. Hvis faderen gikk over på rødt [...] så skrudde de ikke ned på faderen, de så heller på markeringen og ba vedkommende skru seg ned.<sup>147</sup>

Bowman påpeker at Stewarts holdning til utstyr var at dersom noe ikke var ødelagt så var det heller ikke vits å fikse, og disse litt primitive løsningene fungerte greit hos Stax ettersom ingen andre brukte instrumentene og mikrofonene, eller flyttet rundt på utstyret.<sup>148</sup>

Studiolokalet i McLemore Avenue var en tidligere kinosal som ble gjort om til et studiorom, med et tilhørende kontrollrom som ble bygget på scenen. I denne ombyggingen lot de være å gjøre noe med det hellende gulvet, noe som gjorde at opptaksrommet ikke hadde noen parallelle vegger, og som ifølge Bowman slo positivt ut for akustikken i rommet. Han peker på rommet som en vesentlig del av lyden til Stax, med et veldig livlig opptaksrom med «klang som lignet mer på en konsertsal».<sup>149</sup> Allikevel er det en tydelig opplevelse av nærhet med en definert bunn i opptakene fra Stax, og denne klangen som Bowman refererer til tar sjeldent

---

<sup>145</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 61.

<sup>146</sup> Payne, *Give the drummer some*, 95.

<sup>147</sup> Mark Moormann, *Tom Dowd and the language of music*, video, Language of Music Films, 2002.

<sup>148</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 43.

<sup>149</sup> *Ibid.*, 8.

overhånd i det store bildet. Mye av dette må tilskrives hvordan ting ble tatt opp, med mikrofoner som stod nære de ulike lydkiildene, og hvor egne rommikrofoner i studioet som regel ikke ble tatt i bruk.

Mikrofonoppsettet forandret seg lite gjennom 1960-tallet, hvor standarden stort sett var én mikrofon per instrument. En RCA 44 båndmikrofon ble brukt på bassforsterkeren, og en RCA 77DX båndmikrofon ble brukt på gitarforsterkeren – hvor begge ble plassert så nære høyttalerelementet som mulig. Bassist Dunn spilte på en Fender Precision bass med «flat wound»-strenger gjennom en Ampeg B-15 forsterker. Dunn påpeker selv at «flat wound»-strengene fikk mindre tone etterhvert som de ble spilt inn, noe som også fikk frem en lydlig koherens mellom bassen og stortromma, ved at basslyden hadde «et dunk mer en tone».<sup>150</sup>

Cropper vekslet på den andre siden mer mellom ulike gitarer og forsterkere avhengig av settingen, selv om hans Fender Telecaster gitar er den han er mest kjent for: «Jeg spiller det jeg føler sangen trenger. Jeg har tre forsterkere, to Gibson forsterkere og en Fender. Halvparten av tiden spiller jeg en vanlig Telecaster med normalt strengeoppsett med en streit amp, uten klang, uten tremolo».<sup>151</sup> Orgelet som ble brukt i begynnelsen, blant annet på «Green onions», var et Hammond M3 spinett orgel, med et enkelt høyttalerelement som ble oppmikket. Senere gikk Booker T til innkjøp av et Hammond B3 orgel med tilhørende Leslie høyttaler.<sup>152</sup> Trommesettet ble stort sett oppmikket med to mikrofoner, en RCA 44 eller 77 på et lite stativ under hi-haten, og en eldre RCA på stortromma.<sup>153</sup>

Bowman trekker med rette frem timbre som en vesentlig del av Stax Soundet.<sup>154</sup> Bruken av båndmikrofoner til å ta opp de ulike instrumentene har nok en betydning for hvorfor det hørtes ut som det gjorde, med mikrofoner som vanligvis fremhever de varme lave mellomtonene ved siden av å avrunde diskanten.<sup>155</sup> Særlig tilstedeværelsen av bassfrekvenser er pregende i Stax sine mikser. Dette har også mye å gjøre med bruken av rom og plassering av instrumenter og mikrofoner i rommet. Om en for eksempel sammenlikner den nevnte versjonen av «I heard it through the grapevine» (Gladys Knights & the Pips) med «Hip hug-

---

<sup>150</sup> Ibid., 129.

<sup>151</sup> Delehant, «The Stax story: Steve Cropper».

<sup>152</sup> Bowman, «The Stax Sound», 317.

<sup>153</sup> Payne, *Give the drummer some*, 95.

<sup>154</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 129.

<sup>155</sup> Jon Cotton, «Ribbon microphones on test», *Sound On Sound*, <https://www.soundonsound.com/reviews/ribbon-microphones-test> [hentet 10.06.18].

her», hvor begge kom ut i 1967, så finner en et betydelig mer basstung og nært sound i den sistnevnte låten. Som tidligere nevnt bruker Andrew Flory førstnevnte som et eksempel på hvordan Motown også kunne gå for en mer nedstrippet sound i retning av det Stax hadde. Selv om denne låten er betydelig mer nøktern sammenliknet med de større flersporsopptakene som Motown var kjent for, så har også denne låten en tydelig forskjell når det gjelder instrumentenes spredning og bruken av rommikrofoner sammenliknet med idealet hos Stax. Særlig er fraværet av distinkt stortromme og en bass (som er plassert mere bak i miksen) tydelig på «I Heard through the grapevine», og understreker hvordan Stax gikk for et ganske annerledes lydideal preget av nærhet og tydelig definisjon på alle instrumentene i rytmeseksjonen.

En viktig del av denne forskjellen er også hvordan opptakene ble gjort, og Bowman påpeker at nesten alle innspillinger hos Stax frem til sent i 1967 ble gjort «live» – hvor samtlige instrumentalister (rytmeseksjon, blås, stryk osv.) og sangere gjorde sine respektive opptak på samme tid.<sup>156</sup> Overdubbing hørte også til sjeldenhetene, og Booker T argumenterer for at overdubbing ikke gir musikken en god følelse, og at de derfor prøvde å gjøre det så lite som mulig: «Med måten vi arbeider på, så kan en musiker som ikke er i grooven ødelegge alt».<sup>157</sup> Hos Motown var derimot overdubbing og flersporsopptak en viktig del av soundet, og Richard Buskin viser til hvordan arbeidsmetoden hos Motown artist Marvin Gaye vanligvis var å ta opp trommer, bass og piano sammen med Gayes demo-vokal, før grunnkompet ble bygget opp med overdubbing i form av perkusjon, stryk, kor og nye vokalopptak.<sup>158</sup>

Hos Stax var det heller ikke uvanlig å ta opp flere sanger i løpet av en dag, og alle musikerne brukte det Wayne Jackson omtalte som «slate memory», hvor hver instrumentalist husket sin del og arrangementet i så lang tid som det tok å gjøre opptaket av låten før de gikk videre til en ny.<sup>159</sup> Denne måten å gjøre ting på gjorde at det av og til kunne bli feil, med den overordnede tanken om at følelsen på opptaket var det som telte mest. Et eksempel på dette finner en f.eks. i Sam & Daves «Hold on, I'm coming», hvor trompetist Wayne Jackson glemmer å spille på den første runden av det andre refrenget. Det var altså et tydelig ulikt

---

<sup>156</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 18.

<sup>157</sup> Jim Delehant, "The Stax story: Booker T. Jones", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-3-booker-t-jones> [hentet 10.06.18].

<sup>158</sup> Richard Buskin, "Marvin Gaye 'What's Going On'", *Sound On Sound*, <https://www.soundonsound.com/people/marvin-gaye-whats-going> [hentet 10.06.18].

<sup>159</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 91.

fokus i opptakssituasjonen om sammenlikner med det ofte mere polerte og perfektionerte lydbildet som en hørte fra Motown.

I 1965 klarte Tom Dowd å overbevise Stax om at stereoutgivelser var veien å gå, og han fikk installert en tospors opptaker som åpnet opp for at LP'er i det minste kunne gis ut i stereo. Jim Stewart var på sin side mest opptatt av mono. Singler, som stod for selskapets majoritet av utgivelser, ble av Stewart fremdeles laget med monolyd lenge etter at muligheten med stereo ble tilgjengelig.<sup>160</sup> Blant de Booker T & the MGs låtene som vil trekkes frem i analysen ble «Green onions» (1962), «Soul dressing» (1964) og «Boot-leg» (1965) gitt ut i mono, mens «Hip hug her» (1967), «Soul limbo» (1968), «Hang 'em high» (1969) og «Time is tight» (1969) ble utgitt i stereo.

De fleste låtene ved Stax ble altså gjort på det samme utstyret, med de samme musikerne og med lite forandringer mellom låtene, noe som gjør at det går an å generalisere endel rundt selskapets sound. I analysekapittelet vil vi komme mer inn på hvilke forandringer som eventuelt kan påpekes fra låt til låt, inkludert hvordan dette utspiller seg med skiftet fra mono til stereo.

### 4.3 Trommelyden

William Bruford viser som nevnt i kapittel 2 til fire ulike «spaker for kontroll» som en trommeslager kan inneha og bruke i sitt trommespill. Det temporale, det metriske og det dynamiske har blitt utdypet tidligere, mens den lydlig spaken virker å ha mer relevans her jamfør det studiotekniske. Bruford viser til en rekke ulike faktorer som tilsammen utgjør en trommeslagers sound. Alt fra hva en slår med (hender, stikker, klubber, visper osv.), om en slår med stikka snudd eller vanlig, hvilket grep en bruker (matchet eller tradisjonelt), hvordan instrumentene er satt opp (valg av trommeskinn, tre eller metaltrommer, demping osv.), og hvordan dette videre påvirker og blir påvirket av de lydlig miljøet som trommesettet er satt i (rommets karakteristikk og klang, valg av mikrofoner og deres plassering osv.).<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ibid., 56.

<sup>161</sup> Bruford, "Making it work", 59.

Når det gjelder utstyr spilte Jackson som regel på et trommesett bestående av en 20 tommer Ludwig basstromme, en 12 tommer Ludwig hengetom, og en 16 tommer Rogers gulvtom.<sup>162</sup> Fra ulike liveklipp kan han ses med en ekstra hengetom, men det virker ikke som han bruker det i studiosettingen. Tomlyden varierer litt mellom de ulike låtene i analysen, fra lysere stemte på f.eks. «Soul dressing», til litt mørkere og «daffere» lyd på en låt som «Hang ´em high». Stortromma er også gjennomgående mørkt stemt, dempet ned og spilt med helt frontskinn. Skarptrommen som Jackson brukte var en Rogers skarptromme i tre, som ble kraftig dempet ned til den ganske «død» lyd ved hjelp av Jacksons lommebok. Dette, kombinert med Jacksons kontante anslag gjennom å treffe skarptrommas kant og skinn samtidig («rimshot»), med snudd stikke for enda mer kraft, skapte ifølge Bruce Wittet en perfekt blanding av høye frekvenser fra kanten, mellomtoner fra skinnen og treverket, og skarprespons fra underskinnet.<sup>163</sup>

Når det gjelder cymbaler brukte Jackson et oppsett av Zildjian cymbaler, med en 14 tommer hi-hat, en 16 tommer crash-cymbal og en 18 tommer ride-cymbal.<sup>164</sup> Om en skal forstå Cropper rett, så var det å bruke små (hva gjelder crash og ride) og relativt mørke og «døde» cymbaler, et bevisst valg i Stax´ utgivelser:

Vi brukte ikke cymbaler så mye; det var tabu å bruke mye cymbaler. Vi likte ikke de lyse lydene; vi tenkte at de fornærmet de kvinnelige kjøperne. Kvinner kjøpte mer plater enn menn, og [...] om de hørte den lyse, fresende høye lyden, så ville de ikke ha noe med den å gjøre.<sup>165</sup>

Bowman hevder også at lukket hi-hat står for mesteparten av cymbalspillet på de fleste av Stax´ utgivelser. Dette stemmer nok på låter hvor Jackson spilte for sangere, mens fra the MGs låter er cymbalspillet betydelig mer variert. Ride cymbalen er ledende instrument på låter som «Green onions» og «Soul dressing», hi-hat er ledende instrument på låter som «Boot-leg», «Hip hug-her» og «Time is tight», mens det på «Hang ´em high» brukes både hi-hat og ride på de ulike delene. «Soul limbo» er unntaket hvor kubjelle brukes som ledende

---

<sup>162</sup> Payne, *Give the drummer some*, 95.

<sup>163</sup> Bruce Wittet, sitert fra Bowman, "The Stax Sound", 308.

<sup>164</sup> Doerschuk, Doerschuk og Schnalle, "Al Jackson Jr.".

<sup>165</sup> Wittet, sitert fra Bowman, "The Stax Sound", 308.

instrument, og hvor cymbalbruken er begrenset til hi-hat med fot og kun noen få anslag på crash-cymbalen gjennom hele låten.

Som tidligere nevnt ble trommesettet stort sett tatt opp med to mikrofoner. En ble plassert mellom skarptromma og undersiden av hi-haten, og en ble plassert i nærheten av stortromma. Etersom stortromma ikke er så tydelig på «Green onions», «Soul dressing» og «Boot-leg» som på de resterende fire låtene i analysen, så er det nærliggende å tro at disse ble tatt opp uten en egen mikrofon på stortromma. Her merker man en tydelig endring til «Hip hug-her», hvor stortromma som tidligere nevnt er mer prominent, og ikke minst mer definert i miksen.

«Green Onions» virker også å være tatt opp med kun én mikrofon i området rundt hi-hat og skarptromma. Dette kan særlig høres gjennom den ikke så distinkte karakteren på ride-cymbalen. Med unntak av de fire første taktene spiller Jackson hele veien på ride-cymbalen, men den tar aldri mye plass i miksen – noe den ville ha gjort dersom det hadde vært en ekstra mikrofon over trommesettet. Noe annet som taler for at mikrofonen er plassert mellom hi-hat og skarptromma på «Green onions» ligger særlig i det markerte skarptrommeanslaget, og ikke minst hvordan hi-hat cymbalen høres ut. Med en plassering under hi-hat cymbalen vil en i tillegg til anslaget også høre en del av den luftige «klikkelyden» som fremheves gjennom mikrofonplasseringen, og som kommer i form av stativet og de to cymbalene som slås mot hverandre. Dette er særlig tydelig i introen hvor Jackson tramper to og fire, men også når grooven setter i gang kan en av og til høre det luftige anslaget som kommer når skarptromma og hi-haten ikke treffer helt likt men heller danner et såkalt slippslag («flam»).

På låtene som ble utgitt etter «Green onions» er oppsettet utvidet til to mikrofoner, og på en låt som «Soul dressing» virker det som at den andre mikrofonen er plassert for å bedre kunne ta opp hengetommen som er en sentral del av grooven. Å plassere den andre mikrofonen avhengig av typen groove som spilles, og hvordan en best kan få frem de sentrale delene av grooveene, virker å være en viktig motivasjon for plasseringen. Jackson påpeker også at de alltid gikk for en rein trommelyd, hvor bruken av effekter som klang eller ekko på trommesettet ble unngått: «Mikrofonene er satt opp for å få en naturlig lyd fra trommene, og vi dekker den ikke til med conga, bongos, tamburin [...] Det er Motowns greie. Jeg ser ikke ned på det – det er bare ikke vår måte å gjøre det på».<sup>166</sup> Dette stemmer også bra med Stax'

---

<sup>166</sup> Delehant, "The Stax story: Al Jackson".

ideal om å presentere et rent, transparent og nøkternt lydbilde. Steve Cropper trekker også frem et viktig poeng når det gjelder Jacksons sound knyttet til bassist Duck Dunn: «Duck, bassisten, og Al har spilt sammen så lenge at de får til en perfekt «feel». Uansett hva Duck gjør, så vil Al aksentuere det. Jeg vil si at det er en del av trommesoundet».<sup>167</sup>

Selv om Jackson spilte på et flertall av låtene som kom ut av Stax Records på 1960-tallet, så finnes det andre trommeslagere som også var involvert. Her kan nevnes Terry Johnson, som spilte med the Mar-Keys i starten av deres karriere, Howard Grimes, som blant annet spilte med William Bell, og Carl Cunningham som var endel av Otis Reddings konserterende band, the Bar-Kays. Cunningham brukte å øve på trommene til Jackson mellom opptak, og skal visstnok ha fulgte nøye med på Jacksons spilling for å best mulig imitere ham. Redding var særlig imponert over hvor likt han klarte å tilnærme seg Jacksons trommestil, noe som var utslagsgivende for at han ble tatt med i bandet hans.

Howard Grimes gikk også i en slags lære til Jackson, men hadde en litt annen trommestil. Denne ulikheten kan blant annet høres på William Bells «You don't miss your water» (1961). Her spiller Grimes på en større ride-cymbal med nagler, som ligger som et teppe over låten, og som tar opp en betydelig plass i miksen. Dette er vesentlig ulikt Jackson, som sjeldent lar cymbalspillet ta overhånd over det han oppfattet som de viktigste komponentene i grooven – som regel i form av skarp- og stortromme.

I tilknytning til Al Greens musikk ved Hi-Records understreker Willie Mitchell noe av forskjellen mellom Jackson og Grimes tilnærming til groove:

Det var noen ganger at Al Jackson ikke klarte å få den feelingen som jeg ønsket på sanger som «Take me to the river» eller «Love & happiness», så Howard spilte på dem [...] Al kunne spille alt, men han kunne ikke spille noe rufsete. Og når det var det jeg ville ha, så ringte jeg Howard.<sup>168</sup>

På samme tid som Jackson la trommespor for Stax så var det selvsagt en rekke trommeslagere som spilte for andre artister og plateselskap. Her kan nevnes Clyde Stubblefield (med James Brown), Bernard Purdie (med bl.a. Aretha Franklin, Don Covay og James Brown), James

---

<sup>167</sup> Delehant, "The Stax story: Steve Cropper".

<sup>168</sup> Doerschuk, Doerschuk og Schnalle, "Al Jackson Jr.".

Gadson (med bl.a. Dyke & the Blazers og Bill Withers), og selvsagt Roger Hawkins som ved siden av å spille med artister som Percy Sledge, Wilson Pickett og Aretha Franklin også spilte på Stax utgivelser fra begynnelsen av 1970-tallet (med bl.a. the Staple Singers), når selskapet begynte å gjøre opptak utenom det vanlige studioet og husbandet i Memphis. Relevante trommeslagere vil bli nevnt i analysekapittelet knyttet til låtene, der en inspirasjon til Jacksons tromming er tydelig, eller hvor Jackson selv kan ha påvirket andres tromming. Dette kommer vi også tilbake til i oppsummeringa av det neste kapittelet, hvor vi ser på arven etter Jackson.



## Kapittel 5

### Analyse av musikken

Dette kapittelet vil ta for seg sju låter av Booker T & the MGs: «Green onions» (1962), «Soul dressing» (1964), «Boot-leg» (1965), «Hip hug-her» (1967), «Soul limbo» (1968), «Hang 'em high» (1968) og «Time is tight» (1969). Alle låtene ble sluppet som singler med varierende grad av suksess på hitlistene, og representerer ulike typer låter og stilarter som bandet gjorde i løpet av 1960-tallet. Bakgrunnen for valget av akkurat disse er også Rob Bowmans artikkel, «The Stax sound: A musicological analysis», som bruker disse og rekke andre låter for å oppsummere hva som ligger i forståelsen av det såkalte Stax soundet. Der Bowman generaliserer rundt sound uten å gå i konkrete detaljer rundt musikken, vil denne teksten forsøke å gå mer i dybden på musikken med utgangspunkt i Al Jacksons trommespill.

De forskjellige låtene viser også et representativt utvalgt av Jacksons tromming knyttet opp imot ulike groover og fremførelsen av disse. Sentrale aspekter som timing, frasering, tekstur og orkestrering vil her drøftes med tanke på hva som virker relevant for de ulike låtene. På samme måte som Richard Middleton og Phillip Tagg (som referert til i kapittel 2) fremmer et fokus på en mer helhetlig populærmusikkforskning, vil målet her være å gjøre dette med utgangspunkt i Jacksons tromming. Videre vil mere tradisjonelle analytiske aspekter som form, harmonikk, arrangement, tekstur og instrumentering bli drøftet i relasjon til Jacksons trommespill.

Gjennom transkripsjoner av musikalske utdrag som virker dekkende for den enkelte låt vil fokuset være på å vise hvordan dette relaterer seg til trommespillet, sound og rytmeseksjonen som en helhet. I de forskjellige låtene vil det også fremmes ulike poenger knyttet til kontekst; hva gjelder skapelsen av en gitt låt, hvordan den gjorde det på hitlistene, eventuelle anmeldelser og omtaler, og andre aspekter som fremstår som viktige for å kunne få en helhetlig forståelse av musikken.

## 5.1 Green onions (1962)

«Green onions» var bandets første og største hit, og er således et naturlig sted å starte dypdykket inn i musikken. Gitarist Steve Cropper, bassist Lewie Steinberg, keyboardist Booker T, og trommeslager Al Jackson Jr. var booket inn i Stax Records studioet sommeren 1962, som komp for rockabilly-artist Billy Lee Riley. Resultatet av dette ble istedenfor fødselen til bandet Booker T & the MGs. De involverte har i ettertid vært usikre på om Riley i det hele tatt møtte opp, om han var for full under seansen, eller om materialet som ble presentert ikke var godt nok.<sup>169</sup> Cropper var på sin side sikker på at de gjorde to til tre låter for Riley den dagen, og at bandet startet en bluesjam mens produsent Jim Stewart og Riley skulle avgjøre om opptakene de hadde gjort var gode nok. Stewart likte det han hørte mens bandet jammet, så han fant frem en teip og trykket på opptak. Dette ble til en låt som fikk tittelen «Behave yourself». For å kunne selge den som en singel trengte de nå en B-side, og Cropper kom med forslaget om at de kunne gjøre noe med et keyboard-riff som Booker T hadde spilt på noen uker tidligere. Etter om lag tretti minutter med å jobbe frem et arrangement og gjøre opptak hadde de låten som nå er kjent under navnet «Green onions».<sup>170</sup> Peter Guralnick hevder at de først startet med å promotere «Behave yourself» som en A-side, men at disk jockeyene snudde plata og spilte «Green onions» istedenfor.<sup>171</sup> Bowman forteller en litt annen historie, som fremhever at Cropper var veldig klar på at de hadde en potensiell hitlåt i «Green onions», og at den følgelig ble promotert som en A-side. Han skal ha tatt med låten til en lokal radiostasjon, WLOK, hvor radioverten ble så begeistret at han spilte den flere ganger etter hverandre. Suksessen med denne «markedstesten» gjorde det klart for de involverte at «Green onions» skulle være A-siden, og ifølge Cropper var det slik de fikk låten ut til massene i begynnelsen.<sup>172</sup>

«Green onions» solgte hele 700 000 eksemplarer i månedene etter at den ble sluppet, og gikk helt til førsteplass på *Billboards* R&B-liste, og til tredjeplass på *Billboards* pop-liste i september 1962. Andrew Flory viser til at dansevennlige instrumental-låter var særlig populære på begynnelsen av 1960-tallet, og peker på artister som King Curtis og Booker T &

---

<sup>169</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 38.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Peter Guralnick, *Sweet soul music: Rhythm and blues and the southern dream of freedom* (New York: Little Brown, 1999), 126.

<sup>172</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 38-9.

the MGs som tok i bruk saksofon og orgel på en måte som linket musikken til soul jazz.<sup>173</sup> King Curtis hadde faktisk hatt en hit med låten «Soul twist» i april 1962, med en førsteplass på R&B lista, og en 17. plass som høyeste notering på poplista – altså bare noen få måneder før «Green onions» gjorde sin suksess.<sup>174</sup> Soul-jazz organisten Jimmy Smith hadde også moderat suksess med tre singler det samme året («Midnight special», «Walk on the wild side» og «Ol' man river»), noe som understreker tilstedeværelsen av instrumentalmusikk på hit-listene.<sup>175</sup> I tillegg kan det nevnes at Stax året før også hadde hatt suksess med den nevnte Mar-Keys låten «Last night», som gikk helt til en tredjeplass på *Billboard*.<sup>176</sup> Med suksessen til «Green onions» bestemte de seg for å spille inn et fullt album med Booker T & the MGs, et album som også fikk tittelen *Green onions*, og som forøvrig ble det aller første studioalbumet som ble sluppet på Stax.<sup>177</sup>

## Musikken

Trommeslageren Daniel Donnelly (kjent som «Zoro») kommenterer følgende om trommespillet: «Det er en tilsynelatende veldig enkel shuffle [...] en skikkelig drivende groove som viser hvor hardt noe kan groove med få noter».<sup>178</sup> Donnelly peker her på sentrale aspekter ved Jacksons tromming knyttet til hvordan han tok i bruk en enkel trommegroove med stor effekt i sin tilnærming til «Green onions». Jackson holder her utelukkende på én groove uten noen form for brekk gjennom hele låten – med fjerdedeler på ride-cymbalen, skarptromme og hi-hat med på fot på to og fire, og hvor shufflerytmen bare så vidt antydes med stortromma. En viktig del av dette er hvordan grooven relaterer seg til orgelet, gitaren og bassen, ved å fungere som et bindemiddel som holder det hele sammen. Jeff Potter understreker hvordan Jacksons hovedtilnærming til musikken var «å lene seg mot en enkel, hard, rett-frem følelse mot de andre instrumentalistenes mer svingte deler».<sup>179</sup>

---

<sup>173</sup> Flory, *I hear a symphony*, 71.

<sup>174</sup> *Billboard*, «King Curtis: Chart history», <https://www.billboard.com/music/king-curtis/chart-history/r-b-hip-hop-songs> [hentet 10.06.18].

<sup>175</sup> *Billboard*, «Jimmy Smith: Chart history», <https://www.billboard.com/music/jimmy-smith/chart-history> [hentet 10.06.18].

<sup>176</sup> *Billboard*, «Mar-Keys: Chart history», <https://www.billboard.com/music/mar-keys/chart-history> [hentet 10.06.18].

<sup>177</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 40.

<sup>178</sup> Daniel Donnelly, «We want the funk series: 1962 Green onions», video, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=13&v=eOKrCK0UleQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=eOKrCK0UleQ) [hentet 10.06.18].

<sup>179</sup> Potter, «Influences: Al Jackson Jr.».

«Green onions» starter med det nevnte keyboard-riffet spilt på Hammond orgel av Booker T, i tillegg til at Jackson tramper hi-hat med fot på to og fire. Transkripsjonen under viser det som følger etter denne introen på fire takter, når resten av kompet med gitar, bass og hele trommesettet gjør sin inngang.

The musical score shows the following details:

- Key and Time Signature:** F major, 4/4 time.
- Chords:** Fm, Ab, Bb, Fm, Ab, Bb.
- Hammond orgel:** Treble and bass clefs. Treble clef contains chords and moving lines. Bass clef contains a moving bass line.
- El-gitar:** Treble clef. Shows a few notes and rests.
- El-bass:** Bass clef. Shows a steady bass line.
- Trommer:** Drum set notation with hi-hat patterns on measures 2 and 4.

Låten følger et standard 12-takters blues-skjema i F-moll, med skiftene I (Fm) – IV (Bbm) – I (Fm) – V (C7) – IV (Bbm) – I (Fm). Bassgitareren understreker hele veien akkordtonene med et riff som har en oppadgående bevegelse fra grunntone til ters og opp til kvint i hver takt, slik det vises i transkripsjonen. Det som gjør det harmoniske grunnlaget litt mer uvanlig ligger i orgel-riffets bruk av trinn I – III – IV som base for hver akkord. Bevegelsen F (åpen kvint) – Ab – Bb er riffets grunnlag slik det er vist i transkripsjonen over, med skifter som skjer fra slag to til slag fire i taktene. Denne basen brukes også i orgelets skifte til IV-trinn med Bb (åpen kvint) – Db – Eb, og i skiftet til V-trinn med C (åpen kvint) – Eb – F. I sin analyse av Booker Ts orgelspill hevder Bowman noe misvisende at Booker T spiller åpne kvinter hele låten gjennom.<sup>180</sup> Dette stemmer altså ikke helt ettersom Booker T kun spiller åpne kvint på den første akkorden i figuren, med skifte til en treklang i grunnstilling (Ab) og til slutt en treklang i andre omvendning med kvint i bass (Bb). Hvordan dette orgelriffet spilles korrekt utdypes også av Booker T selv i et intervju med Keyboard TV.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Bowman, "The Stax sound", 302.

<sup>181</sup> Booker T. Jones, "Booker T. Jones for Keyboard TV", video, <https://www.youtube.com/watch?v=qIzPyXoHf6Q&t=1018s> [hentet 10.06.18].

Det er også verdt å merke seg at gitaren spiller en ters i form av små perkussive stikk («stabs») på «4-og» i hver takt den første runden, med tonene Bb og D, som understreker IV-trinns akkorden som også er å finne i orgelet før det hele går tilbake til F-moll i påfølgende takt. Bowman påpeker med rette at dette er en sentral del av Croppers estetiske ideal, «hvor den rytmiske drivkraften er viktigere enn melodiske og harmoniske betraktninger».<sup>182</sup> Disse stikkene var opprinnelig posisjonert i andre del av gitarsoloen, men Stewart foreslo at det kunne være endel av introen og at Cropper kunne spille en variasjon av dette i soloen.<sup>183</sup>

Etter et helt skjema med stikk går gitaren over til å doble stemmen til bassen klingende en oktav over, noe Cropper gjør konsekvent når orgelet spiller melodi eller solo. Dette arrangementsgrepet med å doble bass og gitar dukker opp på en rekke låter fra bandet, og er et tydelig kjennetegn på hvordan bass og gitar relaterer seg til hverandre når de skal støtte opp under det melodiførende instrumentet – i dette tilfellet orgelet. Ifølge Steinberg var de veldig fascinert av komponisten Henry Mancinis grammyvinnende kjenningsmelodi for detektivserien «Peter Gunn» (som forøvrig gikk av lufta året før) som tok i bruk nettopp denne doblingen av gitar og bass.<sup>184</sup>

Denne gitar og bassdoblingen er også knyttet til hvordan Jackson fraserer sine stor- og skarptrommeslag, med det som virker å være en tydelig samstemt forståelse av den rytmiske fraseringen av shufflerytmen. I trommene finner vi altså shufflerytmen med slagene «2og-3» i stortromma, som understreker bassen og gitarens måte å frasere sine toner med to synkroniserte og tette slag, før det blir et lite opphold til grooven lander på det fjerde slaget i takten. Hvordan dette skal noteres presist med tanke på hvordan det faktisk spilles er en sentral utfordring med å overføre en slik groove fra lydlig til skriftlig format. I transkripsjonen over er shufflerytmen notert med en punktert åttendel og en sekstendel, ettersom det oppleves å være nærmere dette enn en triolbasert underdeling. Dette er også er tilfellet i en transkripsjon hentet fra *DRUM!*.<sup>185</sup> Donnelly argumenterer på sin side at stortrommefraseringen hverken er triolunderdeling eller 16. dels underdeling, men noe midt i mellom, hvor han videre påpeker at «den vanskeligste delen i det hele er stortromma. Å få den

---

<sup>182</sup> Bowman, "The Stax Sound", 315.

<sup>183</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 38.

<sup>184</sup> Robert Gordon, *Respect yourself: Stax Records and the soul explosion* (New York: Bloomsbury Publishing, 2015), 65.

<sup>185</sup> Doerschuk, Doerschuk og Wally Schnalle, "Al Jackson Jr.".

til å sette seg med den rette følelsen er veldig vanskelig, og noe som tar lang tid å få rett».<sup>186</sup> Trommeslager Homer Steinweiss peker i likhet med Donelly på begrepet «feel» når det gjelder å få grooven på «Green onions» til å høres bra ut: «Det er den enkleste grooven som finnes, men det er veldig vanskelig å spille den riktig. Jeg har fremdeles utfordringer med den – det er liksom ikke noe ved den, men man må allikevel få den til å føles bra».<sup>187</sup>

Videre ligger Jacksons grunnleggende puls, med referanse til Anne Danielsens begrep, i ride-cymbalens kontinuerlige fjerdedeler. Ride-cymbalen som timing-instrument er en sentral del av grooven, og svært viktig når det gjelder samspillet mellom trommer, gitar, bass og orgel – og fungerer som et slags bindemiddel for de andre instrumentene. I samspillet mellom venstre og høyre hånd i Booker Ts orgelspill understrekes den komplette shufflerytmen, og det at Jackson ikke følger denne men heller sørger for å gi grooven luft og fremdrift med fjerdedeler er sentralt i samspillet dem i mellom. Det at trommene, gitaren og bassen ikke understreker det tredje slaget i takten av riffet, hvor orgelet spiller den første fulle akkorden (Ab) i høyre hånd, gjør også at denne gis større betydning. Dette understrekes videre av at trommer, gitar og bass aksentuerer det fjerde slaget, noe som viser hvordan grooven fungerer som en kontinuerlig interaksjon med tunge og lette slag som jobber i samhandlingen mellom de ulike instrumentene.

## **Form og arrangement**

Etter den første runden med fullt band går orgelet over til å spille låtens melodi. Denne enkle melodien henviser også tydelig til bluesskjemaet som går, og spiller tydelig på bassriffet og skiftene mellom akkordtonene. Nedenfor følger et formskjema som forsøker å oppsummere de ulike rollene som hvert instrument har i introen og i de sju gjennomkjøringene av skjemaet som kan høres, før det hele fader ut med det opprinnelige riffet som da holder seg på F-moll akkorden.

---

<sup>186</sup> Donelly, “We want the funk series”.

<sup>187</sup> Homer Steinweiss, “Creating vintage sounds for modern music”, *Drummer’s resource*, podcast, <http://www.drummersresource.com/homer-steinweiss-interview/> [hentet 10.06.18].

	Intro Fm	Runde 1	Runde 2	Runde 3	Runde 4	Runde 5	Runde 6	Runde 7	Outro Fm
Orgel	Orgelriff	Orgelriff	Melodi	Melodi (utbrodert)	Orgelriff	Orgelriff	Orgelsolo	Orgelsolo	Orgelriff
Gitar	-	Støt «4 - og»	Dobling av bass	Dobling av bass	Gitarsolo «og-4-og-1»	Gitarsolo «og-4-og- 1»	Dobling av bass	Dobling av bass	Gitarsolo
Bass	-	Riff	Riff	Riff	Riff	Riff	Riff	Riff	Riff
Trommer	Hi-hat på 2 og 4	Groove	Groove	Groove	Groove	Groove	Groove	Groove	Groove

Det som fremkommer tydelig med en slik skjematisk fremstilling er hvordan bandet utnytter relativt få elementer til å lage en låt som klarer å holde seg interessant i tre minutter. Trommer og bass holder på sine respektive roller med groove og riff, uten et eneste trommebrekk eller andre krumspring gjennom hele låten, mens orgelet og gitaren bytter på å spille riff, melodi og solo – og støtter opp om det som har hovedfokus på de ulike rundene.

Et annet aspekt ved arrangementet er hvordan orgelet og særlig gitaren endrer lydene sine fra runde til runde, og med det skaper små variasjoner som bidrar til å holde på fremdriften i komposisjonen. Et eksempel på dette finner vi fra runde 5, hvor gitarsoloen som også spilles på runde 4 holder på det samme motivet, men får en mer tydelig «slappback delay». Når soloen så er ferdig i runde 6 – og orgelet tar over med sin solo – kommer gitaren lydlig nærmere og går tilbake til å doble bassen. Orgelet går også fra å være mer lydlig i bakgrunnen til å komme nærmere i løpet av runde 6, noe som mest sannsynlig er gjort gjennom justeringer av Booker T selv, ettersom det dynamiske i musikken som regel var mere styrt av musikerne, som tidligere påpekt av Tom Dowd i det forrige kapittelet om studioproduksjon ved Stax.

Det skal nevnes at når bandet fremførte «Green onions» i konsertsammenheng, så tok de seg betydelig større friheter når det gjelder arrangementet og det dynamiske spekteret i låten. Her kan nevnes live-albumet *Back to back* fra Paris i 1967, hvor bandet spiller et mer utarbeidet arrangement med lengre soloer, trommebrekk og utvidede synkroner støt som understreker gitarstøtene som er å finne fra originalen. Bandet gjør også et lignende arrangement på den filmede konserten fra Oslo, *Stax/Volt revue, live in Norway 1967*. På denne versjonen spiller de i tillegg låten i et betydelig høyere tempo enn originalen.

## Utførelsen av shufflerytmen

Den minimalistiske måten å spille en shuffle, hvor shufflerytmen kun delvis antydes med stortromma, og hvor høyre hånd spiller fjerdedeler, går igjen på en rekke av Booker T & the MGs låter i etterkant av suksessen med «Green onions». Her kan nevnes «Mo' onions» (1962), «Jelly bread» (1963), «Big train» (1965), og «One mint julep» (1966). I dette ligger også mye av kreativiteten hos Jackson når det gjelder å få mye ut av lite ved å spille en enkel groove som makter å holde på fremdriften i musikken. Cropper påpeker at han var spesielt imponert av hvordan han spilte shufflegroover:

Al Jackson hadde det så godt inne at han beveget hele huset. Han shufflet aldri med ride-cymbalen. Noen spiller shuffle med hele kroppen – hendene deres spiller shuffle og føttene deres spiller shuffle. Al hadde sin måte å spille shufflerytmen med stortromma, mens han spilte ride cymbalen helt strengt.<sup>188</sup>

Selv om Cropper hevder at Jackson aldri spilte shufflerytmen med ride-cymbalen så finnes det allikevel tilfeller hvor han gjorde nettopp dette. Spesielt i en mer rendyrket bluessetting virket det ikke som om Jackson var fjern for å gå mer i retning av en tradisjonell måte å spille en shuffle på, hvor all den rytmiske informasjonen i rytmen fremføres – som regel med enten høyrehånd på hihat/ride, eller med venstre hånd på skarptromma, eller både høyre og venstre hånd unisont. Dette kan høres på låter som Otis Reddings versjon av «I need your lovin'» (1964) og Albert Kings «Kansas City» (1967), begge fremført med en høyrehånds-shuffle, eller på Kings «Down don't bother me» (1967), hvor Jackson spiller en kontinuerlig shufflerytme med stortromma som ledende instrument.

Den kontinuerlige shuffle-rytmen er selvsagt hyppig brukt i bluessjangeren, men en finner også gode eksempler dette både fra den nevnte souljazzen, og fra James Browns protofunk fra den samme tiden. På låten «Hold it» (1960) spiller James Brown en drivende høyrehånds-shuffle, mens på den nevnte Jimmy Smith låten «Midnight special» (1961) spiller trommeslager Donald Bailey en groove hvor shufflerytmen spilles mellom venstre fot (hi-hat) og ride-cymbalen. Jackson tar en nesten identiske tilnærming som dette til grooven på Booker T & the MGs låten «Terrible thing» (1964). Linken til souljazz-sjangeren i trommespillet er

---

<sup>188</sup> Payne, *Give the drummer some*, 93-5.



altså absolutt tilstede i Jacksons tromming, og blir kanskje enda mer tydelig når vi beveger oss over til neste låt i analysen.

## 5.2 Soul dressing (1964)

«Soul dressing» oppnådde ikke den samme suksessen som «Green onions», og er av den grunn betydelig mindre omtalt i ettertid. Låten er uansett et godt eksempel på hvordan Jackson kunne lage en kreativ trommegroove som bandet kunne bygge låten rundt. Den ble sluppet som singel i 1964, og ble også endel av et album med samme navn som ble utgitt året etter. Singelen endte opp med to uker på *Billboard*-lista, og en 95. plass som høyeste notering i august 1964. Dette var i perioden da *Billboard* ikke opererte med en egen separat liste for R&B. David Brackett argumenterer for at hovedgrunnen til at lista forsvant var en stadig større distansering og frakopling mellom det som var listas artister, og det publikumet som identifiserte seg mest med R&B.

Med tilbakevendingen av *Billboards* R&B liste i 1965, var premissene som lå til rette for at artister skulle bli en del av lista tydelig endret til å ha sammenheng med sosio-musikalske forhold – altså at det var sammenheng mellom det kjernepublikumet opplevde som R&B, og det lista presenterte.<sup>189</sup> Det er grunn til å tro at «Soul dressing» kunne gjort det bedre på den tilbakevendte R&B lista sammenliknet med den moderate suksessen på poplista, ettersom Stax Records' artister i større grad tilhørte det Brackett omtaler som R&B med «inkonsekvent crossover-effekt».<sup>190</sup> Det er likevel verdt å påpeke at selv om *Billboard* i en periode la ned R&B lista, så fantes det fremdeles aktører som *Music Vendor* (skiftet navn til *Record World* i 1964) og *Cash-Box*, som fortsatte å operere med egne lister for R&B, og heller ikke på disse listene var «Soul dressing» noen form for hitlåt.

## Musikken

Låten begynner med en repeterende trommegroove over to takter, som blander flere elementer med inspirasjon hentet fra både rock 'n' roll, souljazz og James Browns profotfunk. Cropper

---

<sup>189</sup> Brackett, *Categorizing sound*, 255.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 267.

tar på seg litt av æren for denne grooven i intervju med Jim Payne, med det han omtaler som en meget kreativ og samtidig enkel trommegroove:

Han [Jackson] tok seg tid til å vise meg et par ting på trommesettet, blant annet hvordan en gikk fra skarpen til tammen. Jeg satt der en gang og halvveis satte noe sammen til en groove som Al senere brukte. Det endte opp med å bli «Soul dressing» av Booker T & the MGs.<sup>191</sup>

Jackson tok også i bruk en liknende variant av grooven som en intro på bandets coverversjon av Simon & Garfunkels «Mrs. Robinson». Selve basen for trommerytmen er en variant av det trommeslager Steve Jordan omtaler som en «twist-beat».<sup>192</sup> I denne grooven spilles slagene «2» og «2og» vanligvis på skarp-tromma, mens den på «Soul dressing» spilles på den lyseste av de to tammene. Denne typen groove var særlig mye brukt blant trommeslagere innenfor den såkalte surfemusikken, som var populær tidlig på 1960-tallet, og ble for eksempel brukt av bandet the Ventures' versjon av låten «Walk, don't run» (1960).<sup>193</sup> En tilsvarende groove finnes også på James Browns versjon av «Night train» (1961), med Brown selv på trommer, og «Signed, sealed and delivered» (1962) fra samme artist, med Clayton Fillyau på trommer.

Transkripsjonen under viser grooven fra «Soul dressing» uten ikke-aksentuerte slag, satt ved siden av en såkalt twistbeat. En ser her at hovedslagene på stor- og skarp-tromme er de samme, selv om Jackson har flyttet skarpslagene fra twistbeaten til henholdsvis tam og skarp spilt med «cross-stick». I tillegg spilles det altså fjerdedeler på ride-cymbalen, istedenfor løpende åttendeler på hi-hat/ride slik tilfellet er på de andre overnevnte låtene.

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is titled 'Soul Dressing' and the right staff is titled 'Twist-beat'. Both staves use a five-line musical staff with a treble clef. The 'Soul Dressing' staff shows a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second line. Above the staff, there are 'x' marks indicating cymbal hits: an 'x' above the first note, an 'x' above the second note, an 'x' above the third note, and an 'x' above the fourth note. The 'Twist-beat' staff shows a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second line, and a quarter note on the second space. Above the staff, there are 'x' marks indicating cymbal hits: an 'x' above each of the eight notes.

<sup>191</sup> Payne, *Give the drummer some*, 96.

<sup>192</sup> Steve Jordan, "Explanation of rock 'n' roll".

<sup>193</sup> Scott K. Fish, "The history of rock drumming part III: The sixties", *Modern Drummer*, <https://www.modrdrummer.com/article/august-september-1982-history-rock-drumming-part-iii-sixties/> [hentet 10.06.18].

Det er også en tydelig link til et kjent trommekomp hentet fra jazzen, hvor grooven da som regel er fremført med svingte åttendeler. I tillegg til dette er det også endel mindre slag spilt med «cross-stick» på skarptromma. Disse skarpslagene bidrar til å gi grooven et element av funk som bringer tankene til hvordan trommeslagerne til James Brown (og Brown selv) senere spilte sine groover – med et betydelig innslag av synkoperinger i venstre hånd på skarptromma. Det er også interessant å bemerke seg at disse slagene får en fremtredende rolle når hverken orgelet, gitaren eller bassen rytmiserer noe samtidig, men at de heller komplementerer trommespilletts pauser og vise versa.

Om en sammenlikner trommelyden med den fra «Green onions», så er den her betydelig mer åpen, og som nevnt i det forrige kapitlet virker det trolig at to mikrofoner er brukt til å ta opp trommesettet. Tilstedeværelsen av både skarptromma (med hi-hat tramping) og tammen, gjør det nærliggende å tro at den ene mikrofonen står omtrent der den stod på «Green onions» – mellom hi-hat og skarptromme – og at den andre er plassert mere over trommesettet mot tammen for å bedre få frem denne. Grooven er også her drevet av fjerdedeler spilt på ride-cymbalen, og akkurat som på «Green onions» er ikke denne veldig distinkt i miksen. Det er derfor rimelig å tro at denne andre mikrofonen er rettet mot den venstre siden av trommesettet for å minske cymbalens klarhet, og samtidig få frem lyden fra hengetammen som er en vesentlig del av grooven.

Noe som også gjør trommelyden på «Soul dressing» spesiell for Stax er bruken av ekko på skarptromma. Dette skaper en større romfølelse rundt trommesettet enn hva tilfellet vanligvis er i Stax' sine trommeopptak. Jackson ble selv spurt av *Hit Parader* om forskjellen mellom Motown og Stax når det gjaldt opptaksteknikker på trommesettet: «De [Motown] bruker ekko og vi gjør ikke det. Vi tar opp trommene flatt».<sup>194</sup> Dette stemmer altså ikke helt med «Soul Dressing», og det er tydelig at Jackson selv har glemt, eller ikke vil erkjenne, at det også ble brukt studioeffekter hos Stax – selv om tilfellene ikke er mange på trommesiden. Jackson virker også å ha stemt tammene lysere på «Soul dressing» enn hva han vanligvis hadde, noe som fremhever inspirasjonen fra jazztrommeslagere som ofte gjør nettopp dette for å få frem en lysere tone og klang i trommene.

---

<sup>194</sup> Delehant, “The Stax story: Al Jackson”.

Transkripsjonen under viser det musikalske forløpet fra opptakten til takt sju. Materialet presenteres lagvis med to takter trommegroove, etterfulgt av to takter med gitar, to takter med bass, før orgelet kommer inn fra det som er begynnelsen på transkripsjonen.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for the Organ, the second for Electric Guitar, the third for Electric Bass, and the bottom for Drums. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The guitar and bass parts show a chromatic descending line over two measures, with the bass starting on G and moving down to E. The guitar part includes chord symbols: Gm, Gm/F#, Gm/F, and C9/E. The organ part plays a melodic line that corresponds to the chord changes. The drum part features a consistent groove with snare and bass drum patterns.

Gitaren og bassen har altså en kromatisk fallende figur over to takter, hvor bassen går fra g ned til e, og hvor gitaren har det samme utgangspunktet fra en Gm-akkord. Dette gir en A-del som består av nedgangen Gm – Gm/F# – Gm/F – C9/E. Orgelet spiller låtens melodi over dette, med et komp som gradvis blir sterkere og sterkere inn mot låtens «refreng». Dette refranget kommer i form av et akkordskifte bestående C – Gm – C – D7, med to takter på hver akkord.

Låten går deretter over i en orgelsolo på A-delen, etterfulgt av et tydelig brudd når bandet går vekk fra hovedgrooven, og hvor orgel, bass og trommer spiller «stop-time» med markerte første slag i hver takt, og annenhver gang også «4og» før «1». Gitaren spiller her solistisk i det som sjangermessig minner mer om blues. Resten av låten består av det samme musikalske materiale med ulike variasjoner av både gitar- og orgelsolo. Under følger en grovstruktur som utdyper noe om instrumentenes roller gjennom låten:

<b>Intro</b>	Trommegroove, gitar og bass (hovedkomp) – 6 takter
<b>A-del</b>	Orgelmelodi over hovedkomp – 16 takter
<b>«Refreng»</b>	Gitar over til lengre toner, orgel med tydeligere akkordbevegelser – 8 takter
<b>A-del</b>	Orgelsolo – 8 takter
<b>Markeringer</b>	Trommer, bass og orgel – gitarsolo i mellom – 4 takter
<b>A-del</b>	Gitarsolo, orgelet kommer inn i takt 9 og spiller lignende figur som gitarens hovedkomp – 12 takter
<b>Markeringer</b>	Trommer, bass og gitar – orgelsolo i mellom – 4 takter
<b>«Refreng»</b>	Gitar over til lengre toner, orgel med tydeligere akkordbevegelser – 8 takter
<b>Outro</b>	Hovedkomp med orgelsolo – fader ut

Interaksjonen mellom trommene, gitar/bass og orgel er altså en vesentlig del av det som tilsammen skaper grooven, og det er verdt å påpeke hvordan de ulike elementene samhandler og utfyller hverandre. Som en kan se i transkripsjonen følger gitaren og bassen i stor grad trommegroovens hovedslag (bass, tam, skarp), hvor de synkoperte og ikke-aksentuerte slagene på skarptromma ikke lander samtidig med de tunge slagene til gitaren og bassen. Orgelets melodi er også tydelig konstruert til å passe inn der gitar og bass ikke har mye rytmisk eller melodisk informasjon, og som en kan se utnytter Booker T opptakten og slutten på den andre takten til å presentere melodien.

Som påpekt i kapittel 2 kan «Soul dressing» forstås som en groove knyttet til Danielsens forståelse av en grunnleggende enhet, med fokus på hvordan ulike aksentuerte og ikke-aksentuerte slag i en gitt periodisering (én eller to takter) relaterer seg til hverandre, og bidrar til å forme en groove. Her har vi altså en slik enhet over to takter med trommer, bass og gitar, med ulike lag som spilles en rekke ganger, og brukes som en base for nesten hele komposisjonen. Selv om Danielsen fokuserer på musikk som ble skapt kronologisk senere, så er overføringsverdien til «Soul dressing» likevel til stede. Særlig det aksentuerte førsteslaget i både trommer, bass, gitar og orgel i begynnelsen av den de to takter lange grooven peker frem mot det som senere skulle bli funkens fokus på eneren i takten. Danielsen viser til at dette trekket var en vesentlig del av James Browns funk, og videre hvordan den tunge eneren i Parlaments musikk egentlig ble «det eneste tunge slaget som betydde noe».<sup>195</sup> Fremdriften i grooven på «Soul dressing» er også basert på den grunnleggende pulsen i form av fjerdedeler

<sup>195</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 120.

spilt i Jacksons ride-cymbal, satt mot en synkoperte gitar- og bassfigur. Som en kan se i transkripsjonen har bassen en figur som er basert på lengre anslag, hvor gitarfiguren «fullfører» synkoperingene hele veien ut med to aksentuerte fjerdedeler i takt to av grooven. Med denne motstanden mellom trommegrooven og den synkoperte gitarfiguren, skapes en følelse av at grooven holdes tilbake av trommene, og samtidig dyttes fremover av gitaren – før alt henter seg inn til den neste tydelige eneren.

«Soul Dressing» er i det hele tatt en relativt enkel komposisjon som fremhever hvordan bandet skapte gode interaktive deler som fungerte godt sammen. Cropper understreker også dette: «Stax handlet alltid om groove. Å finne den rette «pocket» på det, som Al Jackson kalte det».<sup>196</sup> Fokuset på grooven er også i høyeste grad til stede i det vi beveger oss over til neste låt.

### 5.3 Boot-leg (1965)

«Boot-leg» ble Booker T & the MGs' første topp ti hit siden «Green onions», med en 10. plass på R&B lista, i tillegg til en toppnotering med 58. plass på Billboards popliste. Låten var også den første singel med Duck Dunn på bass. Han erstattet Lewie Steinberg, som ifølge Cropper var «et sterkt individ som kunne være utfordrende å jobbe med». Inkluderingen av Duck Dunn gjorde at Booker T & the MGs nå bestod av to hvite og to svarte musikere. Slike samarbeid var ikke uvanlig i studiosammenheng, men som et konserterende band på midten av 1960-tallet var det sjeldent, og det hele ble nødvendigvis politisk i en tid da rasediskriminering stod høyt på agendaen.<sup>197</sup>

«Boot-leg» ble ironisk nok spilt inn uten Booker T, som da var opptatt med å studere ved universitet i Indiana. Isaac Hayes var vikar på orgelet, og i tillegg til den vante besetningen var også trompetist Wayne Jackson, og saksofonistene Gene Parker og Charles «Packy» Axton, med på låten. Som to høydepunkt fra innspillingen trekker Bowman med rette frem Hayes «funky orgelspill» (med en ulik tilnærming til både spillestil og lyd sammenliknet med Booker T), og Axtons «utrolige flotte spill på tenor saksofonen». Låten var delvis modellert

---

<sup>196</sup> Robert Gordon and Morgan Neville, *Respect Yourself: The Stax Records Story; Stax/Volt Revue Live in Norway 1967*, video, S.I.: Universal Music International, 2007.

<sup>197</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 73-4.

etter Motown artisten Jr. Walker & the all stars' hit «Shotgun», og ifølge Cropper var det egentlig en Mar-Keys låt som de slapp under Booker T & the MGs i håp om at det ville generere mer suksess.<sup>198</sup>

## Musikken

Trommegrooven som Jackson spiller på A-delen av «Boot-leg» henter tydelig inspirasjon fra James Browns profunk, og da særlig gjennom bruken av forskjøvet «4» (vanligvis til «4og»). Dette finner vi på James Brown låter som «Limbo jimbo» (1962), «Soul pride» (1963) og «Cold sweat» (1967). Jackson legger i midlertidig bare opp til et forskjøvet fjerdeslag, og istedenfor å spille det på skarptromma brukes et enkelt stortrommeslag for å legge opp til ny ener i neste takt. Inspirasjonen og slektskapet mellom en låt som «Cold sweat» og «Boot-leg» er tydelig, og om en setter begynnelsen på grooven fra den førstnevnte ved siden av hovedgrooven fra «Boot-leg», så ser en at de er tilnærmet identiske:

The image shows two musical staves side-by-side, each representing a drum groove. The left staff is titled "Groove fra 'Cold Sweat'" and the right staff is titled "Groove fra 'Boot-leg'". Both staves use a five-line musical staff with a treble clef. Above the staves, there are symbols indicating drum hits: a plus sign (+) for snare or tom hits and an 'x' in a circle (o) for a cymbal hit. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The two grooves are nearly identical, illustrating the similarity between the two songs' drum patterns.

Det er grunn til å tro at Jackson kan ha blitt inspirert av, og også inspirert de nevnte James Brown låtene. Clyde Stubblefield, som spilte trommer på «Cold sweat», lister opp nettopp Jackson som en av trommeslagerne han likte å høre på.<sup>199</sup> Om en sammenlikner låter som «Limbo jimbo» og «Soul pride», som ble utgitt før «Boot-leg», så er det likevel en betydelig større grad av frihet og variasjon i trommespillet på de førstnevnte, og Jacksons stil står litt i kontrast til dette. Når han først hadde bestemt seg for hvordan han skulle gjøre en groove, så virker det som han holdt på denne veldig strikt jamfør hans nevnte fokus på å holde trommingen solid. Dette gjelder også hvordan han spiller brekk, hvor han på «Boot-leg» med få unntak kun spiller brekk med sammenhengende 16. deler – hovedsakelig på skarptromma (som kan ses i begynnelsen på transkripsjonen under).

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Payne, *Give the drummer some*, 62.

Trommegrooven som brukes på introen og i mellomspillet finnes også i ulike varianter fra andre innspillinger som Jackson gjorde hos Stax Records. En som kan trekkes frem er grooven fra Sam & Daves «I thank you» (1968). Bowman hevder at «Al Jackson spiller et uvanlig trommemønster, hvor han spiller streite åttendeler på skarptromma med hvert tredje slag aksentuert». Han peker videre på Jacksons evne til å lytte og prøve ut alle forslag når de kom, i dette tilfellet fra låtskriver David Porter, som ønsket «lyden av hester».<sup>200</sup> Hvor uvanlig denne grooven er kan diskuteres, og det var altså ikke en ny groove i Jacksons vokabular ettersom han altså hadde gjort noe lignende på «Boot-leg» noen år tidligere. Den største forskjellen mellom groovene er i all hovedsak at Jackson på «Boot-leg» flytter venstre hånd over til hi-haten for en å få en splash-effekt på hvert tredje (aksentuerte) slag, i tillegg til at stortrommemønsteret er litt ulikt.

«Boot-leg» består i all hovedsak av to deler; en A-del med akkordene Abm7 og Eb7, og en intro i Abm7 som også kommer igjen som et mellomspill, da i Fm og Abm7.

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is for the Organ, the second for Electric Guitar, the third for Electric Bass, and the bottom for Drums. The Organ part has a melodic line with notes on the first and fourth beats of each measure. The Electric Guitar and Electric Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums part features a complex pattern with accents on every eighth note, creating a 'stutter' effect.

Transkripsjonsutdraget over viser overgangen fra introen, med et trommebrekk bestående av 8 16. deler, og de første fire taktene av A-delen. Som en kan se fra transkripsjonen spiller orgelet her en liten melodi som går på det første og det fjerde slaget i taktene. Etter to gjennomkjøringer av denne melodien (åtte takter) kommer blåserrekken inn og spiller den samme melodien, samtidig som orgelet går over til å spille mer støt-lignende figurer. A-delen rundes av med et slags «refreng» på V-trinn (Eb7). Akkurat som på «Green onions» dobler gitar og bass hverandre, her med en figur som går på grunntone, septim og oktav på Abm7-akkorden, med tilsvarende rytmisk figur på Eb7-akkorden når låten kommer til refrenget.

<sup>200</sup> Ibid., 138.



Dette spilles hele veien med unntak av introen og mellomspillet, hvor bass og gitar støtter opp om trommegrooven, og i outroen hvor gitaren spiller mer solistisk.

«Boot-leg» kan på samme måte som «Soul dressing» hevdes å være basert på en grunnleggende enhet, med en gitar-, bass- og trommefigur over én takt som gjentas. Bowman bruker den passende beskrivelsen «uavbrutt stomp» om denne repeterende rytmiske figuren som låten er bygget opp rundt.<sup>201</sup> «Boot-leg» har en tydelig markert «1» i både trommer, bass og gitar, noe som fungerer som et tilbakevendende holdepunkt i den repeterende grooven. Tyngden i dette første slaget minner nok en gang om det Danielsens refererer til som vektlegging av «1» i funken, hvor resten av slagene innenfor taktene er av mindre betydning. Jacksons trommegroove legger opp til et aksentuert «3og» med et lite synkopert skarpslag, som videre overlapper og tas videre av gitaren og bassens unisone åttendelsfigur mellom tonene g og ab. Låtens melodi, som først spilles av orgel og så av blåserrekken, er også plassert rytmisk slik at den havner på starten og slutten av hver takt, noe som fremhever hvordan de ulike instrumentene samhandler med deler som overlapper og går inn i hverandre i typisk interlocking-stil.

Den lille aksentueringen i gitar og bass på slag «3» og «4» (se transkripsjon), i tillegg til den kollektive markeringen av «1», gjør også at grooven oppleves betydelig tyngre om en sammenlikner med «Soul dressing». Der den hadde betydelig innslag av synkoperinger som skapte fremdrift i grooven, så bidrar fokus på de tunge slagene «3» og «4» på «Boot-leg» til en betydelig seigere groove. Trommespillet har også mye å gjøre med dette knyttet til fraværet av «4og» (eller bare «4») i skarptromma, som også gir et preg av at grooven starter og stopper fra takt til takt.

Denne tyngden handler også om lydlige aspekter. Jacksons stortromme er stemt mørkere og dempet mer ned om en sammenlikner med «Soul dressing», og bassen og gitarens bruk av e-strengen for å markere tonen ab på det første slaget bidrar også til denne tyngden. Gitarlyden og spillet på «Boot-leg» er også noe annerledes til Cropper å være. På introen/mellomspillet tar Cropper i bruk et mørkt register som er ganske uvanlig til han å være, og det lydlige bærer mer preg av vreng enn hva tilfellet er på de andre låtene som vil analyseres. En forklaring på dette kan være et ønske om skille gitaren mest mulig fra blåserrekken, ettersom den har en

---

<sup>201</sup> Ibid.

mer prominent rolle i akkurat denne låten. Cropper understreker selv hvordan lyden hans ellers er preget av et ideal om å være lys og perkussiv, med en lyd som ifølge Bowman skaper «en høy grad av sammenfallehet mellom hans lyd og lyden til blåserrekken».<sup>202</sup> Det kan altså ha vært et ønske fra Cropper om å skille gitarlyden mer fra blåsen på akkurat «Boot-leg». Når vi nå beveger oss til 1967 kommer vi frem til en låt som ble en av bandets signaturlåter, og som i enda større grad utdyper denne kollektive interaksjonen mellom trommer, bass, gitar og orgel.

## 5.4 Hip hug-her (1967)

Låten «Hip hug-her» var sentral for at Booker T & the MGs ble en betydelig artist på egenhånd for Stax Records. Mye av æren for dette må gis til Al Bells, med hans fokus på at bandet også kunne være en frittstående artist i tillegg til rollen som husband.<sup>203</sup> Låten ble godt mottatt blant anmelderne, og *Record Mirror* omtalte «Hip hug-her» som en «følelsesfylt instrumentallåt» med stort salgspotensial.<sup>204</sup> *Melody Maker* lovpriste låten som «enormt groovy», og «den beste de hadde kommet med på en god stund [...] prikkfritt utført [...] med en utrolig mengde soul og humor».<sup>205</sup> Singelen solgte 400 000 eksemplarer, og ble bandets første topp ti hit siden «Boot-leg», med en sjetteplass på *Billboards* R&B liste, i tillegg til en 37. plass på *Billboards* popliste – noe som også gjorde den til den første topp 40-suksessen siden «Green onions».<sup>206</sup>

## Musikken

«Hip hug-her» er kanskje det beste eksempelet på hvordan bandet skapte en groove med ulike interaksjoner og deler som jobber med og mot hverandre i samspillet. Låten ble en sentral

---

<sup>202</sup> Bowman, "The Stax Sound", 314-5.

<sup>203</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 115.

<sup>204</sup> Peter Jones, "Who, Prince Buster, Bee Gees et al: New singles reviewed", *Record Mirror*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/who-prince-buster-bee-gees-iet-ali-new-singles-reviewed> [hentet 10.06.18].

<sup>205</sup> *Melody Maker*, "Singles, including the Who, Neil Diamond and the Bee Gees", Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/singles-including-the-who-neil-diamond-and-the-bee-gees> [hentet 10.06.18].

<sup>206</sup> *Billboard*, "Booker T & the MGs: Chart history", <https://www.billboard.com/music/booker-t-the-mgs> [hentet 10.06.18].

inspirasjon for mange musikere i sin samtid, og et band som Credence Clearwater Revival skal visstnok ha sett på låten som en mal for hvordan et band bør høres ut.<sup>207</sup>

«Hip hug-her» var den første singelen hvor Booker T tok i bruk et større Hammond B3 orgel, noe som ga en større palett med tanke på hvilke lyder han kunne hente ut av instrumentet. Låten er også en av de få gangene hvor Duck Dunn brukte såkalte «round-wound» strenger, hvilket gjør basslyden mer definert og klanglig lysere.<sup>208</sup> Et annet aspekt som er tydelig sammenliknet med tidligere nevnte låter er introduseringen av stereolyd hos Stax. Akkurat som på en rekke av The Beatles' utgivelser på 1960-tallet har «Hip hug-her» et lydbilde hvor panoreringen i stereobildet er gjort med enkelte instrumenter plassert i enten venstre eller høyre høyttaler. Trommesettet er plassert til høyre, bass er plassert til venstre, mens orgel og gitar som har mer solistisk funksjon er plassert mere midt i lydbildet.

Transkripsjonen under viser de fire første taktene av låten. Gitaren setter det hele an med et «lick», etterfulgt av et tydelig skartrommeslag på det tredje slaget i takt to, som videre svares med en oppadgående basslinje som leder an inn i låtens groove.

The musical score is written for four instruments: Hammond organ, Electric guitar, Electric bass, and Drums. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The Hammond organ part consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The electric guitar part begins with a melodic lick in the first measure, followed by a 'Gradvis bend.' (gradual bend) on the second measure. The electric bass part plays a steady eighth-note line. The drums play a consistent pattern of snare and hi-hat.

Dette kompet er et godt eksempel hvordan bandet samarbeider for å skape en groove, hvor de ulike orgel-, gitar-, bass- og trommefigurene både svarer og overlapper hverandre. Jacksons trommespill er som vanlig solid og transparent, med en streit stortrommefigur som har innslag av sekstendeler, skarptromme på «2» og «4», og en åttendels hi-hat figur som holder det hele

<sup>207</sup> Selvin, "Booker T. Jones".

<sup>208</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 115.

sammen. Jacksons holder seg utelukkende til grooven spilt på en halvåpen hi-hat slik den er transkribert ovenfor, med unntak av refrenget hvor han spiller et trommebrekk med sekstendeler og videre er med å aksentuere slutten på denne delen.

Bassen spiller en liten kromatisk figur fra opptakten til takt tre som avsluttes på «1og», og dette overtas av en funky og rytmisk unison gitar- og orgelfigur. Mot slutten av takt tre følger bassen igjen opp med denne kromatiske figuren sammen med gitaren, denne gangen som sekstendeler. Deretter følger en stum «1», før bassen kommer inn på «1og» og lander sammen med skarptromma på slag «2» i takt fire, der orgel- og gitarfiguren igjen kommer inn med sin figur. I det hele tatt skaper bandet et komp med overlappende mønstrene som sørger for fremdrift i grooven. Etter fire takter med dette kompet går låten over til det første verset, hvor orgelet spiller melodien.

Verset har en form som består av åtte takter med I-trinn (Bb7), fire takter med IV-trinn (Eb7) og til slutt fire takter I-trinn (Bb). Deretter følger et refreng hvor det spilles skiftene V (F7) – III (Db7) – VI (Gb7) – IV (Eb9), med en takt på hver akkord. Etter det første refrenget følger fire takter med komp (slik det er transkribert over), før gitaren spiller solo over et halvt verseskjema (åtte takter Bb7) og et helt refrengskjema (fire takter). Disse tolv taktene spilles også på det siste halve verset og refrenget med orgelmelodi, før låten avsluttes med orgelsolo over hovedkompet som fades ut.

### **Trommespillet knyttet til groove og timing**

Som nevnt i kapittel 2 er en viktig del av trommespillet knyttet til hvordan Jackson fraserer slagene i relasjonen mellom hi-hat, skarptromme og stortromme. En kan her referere til Berliners forståelse av timing knyttet til en ellipse som ligger rundt hver note, med mulighet til å spille frempå og bakpå, Fred Hersch betraktninger rundt «time», og Keils oppfattelse av trommeslagere som enten bakpå eller frempå. John Covach og Andrew Flory påpeker med rette hvordan forsinkede unisone «2» og «4» ble en viktig del av soundet med Wilson Picketts «In the midnight hour», hvor Croppers gitaranslag matchet Jacksons måte å spille skarpslaget «så sent at det nesten er ute av time».<sup>209</sup> Dette samspillet er utvilsomt også en viktig del av

---

<sup>209</sup> Covach and Flory, *What's that sound?*, 236-7.

grooven til «Hip hug-her», hvor Jacksons skarptromme matches av både Croppers gitar og Booker Ts orgel – både sammen og hver for seg i løpet av låten.

I en analyse av Otis Reddings «Can't turn you loose» fra *Drum!* påpekes det med rette hvordan Jackson i samspill med resten av bandet klarer å skape momentum og fremdrift i en groove ved å spille frempå inn mot det andre slaget i takten, og videre legge seg mer bakpå inn mot det fjerde slaget i takten. Ved å avvente anslaget (på «2» eller «4») ga de sanger «en følelse av å bli tøyd tilbake satt opp imot trangen til å la rytmen gå av gårde».<sup>210</sup> I tilfellet med grooven til «Hip hug-her» virker det å være motsatt av nevnte «I can't turn you loose», og at Jackson legger det andre slaget bakpå og skaper mer fremdrift inn mot det fjerdeslaget. Dette understøttes også av to ikke-aksentuerte og et aksentuert stortrommeslag som kommer før «4», og som bidrar til å dytte grooven fremover. Samhandlingen mellom stortromma og bassen er også en viktig del av dette, hvor de aksentuerte stortrommeslagene alltid er synkroniserte med bassens figur. Denne dragningen mellom frempå og bakpå er utvilsomt en viktig del av det som gjør «Hip hug-her» så funky, og viser hvordan Jackson kunne gjøre en forholdsvis enkel groove spennende utelukkende ved hjelp av frasering og dynamikk. Den neste låten bringer oss inn i et nytt landskap, og viser hvordan Jackson kunne hente inspirasjon fra musikk med opprinnelse utenfor USA.

## 5.5 Soul limbo (1968)

«Soul limbo» var en av de første singlene som ble sluppet på Stax etter bruddet med Atlantic. Den ble spilt inn på en nyanskaffet Scully 8-spors opptaker, og ble første utgivelse (Stax 0001) som endel av et Stax' nye nummeringssystem. Den er også den første låten som ble sluppet med den nå berømte logoen med to fingre som knipses. Al Bell anerkjenner låten som vesentlig når det gjaldt å få Stax i gang igjen etter bruddet:

Markedet sa at Stax var død – Otis [Redding] var drept i en flystyrt – og vi våknet opp til nyheten om at våre største hitmakere, Sam & Dave, hørte til Atlantic. Vi mistet vår katalog til Atlantic også, så vi vi hadde ingenting. Jeg fant et spor med Booker T & the MGs som jeg tok til Terry Manning og sa, «dette føles ut som en hit for meg».

---

<sup>210</sup> Doerschuk, Doerschuk og Schnalle, "Al Jackson Jr.".

Manning spilte marimba på den, og sangen ble «Soul limbo», en av platene som sørget for gjenoppvåkningen av Stax.<sup>211</sup>

Låten solgte hele 470 000 eksemplarer, og ble en stor hit for bandet med en 7. plass på *Billboards* R&B liste, og en 17. plass på poplista. Den bidro også til å gjøre Booker T & the MGs til en betydelig artist på radio. Instrumentalband hadde store utfordringer med å få radiospillinger, og ifølge Cropper var interessen generelt laber hos DJ'er for å spille låter uten vokal. Resultatet var at stort sett alle instrumentalband med tiden forsvant, med det hederlige unntaket av Booker T & the MGs, som oppnådde suksess etter suksess i de påfølgende årene.<sup>212</sup>

## Musikken

«Soul limbo» er sjangermessig en annerledes låt for bandet, med tydelige referanser til både karibisk- og latinamerikansk musikk. Ifølge Booker T hørte de reggae og calypso for første gang på den tiden, noe som inspirerte til skriveingen av låten. Al Jackson hadde jobbet med å imitere musikken, og kom opp med en groove som bandet lagde en melodi og basslinje til.<sup>213</sup> Denne grooven blander en kubjellestemme spilt med høyrehånd, og en venstrehandsfigur som går fra skarptromma, til hengetammen, og til gulvtammen. Etter å ha utarbeidet et arrangement som de tok opp, følte de fremdeles at de manglet noe for å få den ønskede «karibiske» stemningen. Inspirert av låten «Island» ble steel drum vurdert, men løsningen ble til slutt altså en marimbasolo spilt av Manning. Pianoet er spilt av Isaac Hayes, som også spilte kubjelle som en overdubb.<sup>214</sup>

På samme vis som «Hip hug-her» har også «Soul limbo» en utpreget panorering. Dette virker å være tydelig basert på hvilke lyder som er vesentlige å få frem i miksen, med tanke på hvordan låten kontinuerlig starter og stopper. Trommer, bass, piano, kubjelle og marimba er lagt midt i, klapping er lagt til høyre, gitaren har anslaget i venstre kanal og klang i høyre, mens orgelet igjen er motsatt panorert med anslag i høyre, og klang i venstre kanal.

---

<sup>211</sup> Andria Lisle, "40 years of Ardent", *Memphis Flyer*, Rock's backpages, <https://www.rockbackpages.com/Library/Article/40-years-of-ardent> [hentet 10.06.18].

<sup>212</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 150-1.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Ibid.

«Soul limbo» starter med Jacksons kubjelle, som etter to takter får selskap av Hayes' piano. Transkripsjonen under viser denne introen fra takt tre med kubjelle og piano, og videre inngangen til trommesettet, bass, gitar og orgel.

The image shows a musical score for the introduction of 'Soul Limbo'. It consists of six staves: Organ, Piano, Electric Guitar, Electric Bass, Conga, and Drums. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Organ part starts with a few notes in the second measure. The Piano part features a complex chordal texture with chords labeled C, F, G, F, C, /D, F, /D, G, /E, F, /D. The Electric Guitar and Electric Bass parts enter in the third measure. The Conga part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Drums part has a steady eighth-note pattern.

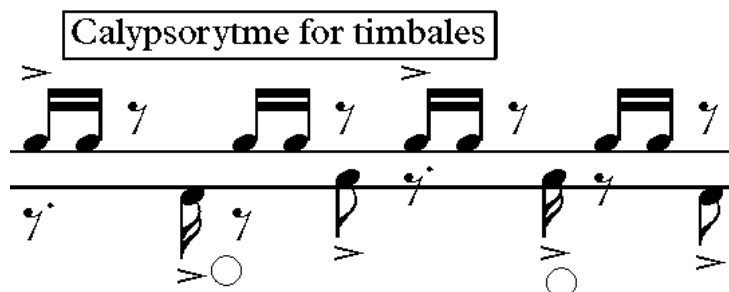
Jacksons kubjellestemme starter med en liten variasjon, men fra takt tre av spilles den som en repeterende én-takts-figur slik den er notert over. Denne drar tydelig inspirasjon fra et cascara-lignende mønster, som i afro-cubansk musikk ofte spilles med høyre hånd på sidene av timbales-trommene.<sup>215</sup> Jacksons venstrehåndsflytning har på den andre siden en tydeligere referanse til calypso, hvor skarpslagene og de to tamslagene tilsammen danner en figur over to slag, som har utgangspunkt i 3-delen fra en såkalt 3-2 clave. Transkripsjonen under viser Jacksons denne grooven uten kubjella, hvor 3-delen av clavemønsteret er markert med aksentueringer.

The image shows a musical notation for the drum groove from 'Soul Limbo'. It is a single staff with a 4/4 time signature. The notation consists of a series of eighth notes with accents (>) above them, representing the 3-2 clave pattern. The notes are grouped into two measures, each containing four eighth notes.

Referansen til den karibiske musikken blir tydelig når en ser trommerytmen i sammenheng med en calypsorytme for timbales. Transkripsjonen under er en gjengivelse av det Ed Uribe omtaler som en vanlig måte å orkestrere timbales-stemmene på i Calypso, hvor clave-

<sup>215</sup> Ed Uribe, *The essence of Afro-Cuban percussion and drum set* (Miami : Warner Bros., 1996), 122.

mønsteret med den repeterende 3-figuren er markert med aksentueringer.<sup>216</sup> Uribes transkripsjon er forøvrig notert med fjerdedeler og åttendeler, men for å tydeliggjøre likhetene i groovene er dette altså gjort om til åttendeler og sekstendeler her.



«Soul limbo» er bygget opp rundt en groove med tydelig definerte roller i hvert enkelt instrument, hvor skjemaet med akkordskiftene C – F – G – F er gjennomgående. Med et enkelt akkordskjema som går og går er det rytmiske sentralt, og de største endringene i arrangementet finner vi ved at de ulike instrumentene faller bort og kommer inn igjen. Orgelet spiller en melodi over dette kompet (som kan ses fra takt to i transkripsjonen), i tillegg til at klapping og det nevnte innslaget av marimba får en fremtredende rolle mot slutten av låten. Det skal også nevnes at det er en liten del på fire takter med trommer i fokus, hvor Jackson og Hayes' kubjelle-overdubb sammen spiller aksentuerte slag på de første to åttendelene i hver takt. I avslutningen på denne delen spiller Jackson et sammenhengende åttendelsbrekk mellom stortromme og unisone tammer, før han går tilbake hovedgrooven.

Pianoet senterer seg rundt det nevnte akkordskiftet med C – F – G – C over to takter, og spiller et rytmisk mønster som repeteres over en takt som går unisont med kubjelle-stemmen. Gitaren spiller en mer oppbrutt figur over to takter som hele veien understreker akkordtoner fra hovedtreklangene. Denne rytmikken sammenfaller nesten ikke med pianoets rytmikk, men utfyller den istedenfor til det som tilsammen blir en nesten jevn strøm av sekstendeler mellom gitar og piano. I samhandling med Jacksons trommespill er dette en vesentlig del av det som skaper grooven, hvor de tydelig definerte rollene gjør at det hele henger sammen til en helhetlig enhet. Bassen i samspill med stortromma er på mange måter groovens anker, med jevne 4. deler som går og går. Dunn spiller her en figur som går fra tonene c og d over C-dur, f og d over F-dur, g og e over G-dur, og til slutt f og d over F-dur. Dette gjør at akkordrekken

---

<sup>216</sup> Ibid., 136.



med bassen blir C og C/D, F og Dm7, G og Em7, F og Dm7, slik det er skrevet over pianostemmen i transkripsjonen.

A-delen består av tolv takter med melodi i orgelet hvor hele ensemblet er med. I de fire siste taktene av den første A-delen introduseres også klapping på «2» og «4» for å gi det hele et ekstra løft, og dette dobles også av typiske gitarstikk fra Cropper. De to første A-delene er kun atskilt av et kubjellebrekk over to takter lignende det vi finner på introen. Låtens brudd kommer i form av et «stikk» over fire takter, hvor trommer og bass spiller markerte 1'ere som svares med små pianosnutter. Den går deretter over i Mannings marimbasolo, som avsluttes med det nevnte brekket spilt av kubjelle og trommesett over pianoets hovedfigur. Låten går deretter over i siste A-del som fader ut. Nedenfor følger en grovform som understreker hvordan de ulike instrumentene faller bort og kommer inn igjen i løpet av arrangementet.

<b>Intro</b>	Kubjelle og piano – 4 takter
<b>A-del</b>	Full groove med orgelmelodi – 8 takter Klapping og gitar på «2» og «4» over orgelsolo – 4 takter Kubjellestopp – 2 takter
<b>A-del</b>	Full groove ink. klapping med orgelmelodi (m/liten variasjon) – 8 takter Klapping og gitar på «2» og «4» over orgelsolo – 4 takter Kubjellestopp – 2 takter
<b>Stikk</b>	Markeringer – bass/trommer/piano med orgel som underlag – 4 takter
<b>Solo</b>	Marimbasolo over fullt band – 12 takter Kubjelle/trommebrekk og piano 4 takter
<b>A-del</b>	Full groove ink. klapping med orgelmelodi – 8 takter
<b>Outro</b>	Orgelsolo med marimba – fader ut

Som på tidligere nevnte låter gjør bandet mye ut av lite musikalsk materiale, og skaper en dramaturgi basert på å ta vekk og legge til elementer innenfor et veldig strikt arrangement. «Soul limbo» viser også hvordan de tok inspirasjon fra musikk som var populær i samtida. Det samme kan sies om den neste låten, som hadde opprinnelse i filmsjangeren spaghetti-western.

## 5.6. Hang 'em high (1968)

«Hang 'em high» ble hentet fra LP'en *Soul Limbo*, og var en coverversjon av temasangen fra Clint Eastwoods spaghetti-western med samme navn. Komponist Dominic Frontiere ble imponert av bandets versjon, og var i samtale med Cropper om å arbeide med han på tre fremtidige filmer. Tanken var at Cropper skulle ha ansvaret for rytmeseksjonen, og Frontiere ta ansvaret for melodiene. Til Croppers ergrelse nektet Jim Stewart å la han gjøre arbeid utenfor Stax Records, og dette ble derfor aldri noe av. Stewart skapte som tidligere nevnt ennå mer frustrasjon da han året etter nektet bandet å spille på Simon & Garfunkels «Bridge over troubled water».<sup>217</sup>

«Hang 'em high» var bandets 16. singel, og med 110 000 solgte eksemplarer klatret den helt opp til en 9. plass på *Billboards* popliste. Bowman påpeker at låten noe overraskende ikke gjorde det like sterkt hos det svarte publikumet, og at den stoppet opp en 35. plass på R&B lista.<sup>218</sup> Med referanse til Bracketts argumenter rundt crossover-effekt mellom R&B og poplisten er «Hang 'em high» et interessant tilfelle, fordi Booker T & the MGs musikk som oftest ble oppfattet av publikum som R&B, og derfor gjorde det sterkest på denne lista.<sup>219</sup> Noe av forklaringen på denne låtens motsatte suksess kan være at den har en melodi skrevet for en hvit western film, og følgelig et musikalsk materiale som ikke resonnerer like godt med publikums forventninger til hva som er R&B.

### Musikken

Den originale innspillingen av «Hang 'em high» var et westerninspirert orkesterverk som Booker T & the MGs oversatte til et bandformat med et par tydelige grep. Cropper og Jackson kom opp med stop-time-idéen som dukker opp to ganger i låta, og Booker T kom med idéen om å endre tonearter etterhvert som sangen gikk.<sup>220</sup> Et annet grep som tas er Jacksons bruk av en sekstendels hi-hat groove, som resonnerer med det overordnede western temaet og «lyden av galopperende hester». En lignende hi-hat rytme ble også senere brukt med stor suksess da

---

<sup>217</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 167.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Brackett, *Categorizing sound*, 267.

<sup>220</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 167.

Stax Records med Isaac Hayes i spissen skrev den grammyvinnende musikken til filmen *Shaft*.

«Hang 'em high» består egentlig bare av to deler – intro/mellomspill, og melodi med tilhørende skjema. Dette varieres gjennom låten med toneartskifter, små variasjoner i melodien, og i tillegg med bruk av ulike underlag i form av groove og de nevnte synkoperte stop-time-markeringene. Transkripsjonen under viser slutten av introen med Jacksons sekstendelsunderlag på hi-haten, og videre overgangen til den komplette trommegrooven, hvor orgelet starter på et nytt skjema med melodi som svever oppå kompet.

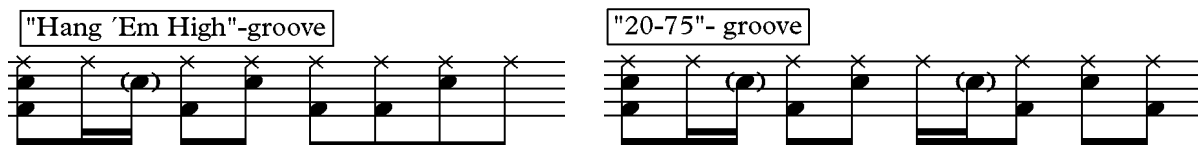
The image shows a musical score for the song "Hang 'em High" by Al Jackson Jr. The score is arranged in four staves: Organ, El-gitar (Electric Guitar), El-bass (Electric Bass), and Trommer (Drums). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Organ part features a melodic line with some grace notes and a final flourish. The Electric Guitar part consists of a dense, rhythmic pattern of chords. The Electric Bass part plays a steady eighth-note groove. The Drums part features a complex, syncopated pattern with many rests, characteristic of the "stomp" style.

Igjen er linken til James Brown tydelig, og som på «Boot-leg» spiller Jackson her en groove med forskjøvet skarpslag, denne gangen til «2og». På denne grooven skifter han også til ride-cymbalen når grooven setter i gang for fullt. Dette er også en liknende variant av en trommegroove som Jackson brukte på Willie Mitchells «20-75» noen år tidligere. Jackson beskriver selv dette som et forsøk på å ta trommespillet sitt i en ny retning:

For meg så virker det som om det er i ferd med å gå tomt for rytmemønstre. Selv om hvert studio har sin unike lyd, så spiller alle denne 4/4 stomp greia. En blir aldri lei det, men jeg skulle likt å høre noen skape noe annet. Jeg har prøvd. Jeg tok opp «20-75» med Willie Mitchell ved Hi Records. Det var en synkopert greie. [...] Det hadde suksess en stund, men så var det rett tilbake til den gamle stomp rytmen.<sup>221</sup>

<sup>221</sup> Delehant, "The Stax story: Al Jackson".

Transkripsjonen under viser hvordan Jackson tok i bruk noe han hadde gjort tidligere for å skape en groove som kunne brukes på «Hang 'em high», hovedsakelig ved å forandre litt på stortrommestemmen.



«Hang 'em high» er også preget av at de ulike instrumentene har noen få konkrete figurer og roller som de veksler mellom. Orgelet har med unntak av starten og slutten en gjennomgående melodisk funksjon, bassen holder seg stort sett på en rytmisk figur slik den er transkribert over, og gitaren er med få unntak preget av figurer med sekstendelsunderdeling som går i en stilistisk retning av funk.

Skjemaet under viser hvordan de ulike instrumentenes roller skifter underveis i låta, i tillegg til hvordan skiftene mellom tonearter og de ulike delene forekommer.

	Toneart	Orgel	Gitar	Bass	Trommer
<b>Intro (8 takter)</b>	Em	Akkorder som fades gradvis inn	Fills i westernstil fra takt 6	Hovedfigur	16. dels hi-hat
<b>A-del (14 takter)</b>	Em	Melodi	16. dels funky gitarfigur	Hovedfig. en oktav under	16. dels hi-hat
<b>A-del (14 takter)</b>	Em	Melodi	16. dels funky gitarfigur	Hovedfig.	Groove m/brekk til neste A-del
<b>A-del (14 takter)</b>	Fm	Variasjon av melodi	16. dels funky gitarfigur	Hovedfig.	Groove
<b>Markeringer til slutt av A-del (8+6 takter)</b>	Fm	Variasjon av melodi	Markeringer tilbake til hovedfigur siste 6 takter	Markeringer tilbake til hovedfigur siste 6 takter	Markeringer og tilbake til groove siste 6 takter. Brekk til neste A-del
<b>A-del (14 takter)</b>	F#m	Variasjon av melodi	16. dels funky gitarfigur	Hovedfigur	Groove m/brekk til neste A-del
<b>A-del (14 takter)</b>	Gm	Variasjon av melodi	16. dels funky gitarfigur	Hovedfigur	Groove
<b>Mellomspill (8 takter)</b>	Gm	Akkorder som ligger og fades inn	Fills i westernstil	Hovedfigur	16. dels hi-hat
<b>Mark./Outro-fade</b>	Gm	Markeringer	Gitarsolo	Markeringer	Markeringer

I sammenheng med gitaren i funk peker Danielsen på et annet interessant synspunkt rundt underdelinger, hvor hun hevder at «en for tydeliggjort artikkelasjon av 16. dels underdelinger kan oppleves som å være i konflikt med grooven som en helhet».<sup>222</sup> Danielsen argumenterer at dersom det som spilles blir for tydelig, så mister det sin verdi – hvis funken blir for funky, så er det ikke funk lenger. Hun relaterer dette til James Brown låten «Funky President», hvor gitaren ifølge henne er «på kanten til å bli for bestemt og rigid».<sup>223</sup> En kan argumentere for at det er nettopp dette som er tilfellet med gitaren på «hang 'em high», hvor den tette 16. dels gitarfiguren ikke helt finner sin plass i møte med det melodiske westerntemaet. Det kan tenkes at denne opplevelsen av ambivalens – med en gitar som beveger seg mellom begge ytterpunktene – også kan være noe som gjorde at låten ikke opplevdes som rendyrket R&B, og derfor gjorde den litt mindre spiselig for et R&B publikum – uten at en skal spekulere altfor mye i om dette faktisk var årsaken.

Et annet aspekt som den tette underdelingen også medfører er fraværet av luft i grooven, og Danielsens argumenterer med rette for betydningen av pauser i groove-orientert musikk.<sup>224</sup> Det at gitaren tar opp så mye plass når det gjelder underdelinger kan altså være en sentral faktor for hvordan grooven konstitueres, hvor det kan tenkes at samspillet med trommer og bass kunne blitt enda mer tydelig og groovy om Cropper hadde valgt å gå for en mer distinkt figur med mindre underdelinger, slik han for eksempel gjør på «Hip hug her». Den neste og siste låten har også tilknytning til filmmusikk, og er et godt eksempel på hvordan Al Bell utvidet Stax-territoret til å inkludere filmindustrien.

## 5.7 Time is tight (1969)

En del av Al Bells visjon med Stax Records var å få musikken inn i filmbransjen. Filmen *Uptight* ble det første resultatet av dette, i form av et samarbeid med selskapet Paramount. Booker T skrev musikken, og fikk resten av the MGs flydd inn til filmstudioet i Los Angeles for å ta den opp. Ettersom bandet var misfornøyde med kvaliteten på lydutstyret i filmstudioet, så valgte de å gjøre hele lydsporet på nytt i Stax' studio i McLemore Avenue.

---

<sup>222</sup> Danielsen, "Presence and pleasure", 81.

<sup>223</sup> Ibid., 112.

<sup>224</sup> Ibid.

Nyinnspillingen ble så gitt ut som en LP.<sup>225</sup> I februar 1969, en måned etter at LP'en ble sluppet, ga de ut «Time is tight» som singel med «Johnny, I love you» som B-side, begge hentet fra LP'en. Denne singelen ble Booker T & the MGs nest største suksess (kun slått av «Green onions») med 600 000 solgte eksemplarer, og en 6. plass på *Billboards* popliste, i tillegg til en 7. plass på *Billboards* R&B liste.<sup>226</sup>

«Time is tight» hadde originalt blitt skrevet for James Coburns film *Duffy*, men når produsentene av filmen ønsket publiseringsrettighetene for musikken satte Stax foten ned, og dette ble derfor ikke noe av. Booker T & the MGs hadde lenge jobbet med låten, men det var ikke før filmen *Uptight* at den ble satt med tittelen «Time is tight». Filmversjonen og singelversjonen bruker begge en melodi som Booker T var særlig stolt av å ha komponert: «I mange år hadde alle melodiene våre vært åtte eller tolv takter. Jeg ønsket noe som var seks takter eller ti takter sånn at melodien endret seg i ulike takter i sekvensen. Det var det som appellerte til meg når gjelder melodien på Time is tight».<sup>227</sup>

Med unntak av melodien er de to utgavene av låten forskjellige både når det gjelder arrangement, komp, tempo og lengde. I filmutgaven spiller rytmeseksjonen et komp som er nærmest identisk med det de spilte på Otis Reddings «I can't turn you loose». Denne utgaven har en lengre orgelintroduksjon som Cropper tar del i, med et gitarspill som ifølge Bowman «dovent uttaler noe vemodig og elegisk over orgeldronen».<sup>228</sup> Cropper skifter deretter gir til en raskere variant av det nevnte riffet fra Redding låten. I konsertsammenheng var det ofte denne versjonen bandet gjorde, med utstrakte partier og jamming som kunne vare i over ti minutter.

Singelversjonen av låten er definitivt mer kuttet ned til beinet, og ettersom det var denne utgaven de hadde suksess med (i tillegg til at den er spilt inn i Stax' studio), så er denne derfor transkribert her. Som tidligere nevnte stereoutgivelser har også «Time is tight» en veldig drastisk panorering. Gitaren og bassen er begge i venstre kanal (med overlytting av gitar i høyre kanal), trommene er panorert helt til høyre, og orgelet som melodiførende instrumentet er lagt i midten.

---

<sup>225</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 172.

<sup>226</sup> *Billboard*, «Booker T & the MGs: Chart history».

<sup>227</sup> Bowman, *Soulsville, U.S.A.*, 173.

<sup>228</sup> *Ibid.*

Transkripsjonen under viser starten på låten fra takt tre. Gitaren starter det hele med et riff som går betydelig saktere enn filmversjonen, og som er gjort litt annerledes enn den nevnte Otis Redding låten. Det melodiske er basert på det samme materialet, mens riffet fra singelversjonen har en tyngre karakter fordi trykket er mer på pulsslaget, ulikt filmutgaven hvor riffet er mer synkopert. Igjen ser vi også at gitar og bass dobles slik tilfellet er med mange av bandets låter. Dette riffet holdes konsekvent i A-delen, med skifter mellom akkordene C og F.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of four staves: Organ, El-gitar, El-bass, and Trommer. The Organ part starts in measure 3 with a piano (p) dynamic, playing a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand. The El-gitar and El-bass parts play a rhythmic riff consisting of eighth notes and chords. The Trommer part shows a steady beat with snare and bass drum patterns.

Orgelets melodi kommer gradvis inn fra takt fire av, og er bygget opp av totalt fjorten takter, med skiftene I (C i seks takter) – IV (F i fire takter) – I (C i fire takter). Etter to gjennomkjøringer av denne A-delen går låten til en B-del over åtte takter som går på V-trinn (G), og som har markerte anslag som skifter mellom G, D (II) og tilbake til G.

Nedenfor følger en oversikt over formen som fremhever hvordan det er orgelet og gitarens funksjon som hovedsakelig skifter underveis, der trommer og bass som «vanlig» er det stabile ankeret i musikken.

	Orgel	Gitar	Bass	Trommer
<b>Intro (4 takter)</b>	-	Riff	Riff fra takt 2	Brekk i takt 4
<b>A-del (14 takter)</b>	Melodi	Riff	Riff	Groove m/hi-hat
<b>A-del</b>	Melodi	Riff	Riff	Groove m/hi-hat
<b>B-del</b>	Akkorder og mark. m/bandet	Mark. På 2 og 4 i tillegg til m/bandet	Figur m/punkttert 8.del+16. del i tillegg til markeringer	Groove m/markeringer på crash-cymbal
<b>A-del</b>	Melodi	Riff	Riff	Groove m/hi-hat
<b>A-del</b>	Variant av gitarriff	Melodi basert på akkordbrytning av C og F	Riff	Groove m/ hi-hat
<b>B-del</b>	Akkorder og mark. m/bandet	Mark. På 2 og 4 i tillegg til m/bandet	Figur m/punkttert 8.del+16. del i tillegg til markeringer	Groove m/markeringer på crash-cymbal
<b>A-del</b>	Melodi	Riff	Riff	Groove m/hi-hat
<b>Outro - fade</b>	Gradvis sterkere og sterkere akkorder som ligger	Riff og skifte til akkordbrytning	Riff	Groove m/hi-hat

## Trommespillet

Jackson kommer inn i låten med et lite brekk fra det tredje slaget i takt fire (se transkripsjonen). I tillegg til å introdusere trommene for lytteren så har det også en tydelig funksjon når det gjelder justering av tempo. Her kan en trekke frem et tidligere nevnt argument fra Bruford om hvordan en trommeslagers subjektive forståelse av tempo kan være en måte å uttrykke sin identitet på.<sup>229</sup> Ved å frasere trommebrekket bakpå gitar- og bassfiguren retter Jackson inn tempoet slik han hører at det bør være, og gir samtidig låten en mer avslappet følelse. Dette er kanskje enda mer tydelig i den raskere filmversjonen, hvor Jackson spiller et brekk bestående av seks sekstendeler deler og to åttendeler, som raskt justerer tempoet litt ned i forhold til det tempoet som Cropper setter. Duck Dunn bekrefter også at Jackson kunne ha en tendens til å sette tempoet litt lavere enn det andre foretrakk: «Nitti prosent av tiden hadde Al rett. [...] Hans tendens var å sette tempoet lavere enn jeg følte var rett».<sup>230</sup> Denne tempojusteringen kunne også være svært markant i en live-fremføring av låten, hvor Jackson kunne senke det betraktelig etter å ha gjort sin inngang.<sup>231</sup>

På Brufords skala mellom det funksjonelle og det kompositoriske kan dette ses på som et tydelig kompositorisk trekk, hvor Jackson helt klart utøver en form for kontroll over

<sup>229</sup> Bruford, "Making it work", 54-6.

<sup>230</sup> Wittet sitert fra Bowman, "The Stax sound", 309.

<sup>231</sup> Et eksempel finner vi fra dette klippet: Booker T & the MGs, "Time is tight (live, 1970)", video, <https://www.youtube.com/watch?v=nbBcXvKvB08> [hentet 10.06.18].



studiosituasjon ved å justere tempoet til der han subjektivt føler og hører at det bør være. For de andre musikerne i Booker T & the MGs var det tydelig at de så opp til Jackson som den som kunne finne det rette tempoet, og sette den rette grooven på en låt. Cropper understreker dette:

Al Jackson var pulsen. Spillingen hans sa, 'her er en groove, syng til denne. Spill til denne'. Han *krevde* at det var sånn i studioet, og han var også sånn på scenen. Mange gode trommeslagere prøver å følge sangeren eller gitaristen, eller bare forsøker å knytte seg til noen andre. Hos Stax, så fulgt vi alle Al Jackson. Mer enn noen annen musiker på de platene, så var han sannsynligvis den største påvirkningen for hvordan de hørtes ut.<sup>232</sup>

Dunn gjør også en lignende bemerkning rundt Jacksons timing og betydningen av hans måte å gjøre ting på: «Enten så spilte du med Al eller så ble du ikke med. Enten så spilte du med Als «feel» eller så var det ikke noe «feel» i det hele tatt. Han kommuniserte dette til resten av bandet – gjennom hans spilling og med øynene».<sup>233</sup>

Et annet aspekt som kan trekkes frem ved grooven på «Time is tight» er hvordan Jackson fraserer de ulike elementene i trommegrooven. Trommeslager JR Robinson understreker dette som noe han har lånt fra Jacksons trommespill: «Jeg har alltid emulert Al sin groove. Hans konsept i form av et åttendels godstog sporet aldri av».<sup>234</sup> Dette godstoget som Robinson her prater om er et tilsvarende konsept som det som tidligere ble nevnt i sammenheng med «Hip hug-her», hvor Jackson spiller fremover rettede åttendeler på hi-hat eller ride, som videre knytter seg til skarpslag som er frempå/rett på eller bakpå innenfor en takt. Dette kommer kanskje tydeligst frem på refrenget, hvor Jackson går vekk fra å spille alle fjerdedelene på skarp-tromma (som i transkripsjonen), og åpner det hele opp til å spille markerte «2» og «4», sammen med Croppers rytmiske gitarstikk. Som tilfellet var på «Hip hug-her» virker det også her som om Jackson og Cropper legger seg litt bakpå inn mot det andre slaget, og dytter det hele fremover igjen inn mot det fjerde slaget.

---

<sup>232</sup> Gordon, *Respect yourself*, 93.

<sup>233</sup> Bowman, "The Stax sound", 309.

<sup>234</sup> John Robinson, "JR Robinson on groove", *Rhythm magazine*, <https://www.musicradar.com/news/drums/jr-robinson-on-groove-629575> [hentet 10.06.18].

Avslutningen på låten viser også at Jackson av til kunne bryte opp den solide grooven med brekk, noe han også i større grad gjorde i konsertsammenheng. Hele bandet spiller på slutten av låten gradvis sterkere og sterkere, hvor det bygges opp til et lite klimaks i orgelet som videre tas over av Croppers brutte gitarakkorder. Jackson støtter opp om dette med (til han å være) flere lengre sekstendelsbrekk på skarp tromma som sørger for å holde energinivået oppe. Opptaket fades deretter raskt ut, men det er tydelig at bandet legger opp til et lengre og mer jampreget parti som dessverre ikke kommer med på singelversjonen.

## 5.8 Oppsummering: Arven etter Jackson

Dette kapitlet har sett på sju ulike låter fra Booker T & the MGs, og forsøkt å analysere musikken med utgangspunkt i Al Jacksons trommespill, og hvordan dette relaterer seg til resten av rytmeseksjonen. Målet har vært å skape en helhetlig forståelse for hver enkelt låt. Dette gjelder både musikalske aspekter som rytmikk, harmonikk, form, arrangement, sound og tekstur, i tillegg til konteksten knyttet til hvordan musikken ble skapt, hvilke inspirasjonskilder som kan ha vært førende, hvordan låtene ble mottatt, og hvordan de gjorde det på salgs- og hitlistene.

Målet har også vært å vise til en trommeslager som var en sentral faktor for Stax Records' suksess på 1960-tallet, og som la selve fundamentet for det vi i dag kaller «soultromming». Med sine trommebidrag for artister som Otis Redding, Wilson Pickett, Sam & Dave, Albert King, og selvsagt Booker T & the MGs, var dette en vesentlig del av både suksessen og soundet til selskapet. Jackson fortsatte med å spille på suksessfulle plater på 1970-tallet, og særlig musikken til Al Green står igjen som store høydepunkt. Trommemagasinet *Drum!* peker med rette på Jackson som en av de 15 største groove-trommeslagerne gjennom all tid, og trekker særlig frem jobben han gjorde for Green som hans beste arbeid:

På «Let's stay together», «Tired of being alone», og «I'm still in love with you» er Jacksons tromming enestående: Rik, rund, energisk, kinetisk, ubegripelig groovende. Nesten alle kan spille notene på disse historiske singlene, men bare Jackson kunne fylle de med slikt liv og kraft.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Sam Pryor, "The 15 greatest groove drummers of all time", *Drum!*, <http://drummagazine.com/the-15-greatest-groove-drummers-of-all-time/> [hentet 12.06.18].

Studioslagger Jim Keltner (som også spiller med Jackson på Bill Withers *Just as I am*) viser til Jackson som en stor inspirasjon fra den æraen: «Når en lytter de platene [med Booker T & the MGs], så blir en lamslått av deres skjønnhet, finesse og timing. [Jackson] er utrolig disiplinert, for det var det bandet var kjent for – veldig sparsomt, med en kjærlighet for det økonomiske hos de individuelle instrumentalistene».<sup>236</sup>

Særlig *hvordan* Jackson fraserte notene i trommespillet har blitt trukket frem i dette kapittelet, med særlig vekt på dragingen mellom frempå og bakpå innenfor en takt, og Jacksons evne til å dytte grooven fremover med åttendeler på hi-hat eller ride-cymbalen. Det sistnevnte har som blitt trukket frem som en viktig påvirkning for studioslagger John «JR» Robinson. Også nevnte Steve Jordan, som forøvrig var en av trommeslagerne som spilte med Booker T & the MGs etter Jacksons død, virker å være veldig inspirert av denne måten å frasere åttendeler på. Dette kan høres på låter som «Love shack» (1989) av the B-52's, Robert Crays «24-7 man» (2000), og John Mayers «Vultures» (2006), for å nevne noen.

Arven etter Jackson er altså tydelig, med en rekke trommeslagere som stadig henter inspirasjon fra det han gjorde for over femti år siden. Et annet sted hvor en ser Jacksons betydning er gjennom sampling av trommegroovene hans. Alle låtene som er analysert i dette kapittelet har blitt samlet, og da særlig av hip-hop artister på 1990-tallet. Her kan nevnes «That girl» (1996) fra Maxi Priest og Shaggy, som sampler «Green onions»; «Born to get busy» (1991) fra Cypress Hill, som sampler Boot-leg» (da også gjort med et ekstra skarpslag på «4»); og «Givin' up the nappy dugout» (1991) fra Ice Cube, som bruker et utdrag fra «Hip hug-her». Jackson ble skutt og drept i 1975, og ble bare 39 år gammel. Dette var like etter at Booker T & the MGs var i samtaler om å ta opp tråden med bandet igjen, og det er liten grunn til å tro at Jackson ikke ville fortsatt å lage hitlåter og plater om det ikke hadde vært for sin tidlige død.

---

<sup>236</sup> Jim Keltner, «Jim Keltner on Booker T and the MGs», *Variety*, <https://variety.com/2007/music/awards/jim-keltner-on-booker-t-and-the-mgs-1117959042/> [hentet 12.06.18].



## Kapittel 6

### Oppsummering

Denne oppgaven startet med å rette fokuset på fraværet av trommeforskning i akademien; hvorfor det har vært slik, hvordan dette kan endre seg, og ikke minst hvilken nyttig innsikt slik forskning kan tilføre den musikkvitenskapelige diskursen. Med utgangspunkt i ulike akademiske tekster og historisk kontekst, har målet vært å eksemplifisere hvordan dette kan utarte seg gjennom et fokus på Al Jackson Jr. William Brufords forskning på trommeslagere og kreativitet, Ingrid Monsons forskning på rytmeseksjonen i jazz, og Anne Danielsens forskning på groove i funk, har vært viktige for å danne et teoretisk bakteppe for hvordan en kan forstå trommeslageren. Sentrale begreper som kreativitet, groove, timing og interaksjon har her blitt trukket frem, og gjennom musikkanalysen i kapittel 5 har målet vært å vise til hvordan dette krystalliserte seg i Jacksons trommespill.

Med tanke på kreativitet har jeg vist til hvordan Jackson kunne skape kreative groover innenfor bandet Booker T & the MGs. Dette har også blitt diskutert i sammenheng med Brufords skala fra funksjonell til kompositorisk tromming, hvor Jackson kan sies å være innom begge sider av skalaen – men hvor han hovedsakelig er forstått som en funksjonell trommeslager. Viktige aspekter ved kreativiteten til Jackson ligger særlig i *hvordan* han fraserte slag, og det har blitt påpekt hvordan dragingen mellom frempå/bakpå, eller «push-pull», kan forstås som en betydningsfull del av trommespillet hans. Dette retter også fokuset på hvordan en skal analysere og tolke såkalt «groove-orientert» tromming, som ofte misoppfattes som enkel og primitiv. Essensen i dette handler om en forståelse for timing, frasering, og hvordan en groove skapes i interaksjonen mellom alle instrumentalistene i rytmeseksjonen.

Som en av grunnleggerne av soultromming har Jackson også ført med seg et naturlig fokus på hvordan musikkjangeren soul ble til. I kapittel 3 har det blitt vist til hvordan soul gikk fra å være en komponent i R&B, til å bli en egen musikkjanger som sammenfalt med borgerrettighetsbevegelsens budskap rundt økt svart selvbevissthet. Stax Records' rolle som promotør av soul i konkurransen med Motown Records har særlig blitt påpekt, med Booker T

& the MGs som den kanskje viktigste faktoren for det såkalte «Stax soundet». Dette soundet har blitt utdypet og konkretisert gjennom bandet, hvor kapittel 4 tok for seg essensen i dette knyttet opp imot instrumentalistenes roller og studioproduksjon. I kapittel 5 har det altså vært et fokus på ulike låter fra bandet. Avslutningsvis har jeg pekt litt på arven etter Jackson i form av trommeslagere som har blitt inspirert av han, i tillegg til hvordan groove hans har blitt samlet i ettertid.

Hvor går så veien videre? Denne oppgaven har rettet fokus på 1960-tallet, og en kan fort se for seg at et forskningsfokus på Jacksons trommespill fra 1970-tallet også kan tilføre mye interessant. Som nevnt har særlig låtene med Al Green vært betydningsfulle, og en videre analyse kunne f.eks. tatt for seg dette, hvor en så på likheter og ulikheter sammenliknet med Stax – rett og slett hvor Jacksons tromming var på vei før han døde i 1975. Også andre vinklinger knyttet til sampling, og hvordan Jacksons trommespill lever videre kunne her vært aktuelle. Jacksons tromming har uansett vært svært inspirerende å ta for seg, og innsikten i musikken, trommespillet og hvordan en kan forske på det, vil uten tvil komme til nytte i mitt eget virke som både musiker og musikkpedagog – hvilket var målet og bakgrunnen for valget av tema.

Magnus Hoem, juni 2018, Trondheim.

## Litteraturliste

- Berliner, Paul. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Bowman, Rob. *Soulsville, U.S.A.: The story of Stax Records*. New York: Shirmer, 1997.
- \_\_\_\_\_. "The Stax sound: A musicological analysis". *Popular Music* 14 (1995): 285-320.
- Brackett, David. *Categorizing sound: Genre and twentieth-century popular music*. Oakland: University of California Press, 2016.
- Brackett, John. "Examining rhythmic and metric practices in Led Zeppelin's musical style". *Popular Music* 27, (2008): 53-76.
- Bruford, William. "Making it work: Creative music performance and the Western kit drummer". PhD-avhandling, University of Surrey, 2015.
- Covach, John, and Andrew Flory. *What's that sound?: An introduction to rock and its history*. 4. utg. ed. New York: W. W. Norton, 2015.
- Danielsen, Anne. "Presence and pleasure: A study in the funk grooves of James Brown and Parliament." PhD-avhandling, Universitetet i Oslo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Musical rhythm in the age of digital reproduction*. Burlington, Vt: Ashgate, 2010.
- Flory, Andrew. *I hear a symphony: Motown and crossover R&B*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.
- Gordon, Robert. *Respect yourself: Stax Records and the soul explosion*. New York: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Guralnick, Peter. *Sweet soul music: Rhythm and blues and the southern dream of freedom*. New York: Little Brown, 1999.
- Keil, Charles, og Steven Feld. *Music grooves: Essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Maultsby, Portia K. "Soul music: Its sociological and political significance in American popular culture". *Journal of Popular Culture* 17, (1983): 51-60.
- Maultsby, Portia K., og Mellonee V. Burnim. *African American music: An introduction*. New York: Routledge, 2006.
- McClary, Susan, og Robert Walser. "Theorizing the body in African-American music". *Black Music Research Journal* 14, (1994): 75-84.
- Middleton, Richard. "Popular music analysis and musicology: Bridging the gap". I *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*, red. Richard Middleton, 104-21. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Monson, Ingrid T. *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Moore, Allan F. *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993.
- Mowitt, John. *Percussion: Drumming, beating, striking*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Payne, Jim. *Give the drummer some!: The great drummers of R&B, funk and soul*. New York: Manhattan Music Publications, 1996.
- Smith, Gareth Dylan. *I drum, therefore I am: Being and becoming a drummer*. Burlington, Vt.: Ashgate, 2013.
- Stewart, Alexander. "'Funky drummer': New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music". *Popular Music* 19, (2000): 293-318.
- Tagg, Philip. "Analysing popular music: Theory, method, and practice". I *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*, red. Richard Middleton, 104-21. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Uribe, Ed. *The essence of Afro-Cuban percussion and drum Set*. Miami: Warner Bros. Publ., 1996.
- Ward, Brian. *Just my soul responding: Rhythm and blues, black consciousness and race relations*. London: UCL press, 1998.
- Winkler, Peter. "Writing ghost notes: the poetics and politics of transcription". I *Keeping score: Music, disciplinarity, culture*, red. David Schwarz, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel, 169-203. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997.

## Internettsider

- Billboard*, "Booker T & the MGs: Chart history", <https://www.billboard.com/music/booker-t-the-mgs> [hentet 10.06.18].
- Billboard*, "King Curtis: Chart history", <https://www.billboard.com/music/king-curtis/chart-history/r-b-hip-hop-songs> [hentet 10.06.18].
- Billboard*, "Jimmy Smith: Chart history", <https://www.billboard.com/music/jimmy-smith/chart-history> [hentet 10.06.18].
- Billboard*, "Mar-Keys: Chart history", <https://www.billboard.com/music/mar-keys/chart-history> [hentet 10.06.18].
- Buskin, Richard. "Marvin Gaye 'What's going on'", *Sound On Sound*, <https://www.soundonsound.com/people/marvin-gaye-whats-going> [hentet 10.06.18].



Cotton, Jon. "Ribbon microphones on test", *Sound On Sound*, <https://www.soundonsound.com/reviews/ribbon-microphones-test> [hentet 10.06.18].

Delehant, Jim. "The Stax story: Al Jackson", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-4-al-jackson> [hentet 10.06.18].

\_\_\_\_\_. "The Stax story: Booker T. Jones", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-3-booker-t-jones> [hentet 10.06.18].

\_\_\_\_\_. "The Stax story: Duck Dunn", *Hit Parader*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-part-5-duck-dunn> [hentet 10.06.18].

\_\_\_\_\_. "The Stax story: Steve Cropper", *Hit Parader*, Rock's Backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-stax-story-steve-cropper-part-2> [hentet 10.06.18].

Doerschuk, Andy, Robert L. Doerschuk og Wally Schnalle. "Al Jackson Jr.: The sound of '60s soul", *Drum!*, <http://drummagazine.com/al-jackson-jr-the-sound-of-60s-soul/> [hentet 10.06.18].

Fish, Scott K. "The history of rock drumming part III: The sixties", *Modern Drummer*, <https://www.moderndrummer.com/article/august-september-1982-history-rock-drumming-part-iii-sixties/> [hentet 10.06.18].

Giraud, Peter. "Booker T & the MGs: Soul limbo", *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/soul-limbo-19681109> [hentet 10.06.18].

Gress, Jesse. "How to play like Steve Cropper", *Guitarplayer*, <https://www.guitarplayer.com/technique/how-to-play-like-steve-cropper> [hentet 10.06.18].

Hoskyns, Barney. "The backroom boys: Booker T & the MGs", *MOJO*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-backroom-boys-booker-t--the-mgs> [hentet 10.06.18].

Jones, Peter "Who, Prince Buster, Bee Gees et al: New singles reviewed", *Record Mirror*, Rock's backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/who-prince-buster-bee-gees-iet-ali-new-singles-reviewed> [hentet 10.06.18].

Keltner, Jim. "Jim Keltner on Booker T and the MGs", *Variety*, <https://variety.com/2007/music/awards/jim-keltner-on-booker-t-and-the-mgs-1117959042/> [hentet 12.06.18]

Lisle, Andria. "40 years of Ardent", *Memphis Flyer*, Rock's Backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/40-years-of-ardent> [hentet 10.06.18].

*Melody Maker*, “Singles, including the Who, Neil Diamond and the Bee Gees”, Rock’s backpages, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/singles-including-the-who-neil-diamond-and-the-bee-gees> [hentet 10.06.18].

Potter, Jeff. “Influences: Al Jackson Jr.”, *Modern Drummer*, <https://www.modrdrummer.com/article/june-2013-influences-al-jackson-jr/> [hentet 10.06.18].

Pryor, Sam. “The 15 greatest groove drummers of all time”, *Drum!*, <http://drummagazine.com/the-15-greatest-groove-drummers-of-all-time/> [hentet 12.06.18].

Robinson, John. “JR Robinson on groove”, *Rhythm magazine*, <https://www.musicradar.com/news/drums/jr-robinson-on-groove-629575> [hentet 10.06.18].

St. Pierre, Roger. “Booker T & the M.Gs.”, *Rave*, <https://search.proquest.com/docview/1771203112?accountid=12870> [hentet 10.06.18].

Weingarten, Christopher R., Jon Dolan, Matt Diehl, Ken Micallef, David Ma, Gareth Dylan Smith, Oliver Wang, Jason Heller, Jordan Runtagh, Hank Shteamer, Steve Smith, Brittany Spanos, Kory Grow, Rob Kemp, Keith Harris, Richard Gehr, Jon Wiederhorn, Maura Johnston og Andy Greene. “Al Jackson Jr.”, *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-drummers-of-all-time-20160331/al-jackson-jr-20160328> [hentet 10.06.18].

Wyatt, Keith. “Talkin’ blues: How to play soul blues”, *Guitarworld*, <https://www.guitarworld.com/lessons/talkin-blues-how-play-soul-blues> [hentet 10.06.18].

## Filmer

Booker T ”Booker T. Jones for Keyboard TV”, video, <https://www.youtube.com/watch?v=qIzPyXoHf6Q&t=1018s> [hentet 10.06.18].

Booker T & the MGs, “Time is tight (live, 1970)”, <https://www.youtube.com/watch?v=nbBcXvKvB08> [hentet 10.06.18].

Donnelly, Daniel. “We want the funk series : 1962 Green Onions”, video, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=13&v=eOKrCK0UleQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=eOKrCK0UleQ) [hentet 10.06.18].

Gordon, Robert, og Morgan Neville. *Respect yourself: The Stax Records story*. S.l.: Universal Music International, 2007.

Greb, Benny. “Benny Greb on improvising and musicality”, <https://www.youtube.com/watch?v=Pa3rRdDAWpc> [hentet 03.06.18].

Jordan, Steve. “Explanation of rock ’n’ roll”, <https://www.youtube.com/watch?v=1NswliqEAWk> [hentet 10.06.18].

Moormann, Mark. *Tom Dowd and the language of music*. Language of Music Films, 2002.

## **Lydklipp**

Selvin, Joel. "Booker T. Jones", *Selvin on the city*, *KSAN 107.7*, 2006, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/booker-t-jones-2006> [hentet 10.06.18].

Steinweiss, Homer. "Creating vintage sounds for modern music", *Drummer's resource*, podcast, <http://www.drummersresource.com/homer-steinweiss-interview/> [hentet 10.06.18].

## **Vedlegg 1: Diskografi, Booker T & the MGs**

### Singelutgivelser

Green onions/Behave yourself (Stax Records, 1962)

Soul dressing/MG party (Stax Records, 1965)

Boot-leg/Outrage (Stax Records 1965)

Hip hug-her/Summertime (Stax Records, 1967)

Soul limbo/Heads or tails (Stax Records, 1968)

Hang 'em high/Over easy (Stax Records, 1968)

Time is tight/Johnny, I love you (1969)

### Album:

*Green onions* (Stax/Atlantic Records, 1962)

*Soul dressing* (Stax/Atlantic Records, 1965)

*And now!* (Stax/Atlantic Records, 1966)

*Hip hug-her* (Stax/Atlantic Records, 1967)

*Doin' our thing* (Stax/Atlantic Records 1968)

*Soul limbo* (Stax Records 1968)

*Uptight* (Stax Records 1969)

## Vedlegg 2: Trommenotasjon

Alle transkripsjonene som er med i denne oppgaven er gjort av undertegnede, og enkelte er gjort med hjelp av klipp hvor involverte musikere viser hvordan de spilte sine deler.

Trommesettet vil i transkripsjonene bli analysert med cymbaler og trommer på følgende plass i notesystemet:

### Trommenotasjon

Crash      Hi-hat      Ride      Hengetam      Skarptromme

Cross-stick      Gulvtam      Stortromme      Hi-hat m/fot

Dette er en relativt standardisert måte å gjøre det på innen trommekulturen og trommelitteraturen, og en finner denne noteringsformen i blant annet Jim Paynes *Give the drummer some*. Hi-hat slag med stikke vil i noen tilfeller bli notert med tegn over noten, som signaliserer henholdsvis åpen hi-hat (sirkel), og lukket hi-hat (kryss). Om det ikke er notert sirkel eller kryss over noten betyr dette at hi-haten spilles lukket. Det finnes en rekke andre noter som signaliserer andre trommer og cymbaler, men ettersom Jackson spilte på et enkelt oppsett med fire trommer og tre cymbaler, så er det overnevnte nok til å dekke hele trommesettet i oppgavens transkripsjoner.