

Lasse André Mellingsæther

Steve Gadd og Dave Weckl

Trommegrooves i Chick Coreas musikk

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Juni 2021

Lasse André Mellingsæther

Steve Gadd og Dave Weckl

Trommegrooves i Chick Coreas musikk

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: John Howland
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Allerede i årene før jeg søkte meg inn på master i musikkvitenskap ved NTNU, var jeg helt klar på hva jeg ønsket å undersøke: tromming i jazz-rock og fusion. Dermed falt valget ganske raskt på de emblematiske trommeslagerne Steve Gadd og Dave Weckl i kontekst og i relasjon til Chick Coreas musikk. I tillegg til at disse musikerne og denne musikken er personlige interessefelt, hadde jeg også en fornemmelse om at dette var relativt lite forsket på i akademien. Med det i tankene ble prosessen i å skrive oppgaven både givende og utfordrende. Med min bachelor-bakgrunn som faglærer i musikk, var det også svært utfordrende å skrive en masteroppgave i musikkvitenskap, især med tanke på det betraktelig mer utøvende perspektivet jeg fra før av har vært vant til, i en studiesituasjon. I å «stupe» ut i det ukjente som musikkvitenskapens territorium for min del var (og fremdeles er), har en omfattende og ny verden innen musikk gjort seg til kjenne, hvor jeg virkelig har fått en viss forståelse av hvor dypt det kontekstuelle i musikk faktisk ligger i relasjon til de komplekse faktorer som utgjør menneskeheten, og hvor dette naturligvis er sterkt tilstedeværende også i jazz-rock og fusion. Det har vært til tider en angstfull og pandemi-tunget prosess, hvor til og med Chick Corea selv gikk bort i løpet av året. Men samtidig har dette vært en fenomenal kunnskapstilegnelse jeg aldri ville vært foruten, til tross for at det meste ikke ble helt som planlagt.

Jeg ønsker å rette en stor takk til min veileder John Howland, som hele veien har bidratt med sin fremragende kunnskap, kløkt og veiledning, men ikke minst i hans respekt og interesse for prosjektets innhold. I tillegg ønsker jeg å takke mine medstudenter for fine og konstruktive diskusjoner i prosessen, alle mine forelesere jeg har hatt gjennom hele studieløpet, mine nære venner som har hatt troen på meg, og ikke minst min familie og spesielt min mor, Berit Mellingsæter, som alltid har støttet meg i min fascinasjon og nærmest «altoppslukende» interesse for musikk, også i studie- og jobbsammenheng.

Lasse André Mellingsæter

29. juni 2021, Trondheim.

Innhold

INTRODUKSJON	3
KAPITTEL 1 GROOVEN OG DEN KREATIVE TROMMESLAGER	5
1.1 Groovens mysterium	6
1.2 Den kreative trommeslager	10
KAPITTEL 2 JAZZ-ROCK OG FUSION: HISTORIE, KONTEKST OG BEGREPSDEFINISJON	14
2.1 Miles Davis og utviklingen av jazz-rock	15
2.2 Fusion og kommersialitet	20
2.3 Begrepsbruk: jazz-rock eller fusion?	26
KAPITTEL 3 CHICK COREA, THE LEPRECHAUN OG STEVE GADD	29
3.1. Chick Corea og The Leprechaun: fra kunstmusikk til energisk fusion	30
3.2 Steve Gadd: Legenden, innovatøren og hans spillestil	34
3.3 The Leprechaun: Musikalsk analyse	41
3.3.1 Lenore	42
3.3.2 Looking at The World	50
3.3.3 Night Sprite	58
3.3.4 Leprechaun ´s Dream	68
3.4 Oppsummering	77
KAPITTEL 4 DAVE WECKL OG CHICK COREA ELEKTRIC BAND	80
4.1 Dave Weckl: Den virtuose nykommeren	81
4.2 Chick Corea Elektric Band: bakgrunn og musikalsk analyse	87
4.2.1 Side Walk	90
4.2.2 Elektric City	97
4.2.3 Got a Match?	106
4.3 Oppsummering	117
KAPITTEL 5 KONKLUSJON	121
Bibliografi	127
Diskografi	136
Vedlegg: Trommenotasjon	140

Introduksjon

Som mangeårig semi-profesjonell trommeslager, trommelærer, fusion-entusiast og nå musikkvitenskapstudent, har jeg i lengre tid hatt et ønske om å fordype meg i sjangeren jeg er aller mest opptatt og fascinert av, og samtidig knytte dette til mitt hovedinstrument og temaet groove. Personlig har jeg stilt spørsmål ved hvorfor fusion, som jeg kaller det (begrepsdiskusjon følger), i min egen opplevelse både som utøver, i relasjon til medstudenter og som styremedlem i jazz-klubber, gjerne blir betegnet i negativ retning både i det estetiske og med tanke på det kommersielle aspekt. Mens på samme tid er negative bemerkninger om sjangeren også vært tydelig på den andre siden, altså utenom jazz-leiren, hvor musikken helst blir karakterisert som *for* virtuos, teknisk fokusert og følelsesløst gjerne i sammenheng med manglende musikalsk hensikt. Personlig opplevde erfaringer som dette, ønsker jeg nå å undersøke dypere og i et akademisk perspektiv: hvorfor og hvordan fusion i det brede, både blant utøvere, institusjoner og i academia har oppnådd en slik kontroversiell og betent status i jazz-idiomet.

Samtidig har jeg i lengre tid hatt et ønske om å gjøre rede for hvilke stilarter og sjangerhentydninger som er inkludert i dette svært eklektiske idiom, sett i fra et tromme- og groove-perspektiv. Med noen av mine favoritt-trommeslagere Steve Gadd og Dave Weckl i spissen, og i sammenheng med en av mine største musikalske helter, Chick Corea, fant jeg det interessant og meningsfullt å ta for meg albumene *The Leprechaun* (1976) og *Chick Corea Elektric Band* (1986), ikke minst med tanke på de tre musikernes påvirkning og substansielle posisjon innen jazz- og fusion-idiomet.

Kapittel 1 er todelt, hvor jeg først tar for meg ulike definisjoner av groove-begrepet, og redegjør hvordan begrepet kan brukes i oppgaven. Andre del undersøker metoder og teori rundt hvorfor og under hvilke forutsetninger trommeslagere spiller som de gjør, hvor modeller om kreativitet vil bidra til å undersøke dette.

Videre i kapittel 2, vil jazz-rock- og fusion-historien kort redegjøres for, med hensikt å finne årsaken til sjangerens utvikling og hvordan det kontroversielle aspekt i idiomet utsprang seg. Her vil sentrale musikere i utviklingen bli trukket frem, mens en anelig andel av stoffet vil også være basert på magasinartikler i tillegg til relevant akademisk litteratur. Kapittelet er tredelt for å forsøke å ha en form for kronologisk hentydning, hvor begrepsbruk og definisjon oppsummerer diskursen.

Hovedaspektene i oppgaven er imidlertid å undersøke hvordan fusion-grooves kan forskes på, både når det gjelder konkrete musikalske elementer, men også interaksjon mellom bandmedlemmer og i sammenheng med ulike stil-konvensjoner. Dermed vil

resten av oppgaven være preget av et hovedfokus på musikalske elementer gjennom låtanalyser av form og struktur i tillegg til trommegrooves.

Kapittel 3 presenterer første casestudie, hvor først pianist og komponist Chick Corea, og trommeslager Steve Gadd's bakgrunn vil bli gjort rede for, etterfulgt av informasjon og musikalsk analyse av utvalgte låter fra albumet *The Leprechaun*.

Deretter følger kapittel 4 en tilsvarende oppbygning, først med trommeslager Dave Weckl's bakgrunn etterfulgt av informasjon og analyse av utvalgte låter fra *Chick Corea Elektric Band*.

Analysekapitlene vil i sin helhet bære preg av et søkelys på tromme-grooves. Hvilke sjangre og inspirasjoner som utgjør groove og musikken, vil være hovedintensjon med analysene, i tillegg til å knytte de musikalske elementer til det kontekstuelle de ulike tidsperiodene representerer. I dette vil det i tillegg bli sett på likheter og ulikheter mellom Gadd's og Weckl's spill, i tråd med elementene over.

Oppsummeringen i kapittel 5, vil forsøke å konkludere i tråd med oppgavens forskningsspørsmål, samt forslag til hvordan arbeidet kan tas videre i groove- og fusion-diskursen.

Kapittel 1

Grooven og den kreative trommeslager

Hvordan kan groove defineres og brukes i forskning? Hvordan kan man forske på kreativitet hos trommeslagere og hvilke forutsetninger ligger til grunn for deres musikalske valg? I å forstå groove til trommeslagerne Steve Gadd og Dave Weckl i Chick Coreas utgivelser *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band*, er det hensiktsmessig å forsøke å gjøre rede for definisjoner, metoder og begreper som vil etablere det akademiske rammeverket arbeidet vil ta utgangspunkt i. Både groove og trommeslageren som tema virker å være mangelfull i musikologiens sfære, med noen få gledelige og ikke minst prominente unntak: Ingrid Monsons forskning på groove og musikalsk kommunikasjon i jazzimprovisasjon (1996), Anne Danielsens bok om funk-grooves (2001) og William Brufords avhandling om kreativitet i vestlig trommesett-tradisjon (2015), vil være sentralt i dette kapittel, i tillegg til andre som er vurdert som hensiktsmessig å inkludere. Utfordringen ved manglende litteratur på begge felt blir av Bruford bemerket, hvor spesielt forskning på utøveren i praktisk musisering er lite undersøkt, især i rytmisk musikk blant instrumentalister.¹ Ikke for å nevne trommesettspilleren i seg selv, som i lengre tid har hatt en tendens til å bli nedgradert til et lavere musikalsk nivå sammenlignet med akkord- og toneinstrumentalister, som spesifikt har ignorert profesjonelle trommeslagers helhetlige bevissthet, dynamiske sensitivitet og harmoniske forståelse i musikk, og dermed blitt sterkt undervurdert både av publikum, musikere og i akademia.² Sistnevnte faktor virker å være en av årsakene til at nettopp forskningen er såpass mangelfull, da det trolig ikke har blitt ansett som interessant nok i et musikkvitenskapelig perspektiv, både når det gjelder musikalske elementer men også i det kontekstuelle og sosiologiske. Den afrikanske delen av den rytmiske musikkens opphav, kan på mange måter sies å være opprinnelsen og essensen i fenomenet, praksisen og objektet groove, som Danielsen med rette påpeker, bidrar til motsetningene innen klassesdiskursen i funk så vel som i jazz, hvor dette igjen har bidratt til å plassere groove og rytmisk musikk langt nede i sjanger-hierarkiet i den vestlige musikkvitenskapens iboende relasjon til den kolonialistiske arven Europas historie presenterer.³ Nettopp det å være klar over nøkkelutfordringer innen groove- og trommediskursen i akademia, kan være med å hjelpe til med å forstå hvor man kommer fra (undertegnede som norsk trommeslager og musikkstudent) og hvor man skal i

¹ William Bruford, «Making it Work: Creative music performance and the Western kit drummer» (Ph.d-avhandling. University of Surrey, 2015), 13-4.

² Ingrid Monson, *Saying Something: jazz improvisation and interaction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 51.

³ Anne Danielsen, *Presence and Pleasure – a study in the funk grooves of James Brown and Parliament* (Oslo: Unipub forlag 2001), 20-1.

redegjørelsen for begge felt: målet er ikke å gi begreper og definisjoner absolutt mening, men å undersøke hvordan disse kan brukes på ulike måter, altså at begrepene i seg selv kan ha flere betydninger i ulike kontekster, som igjen kan være behjelpelig i å beskrive groove og trommeslageren.

1.1 Groovens mysterium

Dette begrepet innen musikk er komplekst og lite håndfast, og beskrives av Bruford som et *fenomen* som kan være vanskelig å definere, måle og stadfeste i objektiv forstand.⁴ Et fenomen hvor selve prosessen i å utføre en groove i realiteten aldri kan gjøres rede for i tekstlig forstand, da det gjerne også blir assosiert med «feeling», eller følelsen utøvere i samhandling formidler gjennom musikk. Fra et utøverperspektiv, kan groove beskrives som en euforisk og nærmest utenomjordisk følelse hvor man får en illusjon av at instrumentene «spiller seg selv», eller sagt på en annen måte, *musikken* «spiller» instrumentene og ikke musikeren, som kanskje er en av de mer abstrakte og høytflyvende beskrivelser.⁵ En annen måte å dele opp ulike betydninger og sammenfatte disse, kan være å se på groove som objekt (substantiv), og deretter se på groove som den praktiske prosessen i å utøve den (verb). I følge Bruford er nettopp hvilken innfallsvinkel man velger å ha som utgangspunkt i definisjonen; groove som objekt, aktivitet, erfarings- og kunnskapsutveksling med andre, eller som i en følelse, hensiktsmessig å tenke over, mens alle er sett på som valide beskrivelser som man bør ta i betraktning i relasjon til hverandre i å forstå groove både isolert og i kontekst.⁶ På en annen side har det i musikkpsykologien blitt forsøkt å konkretisere groove som et eksisterende objektivt og målbart fenomen, men som paradoksalt nok heller ikke kan triumfere teorier om tolkning og persepsjon, gjerne basert på bakgrunn, kultur og konvensjoner. Her argumenteres det at menneskets behov og draging mot å bevege på kroppen synkront med musikken (spesifikt rytmen), er en forutsetning for groove.⁷ «Entrainment», eller «medrivelse» på norsk, er et begrep som virker å bli brukt i å definere den fysiske respons og affekt mennesker kan oppleve gjennom å reagere på det rytmiske i musikk, som slikt sett putter publikum eller konsumenten i forgrunnen.⁸ Hvis fokuset rettes mot groove som objekt, er én definisjon at groove består av forholdet mellom rytmiske mønster i samhandling med hverandre i et fastsatt tempo uavhengig av type underdelingsreferenter, og dette i relasjon til en fastsatt syklus (eksempelvis én

⁴ Bruford, «Making it Work», 56.

⁵ Monson, *Saying Something*, 68.

⁶ Ibid.

⁷ Olivier Senn, Lorenz Kilchenmann, Toni Bechtold, Florian Hoesl, «Groove in drum patterns as a function of both rhythmic properties and listener's attitudes», *PLOS ONE*, (2018): 1, doi: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199604>.

⁸ Justin London, «Rhythm (from Gk. *rhythmos*; Lat. *rhythmus*; Fr. *rythme*; Ger. *Rhythmus*; 16th-, 17th-century Eng. *rithme*)», *Grove Music Online*, (2001). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>.

eller to takter).⁹ I dette hentydes det at en groove ikke kan oppstå gjennom én rytme, men må bestå av to eller flere stemmer for at hele konstruksjonen skal kunne kalles groove. Camera og Danielsen virker å ha kommet frem til den mest konkrete redegjørelsen for groove, som i sum inkluderer samtlige perspektiver nevnt over, hvor begrepet groove er begrenset (eller utvidet) til tre hovedperspektiver: 1) med groove som et rytmisk mønster og i utøving, 2) fornøyelsen og behovet til å bevege på seg, og 3) groove som en tilstand.¹⁰ Første perspektiv kan knyttes til substantivet eller objektet i å beskrive en spesifikk groove gjerne i tilknytning til sjanger. Utøvelsen er også inkludert her nettopp fordi relasjonen mellom stil-konvensjoner og på hvilken måte man utøver grooven på, er tett forankret i hverandre. Videre beskrives grooven som et vedvarende repeterende mønster som refereres til en struktur, eksempelvis underdelinger i relasjon til et metrisk puls-element.¹¹ Slikt sett er denne definisjonen det nærmeste man kommer objektet, også i å beskrive det tekstlige, for eksempel en notert groove. Neste perspektiv kan direkte knyttes til medrivelse, hvor fysiske aspekt som hvordan hjernen responderer på rytme, resulterer i en trang til å bevege på seg i takt med musikken. Dette knyttes videre til hvordan man estetisk sett kan mene noe om hvorvidt noe groover eller ikke, på bakgrunn av nivå av medrivelse. Adjektivet «groovy», blir i så måte begrepet som kan brukes for å kommunisere opplevelsen av å persipere en god groove, og ikke minst er mottakerens (publikum) medrivelse av stor betydning til groovens helhet, som ergo fører til at mottakeren til en viss grad blir en del av aktiviteten å groove. Tredje og siste perspektiv kan knyttes til det euforiske og abstrakte, hvor man *blir* grooven i stedet for å oppleve den, og distansen mellom subjektet (mennesket) og objektet (grooven) nesten opphører å eksistere. Som med det abstrakte og høytflyvende perspektiv, blir denne innfallsvinkel muligens den vanskeligste å definere fullt ut eller å diskutere, siden hentydningen vitner om en slags transe-effekt som skjer uten individets bevisste kontroll over hva som faktisk skjer.¹² Dermed er det i hovedsak de to første perspektiver i redegjørelsen av Camera og Danielsen valgt som utgangspunktet for bruken av begrepet videre i oppgaven.

I den musikkpsykologiske undersøkelsen gjort av Oliver Senn et al., ble det avdekket en rekke interessante funn i hvordan ulike elementer i trommespill påvirker menneskets følelse av groove. Knytter vi resultatene fra dette til jazz-rock og fusion, Steve Gadd og Dave Weckl som casestudien(e) skal baseres på, viser det seg at det mulig kan oppnås en følelse av groove (medrivelse) basert på undersøkelsens parametere. Begge trommeslagerne under studering er kjent for å utøve avansert og komplekst

⁹ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 44

¹⁰ Guilherme Câmara, Anne Danielsen, «Groove», *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, (2018): 2.

¹¹ Ibid., 3.

¹² Ibid., 5-6.

trommespill¹³, noe som gjør undersøkelsens faktorer «event density» (grad av underdelinger og tetthet i grooven), «syncopation» (synkoper) og «pattern category» (rytmemønster-kategori) spesielt interessante.¹⁴ Spesielt med tanke på at det tas høyde for tre ulike kategorier av testpersoner: 1) lytteren (uten spesiell musikkompetanse), 2) amatørmusikeren, og 3) proffmusikeren. Undersøkelsen viser at fremtredende underdelinger, synkoper og avanserte rytmemønstre i trommesettgrooves, kan øke en persons følelse av groove og medrivelse. Imidlertid er det størst uttelling blant de profesjonelle musikerne hvor de mest avanserte og komplekse groovene blir spilt. Det er viktig å nevne at denne undersøkelsen kun bruker trommegroove isolert som stimuli, noe som nødvendigvis vil farge testpersonenes tolkning, noe som for eksempel kan gi for eksempel komplekse groover større positiv respons i relasjon til opplevd groove-nivå enn i sammenheng med full rytmeseksjon (bass, gitar, piano etc.), da den låter mer full og komplett sammenlignet med mindre avanserte groover i isolasjon. I tillegg spiller naturlig nok faktorer som smak, kjennskap til, og hvilke sjangre man foretrekker inn på resultatene.¹⁵ Likevel, vitner dette om at musikken jeg skal studere i dybden, gjerne er best forstått og/eller nytes av personer med en eller annen form for spesiell sjangermessig entusiasme, musikkunnskap eller bakgrunn. Setter man dette i sammenheng med diskursen hvorvidt jazz-rock og fusion i hovedsak er en kommersialisering av jazzen, heller dette perspektivet i motsatt retning, nemlig at disse idiomene kan høre til *utenfor* mainstream, og kan ansees som en musikkform gjerne konsumert av spesielt interesserte eller et «ekspertisepublikum».

Videre ansees begrepet *groove* å stamme fra vestlig rytmisk musikk (R&B, funk, rock, pop, jazz) og det knyttes tradisjonelt sett tette bånd mellom afrikansk rytmikk og utviklingen av rytmisk musikk i USA, hvor den gradvise kulturutvekslingen kolonialiseringen og slaveriet i sum bidro til, slikt sett var med på å etablere det man gjerne forbinder med termen groove. Implisitt i dette ligger vestlige imperialistiske og eurosentrisk perspektiver som har formet, men også konstruert musikkhistorien slik vi kjenner den.¹⁶ Danielsen gjør rede for hvordan vesten har karakterisert den afrikanske musikken (rytmen) som annerledes og dermed definerer afrikanere som de Andre. Videre ble afrikansk musikk og dens rytmer gjerne generalisert i negativ forstand som mer umiddelbar, enkel og fysisk, mens den europeiske kunstmusikkens tradisjon angivelig besatt den «riktige» og intellektuelle måten å utøve, så vel som å komponere musikk

¹³ Chuck Braman, Barry Kernfeld, «Steve Gadd [Gadda, Stephen K.]», *Grove Music Online*, (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J160900>

¹⁴ Jeffrey Holmes, «Steve Gadd [Gadda, Stephen K.]», *Grove Music Online*, (2013).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2242618>.

¹⁵ Senn et al., «Groove in drum patterns», 25-6.

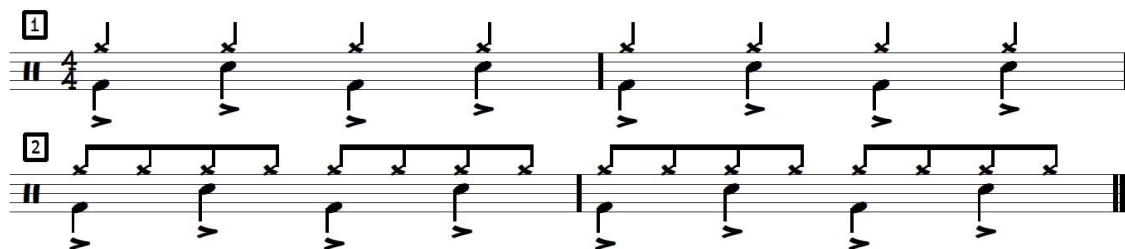
¹⁶ Anne Danielsen, «Hot Rhythms – rytmisk musikk som den vestlige rasjonalitetens andre», i *Musikk, handlinger, muligheter: festskrift til Even Ruud*. Redaktører: Karette Stenseth, Gro Trondalen, Øivind Varkøy (Oslo: Norges Musikkhøgskole, 2017), 7.

på.¹⁷ Også Stuart Nicholson definerer groove som en rytmefokusert opplevelse av afrikansk opphav, hvor rytmen legger opp til en kroppslig engasjering (medrivelse) i musikken på en annen måte enn for eksempel i vestlig kunstmusikk. Med andre ord definerer Nicholson *opprinnelsen* til groove som eksplisitt afrikansk, og at groove i så måte i begynnelsen, representerte det vesten *ikke* representerte (de Andre).¹⁸

I tråd med dette, ser man at det er konstruert et tydelig skille mellom kropp og sjel, eller begjær og fornuft i den vestlige tradisjonen, hvor afrikansk musikk blir ansett som annenrangs menneskelig aktivitet bortrevet fra hentydningen om «høy kunst», nettopp fordi skillet mellom kropp og sjel angivelig er visket ut: man er musikken når man utøver den, musikken er kroppslig og den uttrykkes gjennom hele selvet.¹⁹ Til tross for denne elementære og muligens anakronistiske forståelsen av motsetninger mellom ulike kulturer, ble afrikansk-amerikansk musikk i USA jevnt og trutt stadig mer populært blant både hvite og svarte, som videre resulterte i en større aksept for at rytmene av afrikansk opphav i realiteten, *bidro* til musikken i positiv forstand, heller enn å bli ansett som noe dyrisk, usivilisert og oversimplifisert. Faktum er, som Danielsen med rette påpeker, at afrikansk-amerikanske musikktradisjoner med groove som fellesbetegnelse, er blitt dominerende i mainstream vestlig musikk.²⁰

I tekstlig forstand, blir den objektive form av begrepets betydning, i substantivets mening, i kontekst med trommesett-tradisjonen og jazz-rock og fusion-idiomene, være basert på lagvise mønstre av rytmer som spilles samtidig i en symmetrisk og repeterende maner, og som kan sies å være typiske for alle afrikansk-amerikanske stiler som har *back-beat* som en del av hovedstrukturen.²¹ Notasjonen i eksemplet nedenfor viser to grunnleggende og vanlige former for trommesettgroove, brukt i eksempelvis funk og rock:

Musikkeksempel 1. Grunnleggende trommegrooves i funk og rock. Legg merke til back-beaten på slag to og fire i skarptrommen. Vanlige underdelingsreferenter er fjerdedeler (1) eller åttendedeler (2).



¹⁷ Ibid., 4-6.

¹⁸ Nicholson, *Jazz Rock: a History* (New York: Schirmer Books, 1998), 211.

¹⁹ Danielsen, «Hot Rhythms», 8.

²⁰ Ibid., 3.

²¹ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 46-7.

Ergo, selv i sin mest grunnleggende form, består en groove av lagvise eller parallelle mønstre som spilles i samme tidsspenn, gjerne i en maner hvor mindre underdelinger imellom de tunge og forventede takslagene, bidrar til å skape en følelse av motorisk fremdrift (som «2» i eks. 1). Ikke minst er dynamikken viktig, for eksempel at back-beaten på to og fire på skarptrommen, er aksentuert tydeligere enn underdelingsreferenten som ofte blir statuert på hi-hat eller ride-cymbal.²² Dette utgangspunktet av groove som objekt, vil man senere i analysedelen se, utgjøre det strukturelle grunnlaget for flere av transkripsjonene av grooveene på *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band*.

1.2 Den kreative trommeslager

Både Steve Gadd og Dave Weckl er anerkjente trommeslagere ikke bare for sin feel i groove-utøvelse, men også i deres innovasjon gjennom musikalske elementer og mønstre, nyskaping innen lydestetikk og virtuositet i improvisasjon. Samtlige aspekter kan sies å i sum fremvise et solid kreativt perspektiv i deres virke som trommeslagere. Hvilke parametere og metoder man kan bruke for å gjøre rede for nivå av kreativitet, opplevd grad av originalitet, og hvordan trommeslagere blir prominente medlemmer av trommekulturen, er sentrale spørsmål i dette avsnitt. Dog, den spesifikke bruken av metode i relasjon til Gadd og Weckl vil ikke komme til syne før i analysedelen, mens avsnittet her skal gjøre rede for metodene i seg selv.

Det banebrytende arbeidet av Bruford i trommeslagerens kreative sfære, har blant annet resultert i spesifikt to hensiktsmessige modeller som kan brukes i analysedelen. Den ene, DSCA-modellen legger til grunn fire kategoriske elementer som i sum utgjør hvordan man kan se på kreativitet i en trommeslagers utøvelse: 1) «differentiation» (hvorvidt noe skiller seg ut), 2) «selection» (grad av mulighet til selvbestemmelse i musikalske valg), 3) «communication» (kommunikasjon mellom utøvere og til konsumenten), og 4) «assesment» (evaluering gjort av domenets betydelige «portvoktere».²³ «Differentiation» enkelt sagt, forteller noe om hvorvidt det som spilles og måten det spilles på, skiller seg ut i forhold til sammenlignbare utøvelser. Elementer som klangfarge, metrisk dissonans, det spontane aspekt ved improvisasjon, individualitet i utøverens touch og feel, samt tekniske evner, kan alle fremvise noe som skiller seg ut hver for seg, eller i kombinasjon. I tillegg blir unikhhet og originalitet eller nyskaping definert som to forskjellige ting: førstnevnte i et tid- og stedsperspektiv, impliseres det at alle tilfeller av musikalsk utøving (uavhengig om det er live eller i innspilling), er unike i

²² Geoffrey Whittal, «Groove», *Grove Music Online*, (2015).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508>.

²³ Bruford, «Making it Work», 31.

form av de blir utøvet i en spesifikk tid og på en spesifikk måte, og ikke kan kopieres eller repeteres eksakt med tanke på menneskets organiske natur (les: ikke maskinelt / statistisk). Originalitet på den andre siden, fremheves som et bedre begrep for å faktisk definere hvorvidt noe skiller seg ut.²⁴ «Selection» tar for seg hvordan en utøver tar musikalske valg innad i utøvelsen, og kanskje enda viktigere, hvilket nivå av valgfrihet utøveren har tilgjengelig: som det pekes på, blir tilgjengeligheten for å ta individuelle valg gjerne sett på som en forutsetning for kreativitet, som igjen kan fortelle noe om hvor på skalaen mellom *kompositorisk utøvelse* og *funksjonell utøvelse* man befinner seg. Førstnevnte ende av skalaen gir utøveren frihet til å bringe individualitet i sitt spill, og mulighet til å skape noe nytt gjennom for eksempel groove-komposisjon. Sistnevnte det motsatte; hvis bandleder, produsent eller andre har en spesifikk idé om hva trommeslageren skal spille og dette følges, blir et strengt funksjonelt perspektiv utgangspunktet. Med muligheten for egne valg tilgjengelig, blir dette ensbetydende med kontroll over sitt spill, dog bemerkes det at man på et vis miste kontroll over sin utøvelse til nettopp kreativitet, da gjerne beskrevet som det ultimate innen kreativ utøvelse. Dette virker sånn sett som et paradoks, men forutsetningen for at dette kan skje virker å alltid være forutsatt av at denne tilgjengelighet for valg er til stedet fra begynnelsen av.²⁵ Sistnevnte aspekt kan knyttes mer eller mindre direkte til det euforiske og abstrakte hvor musikken «spiller seg selv», nettopp beskrevet i avsnittet om groove.²⁶

«Communication» vil sågar være en forutsetning for samhandling mellom utøvere og publikum i en kreativ utøvelse, hvor utøverens ekspressivitet kan bli persipert av andre. I dette ligger erkjennelsen om at det som blir uttrykket også vil være basert på utøverens erfaring og tolkning av musikk. Nettopp kommunikasjonselementet må være etablert før siste punkt, «assesment» kan gjøres rede for. Hvem som evaluerer utøvelsen, her gjerne kalt musikk- og trommedomenes «gate keepers» («portvoktere»), er gjerne andre utøver på trommesett, fabrikanter av trommeutstyr og butikkeiere, presseredaktører og musikk-kritikere (for eksempel *Downbeat*, *Cadance*, *Rolling Stone*, *Modern Drummer* etc), plateselskap-ledere og musikkklærere. Det signifikante i utøvelsen, det som eventuelt gjør en forskjell, som må nødvendigvis bli kommunisert ut til «portvokterne» som i sin helhet og i sum definerer og anerkjenner en utøvelse som kreativ eller ikke. Om det finnes en faktisk konsensus om hvorvidt noe oppnås å være kreativt i domenet, kan være vanskelig å gi noe konkret svar på, men som Bruford bemerker, ser trommeslagere til andre trommeslagere for signifikans og bekreftelse på sitt virke, gjerne

²⁴ Ibid., 31-2.

²⁵ Ibid., 34-5.

²⁶ Monson, *Saying Something*, 68.

samtidig med et kritisk blikk på kritikere og ikke-utøvere, men også andre instrumentalister.²⁷

Neste modell, FCC, fokuseres ytterligere rundt det funksjonelle i motsetning til det kompositoriske, som begge oppstår i et kontinuum og i relasjon til hverandre i utøvelse, men med ekstreme ytterpunkter i sine faktiske dimensjoner. Bokstav «F» i modellen gjør rede for det funksjonelle (functional) og «C» det kompositoriske (compositional), mens siste «C» står for kontinuum (continuum). Funksjonell utøvelse kan relateres til mulighet og tilgjengelighet for egne musikalske valg (selection) i DSCA-modellen. Enkelt sagt, en innfallsvinkel hvor trommeslageren spiller det som er forventet og som vedkommende får beskjed om av arbeidsgiver (bandleder, produsent, komponist etc.), hvor nevneverdig personlig stil og tolkning i utgangspunktet ikke er ønsket. Å spille det som er forventet, menes det at trommeslagers sjangerkompetanse i en gitt situasjon er viktig for at det som spilles låter korrekt og idiomatisk til forventningene. I praksis betyr det en tilpassing og imitering av ting som har allerede blitt spilt før i en respektiv sjanger, altså man tar hensyn til kutymer og klisjeer gjerne forbundet med en spesifikke stiler. Implisitt i dette ligger også mangelen på finansielle goder som opphavsrettigheter og kredibilitet for utøveren, ergo stilles trommeslagerens bidrag til musikken som annenrangs sammenlignet med låtskrivere og evt andre akkord- og toneinstrumentalister. Hentydningen om funksjonelt trommespill, i et strengt generaliserende perspektiv, er forbundet med for eksempel rock, pop, rap, hip-hop, og evt. i teateroppsetninger, coverband og i filmmusikk.²⁸

I andre enden av kontinuumet, finnes det kompositoriske som her markerer den absolutte kontrast til det funksjonelle: utøveren har eller gis muligheten til å utfordre sjanger-konvensjoner og sågar bidra til å forme nye stil-uttrykk gjennom individualisert spill som setter personlig touch og feel i førersetet. Hva som blir spilt, til hvilken tid, hvilke aksenter, klangfarge og dynamikk i det som blir fremvist, er elementer som Bruford peker på som forutsettende verktøy ens individuelle stil kan reises fra. Igjen, originaliteten i ens personlige stil og måte å spille på, ansees som prekärt i å fremvise kompositorisk spill, og videre utgjør dette et grunnfundament for kreativitet. Dette perspektivet er som regel forbundet med improvisert musikk som jazz, men også i prog-rock og teknisk metal.²⁹

Viktig er det å bemerke at både DSCA- og FCC-modellene ikke er ment å tolkes bokstavelig i å definere hver enkel kategori isolert sett, men å se på alle elementer i samhandling med hverandre. Det er ment å bli sett på i kontekst i et dynamisk

²⁷ Bruford, «Making it Work», 40-1.

²⁸ Ibid., 46, 47 og 51.

²⁹ Ibid., 48-50.

kontinuum, hvor pendelen svinger mellom det funksjonelle og kompositoriske i FFC-modellen, og hvor det som skiller seg ut, musikalske valg, kommunikasjon og evaluering opererer i en tilsvarende maner, hvor det ene ikke ekskluderer det andre. Gjennom bruken av disse som et rammeverk videre i analysekapitlene, vil man observere motsetninger og nyanser som er interessante å gjøre rede for, spesielt i et sjangerperspektiv.

Med groove som fenomen og objekt, og metode for å undersøke kreativitet hos trommesett-utøvere forsøkt redegjort for, bringes diskusjonen videre til det kontekstuelle i jazz-rock og fusion-historien.

Kapittel 2

Jazz-rock og fusion: historie, kontekst og begrepsdefinisjon

For å kunne undersøke trommegrooves og musikalske elementer av Steve Gadd og Dave Weckl på Chick Coreas album *The Leprechaun* (1976) og *Chick Corea Elektric Band* (1986), er det hensiktsmessig å se på den historiske kontekst musikken ble produsert i, både for å forstå fra hvilke stiler inspirasjonen til musikken og grooveene stammer fra, og for å se på forskjellene i jazz-rock og senere fusion-idiomet mellom 1976 og 1986. Da albumene er produsert i to ulike tidsfaser av jazz-historien, vil også dette bli tatt høyde for i å kort beskrive kontekstuelle påvirkninger og forutsetninger Chick Corea, Steve Gadd og Dave Weckl selv ble inspirert av på de respektive album. I tillegg vil det i denne delen være et utpreget fugleperspektiv hvor også andre sentrale musikere i utviklingen vil bli trukket frem, fortrinnsvis Miles Davis og Herbie Hancock. Først vil det fokuseres på jazz-rock fra slutten av 60-tallet, deretter fusion og det kommersielle aspekt, mens til slutt vil begrepsbruk og definisjon bli diskutert. Rasediskursen, dog høyst relevant og eksempelvis inkludert av Kevin Fellez³⁰ og Steven F. Pond³¹, vil ikke ha en sentral plass i dette kapittel grunnet tidsbruk og kompleksiteten dette emnet innebærer. Det bemerkes at rasediskursen har spilt en substansiell rolle helt fra jazz-idiomets spede start, og slikt sett vil jazz-rock- og fusion-diskursen implisitt ha dette inkludert som et bakteppe i de kulturelle aspekter.³²

Videre har kapittelet som mål å undersøke årsaken til at denne formen for jazz utviklet seg fra slutten av 60-tallet, hvorvidt musikken kan betegnes som kommersiell i motsetning til en legitim kunstform, hvilke grunnleggende musikalske elementer og trommesett-grooves som kan sies å differensieres fra mainstream hard-bop-ættet soul- og funk-jazz, og hvilke begreper og definisjoner som er mest hensiktsmessig å ta i bruk videre i oppgaven.

³⁰ Kevin Fellez, «Where Have I Known You From Before? – Fusion's Foundations», *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*, (North Carolina: Duke University Press, 2011), 33-64.

³¹ Steven F. Pond, «An African Thing: Aesthetics and Identity in Head Hunters», *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013) 31-50.

³² Fellez, *Birds of Fire*, 33-4.

2.1 Miles Davis og utviklingen av jazz-rock

I USA på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet hvor den såkalte tradisjonelle jazzen, fortrinnsvis hard bop-ættet mainstream,³³ gradvis hadde mistet store deler av sin popularitet og publikumsappell, utviklet det seg en ny musikalsk retning innen jazzidiomet. Gjerne beskrevet som en «jazz-krise», hvor rocken, med «The British Invasion» i spissen, ble anklaget for å være i ferd med å drepe jazzen for godt.³⁴ Rockemusikken var i hovedsak en sjanger som ble synonymt med hvit ungdomskultur, og ble beskrevet av tilhengere som musikk som faktisk gjenspeilet opplevelser fra det «alminnelige» liv, eller faktiske livserfaringer som unge og fortrinnsvis hvite fans, kunne kjenne igjen og assosiere seg med. Dermed ble mainstream-jazz sett på som en anakronistisk musikkform som ikke lenger hadde relevans for folk flest, eller spesifikt for unge mennesker, som igjen underbygges med jazzens økende status som høykulturell musikk myntet på middelklassen og middelaldrende mennesker. Denne delvis opprørske motkulturen som ungdommen og rocken presenterte, bidro sterkt i utviklingen av den nye retningen.³⁵

Rock og frijazz hadde på hver sin side av popularitets- og kommersialitets-skalaen gjort sitt inntog i musikkbransjen, og sågar truet mainstream-jazz. Flere jazzmusikere som på denne tiden opplevde lengre og lengre tid mellom spillejobbene, som for eksempel Ornette Coleman, Sonny Rollins, og Dexter Gordon, var oppgitt og frustrert over situasjonen, og de to sistnevnte flyttet ut av USA på 60- og 70-tallet: jazzen som de trodde på, stod for og brukte som kreativt medium, hadde tilsynelatende mistet mye av sin verdi og popularitet som musikkform. I tillegg beskrives USAs kapitalistiske perspektiv på musikk og kunst, generell politikk og ikke minst utfordringer i rasediskursen (alle tre var afrikansk-amerikanere) som betydelige årsaker til utflyttingen. Coleman nevner også at verdigrunnlaget som stod sentralt i USA, hvor kunsten hadde blitt mindre viktig samtidig som at penger og materielle goder var det som hadde betydning, også var en sentral del av hans frustrasjon.³⁶ Eldre og konservative jazzpurister så gjerne på rock som vulgært og «uekte», hvor unge hvite ungdommer utgjorde fanskaren og slikt sett distanserte seg fra «kunsten» forbundet med jazz.³⁷ Samtidig er det viktig å være klar over jazzens evne til å blande ulike sjangre med sitt eget idiom, noe som ble praktisert allerede på tidlig 60-tall. Eksempler på dette kan være gitaristen Sandy Bull, som i 1963 fusjonerte jazz, gospel og blues med musikalske

³³ Fabian Holt, *Genre in Popular Music*, (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 88.

³⁴ *Ibid.*, 87.

³⁵ Fellesz, *Birds of Fire*, 66.

³⁶ Frank Tirro, *Jazz: A History*, (New York: Norton, 1993) 406-7.

³⁷ Holt, *Genre in Popular Music*, 84.

elementer fra Midtøsten.³⁸ Videre fra midten av 60-tallet hadde soul-jazz blitt en etablert kommersiell versjon av mainstream-bebop-ættet jazz med musikere som Cannonball Adderley og Ramsey Lewis i spissen, mens frijazzen eller «kunstjazz» om man vil, som gjerne Ornette Coleman er kjent for, fikk mindre oppmerksomhet og tilhørte undergrunnen. Soul-jazz kunne vise til gospel, blues og soul-influert jazz, hvor improvisasjonene var mer melodiske og lettfattelige, i tillegg til et betydelig sterkere fokus på groove og riffmotiver. Publikum ville ha det fornøylig når de skulle høre på musikk, ikke bli testet og utfordret av Avant Garde og fri-jazzens dissonerende og abstrakte elementer.³⁹ Eksempler på soul-jazz kan være Ramsey Lewis' album *Wade In The Water* fra 1966, som viser hvordan jazzmusikk kunne fusjoneres med gospel og blues.⁴⁰ Fremdeles instrumental musikk, men med en klar kommersiell appell med tydelige melodiske tema og groove med back-beat, samtidig som at selve sving-pulsen for det meste er helt fraværende. I låten «Hummin'» fra 1969 av Adderley, høres også tydelige hentydninger til populærmusikk med riffbaserte motiver i piano og bass. Men disse låtene (og artistene) har likevel blitt tilhørende soul-jazz-kategorien, eller en slags prematur form for smooth-jazz, og ikke som jazz-rock.⁴¹ Det utpregede akustiske lydlandskap sammenlignet med rock og R&B, hvor kontrabass, akustisk piano og åpne og relativt høyt stemte trommer, underbygger dette til tross for den kommersielle hentydningen. Fremdeles snakkes det om et fortrinnsvis klart skille mellom jazz og rock, nettopp to separate musikkidiomer relativt uavhengig av hverandre.⁴²

Miles Davis, en av de første og mest sentrale musikere i denne utviklingen fra hardbop-ættet mainstream til jazz-rock, hadde imidlertid en annen innfallsvinkel enn eksemplet om Coleman, Rollins og Gordon, og hadde sågar en motsatt tilnærming til rockens påvirkning. Han ble etter hvert bevisst på å favne bredere med tanke på ulike aldersgrupper, som ikke minst viste seg å spille en viktig rolle i hans virke som suksessfull musiker. Davis ble *inspirert* av rock i stedet for å fordømme sjangeren fullt ut, og i sin inspirasjon fikk han et behov for å utrykke seg kunstnerisk i en ny retning både av egen interesse, men også i samhandling med hans ønske om å vedvare sin karriere.⁴³ Et konkret eksempel på hans påvirkning og inspirasjon fra rocken, kan være rockegitaristen Jimi Hendrix: det handlet ikke først og fremst om hva Hendrix spilte, men heller hvordan det låt, hvordan musikken ble utøvet, og hvordan attityden og lydbildet ble formidlet. Fascinasjonen Davis hadde for Hendrixs måte å teste teknologiens grenser

³⁸ Fellesz, *Birds of Fire*, 50.

³⁹ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, 161-2.

⁴⁰ Michael Conklin, «Lewis, Ramsey (Emmanuel)», *Grove Music Online*, (2015).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2275979>.

⁴¹ Aaron J. West, «Smooth Jazz», *Grove Music Online*, (2014).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257316>.

⁴² Holt, *Genre in Popular Music*, 82-4.

⁴³ Fellesz, *Birds of Fire*, 66.

i form av volum, lydmanipulasjon og klangfarge, i tillegg til å emulere Hendrixs energi og nerve i musikkutøving, gjenspeiles i hans musikk mot slutten av 60-tallet hvor lydestetikken i bandet som helhet etter hvert ble radikalt endret fra mainstream-jazzens konvensjonelle akustiske lydlandskap.⁴⁴ Imidlertid, som det hentydes her, var motivet hans for å endre stil og tilpasse seg, ikke utelukkende kunstnerisk inspirasjon og/eller skaperevne: hans erkjennelse om at han tidligere hadde vært vant til «fulle hus» uansett hvor han spilte helt til godt ut på 60-tallet, minket publikumsmengden på hans konserter, spesielt i USA, jo nærmere tiåret nærmet seg slutten. Rocken og populærmusikken hadde satt sine varige fotspor i musikkbransjen og kunne vanskelig ignoreres, og Davis var fast bestemt på at noe måtte gjøres slik at han også kunne nyte godt av den betydelige og potensielt lukrative ungdomskulturen med rockemusikken i spissen. Med denne kommersielle hentydning i tankene, er for eksempel hans opptreden ved festivalen Isle of Wright i 1970, en tydelig og distinkt handling for å nettopp utvide hans publikumsgruppe.⁴⁵

Dette gjenspeiles også i Davis' bandkonstellasjoner i denne perioden hvor det ble engasjert unge, nyskapende og mindre etablerte musikere, som kan sies å være helt i tråd med hans tenkning om å nå ut til et bredere og yngre publikum. Flere kjente musikere som i ettertid har etablert seg under sine egne navn som jazz-rock- og fusion-musikere, hadde sin «elektriske» debut i Davis' ulike bandbesetninger: Herbie Hancock (Headhunters), Joe Zawinul og Wayne Shorter (Weather Report), Chick Corea (Return to Forever), Tony Williams (Lifetime), John McLaughlin (Mahavishnu Orchestra) og John Scofield er bare noen eksempler på hvordan Davis' innovasjon i jazz-rock påvirket sine tidligere bandmedlemmer direkte, som igjen bidro til å ytterligere etablere den nye trenden innen jazz-idiomet.⁴⁶

Videre har den teknologiske utviklingen en medspillende rolle i hvordan musikken utformet seg ved at nye opptaksmuligheter, overdubbing (spille inn musikk oppå eksisterende innspilt musikk i etterkant), flersporsopptak og effekter ble tatt i bruk. I tråd med at rockemusikken ble påvirket av studio- og keyboardteknologi, fulgte jazz-rock-musikere etter i sin kreative søken. Studioet i seg selv ble også etter hvert ansett som et instrument, i tillegg til bruken av nye tangentinstrumenter som for eksempel Moog og Oberheim. Søkelys på klangfarge (timbre) ble viktigere for å produsere nye ideer og nye auditive landskap.⁴⁷

⁴⁴ Ibid., 84-5.

⁴⁵ Ibid., 18.

⁴⁶ Holt. *Genre in Popular Music*, 95.

⁴⁷ Steven F. Pond, «Jazz-Rock», *Grove Music Online*, (2013).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241830>.

En annen viktig faktor i den teknologiske utviklingen er som Fellezs peker på, at måten både publikum, men også musikere konsumerte musikk på, gikk fra å i hovedsak overvære konserter fysisk, til å i hovedsak høre på innspilt musikk på LP-plater. Dette førte videre til at både musikere og andre konsumenter fikk større og lettere tilgang på ny musikk, og ergo bli inspirert og influert av ulike sjangere og kulturer på tvers av landegrenser og verdensdeler.⁴⁸ Teknologiens utvikling spiller naturlig nok også en viktig rolle i utviklingen av Davis´ musikk, da han omfavnet nye måter å manipulere lyd og klangfarge på gjennom bruk av teknologi, så vel som i redigering og miksing av innspilt materiale.

I 1969 ble *Bitches Brew* innspilt (utgitt i 1970) og her ble det tatt i bruk synthesizere, men også effekter blant annet på blåseinstrumenter og gitarer ble brukt. Musikken hadde et åpnere landskap med færre akkorder og rytmeseksjonen fikk tydelige henvisninger til riffbaserte grooves og motiver som man gjerne kan trekke paralleller til rock og funk med. Likeså, ble hans mangeårige produsent og studiotekniker, Teo Macero, en viktig brikke i musikkens sound og nyskapning i det elektriske landskap, og ansett som en av de viktigste medlemmene i Davis´ ulike bandkonstellasjoner.⁴⁹

Miles Davis´ elektriske musikk gir slikt sett et godt bilde på hvordan trommespillet og grooveene skilte seg fra mainstream-hentydningen assosiert med soul- og cool-jazz: først og fremst er back-beaten på skarptrommen, usvingte åttendedeler som underdelingsreferent, og det repeterende aspekt, kanskje de mest prekære forskjellene som skiller trommingen i jazz-rock og jazz i tradisjonell forstand, og er sågar et av de mest konkrete og tydelige elementene som vitner om populærmusikalsk innflytelse fra rock og funk (jmført med eks.1). Dog back-beat og underdelingselementet også til stedet i Lewis´ og Adderleys musikk nevnt over, er det i hvilken maner trommene blir spilt i, som i stor grad distanserer disse fra Davis: energien, volumet og attityden virker også å være inspirert av rock, hvor formidlingen er påtagende mer aggressiv.⁵⁰ Form og låtstrukturene endret seg i tråd med færre akkorder, eller mangel på akkordprogresjon, hvor selv på *Bitches Brew*, høres et prominent modalt perspektiv, som ikke er ubeslektet med Davis´ musikk tidligere på 60-tallet. Men fokuset på rytmikk, spesielt gjennom to trommeslagere i tillegg til perkusjonist, det generelle fokuset rundt riff- og ostinatbaserte motiver, skiller seg ut fra tidligere utgivelser. Mindre fokus på det melodiske og

⁴⁸ Fellezs, *Birds of Fire*, 23.

⁴⁹ Barry Kernfeld, «Davis, Miles (Dewey, III) [Prince of Darkness]», *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07310>.

⁵⁰ Mark Gilbert, «Jazz-rock (Jazz)», *Grove Music Online*, (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J226300>.

harmoniske til fordel for rytmisk polyfoni og atmosfærisk klangfarge, virker å utgjøre Davis' estetiske palett i *Bitches Brew*.⁵¹

Bitches Brew markerte sågar starten på en ny æra innen jazzidiomet, og spesielt to faktorer spiller inn: én er at albumet gjorde stor suksess og solgte godt, nærmere bestemt over 300.000 eksemplarer det første året.⁵² Davis hadde angivelig knekt koden for hvordan å selge jazz-beslektet musikk som i sin tur fikk puristiske musikere, kritikere og jazzentusiaster til å stille spørsmål ved om dette i det hele tatt kunne defineres som jazz: Stanley Crouch, sitert av Pond, er krystallklar i sin aversjon mot albumets radikale retningsskifte, hvor Davis' blir anklaget for å forsøke å selge seg inn til massene (les: pop-idiomet) gjennom bruken av elektroniske instrumenter, «statiske rytmer» og uhensiktsmessig «rot».⁵³ Insinueringen av Croach hadde rett i at et visst kommersielt aspekt var å spore, men det at albumet solgte såpass godt, åpnet muligheter for andre musikere i håp om å kunne nyte tilsvarende suksess i den nye sjangeren gjennom sin egen musikkproduksjon. Den andre faktoren er, at hadde ikke Davis som en allerede respektert og velkjent jazzmusiker tatt dette steget og radikalt skiftet retning, hadde utviklingen neppe fått samme konsekvens for jazzhistorien hadde komponisten og innovatøren vært en nykommer. Dermed endret jazzen seg innad i jazzens egen kanon, som i stor grad bidro til å bane vei for en ny generasjon elektriske jazzmusikere, og dermed startet muligens den mest kontroversielle og omdiskuterte undersjanger i jazz-idiomet.⁵⁴

I overgangen mellom 60- og 70-tallet, var rocken i tillegg blitt gradvis mer akseptert av idiomets «portvoktere», som eksempelvis kunne bevitnes både i festivalvirksomhet og i pressen: Monterey Pop Festival i 1967 (som sprang ut av Monterey Jazz Festival), som gjerne i dag regnes som tidenes første rock-festival, bidro i stor grad til å legitimere sjangeren og ikke minst redusere avstanden mellom jazz og rock i definisjonen hvorvidt rock var en kunstform eller ikke. Etterspillet av dette resulterte blant annet i at magasinet *Down Beat* kort tid etter proklamerte at de nå skulle inkludere «valide musikalske elementer fra rockscenen», mens magasinet *Jazz and Pop* ble hetende bare *Pop* fra 1971, hvor et klart skille mellom rock og jazz mellom kritikerne ble statuert.⁵⁵ Med disse eksemplene vises det samtidige motsetninger mellom jazz og rock som valide musikkjangre, hvor det i enkelte tilfeller er blitt en større aksept for å inkludere rock i et legitimt kunstfaglig perspektiv, samtidig som andre tilfeller fremdeles hentyder et klart skille mellom disse. Det som likevel er på det rene på dette tidspunkt i jazz-rockens

⁵¹ Mark Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis*, (Boston: Pearson, 2012), 371-2.

⁵² Pond, *Head Hunters*, x.

⁵³ *Ibid.*, 13.

⁵⁴ Holt, *Genre in Popular Music*, 81.

⁵⁵ *Ibid.*, 90.

historie, er at rock hadde for lengst kommet for å bli og jazzen kunne ikke lenger opptre uanfektet av rockens påvirkning.

2.2 Fusion og kommersialitet

Med utviklingen og blandingen med populære stiler i bakhodet, virker det ikke overraskende at kritikken mot jazz-rock, og spesielt fusion, som var det foretrukne begrepet fra midten av 70-tallet, var til dels krass og nådeløs. Som Pond peker på, kan diskursen rundt fusion nærmest umulig ignorere «elefanten» i rommet, nemlig det kommersielle aspekt versus det kunstneriske.⁵⁶ Samtidig som at flere musikkritikere og jazzpurister reagerte negativt på fusjonering av jazz med andre populærmusikalske sjangre, spesielt med tanke på aversjonen mot rock, var musikerne selv imidlertid ikke nødvendigvis enig i at de praktiserte i en mer kommersiell retning på *bekostning* av kunsten. Som Gary Burton poengterer, så handlet det om å gjøre jazzmusikk mer relevant for nåtiden og skape noe nytt, og viser til tilsvarende domene-endrede hendelser som bebop på 40-tallet i praksis representerte. Dette gjenspeiles i klesmoten så vel som i musikken i seg selv, eksempelvis med langt hår og mer «casual» klesstil (rock), kontra «kjole og hvitt» som tidligere hadde vært ensbetydende med «høykulturell» jazz-utøving på konsertscenen.⁵⁷ Burton og for eksempel Larry Coryell, var spesifikt ute etter å skape en ny type musikk som helst skulle være iboende sjangeruavhengig. Men selv med inspirasjon fra andre sjangre som rock, pop og funk der groove står sentralt, ble likevel denne musikken i begynnelsen ikke spesielt anerkjent eller populær blant gruppen som graviterte mot populærmusikk. Dette kunne ha med mangelen på vokalist å gjøre, som naturlig nok var en essensiell faktor i rock og populærmusikk.⁵⁸

Herbie Hancock på sin side, kan sies å være en sentral person i det kontroversielle rundt jazz-rock og fusion-diskursen, især med tanke på hans enorme suksess med *Head Hunters*-albumet i det kommersielle perspektiv. Hancock var imidlertid åpen om å endre musikken i retning mot hva massene foretrakk for å skape større publikumsappell, og igjen favne bredere og inkludere unge populærmusikkfans. Han argumenterer for at det ene trenger ikke å gå på bekostning av det andre, men at man fint kan kombinere begge: komponere kreativ og nyskapende (jazz-)musikk som på samme tid også bruker populærmusikalske elementer, lydlandskap og klangfarger. Blant annet var det å ha en «strong beat» (tydelig groove) i musikken et av Hancocks virkemiddel for å appellere til et større og yngre publikum.⁵⁹ Dette gir videre en hentydning mot eksempelvis funk og

⁵⁶ Pond, *Head Hunters*, 18.

⁵⁷ Fellesz, *Birds of Fire*, 76-7.

⁵⁸ Ibid., 68.

⁵⁹ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, 188-9.

andre såkalt groovebaserte musikkformer, som ble essensielle faktorer i hans elektriske musikk utover 70- og 80-tallet. Han beskriver det slik angående *Head Hunters*-utgivelsen (fritt oversatt): «jeg engasjerte heller funkmusikere som kunne spille jazz, enn jazzmusikere som kunne spille funk, for å få grooven og feelen jeg var ute etter så autentisk som mulig».⁶⁰ Utsagnet vitner samtidig om at han ikke distanserer seg fra jazzen og det improvisatoriske aspekt i ønsket om å engasjere «funkmusikere som kan spille jazz...», mens å oppnå det autentiske i funk, virket som å være hans største utfordring. Tungt inspirert av Sly and The Family Stones musikk, erkjenner Hancock at *Head Hunters* ikke ble et rent funk-album, men heller en funk-inspirert jazz-utgivelse, især med tanke på groove-elementet.⁶¹

Imidlertid er groove-aspektet assosiert med funk og R&B naturlig nok fremtredende på albumet i tråd med Hancocks visjon, mens det rytmiske er betraktelig mindre aggressivt, ambivalent og polyfont sammenlignet med *Bitches Brew*. Utgitt tre år etter Davis' «snøball» ble formet og presentert for jazz-idiomet, viser Hancock en mer strukturert form for jazz-rock hvor det improvisatoriske er noe tonet ned og mindre eksperimentelt, og interaksjonen mellom musikerne virker også å være betydelig nedprioritert. Låten «Chameleon» for eksempel, fremviser tydelig en fornemmelse av Anne Danielsens «standardrytme» i bass-synthen så vel som i trommene, som hun peker på som en rytmisk fellesnevner i en rekke R&B- og funk-låter (en dypere redegjørelse fins i analysedelen).⁶² Med en «statisk» groove som repeteres nærmest uendret i et lengre tidsperspektiv, som illustrert i eks. 2, er tvilen om Hancocks funk-visjon mer eller mindre eliminert hvis man tar høyde for Danielsens argumentasjon, hvor nettopp det repeterende og sykliske i grooven i seg selv utgjør store deler av formstrukturen: «The Pure Groove» virker det som at Hancock søker.⁶³

⁶⁰ Ibid., 191.

⁶¹ Ibid.

⁶² Danielsen, *Presence and Pleasure*, 73.

⁶³ Ibid., 201-2.

Musikk eksempel 2.⁶⁴ Hovedgrooven i «Chameleon». Standardrytmen øverst, bassen i midten og trommesett nederst i systemet. De røde rektanglene markerer hvor standardrytmen treffer sammen med grooven.

The image shows a musical score for the song 'Chameleon' in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is for the snare drum, showing a standard backbeat pattern with 'x' marks for hits. The middle staff is for the bass line, featuring a complex melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the bass drum, showing a pattern of eighth notes. Three red vertical rectangles are drawn across the staves, highlighting the points where the snare drum hits (the 'x' marks) align with the bass line, indicating synchronization between the standard rhythm and the groove.

Man kan si at Hancock og andre, hadde Miles Davis å vise til i deres transformasjon fra akustisk til elektrisk jazz som kunne bidra til å legitimere deres intensjon om å favne over et større publikum (jmført med 2.1). Men til tross for denne gigantens skuldre å stå, slapp heller ikke Hancock unna kritikk med sine enorme 750.000 solgte plater av *Head Hunters* det første året av utgivelsen i 1973,⁶⁵ hvor kritiker Carl Brauer beskriver all musikk under *Head Hunters* (og *Headhunters*)-emblemet som uintelligent og lite gjennomtenkt, og om låten «Chameleon» på platen som anmeldes (live-albumet *FLOOD*), proklamerer Brauer at det «teatraliske» kommer i veien for det musikalske. Samtidig gjøres det klart at han foretrekker Hancocks akustiske hentydning, trolig i tråd med det som forbindes med jazzens tradisjon.⁶⁶ Dog er det utfordrende å finne eksakte anmeldelser av *Head Hunters* og andre relevante album, mens i den motsatte leiren, vises det til David Jacksons forsvar av fusion-artister i *The Soul and Jazz Record* fra 1976: her berettes det om jazz-puristers usminkede kritikk av artister som Hancock, Corea og Miles Davis (med flere), hvor samtlige blir anklaget for å ta i bruk elektroniske instrumenter kun for å oppnå bredere appell, dermed ble mindre pene beskrivelser som «prostituert» og «gjøgler» brukt om disse. Imidlertid mener Jackson at mainstream-jazzen i utgangspunktet hadde mistet sin appell blant «vanlige» folk (spesielt svarte) og at det de nevnte musikerne i praksis gjorde var å videreføre jazzen inn i en ny teknologisk æra, og dermed gjøre jazzen relevant for nåtiden.⁶⁷

Nicholsonns perspektiv harmonerer med dette, da han setter jazzens utvikling og skapelsen av jazz-rock (og senere fusion) i kontekst med det kontinuerlig endrende USA. Han mener at å kritisere jazz-rock, kritiserer man selve verdigrunnlaget iboende i jazz-

⁶⁴ Pond, *Head Hunters*, 74.

⁶⁵ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, 191.

⁶⁶ Carl Brauer, *Cadence*, 1/9 (august 1976): 17.

⁶⁷ David Jackson, «The New Black Music», *The Soul and Jazz Record*, 2/7 (januar-mars 1976), 20.

idiomet slik det ble etablert på starten av 1900-tallet. Bebopen på 1940-tallet er gjerne regnet som en av de tidlige prominente retningsskifter i jazzen, som igjen i sin tid ble kritisert og ansett som mindre autentisk sammenlignet med New Orleans- og Dixieland-jazz.⁶⁸ Nettopp jazzens funksjon i begynnelsen av utviklingen (med første kjente innspilling fra 1917), som i praksis var underholdning og ment å bli danset til, kan fortelle noe om at jazzen også tidligere har hatt en form for kommersiell hentydning gjennom musikk ment for massene.⁶⁹ I sammenheng med dette, argumenterer Nicholson videre med at i dette perspektiv er jazzen avhengig av å utvikles og følge tiden idiomet til enhver tid er i, for å overleve som musikkform.⁷⁰ Pond poengterer at all musikk, spesielt innspilt musikk, som er myntet på å bli konsumert av et publikum, vil nødvendigvis være inkludert i det kommersielle aspektet.⁷¹ Hvis man bruker dette som grunnlag vil den kommersielle diskursen virke overfladisk og nesten uhensiktsmessig hvis man mener at all musikk, til en viss grad, er iboende kommersielt motivert. Derimot hvis poenget bidrar til å nyansere diskursen, har man langt på vei åpnet opp for å kunne observere nyansene i jazz-rock og fusion, hvor begge termene feiler i å definere en spesifikk stil godt hjulpet av det enorme spennet mellom ulike blandinger av stilarter, og det heterogene aspekt idiomet som helhet presenterer.

Et annet aspekt som trolig har bidratt til kritikken om fusion, er inkludering av jazz ved musikkutdanninger og institusjoner, som ikke ble inkorporert i nevneverdig grad før et stykke ut på 70-tallet i USA. Som tidligere påpekt, slet jazzidiomet fremdeles med sin publikumsappell og relevans for massene som i sin tur muligens resulterte i denne assosiasjonen til «høy kunst» tilsvarende den klassiske tradisjonen. Et lite men entusiastisk publikum som konsumerte jazz gjennom, gjerne offentlig finansierte eller privatsponsede konserter, vitner om tilsvarende avstand fra det kommersielle som i europeisk kunstmusikk, ikke minst gjennom proklameringen om at jazz var «Amerikas (helt egne) klassiske musikk».⁷² Utviklingen på musikkutdanningsfeltet, førte til at jazz i større grad ble definert og akseptert som musikkform i et akademisk perspektiv som videre førte til at kredibiliteten, legitimiteten og hentydningen om status som «seriøs» musikk var innen rekkevidde. På samme tid fører en slik utvikling, kanonisering og institusjonalisering naturlig nok til ekskludering av musikk, som etter institusjonene og dens «portvoktere» (pedagoger, musikere og studenter), ikke anerkjennes som «ekte» jazz.⁷³ Samtidig som at fokuset rundt harmonikk og melodi først og fremst har vært ansett som de viktigste faktorer, har rytmikk og ikke minst improvisasjon, vært

⁶⁸ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, xiv.

⁶⁹ Marc Myers, *Why Jazz Happend*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013), 1-3.

⁷⁰ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, xiv.

⁷¹ Pond, *Head Hunters*, 20.

⁷² *Ibid.*, 157.

⁷³ David Ake, *Jazz Cultures*, (California, London: University of California Press, 2002), 112-3.

nedprioritert. Selv med et økende fokus på mindre jazz-band og etter hvert egne fag i improvisasjon, fortsettes søkelyset hovedsakelig på harmoni og melodi i motsetning til det rytmiske, mulig en konsekvens av at instituttenes jazzensembler fremdeles ble styrt under den mer generiske storband-hentydningen. Det som i praksis ble resultatet av dette, var at konsensus ble etablert om hva som er jazz (og hva som ikke er jazz), mens diskursen rundt improvisasjon som konsept og det rytmiske i for eksempel swing, i sin helhet var mangelfull. Notene, samklangen og intonasjon ble ansett som viktigere enn improvisasjon og personlig egenart, hvor dette ble bemerket som risikofyllt i det homogene klangbildet som var ønsket, muligens i tråd med det kunstmusikalske idealet som storbandensemblet slikt sett kan relateres til.⁷⁴

Med dette i tankene oppstår det en substansiell motsetning: hvis essensen i det som virker å være proklamert som jazz av utøvere, kritikere og av musikkbransjen ikke inkluderes i tilstrekkelig grad i det akademiske, står man i en situasjon der den institusjonelle kanoniseringen av jazz ikke fullt ut representerer det jazz i praksis blir definert som, utenfor institusjonene. Hvis swing-pulsen ikke skal ilegges nok substans eller gjøres rede for, hvis spontan kreativ kommunikasjon i improvisasjon og interaksjon ikke skal undersøkes, blir det tydelig at en slik konsensus og definisjon blir mangelfull. Bassist Cecil MacBees forklaring om viktigheten av swingpulsen og den rytmiske feelen som videre bidrar til medrivelse,⁷⁵ eller Duke Ellingtons berømte ytring; «It don't mean a thing, if it ain't got that swing»⁷⁶, eller det afrikansk-ættede rytmiske fundament iboende i jazz og andre rytmiske sjangre,⁷⁷ er alle faktorer som i sum virker å ha blitt nedprioritert på grunn nettopp det afrikanske aspektet. Elementer som var tilsvarende sammenlignet med europeisk kunstmusikk som for eksempel funksjonsharmonikk, melodikk og skalabruk, ble dermed ilagt substans i større grad, mens det som var annerledes, nemlig det rytmiske, det spontane og det kroppslige ble nedgradert.

I det at det her fokuseres på begynnelsen av akedemiserings- og institusjonaliseringsprosessen, gis det årsak eller mening i at jazz-rock og fusion ikke innehar en sterk posisjon innen akademia, spesielt i det at jazz-diskursen i utgangspunktet nettopp har disse motsetningene iboende i seg selv. Det er en slags ironi i at fusion-musikk eksempelvis har blitt kritisert av jazz-kanonen på grunn av manglende swing-puls, mens swing-pulsen som konsept i seg selv til å begynne med, ikke var fullt ut anerkjent i jazz-diskursen. Tiltykningen til rock, funk, R&B og populærmusikk generelt i fusion, virker å ha vært for sterk kost for jazz-akademia, for distansert i søken om en tilfredsstillende hierarkisk plassering i sjangerdomenet, inntil relativt nylig. Chick Coreas

⁷⁴ Ibid., 116.

⁷⁵ Monson, *Saying Something*, 27-8.

⁷⁶ Fellesz, *Birds of Fire*, 88.

⁷⁷ Pond, *Head Hunters*, 96.

uttalelse kan her være passende i relasjon til hvordan det kommersielle samtidig også kan bli tolket som kunst: «...the truth is that something is art only in the eyes of the observer, the beholder... the beauty of art is that people are free to appreciate what they want, when they want, as much as they want, if they want – that´s like an inalienable spiritual freedom that´s part of being alive and awake».⁷⁸

Med det sagt, regnes gjerne jazz-rockens gullæra for å være over fra midten av 70-tallet, som også kan ha en sammenheng med at det er skrevet lite om perioden mellom 1975 til i dag, kanskje med unntak av marginale redegjørelser for den «nye» smooth-jazz-bølgen på slutten av 80- og 90-tallet. Det har sannsynligvis med å gjøre at de store og radikale endringene i retning jazz-rock og fusion i jazz-idiomet, nettopp utsprang i perioden mellom slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet. I tillegg har jazz-rockens elementer i retroperspektiv, blitt høyere aktet enn den angivelige mer kommersielle fusion-sjangeren, som ifølge Fellesz var betraktelig mindre fokusert rundt det eksperimentelle og Avant-garde-aktige, hvor musikken nå dro i retning mot fastere låtstrukturer i tråd med prog-rockens påvirkning i tillegg til øvrig populærmusikk.⁷⁹ Til tross for dette, har det selvsagt blitt produsert og utgitt substansiell og eklektisk fusionmusikk jevnlig fra 1975 til i dag, hvor *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band* er åpenbare bevis (sammen med resten av Coreas elektriske katalog) med tanke på resepsjon, mens andre band og artister som Allan Holdsworth (med Gary Husband / Chad Wackerman / Gary Novak / Virgil Donati), CAB (med Dennis Chambers, / Virgil Donati) og Vital Information (med Steve Smith) er viktige, hvor Fellesz påpeker med rette, har fått lite oppmerksomhet i pressen.⁸⁰ Andre substansielle navn i fusion-idiomet er Pat Metheny (Paul Wertico / Antonio Sanchez), Steps Ahead, Billy Cobham (ex. Mahavishnu Orchestra), Mike Stern (Dennis Chambers / Dave Weckl / Vinnie Colaiuta), Karizma (med Vinnie Colaiuta), Tribal Tech (ex. CEB-gitarist Scott Henderson og trommeslager Kirk Covington), Haakon Graf (med Dennis Chambers / Marvin «Smitty Smith» / Erik Smith), Anders og Jens Johansson (med gitaristene Stern / Holdsworth / Shawn Lane), Shawn Lane (med Sean Rickman og Jeff Sipe), japanske Casiopea (Akira Jimbo) og T-Square, og sist men ikke minst John McLaughlins gjensyn med jazz-rock-estetikken i hans prosjekt 4th Dimension (Ranjit Barot / Gary Husband),⁸¹ hvor flesteparten av de nevnte fremdeles utøver fusion-musikk den dag i dag. Yngre band og musikere som pianisten Hiromi (med Simon Phillips), prog/fusion trommeslageren Senri Kawagucci, og det «ultra-moderne» ensemblet Snarky Puppy (Larnell Lewis), er bare noen av de få som fortsetter å føre fusion-idiomet inn i fremtiden. I det perspektiv ser

⁷⁸ Howard Mandel, «Chick Corea: Elektric Again», *Down Beat*, 53/1 (januar 1986), 46.

⁷⁹ Fellesz, *Birds of Fire*, 212.

⁸⁰ Ibid., 224.

⁸¹ Ibid.

man at smooth-jazz, dog med den endrede stilretning eller subsjanger den presenterer i jazz-historien, virker å være til en viss grad distansert fra artistene nevnt over, eller sagt på en annen måte: i smooth-jazz virker det kommersielle aspekt å være augmentert sammenlignet med fusion, hvor emblematiske artister som Kenny G, Dave Koz og Peter White er sentrale, i tillegg til Larry Carlton, Lee Ritenour, Dave Grusin og delvis Mezzoforte.⁸²

Med fusion-sjangerens betente og ambivalente posisjon innen jazz-idiomet uavhengig av problemstilling, kan man imidlertid proklamere at sjangeren som helhet, inkludert jazz-rock, virker å ha fast residens under den enorme og eklektiske jazz-paraplyen, enten kritikere eller purister er enige eller ikke.⁸³ En slik påstand kan virke ekstremt subjektiv, nærmest banal, unødvendig bastant, eller kanskje åpenbar, men argumentasjonen underbygges ved at i all litteratur som er blitt brukt, fremgår det at jazz-rock og fusion har tette og nærmest uadskillelige bånd til jazz, uavhengig om man ser gjennom de konservative eller de radikales perspektiv. Men dette bærer nok en gang vitne om at det som blir statuert i academia, heller ikke her nødvendigvis samsvarer med tolkningen av hva jazz er i praksis av utøvere og kritikere.

2.3 Begrepsbruk: jazz-rock eller fusion?

Gitarist Jeff Becks utsagn; «it ain't jazz and it ain't rock», kan sies å understreke det ambivalente og udefinerte som gjerne er assosiert med definisjon og begrepsbruk forbundet med jazz-rock og fusion, ikke minst i det at Beck selv etterlyser et konkret navn som statuerer denne musikken.⁸⁴ Ideen «broken middle», opprinnelig en term fra Isobel Armstrong, er ifølge Fellesz et godt utgangspunkt i å beskrive det eklektiske og udefinerbare i idiomet: motsetninger som fusjoneres sammen, men samtidig ikke gir helt slipp på sitt iboende utgangspunkt (jazz, rock, funk, R&B, latin osv.), som samtidig heller ikke overkjører eller påvirker hverandre slik at noe blir dominerende nok til å statuere én «homogen» sjanger. I bruken her, defineres denne konstant ustabile hentydningen i «broken middle»-begrepet i relasjon til jazz-rock og fusion.⁸⁵

Imidlertid, til tross for Becks frustrasjon, er nettopp jazz-rock og fusion to distinkte begreper som er brukt, både separert og om en annen. Nettopp valget om å bruke begge begreper i de foregående avsnittene er bevisst, og har bakgrunn i den generelle aksepten om at ulike termer ble brukt i ulike epoker. Dog, med mangelen på forskning i

⁸² West, «Smooth Jazz».

⁸³ Pond, *Head Hunters*, 17, 23.

⁸⁴ Fellesz, *Birds of Fire*, 1.

⁸⁵ *Ibid.*, 8.

akademia⁸⁶ har det samtidig hersket uenigheter rundt begrepsbruk, hvor ulike varianter som jazz-funk, funk-jazz, jazz-rock fusion, jazz/fusion, med mere, har vært gjenstand for diskusjon som videre kan bidra til å forvirre mer enn å oppklare.⁸⁷ Men det man kan si, er at jazz-rock gjerne var begrepet som ble brukt på slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet, som muligens var mer direkte beskrivende enn fusion, hvor hovedelement jazz, ble blandet sammen med rock. Fabian Holt beretter at gjennom hans forskning, kan termen «jazz-rock» spores tilbake til 1968 og bli observert i jazzmagasiner og aviser. Videre fortelles det at termen «fusion» ble vanligere først etter 1975 (og videre til i dag), hvor han samtidig argumenterer for at fusion i stor grad ble vel så inspirert av soul og funk, som rock.⁸⁸ Det man kan si er at fusion-begrepet sånn sett inviterer til en bredere blanding av sjangre enn jazz-rock, nettopp fordi det ikke hentydes til spesifikke sjangre (utenom fusion i seg selv). Fellesz er av tilsvarende oppfatning i at jazz-rock-begrepet vil være problematisk, fordi det favoriserer én sjanger over en annen: implisitt i begrepet kan man få en forståelse av at «jazz» er hovedelementet siden det står først, mens «rock» er subdominerende i sjangerhierarkiet siden det står sist.⁸⁹ Dermed kan begrepet jazz-fusion, eller fusion-jazz som Pond kaller det, være mer hensiktsmessig i at de indikerer en blanding av sjangre, men som på et eller annet nivå er tilhørende jazz-idiomet- og historien.⁹⁰

Enkelte musikere har imidlertid vært mindre opptatt av hva musikken kalles sammenlignet med for eksempel kritikere, akademikere og andre profesjonelle i musikkbransjen. Miles Davis går så langt som å si at jazz ikke nødvendigvis er en merkelapp han vil bli kategorisert under, og argumenterer for at bruken av begrepets mening i stor grad er konstruert av plateselskaper, anmeldere og markedsførere, altså eksterne ikke-musikere.⁹¹ Med Davis som tar avstand fra jazz-merkelappen, som i seg selv kan sies å være problematisk, underbygger dette fusion-musikeres trang til å være sjangeruavhengige som det tidligere har blitt pekt på. Hancock selv brukte angivelig aldri termen fusion, og hans bassist Paul Jackson kunne ikke svare på hvilken sjanger *Head Hunters* tilhørte.⁹² Mens Dave Weckl selv proklamerte at han misliker musikalske kategorier, men at han er nysgjerrig på å lære om, og inkludere mange forskjellige stiler i hans spill.⁹³

⁸⁶ Pond, *Head Hunters*, preface.

⁸⁷ Ibid., 16-7.

⁸⁸ Holt, *Genre in Popular Music*, 91.

⁸⁹ Fellesz, *Birds of Fire*, 18-19.

⁹⁰ Pond, *Head Hunters*, 2013, 17.

⁹¹ Ibid., 4.

⁹² Ibid., 23.

⁹³ Gene Santoro, «Dave Weckl», i *Down Beat*, 52/9 (1985), 49.

Dermed blir musikernes hentydning om å være praktisk talt sjangeruavhengig et spørsmål om subjektiv tolkning av sin egen musikk, heller enn persepsjonen fra konsumenter, kritikere og musikkbransjen som helhet. Som Davis´ er inne på, har musikkindustrien et behov for å sette musikk i definerte kategorier i salgsøyemed, kanskje i større grad enn for å beskrive hvordan musikken faktisk låter: for å kunne selge musikken, må de kunne definere den for konsumenten.⁹⁴

Med disse argumentene som utgangspunkt, virker det hensiktsmessig å bruke begrepet som i den musikalske prosessen: en praksis hvor nettopp *fusjonering* av ulike stilarter utgjør musikken som helhet. Bob James, fra hvor argumentet ble sitert, hadde likevel en klar mening om at fusion i hans forståelse, var hans blanding sentrert rundt R&B og klassisk musikk med jazz, distansert fra rock og prog-rock-influens, eksempelvis ala Mahavishnu Orcherstra.⁹⁵ Muligens en motstridende forståelse som her blir presentert i at praksis eller prosessen, og definisjonen virker å være to forskjellige ting, hvor den ene i teorien kan inkludere alle sjangre, mens den andre legger føringer på hvilke distinkte sjangre fusion skal inneholde. Imidlertid kan fusion som begrep, i tråd med dette og det som er blitt diskutert tidligere, vitne om å inkludere et bredere spekter av sjangre i motsetning til jazz-rock, og dermed vil *fusion* bli brukt som begrep videre i oppgaven, spesielt med tanke på at både *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band* er utgitt etter 1975, hvor begrepet angivelig ble mer vanlig å bruke enn jazz-rock.

⁹⁴ Nicholson, *Jazz Rock: A History*, 253.

⁹⁵ Pond, *Head Hunters*, 10.

Kapittel 3

Chick Corea, The Leprechaun og Steve Gadd

I denne delen av oppgaven skal musikken og groovene på albumet *The Leprechaun* diskuteres i et analytisk perspektiv. Modeller og teori fra William Bruford, Ingrid Monson og Anne Danielsen vil bli brukt for å ha et grunnlag for å diskutere trommer og groove. Analyse av arrangement, form, rytmeseksjon og grooves av utvalgte låter, vil bidra til å undersøke inspirasjonen og opphavet til denne type eklektisk musikk, samt drøfte «trommistiske» aspekter gjennom transkripsjon, så vel som groovenes opplevde funksjon i musikken. I tillegg vil konteksten med resten av rytmeseksjon i relasjon til trommeslager og groove diskuteres, likeså vil kontekstuelle elementer fra de foregående kapitler bli inkludert der dette er behøvelig. Starten på kapitlet vil inneholde en kortfattet bakgrunnshistorie, først om pianist og komponist Chick Corea, og deretter trommeslager Steve Gadd.

I denne delen vil forskningen i stor grad være basert på intervjuer og anmeldelser fra magasiner som *Down Beat*, *Cadence*, *Keyboard Player* og *Modern Drummer* i tillegg til andre, nettopp for å inkludere deres egne perspektiver og tanker rundt hvorfor og hvordan de spiller som de gjør, samt få tilgang til informasjon om studioproduksjon og generell resepsjon av kritikere. I tillegg vil videoer fra Youtube og andre nettsteder utgjøre mye av informasjons-innhenting, da konkret informasjon om spesifikke grooves og en del intervjuer, kun er å hente fra disse plattformene, i tillegg til andre ikke-akademiske nettsider.

Sentrale spørsmål i kapitlet er fra hvor groovene stammer fra i et sjangerperspektiv, og hvordan disse har blitt tolket i relasjon til Gadds musikalske bakgrunn og stil. Hvordan lydbildet gjenspeiler tidsepoken *The Leprechaun* er en del av, vil gjennom musikalske, teknologiske og lydestetiske elementer, bli diskutert. I tillegg vil originalitet, musikalske valg, og det kompositoriske versus det funksjonelle, utgjøre fundamentet i den kreative diskursen.

3.1. Chick Corea og The Leprechaun: fra kunstmusikk til energisk fusjon

Armando Anthony «Chick» Corea ble født 12. juni 1941 (d. 9. februar 2021) i Chelsea, Massachusetts. Corea startet å spille piano i en alder av fire år og sine første pianoleksjoner fikk han av sin far som var profesjonell musiker. Sjangermessig ble han tidlig introdusert for jazz, klassisk og latinamerikansk musikk.⁹⁶ Da han var mellom fire og åtte år, var han spesielt opptatt av klassisk musikk og ble introdusert for Bach og Beethoven som bidro til hans pianotekniske grunnlag. Han forteller i et intervju i *Contemporary Keyboard*, at i sammenheng med å spille klassiske pianoverker, fulgte også tekniske øvelser på skalaer, arpeggios og andre fingerøvelser, hvor øve-sessions opptil åtte timer daglig ikke var uvanlig.⁹⁷ Denne faktoren med hans håndverkgrunnlag i klassisk musikk, er i så måte interessant i legitimiteten av jazz-rock og fusjon som musikkform.

På tidlig 60-tall ble han en del av den afro-cubanske jazzscenen med blant andre Mongo Santamaria og Willie Bobo, og senere i hardbop-idiomet med Blue Mitchell og Herbie Mann. Allerede i 1966 spilte Corea inn sin første utgivelse som bandleder, her med blant andre Woody Shaw (trompet), Joe Farrell (saksofon), Steve Swallow (bass) og Joe Chambers (trommer). En hardbop-utgivelse som tidlig viser Coreas kreativitet og innovasjon i både komposisjon, akkompagnements-teknikk og improvisasjon.⁹⁸ I 1968 erstattet han Herbie Hancock i Miles Davis' band, her med elektroniske keyboards, som slikt sett markerte starten på Coreas karriere som «elektrisk» jazz-rock musiker. Coreas betydelige påvirkning i utviklingen av jazz-rock og fusjon, statueres i det at han er en del av Davis' utgivelser *In a Silent Way* og *Bitches Brew*, hvor spesielt det sistnevnte album, som tidligere nevnt, ble sensasjonelt betydelig for utviklingen av jazz-rock. Ergo har altså Corea selv bidratt i stor grad til bandets sound, klangfarge og musikkstil, også før han ble en anerkjent musiker i sitt eget navn. Videre i samme intervju, erindrer Corea at han ble bedt om å skifte til elektronisk keyboard for å oppnå Davis' visjon om lydbilde og klangfarge, og at han paradoksalt nok motvillig la det akustiske piano til siden for å være med i bandet. Paradoksalt i den forstand at Corea i dag er blitt vel så kjent for sitt elektriske pianospill, som sitt akustiske.⁹⁹

Etter både han og bassist Dave Holland forlot Miles Davis i 1970, startet dem sammen Avant-garde-prosjektet Circles, delvis influert av Davis' utprøving med fri-improvisasjon, og delvis fordi Corea ønsket å utforske et mer lyrisk og eksperimentelt musikalsk landskap

⁹⁶ Bill Dobbins, «Corea, Chick», *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47196>.

⁹⁷ Tom Darter, «Chick Corea. Multi-Keyboard Giant», *Contemporary Keyboard*, 1/1 (september/oktober 1975): 20.

⁹⁸ Lewis Porter & Michael Ullman, *Jazz: From it's Origins to the Present* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), 346.

⁹⁹ Darter, «Chick Corea», 21.

(ikke minst ønsket om å gå tilbake til det akustiske piano).¹⁰⁰ Omsider ble den elektriske form for jazz (jazz-rock) re-studert og utforsket på ny, men denne gangen på hans egne premisser. Bandet Return to Forever (heretter referert til som RTF), står som en av grunnpilarene i utviklingen av jazz-rock og fusionidiomet. Bandet startet opp i 1971, først med bassisten Stanley Clarke og perkusjonisten Airto Moreira, og her kommer også Coreas inspirasjon fra latinamerikansk musikk prominent til rette (hans latin-influerte elementer er blitt en av hans varemerker for ettertiden). I versjon to av gruppen, dreide musikken i større grad mot rock i tillegg til latinske og klassiske elementer, her med gitaristen Al di Meola og Lenny White bak trommesettet, og bandet fikk utover 70-tallet større og større oppmerksomhet og popularitet, især blant rockfans. I sistnevnte gruppering startet Corea for alvor med å utnytte, utforske og eksperimentere med potensialet til elektroniske effekter og keyboards.¹⁰¹

I nevnte intervju som er fra 1975, informerer Corea om hans turnéoppsett med instrumenter som ble brukt med RTF, men også på albumet *The Leprechaun*. Et imponerende utvalg elektroniske piano og synthesizere: Yamaha to-manuals orgel, Fender Rhodes piano, Hohner Clavinet, ARP Odessy og Mini-Moog synthesizere.¹⁰² Coreas eklektiske stil bekreftes når han forteller at klassisk, spansk, og flamenco-musikk i tillegg til datidens unge elektriske musikere, var alle store inspirasjoner i hans komposisjoner. Man kan høre klassiske hentydninger på utgivelsen *Romantic Warrior* av RTF (1976), i tillegg til rockelemener med gitar-vreng (distortion) og intenst energinivå. Med låtene «Majestic Dance» og «The Magician» som eksempler, får man assosiasjoner til Bach i tuttipartiene med gitar, marimba, bassgitar og med den cembalo-aktige clavinet-lyden til Corea, ikke minst den virtuose fremførelsen med raske melodiske løp og «spørsmål – svar»- motiver, tydeliggjør inspirasjonen fra både progressiv rock og barokkmusikk.¹⁰³ I sistnevnte låt høres også pompøse og tekniske utfordrende tuttipartier, her i tillegg med fløyte og marsj-aktig tromming på skarptrommen, som nærmest kan minne om en moderne form for madrigal. Ikke minst er det tematiske rundt musikken og albumet som helhet, noe som underbygger den storslagne og pompøse følelsen: i coverkunsten på omslaget til *Romantic Warrior*, er en ridder til hest iført full rustning, som virker å skape en assosiasjon til en eventyrlig middelaldersk fantasi.

The Leprechaun på sin side virker å ha en dreining i større grad mot det akustiske sammenlignet med *Romantic Warrior*, spesielt i det at Corea spiller akustisk piano, og ikke minst at Eddy Gomez spiller kontrabass på en del av låtene, i tillegg til innslag av blåse- og strykeinstrumenter som også bidrar til den akustiske klangfargen prominent i

¹⁰⁰ Dobbins, «Corea, Chick».

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Darter, «Chick Corea», 21.

¹⁰³ Ibid., 22.

albumets generelle estetikk. Energien forbundet med prog-rock er generelt sett noe tonet ned sammenlignet RTF, godt hjulpet av fraværet av elektrisk veng-gitar. Besetningen består av Eddie Gomez (kontrabass), Anthony Jackson (bassgitar), Gayle Moran (vokal), Joe Farrell (sopran saks., engelskhorn og fløyte), Bill Millikan og John Gatchell (trompet), Fred Sherry (cello), Ida og Annie Kavafian (fiolin), Louise Schulman (bratsj) og naturligvis Steve Gadd bak trommesettet. I tillegg til piano, keyboard og synth, spiller Corea også diverse perkusjon, bjeller og bell tree (klokke).¹⁰⁴ Besetningen i seg selv viser hvor stort spenn og nivå av variasjon det er i musikken, både stilmessig og i de ulike estetiske paletter innen klangfarge på et og samme album. Det ambivalente i «broken middle»-begrepet kan sies å komme godt til syne gjennom hele albumet, skal vi etter hvert få se.¹⁰⁵

I en anmeldelse i *Rolling Stone Magazine* fra 1976, blir både RTFs *Romantic Warrior* og *The Leprechaun* anmeldt i én og samme artikkel av Robert Palmer. Dette vitner om at det kunne være vanskelig eller lite hensiktsmessig for pressen og skille soloprojektene til Corea og RTF fra hverandre i nevneverdig grad, da begge albumene ble utgitt samme år (1976), samt at Corea generelt sett var på den tiden nærmest ensbetydende med RTF, især i hans «elektriske» virke. Men det kan også virke som en metode for å enklere sammenligne to utgivelser av samme artist (dog RTF er mer ansett som et *band* enn et soloprojekt).¹⁰⁶ Imidlertid vises det større begeistring for den mer akustiske innfallsvinkel brukt på *The Leprechaun*, da dette blir sett på som mer dynamisk, organisk og kunstnerisk legitimt i et jazz-perspektiv. Samtidig som at det akustiske aspektet blir applaudert på begge utgivelser, menes det, motstridende nok, at ved å fjerne veng-gitaren, mister *The Leprechaun* mye av sin råskap og energiske hentydning, og soundet anklages for å være for syntetisk og følelsesløst.¹⁰⁷

Down Beats Mikal Gilmore's anmeldelse fra 3. juni samme år, er mer entydig, spesifikt fordi Gilmore kun anmelder *The Leprechaun* isolert, og her vitnes det tydelig om begeistring: albumet fikk «full pott» (fem stjerner) og fikk lovord for musikkens godartete aura, intelligente melodier og kreativitet, men også låtenes mer strikte komponerte form høster positiv respons. Dog solistisk og improvisatorisk sett er Corea her mindre fremtredende i tråd med det gjennomkomponerte aspekt, ser ikke Gilmore på dette som negativt, men som noe som bidrar til å øke albumets klassisistiske karakter. Fantasiementet, det middelalderske og eventyrlige virker å bidra til forfatterens assosiasjoner til kjærlighet (dronningfe, nisser, tusser, troll, alver etc.) og at dette er et konseptalbum, men sier samtidig at det verken trekker i fra, eller legger til musikken i

¹⁰⁴ Mikal Gilmore, «The Leprechaun», *Downbeat*, 43/11 (1976): 22.

¹⁰⁵ Fellesz, *Birds of Fire*, 83.

¹⁰⁶ Les Tomkins, ingen tittel, intervju av Chick Corea, *Jazz Professional*, (januar 1978): 5.

¹⁰⁷ Robert Palmer, ingen tittel, anmeldelse av *Romantic Warrior* og *The Leprechaun*, *Rolling Stone* #216, (juli 1976): 67-68

nevneverdig grad.¹⁰⁸ Denne hentydningen kan vitne om at *The Leprechaun* blir definert som absolutt musikk, som ikke nødvendigvis reelt sett har en dypere mening utover «renheten» i det musikken i seg selv formidler, uavhengig av Coreas eventuelle intensjon.¹⁰⁹ Igjen er det tydelig at de klassiske elementer generelt sett er høyt aktet i en fusion-sammenheng, trolig i tråd med nettopp jazzens opphøyde status som «høykulturell» musikk.¹¹⁰

Coreas egen begrunnelse for å bruke elektriske piano og synthesizere i sine soloprojekt og i RTF, er nokså enkel: han ser på disse som fundamentalt forskjellige fra akustisk piano, og dermed vil bruken spesifikt gjenspeile hva som er hans musikalske intensjon. Alt til sin tid og alt til sitt bruk, virker som Coreas overordnede perspektiv i «elektrisk versus akustisk»- diskursen. Videre beretter han at de kreative mulighetene latent i elektroniske instrumenter er et middel som kan brukes for å skape nye sonare landskap, effekter og klangfarger, som igjen fører til nyskapning og økt kreativitet. Naturlig nok, er mulighetene for lydmanipulasjon mer praktisk og tilgjengelig med for eksempel et Yamaha-orgel eller Mini-Moog, sammenlignet med et akustisk piano. Samtidig har de elektroniske instrumentene sine distinkte karakterer og kvaliteter i utgangspunktet som presenterer ulike klangfarger, som Corea graviterer mot. En annen viktig og praktisk årsak til hans bruk av elektroniske piano og keyboards: tilsvarende lydnivå mer på linje med store fullt oppmikkede trommesett (store dimensjoner på trommeskjell og cymbaler), og ikke minst gitarer med vring-effekt, var nå nødvendig i tråd med inspirasjonen fra en slags rock-mentalitet og estetikk. I det perspektivet var dette av ren nødvendighet for å kunne likestilles med andre amplifiserte instrumenter, men Corea understreker at musikeren er den som skaper musikken, ikke instrumentet i seg selv, hvor instrumentene, riktig nok, ikke er annet enn verktøy for å formidle hans utøvelse, følelse og ønsket sonisk resultat.¹¹¹ Nettopp disse elementene bidrar til å fremvise Chick Coreas pragmatiske innstilling til elektriske så vel som akustiske instrumenter, ikke minst i at hans konstante nysgjerrighet på nye soniske elementer og teknologi som medium, bidrar å fremme hans iboende kreativitet og etter hvert anerkjente innovasjon i jazz-idiomet.

¹⁰⁸ Mikal Gilmore, «The Leprechaun», 22.

¹⁰⁹ Roger Scruton, «Absolute music», *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00069>.

¹¹⁰ Pond, *Head Hunters*, 157.

¹¹¹ Chick Corea, «Keyboards & Music. The Electric/Acoustic Controversy», *Contemporary Keyboard*, 1/1 (september/oktober 1975): 42.

3.2 Steve Gadd: Legenden, innovatøren og hans spillestil

Stephen K. Gadda ble født 9. april 1945, Rochester (New York). Som med Corea, startet Gadd tidlig å spille, og allerede som treåring begynte han å øve på skarptromme.¹¹² Som syvåring fikk han sitt første trommesett av sin bestefar og ble gradvis inkludert i lokale korps, brass-band og storband. I oppveksten ble han introdusert for et bredt spekter av musikk gjennom lokale konsertoverværelser i Rochester med sin far, og fikk sågar tidlig opplevd flere inspirerende band. Han forteller videre at hans bror er musiker, og at foreldrene deres alltid støttet dem i deres lidenskap for musikk.¹¹³

Omsider startet han sin formelle musikkutdanning ved Manhattan School of Music i 1966, etterfulgt av studier ved Eastman Collage of Music to år etter.¹¹⁴ I et nyere intervju fra 2004, forteller Gadd at hans bakgrunn i hovedsak er jazz- og marsjtrømming, hvor hans preferanser blant andre er trommeslagere som Gene Krupa, Buddy Rich, Art Blakey og Tony Williams, mens da han flyttet til New York City på begynnelsen av 70-tallet, fikk han overvært konserter i R&B og funk-stilen og ble sågar inspirert av groove og back-beat-orientert tromming.¹¹⁵ Til tross for Gadds bakgrunn som jazzmusiker er han imidlertid minst like anerkjent, om ikke mer, for sitt studioarbeid og sin turnévirkosomhet innen pop og rock, med sine innovative, rudiment-inspirerte og forseggjorte groover blandet med hans unike feel, frasering og måte å statuere time og tempo på. Mellom 1970 og til begynnelsen av 80-tallet, var innspillingsstudioer med base i New York (og resten av USA for øvrig) hans «hovedkontor», og i denne perioden var det angivelig ikke lett å få hørt Gadd i aksjon på livekonsert, eller få hørt hans ideer og tanker om musikk i intervjuformat. Hans status som et trommegeni var allerede prominent i denne epoken av hans karriere, og urasjonelle (og mer rasjonelle) rykter florerte: i magasinet *Modern Drummer* fortelles det om mengder med innsendte brev fra Gadd-fans med spørsmål om alt fra sykdom og død til spesifikke endringer i trommeoppsettet, til hvordan det kan ha seg at hans signaturstikker produsert av Yamaha enda ikke var til salgs i statene (men kun i Japan). Han ble tildelt en substansiell stjernestatus som man kan si ikke skjer altfor ofte for en trommeslager, især ikke for en studiomusiker.¹¹⁶

¹¹² Braman, Kernfeld, «Gadd, Steven [Gadd, Stephen K.]».

¹¹³ Aran Wald, «Steve Gadd, Playin' For The Music», *Modern Drummer* 2/4 (oktober 1978): 6.

¹¹⁴ Holmes, «Steve Gadd [Gadda, Stephen K.]».

¹¹⁵ John Riley, «Steve Gadd Opens Up», *Modern Drummer* 28/1 (januar 2004): 48.

¹¹⁶ Rick Mattingly, «Steve Gadd», *Modern Drummer* 45/7 (juli 1983): 9.

Dette viser også at kreativitet i groove og trommer i en populærmusikalsk setting absolutt kan forekomme, og slikt sett også forme trommesettpraksis i større grad enn utelukkende i jazz-idiomet.

Inspirasjon og påvirkning av Gadds tromming er påtagende, både blant amatører og profesjonelle: et eksempel er Dave Weckl, som forteller at både spillestilen og ikke minst soundet til Gadd, har påvirket hans trommespill og innfallsvinkel til trommestemming og shell-preferanser, samt dempeteknikker. Weckl forteller at med den teknologiske utviklingen hva mikrofoner og mikrofonbruk angår, ble det utover 70-tallet mer vanlig med nærmikking av hver tromme i settet, i motsetning til såkalt «åpen» mikking (én overhead og én basstrommemikk). Dette i sin tur endret hvordan trommene ble stemt: for å kompensere for manglende eller et færre antall mikrofoner tidligere, ble trommene stemt i et lysere leie og uten demping eller hull i fronskinn på basstrommen, og i tillegg hadde trommene større dimensjoner for å ettergå dette, med alt som mål om å fremheve og tydeliggjøre trommelyden i en mer akustisk setting. Mens da Steve Gadd kom på scenen, var trommelyden i store trekk det motsatte av det som tidligere hadde vært normen i jazzmusikk, hvor nærmikking var det valgte konseptet og trommene i seg selv var mindre i dimensjon, brukte plastskinn med demping (tape, papirbiter ol.) og fronskinnet på basstrommen hadde hull i, samt demping i selve basstromme-skjellet. Hver tromme var altså individuelt oppmikket som førte til økt artikulering og definisjon, mens utfordringen med denne metoden var å skape et helhetlig og naturlig lydbilde av settet som én enhet, som gjerne var lettere å oppnå ved den generiske metoden. I tillegg var det å dempe trommene et middel for å unngå uønskede overtoner og ukontrollerbar klang, noe som nærmikking-metoden registrerte mer presist og med potensielt høyere desibel-nivå.¹¹⁷

Noe som videre forklarer Gadds særegne trommelyd på 70-tallet, er hvilke trommer han brukte og hvordan disse er satt opp. I intervjuet fra 1978 brukte han for tiden en Gretsch basstromme, Pearl «concert toms» i dimensjonene 10» og 12» på stativ oppå basstrommen, i tillegg 13» og 14» gulvtoms. At trommene er såpass små i omkrets er definitivt et element i den tørre, kontante og artikulerte lyden, men det som er enda mer avgjørende, er fraværet av underskinn på alle trommene unntatt basstrommen. «Concert toms» betegnes nettopp av dette, da lyden får betraktelig mindre klang uten å miste for mye tone, men samtidig med økt artikulering som resultat.¹¹⁸ Gadd forteller videre at fordelene med dette, er at trommene kan stemmes i et høyere leie siden trommen ikke «kveles» (populært kalt «choke» i tromme-kulturen) like lett som med skinn på begge

¹¹⁷ Dom Famularo, «Dave Weckl – Part 1 – World Class Musician / Drummer for the Artist series», en del av *The Sessions Panel* (juni 2017): fra 12:34, https://www.youtube.com/watch?v=3LaYRt3awtc&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1l_MDEv-Gq&index=53.

¹¹⁸ «Concert toms» er eksempelvis brukt av andre trommeslagere: hør for eksempel Phil Collins fusion-band Brand-Xs «Nuclear Burn» (*Unorthodox Behaviour*, 1976), «YYZ» (*Moving Pictures*, 1981) av Rush.

sider, mens kontrollert klanglengde blir oppnådd og uønskede overtoner blir redusert. Han forteller imidlertid at han generelt sett foretrekker trommer med skinn både over og under, men at type metode som brukes avgjøres av hvilken musikk som skal spilles. Felles for begge er ekstern demping av skinnene og bruk av plastikkskinn.¹¹⁹

En annen substansiell figur både i Gadd og Coreas lydestetikk og klangfarge, er lydtekniker Bernie Kirsh, som er ansvarlig for innspilt trommelyd på blant annet *The Leprechaun* og alle Chick Corea Elektric Band-utgivelser. I tråd med det Weckl forteller, er nærmikking, artikulasjon og klarhet fra hver enkelt komponent i settet, Kirshs valgte innfallsvinkel. Oppmikking av rommet settet er plassert i, er i en fusion-kontekst unødvendig ifølge Kirsh, da et stort klangbilde ikke nødvendigvis er det som er foretrukket i musikk som formidler et slikt nivå av detaljer, nyanser og dynamikk, hvor nettopp de tre siste faktorer er av stor betydning i å få frem i lydbildet. Han beretter videre at ingen av Coreas album bruker rommikrofoner og at på de fleste album er det brukt et eget rom til trommesettet i opptaksprosessen, populært kalt «drum booth» på engelsk. Dette for å isolere trommene og unngå lyd-lekkasje fra andre instrumenter, dermed en viktig faktor for å opprettholde detalj- og artikulasjonsprinsippet. Et viktig aspekt også i sammenheng med hvordan det ideelle trommesettet skulle låte, med tørre og artikulerede anslag uten overdreven klang, er hvordan Kirsh forklarer hans perspektiv på trommestemming: vanligvis bemerker han sjeldent hvordan trommene er stemt, med mindre ukontrollerte overtoner, for mye klang eller andre uønskede elementer gjør seg gjeldene. Slikt sett kan det tenkes at jobben til lydteknikere og produsenter har vært med på å forme denne type trommesound, da nettopp de elementene Kirsh legger til grunn som problematisk i en opptakssituasjon, er i stor grad unngått i Gadd's stemming og demping av trommene. Det bør legges til at tross alt, starter lyden av instrumentet med trommesettet i seg selv, hvordan det er stemt og hvem som spiller, og når disse faktorene er på et profesjonelt nivå, har man et godt utgangspunkt for å «skru» god trommelyd.¹²⁰

Trommestilen til Steve Gadd kan sies å være en imponerende og interessant miks av ulike sjangre og tradisjoner. Som tidligere nevnt er hans grunnfundament i jazz og trommekorps, men han er altså vel så kjent i pop-, rock- og fusion-sjangrene.¹²¹ Hvordan kunne det ha seg, at en trommeslager har så solide «føtter» i to verdener på én og samme tid? Jazztradisjonen i den ene, kommersiell musikk i den andre, og så kan man kanskje legge til en tredje «fot» som nettopp blander disse og står plantet stabilt i jazz-

¹¹⁹ Wald, «Playin' for the music», 8.

¹²⁰ Mike Haid, «Behind The Glass, Bernie Kirsh», *Modern Drummer* 21/12 (desember 1997): 114-5.

¹²¹ Braman, Kernfeld. «Gadd, Steve [Gadda, Stephen K.]».

rock- og fusion-idiomet. I aprilutgaven av *Modern Drummer* fra 1996, kan dette spørsmålet muligens besvares, hvor han forteller at mye handler om hva han har fått tillatelse til å gjøre i pop- og rock-idiomet. Eksempelvis, står Paul Simons låt, «50 Ways to Leave Your Lover» (1975), som en bauta i kreativt trommespill i en populærmusikalsk-sammenheng og er blitt en av Gadd's mest kjente groover. Konkret om denne låten, forklarer Gadd at han fikk muligheten til å eksperimentere med ulike rytmemønstre på Simons oppfordring, ergo kunne Gadd ta i bruk hans brede tekniske og musikalske vokabular i å konstruere noe nytt og originalt.¹²² Transkripsjonen i eks. 7 er ment for å vise groove's eklektiske blanding av elementer fra ulike tradisjoner, hvor inspirasjonen fra marsj-tromming og trommekorps er fremtredende, med mønsterets rudiment-baserte virvler og bruk av dobbeltslag. Innad i groove'n fostres også et lineært mønster, hvor de færreste noter treffer samtidig, men i en separat rekkefølge.¹²³ Dette elementet vekker assosiasjoner til funk-tromming, eksempelvis David Garibaldi's stil i *Tower of Power*,¹²⁴ mens eksempler på lineære trommegrooves kan man eksempelvis høre så tidlig som på «Cissy Strut» (1969) av The Meters.

Musikk eksempel 7. Grooven til «50 Ways to Leave Your Lover» av Paul Simon.¹²⁵



Dette rytmemønsteret i sitt stilistiske lineære konsept og komplekse konstruksjon, kan også spores i Gadd's trommespill på *The Leprechaun* skal vi senere i oppgaven få se. Et annet eksempel på innovative mønstre, er av Gadd kalt «Mozambique»-grooven, som er basert på clave-rytmen i den afro-kubanske sjangeren av samme navn. Grooven notert i eks. 8, kan blant annet høres på Paul Simons låt «Late in The Evening», og er enda et eksempel på kreativ og eklektisk tromming i en pop-sammenheng. På Simons låt spilles imidlertid groove'n med fire stikker, to i hver hånd, for å emulere en større perkusjonsseksjon. I tillegg inneholder groove'n et «flipp»-slag, som minner om rudimenter som «flam-taps», som blir spilt i begynnelsen av hver syklus av mønsteret, som gjør det ytterligere originalt i feeling-aspektet og som samtidig bidrar til å «kamuflere» eneren i takten.¹²⁶ På ulike opptak kan man høre groove'n i forskjellige varianter, mens i eksemplet nedenfor er en nedstrippet versjon notert:

¹²² Rick Mattingly, «Steve Gadd, Track by Track», *Modern Drummer* 20/4 (april 1996): 36, 41.

¹²³ Gary Chaffee, «Linear Drumming», *Modern Drummer* 109/12, (desember 1988): 36.

¹²⁴ David Garibaldi, «David Garibaldi: The Oakland Stroke – Drum Lesson (Drumeo)», en del av Youtube-kanalen *Drumeo*, (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=pGWBqGa44ZU>

¹²⁵ Steve Gadd, «Steve Gadd Up Close», (2018): fra 46:00, <https://www.youtube.com/watch?v=rBbBIMJeEYQ> (hentet 23.06.2021).

¹²⁶ *Ibid.*, fra 48:35.

Musikk eksempel 8. «Mozambique»-grooven, som er gjort kjent i pop-idiomet av Steve Gadd. Denne versjonen er fokusert rundt kubjellen i høyre hånd, og det er her de aksentuerte slagene i «mozambique»-mønsteret blir formidlet. Legg også merke til den utpregede back-beaten på siste sekstendel på slag én i takten, som slikt sett vitner om funk-inspirasjon.



Andre elementer som man kan si har gjort Gadds tromming unik, er hans bruk av skarpdrummerudiments i kontemporære settinger. I tillegg til i grooves hvor han bruker elementer fra konkrete rudimenter som paradiddler for eksempel, har han skapt nye fill-idéer ved å orkestrere rudimenter på ulike måter rundt på settet. To eksempler på dette er det som kalles «single ratamacue» og sekslagsvirvel, som er begge en del av de amerikanske standardiserte rudimenter.¹²⁷ Førstnevnte tar Gadd i bruk ved å orkestrere mønsteret mellom skarpdrummen, tammene og basstrommen. Dermed er rudimentet tilpasset trommesettet i en kontemporær setting utenfor korps- og marsjidiomet, og kan brukes som en energifull fill imellom låtseksjoner, og eventuelt i solospill. Eks. 9 viser ratamacue i sin opprinnelige form, notert i fire fjerdedelstakt, mens andre linje viser Gadds orkestrering på settet.

Musikk eksempel 9. Rudimentet «ratamacue» i triolunderdeling. Bokstavene indikerer rekkefølgen på hendene. Legg merke til at Gadd spiller tilslagsnotene (andre linje) nærmere triolunderdeling enn jevne sekstendeler, i videoen «Steve Gadd Up Close».

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has the following letters above the notes: v v H V H V h h V H V H osv. The second staff has the following letters above the notes: v v H V H F v v H V H F. The notation includes stems, beams, and accents to indicate the rhythmic pattern.

¹²⁷ Vic Firth, «40 Essential Rudiments», <https://vicfirth.zildjian.com/education/40-essential-rudiments.html> (hentet 25.03.21).

Sekslagsvirvel illustrert i eks. 10, er også triolbasert som «ratamacue», men som med de fleste rudimenter kan de spilles i mange forskjellige underdelinger med ulike aksenter og med blanding av noteverdier. Originalt noteres en sekslagsvirvel i åttende- og sekstendeler (eller seksten- og trettitodeler), mens Gadd spiller med flyten og intensiteten til en sekstolbasert underdeling, spesielt i høyere tempi. Man kan også si at bruksområdet for begge versjoner er bredt, da de kan brukes både i pop- og rock-sammenheng som fills, mens med tanke på triolversjonens natur, er de også godt egnet i sving og jazz, som i sin grunnleggende form er av triolbasert opphav.¹²⁸

Musikk eksempel 10. Rudimentet sekslagsvirvel, eller «six-stroke roll» på engelsk.

Første linje viser det opprinnelige mønsteret i sin originale form, mens andre linje viser hvordan rudimentet kan orkestreres på settet.

H V V H H V H V V H H V OSV....

Her er rudimentet brukt rundt på settet:

I eks. 11, vises et siste konsept på hans utbredte bruk av rudimenter i grooves, som gjerne er paradiddler og dobbeltslag, især mellom hi-hat og skarp tromme. Disse er som regel innlemmet i grooven hvor basstrommens funksjon samt back-beat-aksenter opprettholdes, hvilket betyr at grooveene i prinsippet kan spilles uten den utfylte underdelingen rudiment-bruken fører til. Også viktig å merke seg i Gadds groovekonsepter, er den indre dynamikk mellom aksenter og skyggelag (ghost-notes): nivåene står i sterk kontrast i relasjon til hverandre som frembringer en mer avslappende og musikalsk flyt, men som samtidig sørger for økt fremdrift og feel. Hans bruk av paradiddler er i hovedsak inverterte versjoner, som vil si at paradiddel-mønsteret som i sin opprinnelige form spilles i rekkefølgen H-v-h-h-V-h-v-v, starter her på et annet sted i rudimentets hånd-rekkefølge, og den inverterte versjonen det refereres til spilles i rekkefølgen H-v-v-h-V-h-h-v.¹²⁹ Med dobbeltslagene gjelder det samme inverteringsprinsippet, som her varieres alt etter hvor aksentene skal være som igjen fører til at rudimentet starter enkelte ganger med venstre hånd, andre ganger med høyre.

¹²⁸ Gadd, «Steve Gadd Up Close», fra 05:00.

¹²⁹ Jared Falk, «Paradiddle Inversion – Drum Exercise», en del av Youtube-kanalen *Drumeo*, (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=tOp7olSRqHU> (hentet 26.03.21).

Versjon én viser en paradiddel-groove og versjon to viser en dobbeltslags-groove, hvor de respektive rudimentenes håndrekkefølge er rammet inn i svart:¹³⁰

Musikk eksempel 11. Paradiddler og dobbeltslag i en groovekontekst, karakteristisk for Gadd's spill.

V.1

V.2

Med disse eksemplene på Gadd's tromming, ser man hvordan han har tatt inspirasjon fra ulike sjangre og implementert disse i en populærmusikalsk setting: afrokubanske mønstre og rudimenter er tilpasset trommesettet og satt i en kontemporær kontekst. Andre egenskaper Gadd har høstet lovord for, er hans rytmiske presisjon, spesielt i underdelingene i grooves og fills, mens han samtidig har blitt bemerket for sin lette og sensitive touch, som i 70-talls jazz-rock og fusion ikke nødvendigvis var spesielt utbredt. Disse egenskapene gikk aldri på bekostning av energinivå, intensitet eller feel, nettopp kombinasjonen av disse elementene gjør hans spillestil spesiell.¹³¹ Man kan anta at et slikt eklektisk grunnlag er et godt utgangspunkt for groove-komposisjoner i et kreativt idiom som Coreas musikk befinner seg i, hvor nettopp kreativitet, virtuositet og variasjon i musikkstiler er kjærkommet. Det faktum at Steve Gadd hadde vært medlem av RTF før Lenny White (White avsto Coreas forespørsel i begynnelsen av hensyn til sitt eget bandprosjekt), bidro trolig i stor grad til Gadd's og Coreas velfungerende kjemi både musikalsk og ellers, da det ble tid for å spille inn *The Leprechaun*.¹³²

Med William Bruford's modeller som utgangspunkt, kan man med trygghet si at Gadd's spill i rock- og pop-idiomet, også er en kombinasjon mellom det funksjonelle og det kompositoriske.¹³³ Dette underbygges med det Gadd forteller om Paul Simon nettopp i en

¹³⁰ Ibid., fra 07:30.

¹³¹ Mattingly, «Steve Gadd, Track by Track», 43.

¹³² Ibid.

¹³³ Bruford, «Making it Work», 31-42.

kontekst utenom jazzidiomet, nemlig at han fikk velsignelse til å være kreativ, noe som ikke nødvendigvis alltid er tilfellet verken i rock eller pop (eller jazz). Bandlederen har gjerne et tydelig konsept og ønske om hvilke groover og feels trommeslageren skal spille, jamført med det funksjonelle aspekt.¹³⁴ I tråd med dette, forklarer Gadd at man som studiotrommeslager, vil bli bedt om å spille funksjonelt og gjerne med feelen til en annen trommeslager, med andre ord ikke implementere for mye av sin egen musikalske identitet og kreativitet i spillet. Videre peker han på at generell holdning er et viktig aspekt, hvor en studiotrommeslager må være åpen for å gjøre det som kreves av jobben, spille for låten og ikke «bare seg selv», mens med tiden kan ens feel og musikalske karakter etter hvert bli anerkjent og ønsket i en slik studio-setting, så vel som i mer kreative settinger som eksempelvis i en fusion-kontekst.¹³⁵ Nettopp med DSCA- og FCC-modellen, vil denne innfallsvinkelen vitne om færre musikalske valg tatt selv (selection) og dermed blir angivelig mindre kreativitet resultatet. Men med «50 Ways to Leave your Lover» og «Late night in the Evening» som eksempler, virker det som at Gadd's valgfrihet har vært sentral i prosessen, hvor grooveen hans kan trygt defineres som å være kompositoriske kontra eksplisitt funksjonell, som også utfordrer konvensjoner innen pop-idiomet gjennom overraskende og originale trommegrooves.¹³⁶

Med Gadd's generelle trommestil og perspektiver, føres nå diskusjonen videre mot konkrete musikalske elementer på *The Leprechaun*.

3.3 The Leprechaun: Musikalsk analyse

Groovene, utvalgte fills og det formmessige skal diskuteres på fire låter: «Lenore» (spor 2), «Looking At The World» (spor 4), «Night Sprite» (spor 5) og «Leprechaun's Dream» (spor 8). Disse er valgt ut da de virker å representere et relevant utvalg av forskjellige grooves som kan være interessant å diskutere i sammenheng med inspirasjon, opphav og sjanger, men også i relasjon til kreativitet og grooveens opplevde funksjon i et gitt parti eller i en gitt seksjon.

På bakgrunn av redegjørelsen for Gadd's trommestil, kan man i disse låtene finne tydelige tegn på elementer som representerer hans distinkte innfallsvinkel i trommespillet, da hans egenskaper og kreativitet i sum utgjør hans signatur og innovasjon som han er blitt kjent for, noe som kommer godt frem på *The Leprechaun*. Hans eksepsjonelle presisjon og krystallklare touch kommer helt til sin rette her, og bidrar til å intensivere energien, støtte opp om kompleksiteten og få det hele til å groove og føles «rett» i et til tider,

¹³⁴ Ibid., 46-7.

¹³⁵ Mattingly, «Steve Gadd», 14-15.

¹³⁶ Bruford, «Making it Work», 44.

nokså frenetisk og element-tett (event density) lydlandskap.¹³⁷ Med å støtte opp om kompleksiteten, menes at hans innfallsvinkel aldri går på bekostningen av andre instrumentstemmer. Dog med notetettheten i tankene, blokkerer likevel ikke groovene resten av musikken, men heller fyller opp det som mangler i den gitte underdelingsreferenten, og gir de rytmiske synkoper større mening da de gis en klar time-feel å eksistere i, altså at identifisering av tempoet blir i stor grad opprettholdt av hans spill. Ved å ta i bruk forståelsen av afrikansk og afrikansk-amerikansk musikk rent rytmisk, ser man at rytmer som lagvis blir spilt samtidig, i ulike idiosynkroniske pulseringer i et fast tidsspenn, er det som statuerer og formidler time og tempo, uten at selve taktslagene i seg selv nødvendigvis blir tydelig aksentuert.¹³⁸ Olly Wilsons argumentasjon om at afrikansk-amerikansk-ættet musikk har et heterogent ideal både innad i grooven og i bandet som helhet, hvor nettopp variasjon og kontraster i klangfarge og pitch til sammen utgjør et helhetlig lydbilde (referert til av Danielsen), kan slikt sett knyttes direkte til Gaddys tromming.¹³⁹ I et trommeperspektiv kan eksempelvis denne kontrasten konkretiseres i den dynamiske variasjon mellom aksentuerte slag og skyggeslag (store og mindre underdelingsreferenter), og / eller ulik pitch og klangfarger mellom cymbaler, skarptromme og tammer.

Nettopp kombinasjonen av disse rytmene i motsetning, men også i relasjon til hverandre innad i trommesettet og i bandet for øvrig, utgjør de fundamentale aspekter som både skaper en groove, men som også formidler en overordnet puls i musikken, ifølge Wilson. Dette perspektivet er viktig å ha med videre i diskusjonen, da groovene på *The Leprechaun* i stor grad er bygd opp av ulike rytmer og mot-rytmer som spilles samtidig, som til sammen statuerer timen, i stedet for en ekstremt tydelig basispuls sentrert rundt taktslagene. Sagt med andre ord, alle taktslagene er ikke nødvendigvis spilt konsekvent i låtene.¹⁴⁰

3.3.1 Lenore

En av de mest gjennomkomponerte låter på albumet, realiseres med relativt stiliserte tematiske motiver i kombinasjon med en tydelig formkonstruksjon, hvor solospill og improvisasjon sågar er holdt til et minimum. «Lenore» representerer dronningfeen på konseptalbumet (i motsetning til forståelsen av albumet som «absolutt musikk»), og er sågar protagonisten i Coreas eventyrlige fantasihistorie. Låten er en hyllest til Lenore og det gjenspeiles i musikkens milde karakter spesielt harmonisk og melodisk: dronningfeens signifikante aura, skjønnhet og mystikk blir skildret gjennom et behagelig

¹³⁷ Senn et al., «Groove in drum patterns», 13.

¹³⁸ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 44-5.

¹³⁹ *Ibid.*, 54-5.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 56-7.

lydlandskap.¹⁴¹ Introen presenteres med både akustisk og elektrisk pianospill, og til tross for sin riffbaserte form (repetitivt), virker lydlandskapet å flyte i en slags akustisk sfære som ikke nødvendigvis assosieres med elektrisk jazz. Gadd skaper små men velplasserte perkussive ornamenter på cymbalenes bjeller, før grooven for fullt kommer inn i takt fem. Ved A-temaets start (se tab. 1), introduseres et lineært trommemønster som skaper en substansiell framdrift i låten som står i kontrast til tangentinstrumentenes flytenende hentydning, hvor trommene bruker sekstendels-underdeling for å skape motsetningen. Hensiktsmessig å bemerke, er at låten ikke har en basstemme spilt av en faktisk bassist, men er trolig spilt av Corea selv på synth-bass. Dette kan gi en annen assosiasjon enn til for eksempel funk-bass, da det nettopp er spilt av en pianist, ikke minst har klangen i synth-bassen stor innvirkning på hvordan grooven som helhet låter: synth-bassen følger i stor grad riffet, men blir til gjengjeld differensiert gjennom å frasere tonene kortere (staccato), i en fragmentert maner, og med en beskjeden bruk av rytmiske tilslagsnoter, som slikt sett ivaretar bassens funksjon i en «typisk» rytmeseksjon, eksempelvis i R&B eller funk.¹⁴² I tillegg intensiveres kontrasten ytterligere når synth-bassen gjør seg gjeldene, nettopp fordi den akustiske og flytende hentydning blir blandet med et hel-elektrisk perspektiv, især siden klangen og teksturen assosiert med bassgitar eller kontrabass er fraværende. Dermed kan man metaforisk si at de flytende elementer som det akustiske piano i all hovedsak bidrar til, «danser» lett oppå et rytmisk definert og tydelig komp. Imidlertid når det er bemerket, er lettheten i grooven og låten som helhet påtagende: den unike følelsen og auraen som blir skapt blir til gjennom denne kontrasten mellom flyt, klang, energi, fremdrift og klarhet, og Gadds måte å spille en slik kompleks og metningstung groove på, er med en lett og sensitiv touch.¹⁴³ Samtidig kan det tenkes at i Coreas riffkomposisjon i A-temaet, legges denne opp til at en mer intrikat og interessant groove kunne bli lagt til med tanke på riffets beskjedne bruk av «rom» i lydbildet.

Med det gjennomkomponerte i «Lenore» som utgangspunkt, augmenteres denne hentydningen gjennom mindre improvisasjon og solospill sammenlignet med andre låter på albumet, hvilket også gjenspeiles i låtens formstruktur som illustrert i tab. 1. I store trekk består formen av to tema (A og B) i en AAB - AAB-struktur, hvor to ekstra forlengede B-tema blir spilt mot slutten av låten: først med Coreas relativt korte og låtintegreerte solo (basert på temaet), deretter etterfulgt av en outro. Hvert tema har en tydelig karakteristikk og egenart som tydeliggjør forskjellen mellom seksjonene, og dermed har groovene også ulike og distinkte karakterer. Først vil musikalske elementer

¹⁴¹ Gilmore, «The Leprechaun», 22

¹⁴² Danielsen, *Presence and Pleasure*, 40.

¹⁴³ Gilmore, «The Leprechaun», 22.

generelt i låten kort bli gjort rede for, deretter vil grooveene bli diskutert i relasjon til disse. Hvilken groove som faller inn under hvilken seksjon, er statuert i tabellen.

Tabell 1. Oversikt over form og struktur i «Lenore». G1 = groove 1, osv.

Tema/seksjon:	Intro	A	A2	B	A	A2	B	Solo (B)	Outro (B)
Takter: (4/4)	4	16	10	13	16	10	8	24	10
Runder:		1	1	1	1	1	(1)	(3)	
Instrumenter:									
Vokal									
Synth / Moog									
Piano									
El-piano									
Synth-bass									
Trommer									
Groovetype:	Cymbal-aksenter	G1	G1	G2	G1	G1	G2	G2	G2

I A-temaet er musikken sentrert rundt et riff som gjentas i el-piano basert på rytmikken vist i eks. 12 (men er utbrodert), mens det akustiske piano har et flytende, lekende og mer legato preg, som fungerer som ornamentering og sågar en motsetning til riffets statiske karakter. Pianoet mykner slikt sett opp det statiske i riffet og man får en miks av ulike assosiasjoner sjangermessig: tankene går gjerne mot jazz-ballade blandet sammen med riffbasert motiv hentet fra R&B og funk. Nevnte rytme kan sees på som en uferdig eller kortere variant av «standardrytmen», som også her statuerer en funk-assosiasjon.¹⁴⁴

Musikk eksempel 12. Overordnet harmonisk-rytme på «Lenore».



Danielsen referer til «rumba-rytmen» som den nærmeste assosiasjon standardrytmen stammer fra, og slikt sett kan denne grunnleggende rytmiske fraseringen i «Lenore» defineres som en blanding mellom latin-amerikansk og nord-amerikansk musikk. Med at rytmen i konteksten med «Lenore» er uferdig, menes det at kun slag én og to i

¹⁴⁴ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 73.

standardrytmen faktisk blir spilt, ergo mangler det siste slaget som definerer og tydeliggjør den midlertidige tre-mot-fire- hentydningen. Dermed blir det andre slaget i den harmoniske rytmen, motivets konklusjon og kan heller ansees som en enkeltstående synkope, og dermed skapes det mer rom for bandet gjennom å fylle inn med andre rytmiske elementer allerede fra slag tre i takten.¹⁴⁵

B-temaet på sin side øker intensiteten og energinivået, og bryter med den flytende hentydningen i A. Samtidig er akkordene redusert til veksling mellom Am og G/A. Bassen får en mer riffbasert rolle, spilles i større grad staccato, med klare aksenter og med flere tilslagsnoter. Dette innebærer et økende funk-preg som bidrar til en tyngre groove med klarere fokus på slag én i takten, og til den energiske intensiteten generelt ulikt i A. Her først gjør synthesizeren sitt inntog (med unntak av bass-synthen), og låten åpnes opp til en «elektrisk» bølgetopp hvor det som spilles er utbrodert gjennom intensiverende skalabruk (les: flere dissonerende toner), og ikke minst synthens klang, som stikker seg frem som skarpere, mer direkte og tar sågar over det melodiske fokus. Med akustisk piano virker melodien mer integrert og diskret i resten av lydbildet, mens her skjer det motsatte: synthen virker nesten som et separat element som overrasker, engasjerer og gjør lytteren oppmerksom på noe nye nytt og kontrastfylt jamført med foregående takter, mens partiet i sin helhet fungerer som en klimatisk seksjon, eller et slags instrumentalt refreng.

Siste B-tema fortsetter i prinsippet ut låten, og pianosoloen som blir spilt, som tidligere nevnt, oppleves som en integrert del av temaet med en tilsvarende innfallsvinkel som er brukt i A. Dog er energinivået noe økende i denne delen både i piano og komp, slik at det på samme tid heller ikke er tvil om at det er en faktisk solo som blir spilt. Pianospillet er noe mer utbrodert enn i A-temaet, med kjappere løp og forseggjorte motiver, men er hele veien påtagelig melodisk og lite dissonerende, og flere av motivene er tydelig hentet fra A-temaet. Selv med uendrede grunnpilarer som harmoni, riffbruk og rytme, presenterer solopartiet sånn sett et retningsskifte, hvor det gjennomkomponerte aspekt med repeterende temaer og faste strukturer, blir obstruert til fordel for improvisasjon. Dermed skapes det større «areal» for at Gadd kan respondere og agere på Coreas solo i interaksjon, utover det å utelukkende spille hoved-grooven. I dette partiet blir man minnet på jazz-aspektet i form av den musikalske kommunikasjon og improvisasjon musikerne imellom, om enn det først for alvor kommer til syne avslutningsvis i låten.¹⁴⁶

Først i takt 112 i outro-seksjonen, kommer vokalen inn med en legato overstemme eller flytestemme, dette mens hele bandet gradvis reduserer intensiteten i en decrescendo fra takt seks i outroseksjonen, og ut låten. Vokalen skaper en eventyrlig og fantasifull

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Monson, *Saying something*, 77-78.

stemning, spesielt med tanke på det distanserte klangbildet ved bruk av reverb-effekter og vokalens mykere klang sammenlignet med instrumenter som synth-bass og el-piano. Det er som om dronningfeen flyter i luften over en knaus i et dalføre, mens hun synger sine vakre toner iført en praktfull kjole, en konklusjon av låten som ender med at protagonisten selv, hennes mysterie og mystikk, blir endelig gjort til kjenne for lytteren, og hennes sang virker å være hennes respons og sin takk til den dedikerte hymne til seg selv.

Med det som er blitt diskutert så langt, er det kanskje ikke overraskende at «Lenore» virker eklektisk og ambivalent i sin formstruktur sjangermessig: overfører vi formen som ble statuert innledningsvis til et populærmusikalsk perspektiv, kan A sees på som vers, og B som refreng, hvor nettopp disse temaene blir repetert i et fast og forutsigbart mønster ikke ulikt en vers-refreng- struktur. Soloens plassering på slutten av låten og ikke i den «sedvanlige» soloseksjon i midten med hele formstrukturen som grunnmur (eksempelvis AABA), og ikke minst at kun én av musikerne utøver sin solo, bidrar til å distansere låten fra mainstream bebop- og hardbop-ættet tankegang hvor improvisasjonene til hvert enkelt individ, både solo, kollektivt og i samspill, er ansett som signifikante faktorer, kanskje i større grad enn selve melodien i seg selv.¹⁴⁷ I tillegg er fraværet av A-temaet i repetisjon på slutten noe som ytterligere avviker fra standardjazz-normen, så vel som formstruktur i øvrig populærmusikk.¹⁴⁸ Melodien og det tematiske virker som det mest signifikante, ikke improvisasjon og spontan interaksjon musikerne imellom.

Groove 1 (G1)

Her får vi et gjensyn med Gaddss lineære konsepter, hvor grooven i seg selv ikke bare er original i mønster og frasering, men også i det tekniske aspekt. Som fremvist i eks. 13, er paradiddel-mønsteret som her er brukt i starten av syklusen, orkestrert på en ukonvensjonell måte: grooven starter med høyre hånd på gulvtammen, mens venstrehånd fyller ut resten av rudimentet på hi-hat, før det konkluderes på skarptrommen. Rent teknisk er den første delen av mønsteret, altså de to første taktslagene i takten, en invertert paradiddel som igjen er et av Gaddss emblematiske elementer. I andre halvdel av grooven fortsettes det lineære aspekt ved at ingen instrumenter spilles samtidig, mens sekstendels-flyten brytes midlertidig ved at det andre basstrommeslag er en åttendedel i verdi, som gir grooven et kort men effektfullt

¹⁴⁷ Scott DeVeaux, «Bebop [bebop, rebop]», *Grove Music Online*, (2013).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248431>.

¹⁴⁸ Thomas Owens, «Forms», *Grove Music Online*, (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400>.

«pust» i intensiteten. I siste åttendedel i takten spilles to basstrommeslag, som fungerer som en slags opptakt til neste runde med repetisjon. Med basstrommen og gulvtammen stemt i tilsvarende pitch og med lignende attack-kvaliteter, oppstår det en illusjon om at basstrommen spiller tre raske sekstendeler etter hverandre mens det i realiteten bare blir spilt to. Dette elementet kan gi en svak assosiasjon til et sambamønster spilt på en surdo-tromme (basstromme brukt i sambaorkester), der andre basstrommeslag kombinert med gulvtammen på slag én i takten, er tilsvarende en sambafigur.¹⁴⁹ I tillegg er gulvtammen mindre dempet og har lengre klang enn basstrommen, som igjen kan minne om dempet / åpent slag på en surdo-tromme.¹⁵⁰ Denne assosiasjonen er ifølge perkusjonisten og musikkakademikeren Bart Elliott, ikke svak, men han beskriver samba-hentydningen som tydelig og distinkt, som han enkelt nok kaller for funk-samba. Imidlertid vektlegger Elliott det tidlige skarpstrommeslaget før taktslag to som den overveiende faktoren som definerer grooven som funk-samba, mens min innfallsvinkel har vært i å se på mønsteret i hendene som rudiment-basert, samt basstrommeslagene i relasjon til gulvtammen på slag én. Men begge observasjoner kan være hensiktsmessig å ta med i betraktningen i et analytisk perspektiv, da man med Elliotts argumentasjon kan se hvordan bruken og fraseringen av nettopp rudimentet passer en samba-aktig aksentuering.¹⁵¹

I tillegg fremviser G1 som helhet, en slags spørsmål-svar-effekt som vi videre skal få se er karakteristisk for flere av Gadds grooves (her er «svaret» slag fire i takten). Med grooven til «50 Ways To Leave Your Lover» friskt i minne, kan man relativt lett relatere G1 på «Lenore» til denne, både stilmessig, i mettningsstettheten av sekstendeler i underdelingsreferenten, og i den lette og delikate touchen.

Musikk eksempel 13. Groove 1 (G1) i «Lenore» hvor paradiddel-mønsteret og det lineære aspekt blir visualisert.

¹⁴⁹ Gerard Béhague, «Bossa nova», *Grove Music Online*, (2001). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03663>.

¹⁵⁰ Edu Ribeiro, «The Real Samba Rhythm – Edu Ribeiro | 2 Minute Jazz», en del av Youtube-kanalen *Open Studio* (2019), https://www.youtube.com/watch?v=Pp6mZht230&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1_MDEv-Gg&index=2 (hentet 10.03.2021).

¹⁵¹ Bart Elliott, «Chick Corea: «Lenore» - Steve Gadd Drum Grooves», en del av nettstedet *Drummer Cafe*, <https://www.drummercafe.com/education/lessons/chick-corea-lenore-steve-gadd-drum-grooves.html> (hentet 23.06.2021).

Det er vanskelig å få bekreftet hvor Gadd faktisk hentet denne inspirasjonen fra, men det kan tenkes at latinamerikanske trommemønstre generelt har vært en substansiell inspirasjon i hans spill, spesielt med tanke på andre mønstre han er kjent for, eksempelvis samba-aktige grooves som vil gjøre seg gjeldene i «Night Sprite», og den tidligere diskuterte «mozambique-grooven».¹⁵²

Groove 2 (G2)

Denne gjør seg gjeldene på låtens B-tema, først fra takt 31 jamført tab. 1. Mønstrer illustrert i eks. 14, skifter radikalt til en betraktelig redusert metningstetthet, men øker tilsvarende i tyngde og energi. Større sentrering rundt basstrommeslag og back-beaten skaper et ytterligere staccato preg over grooven, og slag én i takten blir ytterligere aksentuert sammenlignet med G1, som videre bringer assosiasjonen mot en funk-aktig innfallsvinkel.¹⁵³ Man kan si at denne grooven er mer konvensjonelt bygd opp med sin annenhver rekkefølge mellom basstromme og skarptromme, og totalt spilles det tre basstrommeslag og tre aksentuerte skarptrommeslag per takt, mens det er verdt å merke seg at back-beaten ikke spilles på to og fire i takten, men er synkopert. Kombinasjonen av vektlagt ener og synkoperte back-beats, vitner om inspirasjon fra funk-låter som eksempelvis Tower of Powers «Soul Vaccination» (1973) og James Browns «Cold Sweat» (1967).¹⁵⁴

Funk-assosiasjoner kommer også til syne i selve fraseringen av nettopp skarptrommeslagene, som er med på å innlemme grooven med bass-synthen og rytmemotivet, i tillegg til at det bidrar til å skape fremdriften. Med å innlemme menes at partiet kunne fint ha blitt spilt med back-beat på to og fire, altså i en mer kontrapunktisk maner, men da hadde grooven naturlig nok mistet mye av sin distinkte karakter og sågar ikke matchet fraseringen i resten av bandet. Skarptrommeslagene faller på den siste sekstendelen på slag én, deretter på slag tre, og det siste på sekstendel nummer to på slag fire, hvor hele fraseringen i repetisjon kan gi en illusjon om en polyrytmisk bevegelse: skarptrommeslagene er synkopert på en slik måte at de ligger relativt nært andre, fjerde, og sjette slag i fjerdedels triolunderdeling, dog uten å være faktiske trioler, men frembringer en følelse av to ganger tre-takt i én fire-fjerdedels takt. Eksempelvis hvis man klapper fjerdedelstriolene sammen med grooven, kan man høre denne

¹⁵² Eksempler på andre tidsriktige låter hvor Gadd spiller ulike latin-inspirerte grooves: Joe Farrell med «Cloud Cream» (1974), Ron Carter med «De Samba» (1975) og Chuck Mangione med «If You Know Me Any Longer Than Tomorrow» (1976).

¹⁵³ Pond, *Head Hunters*, 66.

¹⁵⁴ David Bracket, «Funk», *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46626>.

hentydningen med klarhet. I eksemplet nedenfor vises hvordan den polyrytmiske tre-taktfølelsen er i relasjon til grooven.

Musikk eksempel 14. Groove 2 i «Lenore» og den polyrytmiske hentydning er merket med rødt.

Ifølge Danielsen er nettopp denne type frasering mellom tre og fire-takt, en substansiell faktor i funkens «rytmiske fabrikk», hvor den kryssede rytmen (cross-rhythm), som igjen er en motrytme til basisrytmen og/eller basispuls, skaper to samtidige og ambivalente rytmer i underdelingsreferenten.¹⁵⁵ I G2 vises altså en lignende effekt, især mellom hi-hat og skarptrommens frasering, men tre-taktfølelsen løses opp etter hver repetisjon og startes på nytt slik at hentydningen ikke blir fullt ut polyrytmisk eller at det statueres en alternativ puls. Det bør også nevnes at da resten av bandet i stor grad har tilsvarende frasering som trommene, blir denne rytmen mer fremtredende og slikt sett mindre kontrapunktisk i relasjon til basisrytmen (åttendeler) og basispuls (fjerdedeler), da disse ikke blir vektlagt nok til å konkurrere, eller å overdøve tre-taktfølelsen. Ergo frembringes basispuls i en subtil maner, men blir likevel ikke spilt konkret, og slik skapes det ambivalente aspektet av feels i groovens struktur, som Danielsen peker på.¹⁵⁶

Videre på de siste B-temaene som blir repetert mot slutten, spesifikt på pianosoloen, responderer Gadd på Coreas improvisasjon ved at han imiterer og bygger opp under ulike rytmiske parti og spontane ideer ikke ulikt i en jazzkontekst.¹⁵⁷ Sagt mer konkret, «plukker» Gadd opp Coreas ideer og velger hva han vil gjøre med dem: spille eksakt med motivet, spille kontrapunktisk eller å ikke respondere i nevneverdig grad, men kun utføre grooven slik den er i utgangspunktet. Nettopp valget Gadd gjør, nemlig å respondere og innlemme dette som en del av samspillet, bidrar videre til at låtens soloparti får en dreining mot improvisasjon og jazz, mens resten av kompet er mer eller mindre uendret.

¹⁵⁵ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 71-2.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 81.

¹⁵⁷ Monson, *Saying Something*, 32.

3.3.2 Looking at The World

Dette sporet er det mest vokalbaserede på *The Leprechaun* og er det eneste med tekstlig innhold som dermed skiller låten betraktelig fra resten av albumet. Som med «Lenore», er låten i stor grad gjennomkomponert og har begrenset mengde improvisasjon, men er samtidig mer pompøst og storslagent i mellompartiene (parti C i tab. 2), som skiller versene fra hverandre, med virtuose hentydninger gjennom synkoperte støt, tidvis dissonerende akkorder og høy intensitet. Denne motsetningen danner sånn sett en bred dynamisk palett gjennom stykket, spesielt i relasjonen mellom versene og mellompartiene. Motsetningen virker så stor, at man kan betrakte versene som pop-influert med elementer fra soul, funk og gospel i kompets tydelige støtte under vokalistens formidling, til tross for tidvis odde taktsykluser og ornamentikk i groove, bass og piano, mens mellompartiene på sin side, minner om progressiv rock så vel som barokk-elementer med det briljerende og virtuose aspekt, dog uten polyfoni, men i tutti-fremføring.

Skal man legge enkelte argumenter i diskusjonen rundt kommersiell eller «høy kunst» til grunn, blir det opplagt at denne låten forsøker å appellere utover et jazz-publikum: melodisk er vokalen forholdsvis lett å følge da ingen særs ukonvensjonelle intervaller blir sunget, og linjene er sågar logiske og diatoniske i sin utførelse. Det faktum at låten har vokal med tekstlig innhold, kan i seg selv være en strategi for å favne et bredere publikum. Det tekstlige vil dog ikke bli diskutert da det ikke ansees som spesielt relevant i relasjon til groove i denne sammenheng, men det blir klart at måten Gadd spiller på versene er justert for å fremme det funksjonelle og støttende for vokalen.

«Looking At The World» er i stor grad gjennomkomponert og er i utgangspunktet basert på en A-B-C-A-B-C-struktur, som statuert i tab. 2. A og B er med vokal og kan sies å fungere som vers (for eksempel V1, V2 osv.), mens C er det jeg tidligere har kalt «mellomparti». Nevnte struktur repeteres to ganger, hvor D bryter låtens forutsigbarhet og statuerer det harmoniske fundamentet for pianosoloen og outro helt til slutt. Formen minner om «Lenore», ved at karakteren endres mot slutten av låten gjennom introduksjon av et nytt tema (et helt nytt tema blir riktignok ikke introdusert i «Lenore»), som deretter blir utbrodert med pianosolo og outro. Hele formstrukturen inkludert intro og outro, blir da seende slik ut:

Tab. 2 Form og struktur i «Looking At The World».

Tema/seksjon:	Intro			A	B	C	A	B	C	D	Solo (over D)	D/ Outro
Takter (4/4):	8	20	8	20	16	19	18	16	19	12	24	26
Runder:	(3 seksjoner á 1 hver)			2	4	1	2	1	1	1	2	1
Instrumenter:												
Vokal												
Stryk												
Piano												
El-bass		Phazer				Phazer			Phazer	Phazer	Phazer	Phazer
Trommer												
Groovetype:		Støt / fills		G1	G2	Støt/fills	G1	G2	Støt/fills	G3	G1	G3
Kommentarer:				Half-time funk	Mer aktiv basstromme, mer energi	Intensitet og kontraster.	Half-time funk	B spilles her på skarp tromme -skinnnet, økende intensitet.	Intensitet og kontraster.	Full-time rock-groove med aksenter i basstrommen	Half-time groove ala A-seksjonen.	Full-time groove.

Introen er delt inn i tre deler, hvor hver har sin egen og distinkte karakter. Første del har en «drømmende» karakter formidlet gjennom et rytmeaktivt pianomotiv som samtidig skaper et legato-aktig element, noe som pianoets åpne klangbilde bidrar betydelig til. Del 2 bryter radikalt med del 1 ettersom resten av instrumenteringen energisk statuerer noe annet: allerede her skapes en kontrastfylt motsetning og helt nye og urelaterte motiver presenteres, gjennom svulstige tutti-støt og melodiske løp med en fremdrift og energi som kan virke plutselig og overraskende. Strykernes nærvær bidrar til den episke effekten, hvor assosiasjoner til storslagen fantasi og klassisisme gjør seg gjeldene. Dog partiet er mettet med rytmiske støt, bringes det frem et groove-element i trommer og bass i takt fem til åtte i del 2, som klargjør de rytmiske aspektene til time og tempo i større grad enn gjennom fills mellom støtene. Dette kan slikt sett også være med på å fremme rock-elementet med skarptrommeslag på to og fire i takten og åpent hi-hat-spill.

Denne klimatiske bølgetoppen er imidlertid kortvarig, og delen trappes ned via en stryketremolo-overgang i en decrescendo, som videre etablerer en droneseksjon (pedalton), mens pianoet spiller lekende melodiske linjer som vekker en kammermusikalsk assosiasjon. Med pedaltonen F i bassen, skapes det en arabisk hentydning gjennom en variant av skalaen *hujaz-kar* som blir spilt i piano, hvor nettopp halvtonetrinnet mellom F og Gess bidrar til denne følelsen.¹⁵⁸ Denne klangfargen resulterer igjen i en drømmende og slags eventyrlig karakter, som står i sterk kontrast til del 2s episke og pompøse fremtoning. Del 3 av introen bekrefter videre den eklektiske fusjonen av sjangre, hvor en tredje helt urelatert og ny retning blir introdusert: pianospillet operer solo og i en fremtredende gospel-aktig stil som igjen kontrasterer

¹⁵⁸ Al-Jawadi Music, «Arabic Oriental Scales lessons part 1 (No Quarter Tones) – Ahmad Al- Jawadi», en del av Youtube-kanalen *Al-Jawadi Music* (2017): fra 01:41, https://www.youtube.com/watch?v=KdUzGggSI98&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1l_MDEv-Gq&index=6 (hentet 01.04.21).

radikalt med de to foregående delene i introen. Det pianospillet her oppnår, er å definere begynnelsen på den faktiske sangen. Introen før dette kan ikke sies å statuere nevneverdig en klar og forutsatt retning låten skal ta, ergo er det i siste introdel ikke lenger progressivt på samme nivå, men i større grad funksjonelt (dog hele introen som helhet kan sies å være progressiv). Spillet er dog relatert til pianokompet som gjør seg gjeldene fra A-delen.

I de to neste seksjonene, A og B, står vokalen i sentrum, og instrumenteringen støtter tydelig opp om vokalisten som dermed minner om et soul-perspektiv.¹⁵⁹ Det er først fra A at trommegrooven kommer inn sammen med bassen, og denne er tydelig tilpasset vokalens fokus gjennom lydnivå, mettningsstetthet og feel. Pianoet fortsetter den gospel- og ballade-aktige kompingen fra siste introdel, som til tider følger vokalens linjer tett. Samtidig som at versene A og B vekker tanker om kommersiell appell, ornamenteres seksjonen med flere rytmiske støt og fraseringer, ikke minst at bruken av del-seksjoner er flittig for å differensiere innad i versene, og skape interessante elementer som på sitt vis bidrar til å opprettholde assosiasjonen til jazzmusikk. Man kan si at det er her den faktiske låten i tekstlig forstand blir representert, og virker sågar påtagende separat fra de foregående partiene.

C-delen kan til en viss grad relateres til introens midtre del, da hele lydbildet dreies tilbake til det episke, storslagne og virtuose. Akkordene blir mer dissonerende og skaper en type spenning som også her, står i sterk kontrast til versene. Raske sekstendels-motiver i tutti, bringer tilbake den progressive hentydningen og energinivået fremviser en rock-mentalitet i kombinasjon med en aura av kunstmusikalsk karakter. Igjen er kontrasten sammenlignet med forrige parti betydelig og nesten overraskende, med den radikale transformasjonen dette retningsskiftet presenterer. Man kan diskutere om dette egentlig kan kalles et retningsskifte, eller om dette bør defineres som en totalt separat del, da det i ordets forstand kanskje bærer forventninger om hva som kommer. Tilfellet her, er at etter C-partiet kommer A og B på nytt, og bryter tilbake til den melodiske soul, funk, eller pop-mentaliteten. Men slikt sett kan et retningsskifte være en hensiktsmessig beskrivelse, da retningen som man forventer altereres og obstrueres nettopp gjennom disse kontrastfylte endringene.

Andre gang A og B blir spilt, er versene endret og omgjort beskjedent, men ikke ubetydelig kontra første gang, hvor intensiteten og energien er noe øket, trolig for å bygge gradvis opp mot låtens siste seksjon med instrumentalt søkelys, pianosolo og outro. Trommene går fra B-partiet til å bruke skarptrommen spilt på skinnen, som tydelig

¹⁵⁹ Eksempelvis Marvin Gaye med «Keep Getting it On» (1973) og «Come Live With Me Angel» (1976) representerer klangfargen i 70-talls soul som kan assosieres med parti A i «Lenore». Det er den generelle feelen det henvises til her, ikke nødvendigvis det som faktisk spilles. Dog legg merke til grooven som også her er basert på sekstendeler i underdelingsreferenten.

vitner om at intensiteten og energien økes, i takt med lydnivå og mettningsstetthet. Soul- og ballade-aspektet blir stadig mer utfordret og omgjort mot slutten.

Da det i denne seksjonen av låten i stor grad er basert på repetisjon, kan man si at forventningene er noe mer i tråd med det som faktisk kommer til skje, nemlig at C-partiet gjør sitt inntog på nytt, og den overraskende effekten, likeså opplevelsen av kontrast, blir noe redusert. På dette tidspunktet er selve strukturen gjort seg til kjenne fullt ut, og kan derfor virke mer sammenhengende og logisk. Det som imidlertid skiller C-partiet andre gang, er at intensiteten fortsettes mot slutten, heller enn å gå helt ned til piano i styrke, selv om slutten på partiet går tilbake til den flytende og drømmende hentydning. Et nytt parti, D, viderefører fremdriften ved hjelp av en synkopert rytmikk i hele bandet, nå i full-time frasing (skarptrommen på to og fire i takten, i stedet for kun på slag tre). Taktslagene virker å være antesipert fremover, noe det synkoperte elementet bidrar til, som igjen virker å «jage» tempoet og energien fremover, uten å faktisk øke tempo. Man kan trekke en parallell til «antesiperte» taktslag (downbeat in anticipation) i det som er forklart over, men effekten isolert sett er mer integrert her, da alle instrumentene i bandet følger samme frasing. I Danielsens argumentasjon er det imidlertid enkelte instrumenter som antesiperer taktslagene mot andre, slik at det oppstår en kontrast mellom to eller flere rytmiske frasinger. Sett fra det perspektivet vil hi-haten spilt av Gadd, være motrytmen frasingen spiller imot, dog denne følger også de samme aksenter som resten av trommene mesteparten av tiden.¹⁶⁰

Pianosoloen bringer det hele midlertidig ned igjen, hvor grooven, «funken» og det enkle men effektfulle akkordgrunnlaget i D, kommer mer til sin rette og funksjon. Partiet føres tilbake til half-time, mens det ballade-aktige kantklakk-perspektivet uteblir i trommene, da skarptrommen blir spilt på skinnen med rimshot. Soloen er igjen, som på «Lenore», melodisk, logisk og lett fordøyelig i relasjon til akkordgrunnlaget. Dette i seg selv er en kontrast til både parti C, men også første syklus med parti D (til tross for samme akkordgrunnlag). En beskjeden økning i Gadds interaksjon med Coreas solo skaper i tillegg spenning i det rytmiske, og statuerer at dette er en soloseksjon. Et konkret eksempel på interaksjon Gadd og Corea imellom, kan være fra takt 13 til 16 i solodelen (fra 4:22), hvor Gadd responderer med å underdele sekstendeler (trettitodeler hvis man bruker halvnote som telle-enhet) inspirert av triol-motivet Corea spiller. Åpenbart ikke ren imitasjon da underdelingene er forskjellige, men interaksjonen er kontrapunktisk og på samme tid i tråd med Coreas frasing. Eksakt den første delen av responderingen viser en av Gadds stilistiske «varemerker» diskutert tidligere (eks.11, V2), og her vises det hvordan det kan brukes i sammenheng med solo-interaksjon.¹⁶¹

¹⁶⁰ Danielsens, *Presence and Pleasure*, 94.

¹⁶¹ Steve Gadd, «Steve Gadd, Hudson Music Master Series», DVD av *Hudson Music* (2008), fra 09:08.

Etterfulgt av denne frasering spiller Gadd konsekvente trioler sammen med Corea i en fill, som hjelper til med å konkludere frasen fra denne til neste takt.

Siste seksjon av låten er i begynnelsen basert på D-temaets akkordgrunnlag, men forandres mot slutten med nye motiver, akkorder og midlertidige referanser til C-partiets støtmotiver. Deretter føres seksjonen inn i en intensiv ritardando, hvor avslutningen igjen minner om en slags blues eller gospel-konklusjon ved hjelp av en dominant-tonika-progresjon. Slikt sett avsluttes låten på en betraktelig mer konvensjonell måte enn det introen hentyder.

Groove 1 (G1)

Hittil den mest konvensjonelle grooven på *The Leprechaun* som er helt i tråd med å være funksjonell heller enn original og kreativ med tanke på låtens vokale fokus (fra 0:55). Dermed er groovens opprinnelse og inspirasjoner vanskelig å definere, men det man kan si, er at overordnet er en slik type groove noe som kan bli hørt på mange forskjellige låter innen soul, R&B og pop, ikke minst helt opp til i dag. I eks. 15 vises en generisk back-beat, som man fort kan ta for gitt ikke er annet enn funksjonelt, og langt fra kompositorisk. Men til stede er et vesentlig element som bryter opp denne assosiasjonen umiddelbart, nemlig i basstrommen: rytmen i seg selv er identisk med et kubansk rytmemønster kalt «tumbao» som opprinnelig ble spilt av bassen i et tradisjonelt salsaorkester.¹⁶² I adaptasjon til trommesettet i denne stilen, er det blitt kutyme å spille tumbao-rytmen på basstrommen, slik at denne dobles sammen med bassen, hvilket også skjer her. Det dette synkoperte rytmemønsteret gjør i tillegg til å subtilt vekke latin-amerikanske assosiasjoner, er blant annet å invitere til medrivelse (entrainment) og ergo styrke groovens fysiske dansbare karakter.¹⁶³ Enn så subtil denne hentydningen er, er dens funksjon også betydelig i å opprettholde fremdrift, energi og rytmisk interesse i partiet, også med tanke på bruken av åttendedeler på hi-hat (taktslagene er aksentuert samtidig, som tydeliggjør basispuls).

Ballade-hentydningen er fremdeles til stede, hovedsakelig ved at Gadd spiller kantklakk (cross-stick) på skarptrommen i kombinasjon med half-time fraseringen. G1s neste del (fra takt syv i eks. 15), løsner opp metningstettheten gjennom en åpnere og «luftigere» klang ved å utvide til ride-cymbalens bjelle på oppslagene. Ridecymbalen som har lengre sustain, et bredere spekter av frekvenser og overtoner enn for eksempel lukket hi-hat, bidrar til den spesifikke effekten. Basstrommebruken reduseres her til kun slag tre i

¹⁶² Lise Waxer, «Salsa», *Grove Music Online*, (2001). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>.

Et eksempel på «tumbao» i et salsaorkester med perkusjon: Tito Puente – «Salsa y Sabor» (1972).

¹⁶³ Senn et al., «Groove in drum patterns», 1.

takten. Dette skjer i tråd med at vokalen, oppnår sitt verseklmaks, da linjene går i en oppadgående bevegelse og trolig er denne delen av grooven med på å skape ytterlige rom for å fremme vokalen i lydbildet, og dermed konstruere en slags «pustepause» i den rytmiske fremdriften. Denne innfallsvinkelen er i tillegg med på å definere enden på verset, og det skapes en dynamisk effekt innad, slik at partiet ikke oppleves som monotont eller statisk.

Musikk eksempel 15. Grooven G1, slik den utartes i parti A. Versesyklusen gjenspeiles i grooven, og er tydelig delt inn i to seksjoner.



Formmessig vises det her at grooven er atypisk, eller usymmetrisk sammenlignet med konvensjonell fire + fire takts tankegang. Hele syklusen er ti takter lang i stedet for åtte, og syklusen er delt inn i seks + fire som bygger opp rundt fraseringen til resten av bandet. Dermed distanseres hele A-partiet fra det som gjerne er blitt normen i pop og rock (og til dels funk), hvor eksempelvis et vers er totalt åtte takter langt i tråd med vokalen, og grooven i store trekk spilles uendret gjennom hele partiet.¹⁶⁴ Grooven som tilsynelatende virker påtagende enkel og pop-influert, er ved nærmere dissekering betraktelig mer kompleks, eklektisk, kreativ og ukonvensjonell i sine formsykluser enn hva man ved første gjennomlytting kanskje antar. Det hører med å bemerke at når A spilles for andre gang, spilles grooven mer aktivt for å ettergå partiets endringer gjennom hyppigere grad av synkoper. Men grunnmuren er fremdeles den samme.

Groove 2 (G2)

Som vist i eks. 16, eskalerer trommene tilsvarende med vokalen i B-seksjonen, som virker som en kombinasjon av vers og bridge, som til slutt føres videre til det kontrastfylte C-partiet. Dog, er grooven relatert til G1 men basstrømmen spilles mer aktivt i relasjon til basstemmen som også intensiveres moderat. Den svake hentydning til latinamerikanske rytmemønstre blir redusert, men ikke fjernet fullt ut, hvor

¹⁶⁴ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 191.

basstrommen i de to første taktene i grooven, spiller to åttendedeler på slag fire i takten, som skaper en tilsvarende assosiasjon til samme figur på slutten av G1 i «Lenore», dog uten en vektlagt ener i påfølgende takt. Den oppleves som en alterert samba-figur, hvor plasseringen i takten bidrar til rytmisk spenning, og er lett kontrapunktisk i forhold til hi-hatens åttendedeler. Bassen som sagt, har tilsvarende rytmisk plassering og med tanke på hele B-partiets økning i dynamikk, får denne effekten mellom trommer og bass en mer kontant, intens og fremtredende feel enn i A. Sagt på en annen måte, går grooven fra å være i større grad funksjonell, til å ha en større rytmisk rolle som tar mer plass i lydbildet. Naturlig nok fremhever dette også Gadds og Jacksons rytmiske presisjon både individuelt og i samspill.

Andre gang G2 blir spilt, skifter Gadd til å holde timen på ride-cymbalen, da dette mellompartiet i verset er instrumentalt, og det oppstår dermed rom i lydrommet for cymbalens bredere klang og volum i motsetning til den lukkede hi-hat i de foregående takter. Det er bemerkelsesverdig hvor stor betydning det har for klangfargen, hvorvidt man bruker hi-hat eller ride-cymbal: ved å spille på sistnevnte åpnes hele teksturen i bandet opp og gir umiddelbart, tross økning i volum og intensitet, et legato preg gjennom cymbalens «wash» og klanglengde, ikke minst at stikkedefinisjonen (når tuppen av stikken treffer overflaten) blir redusert og mindre diskant, bidrar til å oppnå denne effekten.

Musikk eksempel 16. Grooven G2 i «Looking at The World». Her kan man se en lignende inndeling i syklusen som i G1.

(2. GANG PÅ RIDE CYMBAL)

The image shows three staves of musical notation for Groove G2. The top staff is marked with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of rhythmic patterns consisting of eighth notes and sixteenth notes, with accents (>) above many notes. The middle staff continues these patterns, ending with a measure containing a rest and a note marked with an asterisk (*). The bottom staff shows a different rhythmic pattern, starting with a rest and a note marked with an asterisk (*), followed by eighth and sixteenth notes, and ending with a double bar line.

Som i siste del av A, går dynamikken og mettnings tettheten ned for dynamisk kontrast rett før parti C. Formmessig skiller B seg fra A, i at antall takter er redusert til seksten, men inndelingen er mindre ukonvensjonell hvor det følges en tolv + fire-takts struktur.

Groove 3 (G3)

I tråd med at det mot slutten presenteres et helt nytt tema, skiftes også grooven radikalt: fra den mer soul og R&B-aktige hentydning på A og B, dreies energien mot en direkte og bastant rock-mentalitet. Grooven skifter til full-time hvor skarp trommen spilles på to og fire i takten, og høyrehånden underbygger rock-elementet med åpent hi-hat spill. Assosiasjonen skapes i det stilistiske og volummessige, hvor underdelingene er færre, men klangbildet betraktelig større. Når det er sagt, har grooven som vist i eks. 17, et betydelig element av kompleksitet som står i sterk kontrast til hva skarp trommen og hi-haten gjør: basstrommen følger pianoriffets synkoper slavisk som skaper en polyrytmisk effekt som jager tempoet og energien ytterligere fremover, enn kun volum og anslag er i stand til.

Det progressive elementet er for fullt tilbake, men denne gang i en groovesetting og ikke som i støt- og fill-baserte C. Basstrommefiguren bidrar til å kamuflere syklusen riffet i utgangspunktet følger, og gir en illusjon om at partiet, til tross for sin tidvise firedelsaktige hentydning i hi-hat, går i en eller annen form for oddetallstakt. Det må skytes inn at hi-haten blir for det meste aksentuert identisk med basstrommen, hvilket gjør at det mest stabile elementet for å statuere basispulsene (fjerdedelene), er skarp trommen. Bryter man den rytmiske frasen ned isolert sett, kan man se at rytmemønsteret starter på nytt hver fjerde takt, men siden hele syklusen har én ekstra takt i begynnelsen, oppstår dette kontrastfylte elementet. Mønsteret er i stor grad synkopert, men selve plasseringen av syklusens start er det som i utgangspunktet skaper denne motsetningen mellom basstromme, hi-hat (og resten av bandet) og skarp trommen. Et annet element er at i takt fire til fem og åtte til ni, oppstår en midlertidig tre-over-fire polyrytme i basstrommen i slutten av takt fire, i kombinasjon med takt fem. Det spilles på fire-óg i takt fire, dermed på slag to og tre-óg i takt fem, som i sum skaper denne effekten (det samme skjer i takt åtte til ni).

Musikk eksempel 17. Grooven G3 i «Looking at The World». Polyrytmisk hentydning markert med rødt.

3/8-takt: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

The image shows two staves of musical notation for Groove 3. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. Red circles highlight specific notes in the bass line. Below the staves, there are two lines of red text indicating a 3/8 time signature and a sequence of numbers: '3/8-takt: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1' and '1 2 3 1 2 3 1 2 3 1'.

I tillegg til plasseringen av syklusens start, virker grooven i sin helhet å være forskjøvet, noe som også partiets tolv-takters struktur bidrar til, i motsetning til en mer konvensjonell åttetakter.

3.3.3 Night Sprite

Hvis det opp til dette tidspunkt skulle herske tvil om at *The Leprechaun* er et jazz-rock-ættet fusion-album, vil denne trolig bli eliminert allerede ved første gjennomlytting av «Night Sprite». Det kommer frem at låten i stor grad er konstruert slik at den inviterer til solospill og improvisasjon, men hvor den samtidig vektlegger det tematiske og motiviske som er komponert som gjør låten gjenkjennbar. På samme tid, er det et tydelig søkelys på å fremvise musikernes fremragende virtuose og tekniske ferdigheter, i tillegg til deres kreative idéer og samspillsevne i mye større grad enn på foregående spor. Til tross for mengden soloer og improvisasjon, er låten gjennomkomponert til minste detalj i det formmessige. Gadd forteller i et intervju i *Modern Drummer* fra april 1996, at i studio under øving og innspilling, måtte han finne kreative måter for å unngå å bla om i notene, som blant annet innebar å tape noteark både på veggen i tillegg til å bruke cymbal- og mikrofonstativer som notestativ. Dette forteller noe om låtens omfang og dens gjennomkomponerte natur, men ikke minst om Gadds evne til å bladlese samtidig som han improviserte underveis. Nettopp det jeg mener med improvisasjon innad i det komponerte, er som Gadd opplyser (fritt oversatt): «Ingen av trommepartiene var komponert på forhånd. Ved hjelp av Chicks pianonoter, kunne jeg velge hvilke av hans aksenter jeg ønsket å vektlegge ... dette ble mitt bidrag i det kompositoriske ... musikken hans bare «dro» trommingen ut av meg siden hans komposisjon er så godt skrevet ...».¹⁶⁵ Videre bemerker Gadd at musikken var utfordrende å spille, men tilsvarende inspirerende.

Coreas lydtekniker Bernie Kirsh mener at *The Leprechaun* på et nivå, virker som en duett mellom Corea og Gadd, gjennom deres tette musikalske interaksjon mellom hverandre i samspillet, og dette viser hvor viktig trommeslagerens karakter og egenskaper kan være i å løfte et helt ensemble, hvis dette faktisk er ønsket og tillatelse er gitt for at kreativitet kan fremvises.¹⁶⁶ Med disse utsagnene blir det klart at Gadds kreative utløp fikk utfolde seg og sette sin signatur som et betydelig bidrag på «Night Sprite». Låten beskrives av Mattingly som ekstremt metningstett i underdelingsnivået, med «millioner» av spilte

¹⁶⁵ «...I had to devise ways so that I wouldn't have to turn pages...I would always know what he was playing and then I could pick and choose what accents to play... That was *my* contribution to the composition. But his music just brought that stuff out of me because it was such good writing.»

Mattingly, «Steve Gadd, Track by Track», 43.

¹⁶⁶ Haid, «Behind The Glass, Bernie Kirsh», 115.

noter sporet igjennom, som igjen bidrar til et fantastisk driv og energinivå i låten. Samtidig hyller Mattingly Gadd for hans rytmiske presisjon, feel og finesse, i kombinasjon med den sensitive touchen som tidligere nevnt.¹⁶⁷

«Night Sprite» har tydelige seksjoner som er lett gjenkjennbare i det at de blir frekventert hyppig gjennom hele låten, selv innad i solodelen. Det var imidlertid utfordrende å definere solodelens del-seksjoner på en hensiktsmessig måte, da antall takter og hvem som er solist varierer raskt og ofte fra runde til runde. Men dette til tross, er låtens struktur logisk i sin oppbygning etter noen gjennomlyttinger når man etter hvert evner å lytte analytisk, og forbi den tidvis ekstreme metningstettheten. Kanskje banalt sagt, er det mye som skjer på en gang innen korte tidsperspektiver.

Introen fader inn i lydbildet, og bærer tydelig inspirasjon fra R&B og soul med sitt clavinet-motiv og sekstendels hi-hat spill.¹⁶⁸ Bassen har en lekende og solistisk rolle, hvor improviserte rytmiske fraser bidrar til å åpne opp klangbildet i den staccato-aktige fornemmelsen ellers i bandet. Bassen er på samme tid et betydelig element i å fremme funk-inspirasjonen, da figurene som blir spilt er korte i tonelengde og er aktivt i sekstendelsreferenten. Seksjonen glir nærmest ubemerket inn i A-temaet, hvor blåserrekken kommer inn med et kort melodisk og rytmisk tema som repeteres, dog spilt legato uten at tonelengden mot slutten av frasen får klinge. Trommene følger støtene til blåsen og man får slikt sett en assosiasjon til storbandfrasering, men samtidig til for eksempel Tower of Power med låten «What Is Hip» (1973) i at skarptrommen støtter opp om blåsemotivet innad i selve grooven.

Neste parti, B, gjør seg gjeldene etter Gadds fill-overgang bestående av sekstendeler orkestrert nedover tammene, og fremviser en kontrasterende karakter til A-partiet. Hvor bassen i A hadde bidratt til å gjøre klangbildet mer åpent, spiller hele bandet nå i en legato frasering som gjør klangbildet større så vel som mer melodisk. Tonene i el-piano, synth, bass og sopransaks, klinger lengre og underdelingene er redusert til Gadds åttendedeler på annenhver åpen/lukket hi-hat. Det melodiske blir spilt tutti som igjen er et betydelig bidrag til partiets legato hentydning med tanke på temaets natur, mens trommene er det eneste elementet i lydbildet som avviker fra dette. Syklusens tolvtakter i motsetning til åtte ganger to i A, er også med å bryte opp det strukturelle og skape variasjon.

A-partiet repeteres så igjen og spilles nærmest identisk med første runde, og har nå etablert seg selv som en anselig del av låtens gjenkjennbare motiver. Eneste bemerkelsesverdige forskjell er et nedadgående motiv eller melodisk og rytmisk «løp»

¹⁶⁷ Mattingly, «Steve Gadd, Track by Track», 43.

¹⁶⁸ For R&B- og soulmusikk med clavinet, hør for eksempel Stevie Wonder med «Superstition» og «Higher Ground» (1972).

som spilles i takt tolv i A-temaets andre runde, som kun trommene og blåserrekken er med på å markere, mens bassen legger av og clavineten er uendret. En subtil men effektiv måte å skape variasjon i partiet på, som i tillegg antesiperer at noe nytt straks er i gjerdet. På én måte kan det sees på som en hale i det at to ekstra takter er lagt til seksjonen, men samtidig på en annen måte integrert i partiet, fungerer Gadds trommesolo-fill som et bindeledd mellom siste A-tema og det nye C-tema. Allerede her fremvises søkelyset på solistisk spill og improvisasjon, spesielt med tanke på at resten av bandet legger helt av når Gadd spiller. Dog med en relativt kortvarig solo-fill er effekten stor, da det midlertidig endrer, den til nå, vante teksturen gjennom fraværet av akkord- og melodiinstrumenter. Igjen blir kontrast og dynamikk brukt som et virkemiddel for å skape spenning/avspenning mellom partiene, og til tider innad i partiene selv.

Spenningen fra solofillen bygges opp mot, og føres videre inn i tuttipartiet C. Man kan si at det motiviske i C er inspirert av A, uten å kopiere, men heller via å imitere: det rytmiske er her i sekstendelsreferenten som i A, men er utbrodert og det tematiske er videreutviklet. Første del av motivet kan minne om første del i A, noe som virker som om at hele det motiviske konseptet får utfolde seg og bli gjennomført i sin komplette form her. Gadds innfallsvinkel er å spille basstromme og cymbal på de tyngste aksentene, mens skarptrommen og tammene fyller opp underdelingene imellom. Her er det flere gjenkjennelige mønster som kan knyttes til rudimenter, som jeg skal gjøre rede for senere i kapitlet. Neste seksjon, soloseksjonen, er som vist i tab. 3, inndelt først i en større soloseksjon og deretter i del-seksjoner, nettopp for å forsøke å skape et oversiktlig bilde over hvor de ulike groovene og fills faktisk befinner seg:

Tab. 3. Form og struktur i «Night Sprite».

		Solodel (totalt 66 takter)																											
Tema / seksjon:	Intro	A	A	B	A	A	SF	C	S1	C	S2	C	S3	C	S4	C	S5	C	S6	C	S7	C	S8	C	KS	D	SF2	B	C/ Outro
Takter (4/4):	8	8	8	12	8	8	2	4	8	4	8	4	4	4	4	2	4	2	4	1	2	1	2	4	8	6	8	16	10
Instr.:	[Instrument icons]																												
Fløyte	[Flute icon]																												
Saksofon:	[Saxophone icon]																												
Clavinet:	[Clavinet icon]																												
F. Rhodes:	[Rhodes icon]																												
Synth:	[Synth icon]																												
El-bass:	[Electric Bass icon]																												
Trommer:	[Drums icon]																												
Groovetype:	G1	G1	G1	G2	G1	G1			G3		G4		G5		G3		G6		G7		G7		G7		G7		G5		G2
Kommentarer:	Funk-inspirert						SF= Solofill Trm.	Tutti med støt/fills. 4. takt i 6/4.	Metnings-Tung paradiddel-Groove.	4. takt i 6/4.	4. takt i 6/4.	Samba-aktig groove.	4. takt i 6/4.	2. takt i 6/4.	Trading 2 takter hver	2. takt i 6/4.	Trading 2 takter hver	Variasjon av C	Trading 1 takt hver	Variasjon av C	Trading 1 takt hver	Variasjon av C	KS= Kollektiv solo	6. takt i 2/4	Takt 9-11 i 3/4.				

Det er hovedsakelig bass og trommer som utgjør variasjonen i hver del-seksjons karakter, da Corea har valgt å ikke overdubbe med ekstra keyboardstemmer når han selv spiller solo. Felles for alle er energinivået, metningstettheten og dynamikken, mens variasjonene består i hvilke groovemønstre som blir spilt. Lengden og strukturen i

soloseksjonen viser det som er påpekt innledningsvis, at «Night Sprite» har et utpreget improvisasjons- og soloperspektiv, ikke minst gjennom hvordan sopransaksen og synthen trader imellom seg, utveksler motiviske idéer og svarer hverandres fraseringer. Et hittil fraværende konsept på albumet, og kan sågar sees på som en av de mest kreative og kompositoriske i de spontane og improvisatoriske aspekter.

Etter soloseksjonens kollektive improvisasjon mellom saksofon og synth («KS» i tab. 3), dreies låten mot det siste parti («D»), som starter ut med en kort melodisk linje som momentant brytes av et staccato og synkopert rytmisk motiv, i stor grad basert på tematikken i C-partiet.

Gadds solofill nummer to («SF2») varer i åtte takter og her får han muligheten til å utbrodere sine rytmiske idéer i større grad enn i SF1. Denne fungerer igjen som en overgang og en slags pustepause for resten av bandet (og lytteren skulle man tro) før siste B-parti. Med andre ord, samme effekt oppnås ved overgangen mellom siste A og første C, men hvor den tette rytmiske hentydningen som er staccato og tørrere i klangen i trommene, kontrasterer SF2 mer med B, enn i C-partiet, grunnet B-partiets legato og åpne klang diskutert tidligere. Sistnevnte parti er sågar øket i intensitet og energi kontra første gang, også med tanke på trommenes bruk av åpen hi-hat kontinuerlig, og er i tillegg forlenget, utbrodert og får en ytterligere mer akustisk og drømmende klang ved introduksjon av fløyten, som her erstatter sopransaksen.

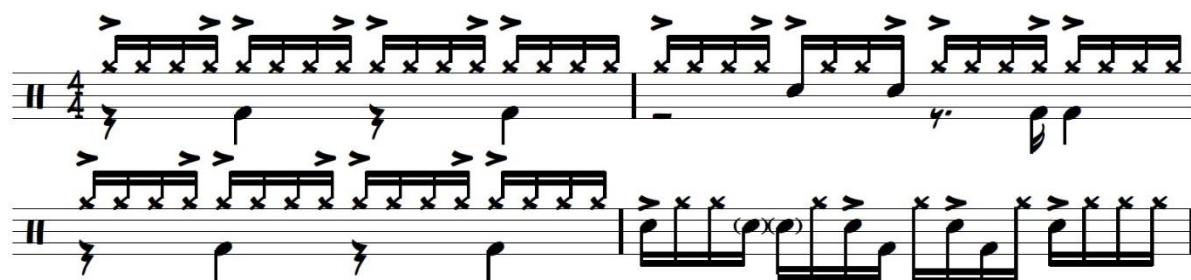
Outroen er i sin helhet basert på C-partiets støt og motiver, men er også her utbrodert og forlenget for å statuere et siste klimaks avslutningsvis, og bringer energinivået på nytt opp til en dynamisk bølgetopp som kontrasterer med B-partiets tekstur. Låten avslutter på topp dynamisk sett, nettopp i stil med resten av låtens frenetiske og energifulle karakter.

Groove 1 (G1)

Denne grooven blir spilt fra introen og gjennom hele A-temaet, og som det fremgår i eks. 18, er fokuset sentrert rundt sekstendeler på hi-hat, mens basstrommen spiller slag to og fire. Et tilsvarende mønster er brukt som introgroove på flere forskjellige låter utenom fusion-idiomet, hvor fraværet av skarptrommens typiske back-beat bidrar til at partiet ikke føles å ha «landet» inn i hovedseksjonen i låten, eksempelvis et vers eller et refreng. Et eksempel på en slik groove brukt i funk, kan være i introen til «Stay Away» av The Meters (1972), dog med basstrommen på alle fire taktslag. Andre eksempler er «Get Up Offa That Thing» av James Brown (1970), «Down To The Nightclub» av Tower of Power (1972) og «Love Rollercoaster» av Ohio Players (1975).

En annen assosiasjon som skapes med tanke på at basstrommen i prinsippet erstatter skarptrommens back-beat-mønster, er til reggaemusikk, hvor nettopp denne frasering med å vektlegge slag to og fire (eller slag tre i halftime-frasering kalt «one-drop») er essensielt.¹⁶⁹ Likevel spilles ikke skarptrommen (kantklakk) samtidig med basstrommen, og underdelingen er jevne sekstendeler (ikke shuffle), og dermed kan man ikke definere partiet som en ren reggae-groove. Samtidig kan det være hensiktsmessig å bemerke denne sammenligningen i å undersøke groove-elementenes ulike opphav.¹⁷⁰ Det som gjør bruken av grooven spesiell her, er nettopp at den fortsetter etter introen, og det som tilsynelatende ved første lytting kan virke som en intro-groove, er i realiteten hovedgrooven i A-temaet. Som vist i transkripsjonen nedenfor, ser man at de tyngste aksentene i blåserrekken er markert på skarptrommen, samtidig som at sekstendels-underdelingen fortsetter.

Musikk eksempel 18. Utdrag fra første groove (G1) i «Night Sprite».



I fjerde takt ser man at mønsteret brytes opp og virker som et slags svar på blåsemotivet, kombinert med en fill-funksjon (fra 0:24), før neste syklus starter igjen. Notasjonen er kun ment for å illustrere de viktigste elementene grooven består av, da Gadd varierer aksentene og fillene innad i A-partiet i tråd med interaksjon mellom musikerne og det improvisatoriske aspektet. Med det i tankene, intensiveres grooven fra A-temaets start, gjennom rytmisk utbrodering og variasjon. Som tidligere bemerket, følger ikke bassgitareren basstrommen slavisk, men påtas en friere og mer improvisatorisk rolle enn hva man eksempelvis forbinder med en funk-groove. Slikt sett skaper G1 rom både for blåserrekkenes plass i lydbildet og bassgitarens solo-aktige spill, da back-beat aspektet er redusert i volum, frekvenshøyde og attack gjennom at det blir formidlet gjennom basstrommen.

¹⁶⁹ Ben Satterlee, «6 Must Know Reggae Grooves | Learn Drum Beats | Lesson by Ben Satterlee Drum Teacher», en del av Youtube-kanalen 180-DRUMS, (2018), <https://www.youtube.com/watch?v=tdvhjrTKFmg> (hentet 23.06.2021).

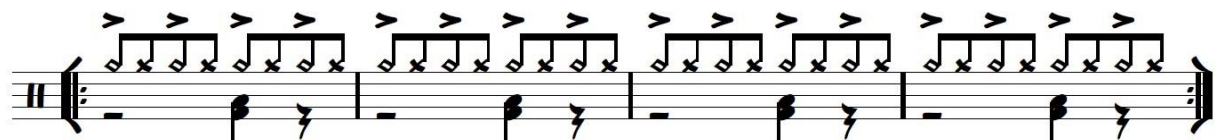
¹⁷⁰ Stephen Davis, «Reggae», *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23065>.

Groove 2 (G2)

Neste groove i B-temaet, er ikke fullstendig urelatert til konseptet i G1, da den også virker å ha som funksjon å skape plass for andre instrumenters nærvær og søkelys i lydrommet. Bassgitareren spiller nå mer integrert med trommene og går inn i en funksjonell rolle kontra solistisk i A-temaet. En av de største forskjellene er at hi-haten spiller åttendedeler og fraseringen er endret til half-time, hvor back-beaten havner på slag tre i takten (igjen et «one-drop»-perspektiv). I tillegg er nettopp back-beaten spilt på gulvtammen, som gir en mykere, luftigere, men samtidig større tekstur enn skarptrommens høyfrekvente og tørre hentydning. Dette bidrar også til B-temaets melodiske og harmoniske flyt, siden gulvtammen blandes mer med bassfrekvensen og dermed gjøres anslaget mer subtilt og innlemmet i basskompet. Hi-hat-spillet har fremdeles en viktig rolle i å statuere fremdriften i partiet, og hva som mangler i åttendedelene kontra sekstendeler, gjør Gadd opp for gjennom å spille annen hver åpen/lukket hi-hat, illustrert i eks. 19:

Musikk eksempel 19. Groove 2 (G2) på B-partiet i «Night Sprite».



Denne hi-hat-bruken kan minne om en invertert disko-rytme, gjenkjennbar i datidens populærmusikk: eksempelvis på låter som allerede nevnte James Browns «Get Offa That Thing» (etter introen), superhiten «Dancing Queen» av ABBA (1976) og «Just A Little Bit Of You» av Michael Jackson (1975). Med invertert menes at hvor det i en diskogroove spilles åpen hi-hat på oppslagene, spiller Gadd åpen hi-hat på taktslagene, mens felles for begge konsepter er at hi-haten lukkes (og spilles) på de uaksentuerte åttendedeler. Dette fører til at grooven som helhet får en tyngre feel og en overordnet vektelling av taktens tunge slag som både bidrar til å forankre tempo og time, men også i å opprettholde fremdriften i en ellers elementfattig groove, og slikt sett økes fokuseringen på eneren i takten. Knyttes disse elementene til Danielsens «sound box»-metafor (som jeg kaller lydrommet), kan man se at hi-haten for eksempel i G2, vil være høyt oppe både i y-aksen (frekvens) og x-aksen (klangfarge, dynamikk), mens basstrommen, og enda viktigere her, gulvtammen, vil være plassert lengre ned på skalaen nettopp i tråd med disse instrumentenes lavere frekvensområde latent i deres lyd kvaliteter. Nettopp dette bidrar betydelig til metaforen tidligere brukt om at G2 skaper mer plass og «luft» for de andre instrumentene å blomstre i, kombinert med legatohentydningen.¹⁷¹

¹⁷¹ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 55-56.

Groove 3 (G3) og groove 4 (G4)

Illustrert i eks. 20, setter den første grooven i soloseksjonen standarden for resten av groovene videre i partiet. Dynamikken i det rytmiske går inn i en ny og intensiv fase hvor metningstettheten økes i stor grad sammenlignet med både A og B, og man får en tydelig fornemmelse av at den improvisatoriske og solistiske innfallsvinkelen nå er i ferd med å augmenteres.

Musikk eksempel 20. Groove 3 (G3) i «Night Sprite».



Med Gadd's stilistiske analyse i tankene, er G3 i sin grunnmur bygd opp gjennom et paradiddel-konsept: på de to første taktlagene spilles den inverterte paradiddel gjort rede for tidligere, mens rudimentet på slag tre brytes gjennom å igjen spille to hi-hat-slag med høyrehånden, etterfulgt av et skyggeslag på skarpen i venstre hånd og et enkeltslag på høyrehånd og basstrommen samtidig. På slag fire skapes det en pause i den konstante sekstendelsaktiviteten, ved at en åttendedel på basstromme og hi-hat (i kombinasjon med et oppslag i taktslaget før) konkluderer frasen i grooven, og gjøres dermed klart til å repeteres på nytt. Det bemerkes også at de to sekstendels skyggeslagene på fire-óg, bidrar til å binde sammen takt for takt, slik at en viss underdelingsflyt likevel opprettholdes. Denne effekten gjør at grooven skaper ytterligere spenning og kontrast i den rytmiske driven, spesielt med tanke på at fraseringen virker å stoppe relativt tidlig, altså på slag fire i takten. Ergo hadde mønsteret utelukkende bestått av paradiddel-mønsteret spilt kontinuerlig gjennom hele takten, hadde effekten uteblitt. Dette viser også et annet viktig poeng: selv om Gadd's rudiment-bruk er påfallende og mye brukt, er nettopp det å mikse opp rudimentene med andre mønstre det som skaper den musikalske og kreative innfallsvinkelen. Et rent paradiddel-mønster tilpasset trommesettet, uten dynamiske variasjoner mellom slagene og slavisk utføring av rudimentet, virker å være mindre musikalsk og mer som en ren teknikk- og koordinasjonsøvelse.¹⁷² Skarptrommens aksent (back-beat) er med på å skape rytmisk interesse, da denne faller på siste sekstendel på slag to. Mangelen på back-beat på slag fire, gjør at underdelingene i skyggeslagene på skarptrommen, samt hi-hat og basstrommen generert av paradiddel-rudimentet og andre mønstre, blir tilsvarende viktige elementer og kommer sågar mer til syne i lydrommet.

¹⁷² Dave Weckl, «Dave Weckl Weekend Hang / Q&A», en del av Youtube-kanalen *Dave Weckl*, (20. februar 2021): fra 11:34 <https://www.youtube.com/watch?v=ZwXDi4ykOI> (hentet 06.04.2021).

Man kan si at funk-elementet med fokus på eneren i takten, i sammenheng med de resterende tunge taktslagene, er betydelig redusert her, hvor underdelingene ikke bare har som funksjon og skape fremdrift *imellom* viktige slag, men faktisk *er* en anelig del av de viktige slagene. Tankene går da til standard jazz-tromming hvor nettopp underdelingen og feelen innad i rytmens «fabrikk» er vel så viktig som tyngre taktslag (i jazz, spesifikt svingpulsene som blir spilt på ride-cymbalen mot venstrehånds-komp).¹⁷³

G4 fremvist i eks. 21, tar i bruk tilsvarende konsept og har den samme rytmiske oppbygningen med sekstendeler uavbrutt fra slag én til tre, mens på fjerde slag utføres samme pause som i G3. Variasjonen er i hovedsak at den siste sekstendelen på slag én blir aksentuert med åpen hi-hat i tillegg til en ekstra back-beat på slag fire. Her spilles timen på ride-cymbalen, mens hi-haten tar hånd om ornamentiske aksenter. Dog forskjellig, er det rytmiske grunnprinsippet nesten identisk med G3 kan man se i notasjonen.

Musikk eksempel 21. Groove 4 (G4) i «Night Sprite».



Man bemerker også at figuren på slag fire er her snudd sammenlignet med G3, for å muliggjøre back-beatslaget, men som gjør at den nevnte pausen ikke blir like effektiv, da åttendedelen som bryter sekstendelene kommer på fire-óg, dermed nærmere slutten av groove-syklusen. Bassgitaren følger begge grooveene tett og skifter etter hvilken variant som blir spilt, men har i tillegg en utbrodert rolle i at Jackson varierer hva som spilles imellom basstrommeslagene, og man hører tydelig en improvisert karakter gjennom hele basspillet.

Groove 5 (G5)

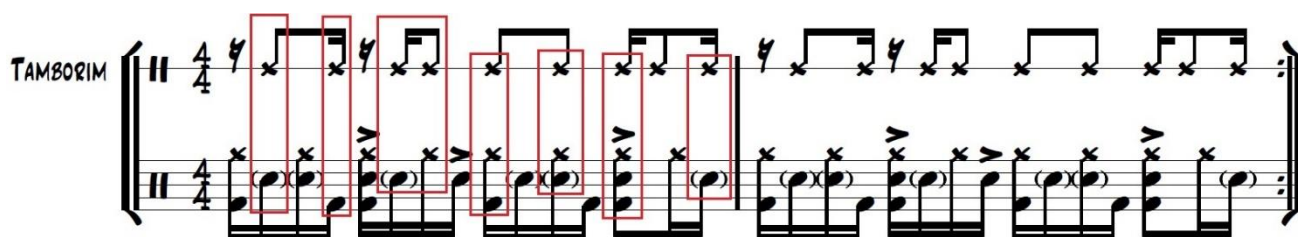
Innslaget av denne feelen minner sterkt om en samba, og man kan relatere grooven direkte til dette i motsetning til G1 i «Lenore» sin subtile hentydning. Bassen følger etter gjennom å spille en tilsvarende figur som basstrommen, som vist i eks. 22. I tillegg spiller Jackson kortere og mer konsise toner som tydeliggjør hver enkelt note i større grad og virker mer staccato. Teksturen i kompet differensieres fra foregående parti, da den får en mer bastant feel og sentrering rundt taktslagene, som nettopp samba-basstrommen sørger for i kombinasjon med basspillet. Teknisk skiller grooven seg fra de andre, da det lineære aspekt (dog er ikke de foregående grooves i solo-seksjonen fullt ut lineære) som rudiment-baserte mønster inviterer til, ikke er til stedet: denne varianten

¹⁷³ Monson, *Saying Something*, 54-58.

av trommesett-adaptert samba-feel er kontrapunktisk innad i grooven, hvor timen som blir spilt med hi-hat er det statiske og stabile i sammenheng med basstrommen, mens det står i kontrast til skarptrommens varierte figurspill. Dermed kan man si at grooven ikke lenger har et lineært perspektiv, men er lagvis oppbygd ved at flere elementer spilles samtidig.

Et essensielt element i samba-hentydningen i tillegg til basstrommefiguren, er det som spilles i skarptrommen, hvor begge til sammen utgjør tilsvarende frasering som i «tamborim»-rytmen, som nettopp er et prekärt rytmisk motiv i sambatromming.¹⁷⁴

Musikk eksempel 22. Groove 5 (G5) i «Night Sprite». De røde rektanglene markerer hvor det som spilles av Gadd treffer med «tamborim»-rytmen.



Noe som også bidrar til å gjøre taktslagene tyngre, er den åpenbare back-beat på to og fire gjennom hele mønsteret, som slikt sett blander sammen kontemporært trommesettspill med brasiliansk samba. Samtidig ser man, slik det er notert, at den overordnende rytmiske frasen er overraskende lik G3 og G4, da denne nevnte pausen på slag fire også er inkludert her, spesifikt identisk med G3, som igjen skaper en intern kontrast i den rytmiske flyten.

Groove 6 (G6) og 7 (G7)

Som vist i eks. 23, velger Gadd å redusere metningstettheten noe, da færre sekstendels skyggeslag blir spilt og grooveene får sågar en mindre frenetisk feel. Bassen gjør det samme med å redusere antall skyggenoter. I sum gjør dette at grooveene får en mer konvensjonell hentydning i at to og fire er særs vektlagt i relasjon til én og tre, som igjen statuerer funk- og rockassosiasjonen. Samtidig åpnes den rytmiske teksturen noe opp som skaper en dynamisk differensiering mellom grooveene før, og i partiet som etterfølger. Igjen er det ikke enkelt å forklare hvorfor akkurat disse er såpass differensiert fra de foregående, og hvorfor de er plassert så nært soloseksjonens klimaks, men det kan tenkes at det først og fremst er for å skape variasjon gjennom en subtil dynamisk bølgedal, nemlig i taktene før klimakset, som kontrast.

¹⁷⁴ Karen Howard, «Performing Rhythms of the Brazilian Bateria», *General Music Today* 33/1 (oktober 2019): 53-54.

Musikk eksempel 23. Groovene G6 og G7 i solodelen på «Night Sprite».

Et annet viktig element å peke på, er at den tidligere nevnte disko-grooven, kommer til sin fulle rette her, men gjennom oppslag spilt på ride-cymbalens bjelle i motsetning til åpen hi-hat. Assosiasjonen til disko og pop blir gjennom denne imiteringen mer direkte kontra i G2, ikke minst med tanke på den tydelige back-beaten på to og fire. Det kan være et tegn på inspirasjon fra tidlig disko-pop i en fusion-sammenheng, i et forsøk på å innlemme populærmusikalske elementer som kan bidra til at et «utrent» jazzpublikum kan relatere seg til musikken, selv i en ellers frenetisk og improvisasjons-tung låt. I tråd med Coreas intensjon om å appellere til ulike publikumsgrupper, og ikke bare til jazzentusiaster gjennom å komponere melodisk musikk, kan være med på å underbygge denne påstanden ved at denne spenningen og kompleksiteten i groovene, avspennes med enklere og mer konvensjonelle groover som G6 og G7, nettopp for å ikke «miste» publikum.¹⁷⁵ Uavhengig av hva Gadds intensjon med groovene var, kan man si at innfallsvinkelen absolutt er i tråd med den tidsriktige 70-talls-feelen jamført med diskohentydningen.

Etterfulgt av det som nå er blitt diskutert, er groovene videre i låten variasjoner av disse (GV) og er sågar ikke hensiktsmessig å transkribere i seg selv. Men som det kort er nevnt, tas energien på nytt opp igjen i delseksjonen KS, der den kollektive improvisasjonen mellom keyboard og sopransaks finner sted, og som klimakset i seksjonen, går Gadd (og Jackson) tilbake til den samba-aktige grooven (G5) for å intensivere energinivået. Når B-partiet kommer for siste gang etter solofill 2 (SF2), er grooven intensivert gjennom åpent hi-hat-spill og med aktiv, samt synkopert basstromme. Deretter spilles siste C-parti med samme energi som tidligere, og låten konkluderes via et raskt rytmisk motiv.

¹⁷⁵ Tomkins, intervju av Chick Corea, 5.

3.3.4 Leprechaun ´s Dream

Siste spor på albumet er en substansiell reise i flere uttrykk, stilarter og teksturer, og følelsen av at dette er tilsvarende et «seriøst» verk blir vekket, i dens episke og storslagne tilnærming, samt låtens lengde på 13 minutter. Om mulig, er kanskje dette den mest eklektiske låten på hele *The Leprechaun*, da blandingen mellom klassiske hentydninger med strykekvartett, ulike vokalparti, progressive rock-aktige tuttifraser, mainstream jazz-elementer og bruk av blåseensemble, blandes sammen og er enkelte ganger tydelig adskilt fra hverandre i seksjoner, gjør at låten kan virke sammenhengende og usammenhengende på samme tid: fornemmelsen av ambivalens blir nærværende og Jeff Becks utsagn «... It ain´t rock, and it ain´t jazz... » kommer virkelig til sin rette her.¹⁷⁶

«Leprechaun ´s Dream» skiller seg også i ut i den rytmiske feelen gjennom at både taktartene 6/8 og 4/4 blir brukt. Fundamentalt ulike rytmiske feels, men ikke nødvendigvis totalt urelatert til hverandre (4/4 kan få en hentydning til 6/8 hvis trioler konsekvent er underdelingsreferenten), vitner dette om et tydelig progressivt element, gjerne med inspirasjon fra kunstmusikalske verk i tillegg til progressiv rock hvor taktarter og feels skifter innad i samme verk (som gjerne i seg selv tar inspirasjon fra europeisk kunstmusikk).¹⁷⁷ Videre i låtens ekstreme eklektiske og ambivalente natur, er det muligens ikke overraskende at også her, selv med enda større grad av gjennomkomponerte elementer sammenlignet med «Night Sprite», er det improvisatoriske og det solistiske utpregede elementer i to av seksjonene i verket. Type karakter som imidlertid mangler sammenlignet med «Lenore» og «Looking at The World» er det kommersielle aspekt: det harmoniske, melodiske og rytmiske, på sett og vis alle musikalske elementer, virker å være kompromissløse og lite vitner om at intensjonen er å favne så bredt så mulig i et publikumsperspektiv. Beskrevet av Gilmore som albumets «Tour de Force av klassiske proporsjoner», underbygger dette verkets episke assosiasjon, men også den eklektiske hentydningen som springer frem.¹⁷⁸

I å undersøke og diskutere groovene på «Leprechaun ´s Dream», vil det grunnet tidsbruk og sideantall ikke være hensiktsmessig å gjøre rede for formen i detalj som på tidligere låter, men hvor det er nødvendig vil det bli henvist til min/sek i sporet. Men for klarhetsskyld ser den overordnende formen slik ut: intro – soloseksjon 1 - mellomparti – soloseksjon 2 – outro. Dette er et forsøk på å skape en minimumsoversikt over formen,

¹⁷⁶ Fellez, *Birds of Fire*, 1.

¹⁷⁷ Allan F. Moore, «Progressive Rock», *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46255>.

¹⁷⁸ Mikal Gilmore, «The Leprechaun», 22.

men det må legges til at partiene i seg selv er svært varierte og temaene og motivene er mange. Imidlertid er det i soloseksjonene de relevante mønstrene finner sted i et grooveperspektiv, og det er i disse, naturlig nok, at det improvisatoriske foregår. Kontrasten mellom soloseksjonene og intro, mellomparti og outro er stor, da de sistnevnte seksjonene er gjennomkomponerte og sågar bringer frem assosiasjonen til et større verk av tidvis episke proporsjoner, især i bruken av strykekvartett og blåseensemble. Dette brytes altså opp i soloseksjonene, også med at musikerne utøver interaksjon mellom seg i komping av solisten, og her tydeliggjøres en jazz-mentalitet og innfallsvinkel. Akkordbruken i soloseksjonene er holdt til et minimum og er repeterende (hver seksjon har ulike akkorder), som gir solistene større spillerom, samt at grooveens definisjon og betydning virker å ha en større rolle i lydrommet. Følelsen av en pedaltone, eller drone, i soloseksjon 2, gir ytterligere fokus på tekstur og klangfarge, hvor nettopp fraværet av en akkordrekke, skaper en mystisk og fantasifull stemning: igjen får vi følelsen av det arabiske i skalabruken, hvor skalaen *hujazz-kar* med liten sjuer utgjør det harmoniske fundamentet. I praksis er det harmoniske konseptet modalt i at skalaen i seg selv er det improvisasjonen er basert på i motsetning til en akkordrekke-syklus.

I første del av introen settes søkelyset på det vokale, hvor Gayle Moran (Chick Coreas kone), synger ulike stemmer gjennom overdubbing i et korformat som skaper en fantasifull men myk og distansert klang gjennom klangeffektens tekstur. Bass-synthen skaper en elektrisk kontrast til vokalens akustiske klang, hvor en sci-fi-aktig eller kanskje mer treffende i konseptets natur, fantasi-aktig følelse skapes i kombinasjonen disse imellom. Det kontrasterende og ambivalente er allerede i første del av introen påtagelig. Del 2 fremviser den kammermusikalske hentydningen ved strykekvartetts impresjonistiske karakter, og tankene går til komponisten Ravel.¹⁷⁹ Deretter i del 3 av introen, presenteres blåseensemblet i en fanfare-aktig karakter, som umiddelbart skifter teksturen fra myk og drømmende, til mer bastant og på et vis krigersk, gjennom blåsens diskante og definerte attack og klangfarge. I tillegg til en middelaldersk assosiasjon får partiet også en filmatisk, ikke minst dramatisk og storslagen karakter. Siste del av introen er naturlig i sin progresjon, hvor vokalen reintrodueres, sammen med strykerne, i tillegg til at Coreas Fender Rhodes først her gjør seg til kjenne. I det dette skjer, er dynamikken redusert kraftig mens motivet kommende soloer skal baseres på, blir statuert i en tydelig og repetitiv maner. Den legato hentydning i spillet bidrar også sterkt til et karakterskifte gjennom at trompetene bruker mute for å redusere den diskante klangen og attacket, mens de svarer grovmessingens klangmessig rundere grunntoner på punkterte fjerdedeler. Blåseensemblet er nå begrenset til et tutti støt (fra 1:34), men er fraværende i resten av partiet. Trommene er for det meste fraværende og kommer

¹⁷⁹ Hør eksempelvis begynnelsen av første sats «Allegro moderato» av Ravels strykekvartett i F-dur (Opus. M.35).

først inn i introens siste del med åpen hi-hat og cymbalaksenter (2:29). Trommene bidrar dermed til å definere den rytmiske feelen, taktfølelsen og et subtilt grooveelement blir gradvis etablert.

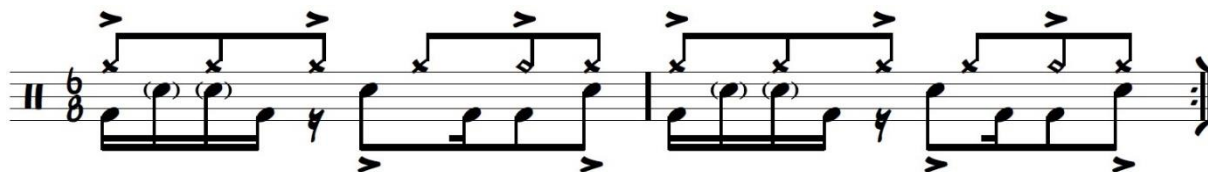
Soloseksjon 1 og groove 1 (G1)

Denne taktarten skiller seg som sagt fra resten av *The Leprechaun*. Uavhengig om man teller den som alla breve eller 6/8, får grooven, som vist i eks. 24, en slags ro i fremdriften spesielt med tanke på bassens punkterte fjerdedeler som skaper en mild hentydning mot gåbass (Walking Bass). Dette gir samtidig også en svak assosiasjon til en svingrytme i 6/8-taktens naturlige inndeling i tre og tre (på samme tid 2/4 hvis man teller punkterte fjerdedeler), og ergo blir jazz-hentydningen sterkere, men dog uten at det rytmiske faktisk svinger i den tradisjonelle forstand (sekstendelene må være svingte for å oppnå dette).

Fløytesoloen er først ut, og her hører man at både Gadd og Corea responderer på det fløyten spiller gjennom å plukke opp motiver og rytmiske fraser, og spiller sammen med eller kontrapunktisk i relasjon til disse. Bassen er i stor grad med i samme konversasjon, med utbroderte tilslagsnoter samtidig som at fjerdedelene er solide og legato nok til at bunnfrekvensene fungerer som låtens grunnmur. Ikke minst er bruken av kontrabass en bidragsyter til den mykere og akustiske klangen, spilt her av Eddie Gomez. Igjen underbygger dette den musikalske og improvisatoriske innfallsvinkelen som i stor grad stempler musikken som jazz-ættet, snarere enn pop, rock eller funk. Etter fløytesoloen går dynamikken ned slik at utgangspunktet for Coreas solo, som er neste i rekken, har et hensiktsmessig dynamisk utgangspunkt å starte sin improvisasjon på. Samme stil fortsettes inn i Coreas solo, men er kortere enn fløytesoloen, og konkluderes ved at partiets tema igjen blir introdusert, når fløyten kommer inn igjen.

Det som kjennetegner hovedmønsteret i den første groove (G1), er at back-beaten i utgangspunktet er sentrert rundt den tredje åttendedels siste sekstendel og slag seks i 6/8-takten, som skaper en følelse av half-time, som igjen bidrar til å holde den nevnte roen i fremdriften. «Ro» og «fremdrift» kan kanskje virke motstridende å bemerke samtidig, men det som menes er at fremdriften blir ivaretatt av underdelingene i Gadds skyggeslag, mens bassens alla breve-hentydning med fjerdedelene vektlagt, opprettholder roen i grooven. På samme tid skaper den første back-beaten i takten spenning, da den er synkopert og ikke lander på det mer konvensjonelle fjerde taktslag.

Musikk eksempel 24. Groove 1 (G1) i «Leprechaun's Dream». Legg merke til den ukonvensjonelle måten å aksentuere back-beaten på.



Danielsen referer til Nketias to overordnede konsepter som beskriver hvordan underdelingsreferenten (density referent) kan fraseres i groovens taktsyklus (basic unit): symmetrisk (divisive) inndeling i 6/8 kan være 3 + 3 eller 2 + 2 + 2, eller 6 + 6 som sekstendeler for eksempel. Mens asymmetrisk (additive) kan være treffende her, hvis man bruker sekstendeler som underdelingsreferent: 5 + 4 + 3 eller 3 + 4 + 3 + 2 eksempelvis.¹⁸⁰ I G1 blir inndelingen følgende: 5 + 5 + 2 hvis man definerer fraseringen etter skarptrommeslagene (og det første basstrommeslaget i takten). Dermed kan grooven være vel så relatert til afrikanske rytmiske konsept, om ikke mer, enn til eksempelvis en 6/8-groove i en soul- eller R&B-ballade.¹⁸¹

Viktig å bemerke er at grooven blir variert kontinuerlig for å ettergå interaksjonen som foregår mellom musikerne. Et element som skaper en konstant spenning i den rytmiske flyten, er den polyrytmiske følelsen som skapes mellom trommer og bass, gjennom bassens nevnte vektlegging av punkterte fjerdedeler i kombinasjon med Gadd's underdelingsfokuserte og synkoperte innfallsvinkel. Dette skjer også innad i trommingen i seg selv, hvor aksentene blir variert og flyttet rundt, slik at vektleggingen av ulike slag fremhever denne kontrasten.

Fremvist i eks. 25, høres et polyrytmisk element i trommene i relasjon til bassen og keyboard fra 04:20: bassen spiller punkterte åttendedeler, mens trommene fraserer aksentene på annenhver åttendel med åpen hi-hat og basstromme. Skarptrommen spilles like før hvert basstrommeslag og fungerer som en slags opptakt til aksentene, i tillegg bidrar det til å forsterke den polyrytmiske effekten. Coreas komping er inspirert av Gadd's spill, men hans frasering er omvendt av Gadd: der trommene aksentuerer taktslagene to, fire og seks, fyller Corea inn med samme frasering, men på slag én, tre og fem (han starter på slag fem i første takt, som vist i eksemplet). Dermed virker Gadd's og Coreas frasering som en illusjon om at takten går i 3/4, mens bassen gir en hentydning til 4/4. Dette viser kompleksiteten i det rytmiske under improvisasjon og i interaksjon musikerne imellom.

¹⁸⁰ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 47.

¹⁸¹ Hør for eksempel Marvin Gaye med «Distant Lover» (1973). Inndelingen er symmetrisk med 3 + 3 eller 6 + 6 i sekstendelsreferenten.

Musikk eksempel 25. Polyrytmisk hentydning i improvisatorisk interaksjon mellom keyboard, bass og trommer.

The image shows a musical score for three instruments: KEYS, BASS, and TROMMER (Drums). The music is in 6/8 time. The KEYS part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and single notes. The BASS part is a single staff with eighth notes. The TROMMER part is a single staff with eighth notes and rests, indicating a complex polyrhythmic pattern. The score is divided into four measures, each containing a different rhythmic interaction between the instruments.

Hvor Danielsen redegjør for at det i «ren» funk er en forutsetning at to eller flere rytmiske feels spilles samtidig i kompet gjennom bruk av motrytmer, kryssrytmer og midlertidige polyrytmer, kan slikt sett groovekonseptet på «Leprechaun´s Dream» assosieres med denne tolkning. Samtidig er de ulike rytmene, polyrytmene og frekvensen av variasjon på et helt annet presisjonsnivå enn hva Danielsen peker på: den ambivalente innfallsvinkel i funk skapes ikke utelukkende gjennom samtidige ulike rytmer og feels, men også i at rytmene i seg selv ikke er hundreprosent metriske i fraseringen, og ikke minst bruken av jevne og svingte sekstendeler samtidig.¹⁸²

I mangel på en bedre beskrivelse, virker hennes definisjon å mene at funk skal være litt «løssluppet» og litt «skittent» innad i de rytmiske lagene, men samtidig som de i relasjon til hverandre er svært presist utført, noe som hun med rette påpeker er ekstremt utfordrende og krever solide musikalske evner hos alle instrumentalister. Spillet på «Leprechaun´s Dream» virker generelt å være utført på en mest mulig korrekt måte rent metrisk i alle henseender i de rytmiske fraseringene, dog med nærværet av solide feels som ikke gjør grooveene eller musikken statisk eller «umenneskelig». Sagt på en annen måte, grooven her virker for polert og sofistisert for å gi en solid funk-hentydning. Dermed kan man si at grooven er delvis funk-inspirert i det som faktisk blir spilt, men ikke nødvendigvis i feelen og fraseringen.

¹⁸² Danielsen, *Presence and Pleasure*, 81-83.

Soloseksjon 2 og groove 2 (G2)

Her introduseres en ny rytmisk feel, da bandet har gått bort fra 6/8-takten til fordel for 4/4. Som det fremgår i eks. 26, er underdelingsreferenten i hovedsak åttendedeler i stedet for sekstendeler, noe som bidrar til å overføre noe av «roen» forklart i soloseksjon 1. Grooven som helhet er oppsiktsvekkende lik sin variasjon i 6/8 i sin grunnfrasering: back-beaten her kommer på andre sekstendel på taktslag to, og deretter på slag fire som gir tilsvarende vektlegging som i G1, og gir en følelse av half-time-fraseringen også her. Et annet element i Gaddes distinkte stil, er spørsmål/svar-konseptet som er nevnt flere ganger til nå, og det blir tydelig i G2 hvor slag fire spilles samtidig på skarp og gulvtam som nettopp gir ekstra tyngde i slaget («svaret»). Som med «50 Ways To Leave Your Lover» og G1 på «Lenore», ser man tydelig en rød tråd i Gaddes kreativitet og frasering fra låt til låt. Bassen og trommene er som før i at de varierer groove-mønsteret til stadighet i tråd med å støtte opp om solisten. Imidlertid er den største forskjellen mellom G1 og G2 på «Leprechaun's Dream», at sistnevnte ikke har den samme polyrytmiske kontrasten da underdelingsreferenten både i trommer og bass ikke fraseres usymmetrisk i like stor grad som i G1. Dermed mister G2 noe av det ambivalente aspekt hvor tilsvarende effekt kunne blitt oppnådd gjennom å bruke faktiske trioler i 4/4 takt.

Musikk eksempel 26. Groove 2 (G2) i «Leprechaun's Dream» som viser spørsmål/svar-prinsippet.

The image shows musical notation for Groove 2 (G2) in 4/4 time. The notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The first two measures are enclosed in a red box labeled 'Spørsmål' (Question), and the next two measures are enclosed in a red box labeled 'Svar' (Answer). The 'Svar' section features a simultaneous snare and bass drum hit on the fourth beat. Below the main notation, there is a section labeled 'FILL CA 08:12' showing a more complex rhythmic pattern with various drum notations like 'x' and 'o'.

Fillen notert i siste takt i eks. 26, er gjerne ansett som en av Gaddes ikoniske mønster. Motivet øker underdelingsreferenten fra åttendedeler til trettitodeler midlertidig, og gir en intens kontrast i groovens flyt. Mønsteret er basert på inverterte dobbeltslag (skyggeslag) mellom hi-hat og skarp, mens basstrommen spiller siste trettitodel på slag én, opp til slag to, som fungerer som en slags opptakt. Back-beaten opprettholdes som i taktene før, da fillen ikke bryter groovens flyt og frasering, men blir ornamentert ved å

øke underdelingsreferenten *imellom* de tunge taktslagene.¹⁸³ Hvor G1 gir vel så klar hentydning til en jazz-aktig rytmikk som en synkopert funk-groove, kan G2 muligens relateres mer konkret til for eksempel James Browns «Cold Sweat»: gjerne referert til som «The Fatback-Groove» av trommeslageren Dennis Chambers,¹⁸⁴ viser denne grooven hvordan back-beaten blir alterert gjennom dens plassering utenfor tunge takstlag (ofte referert til som «displacement»). Som vist i eks. 27, kommer skarptrommeslagene i «Cold Sweat», på slag to og fire-óg, og på to og fire i neste takt. Hele groovens syklus varer altså i to takter, og nettopp skarptrommeslaget på fire-óg er det som altererer fraseringen og feelen midlertidig, og er dermed det som kan relateres til G2 her. Riktignok er fraseringen omvendt, og ikke identisk med G2 og disse variasjonene skjer på forskjellige steder i taktslagene, men er samtidig nær nok da siste sekstendel på slag to gir tilsvarende effekt som 4-óg gjør i «fat-back»-grooven (markert med rødt):¹⁸⁵

Musikk eksempel 27. G2 i relasjon til «Fatback-Groove».

Figuren viser tre musikknoter i 4/4-takt, som sammenligner rytmer. Den øverste noten er tittel «FAT-BACK ORIGINAL (COLD SWEAT)» og viser et rytmebilde med aksentuerte slag på slag 2 og 4 i første takt, og på slag 2 og 4 i andre takt. Den melleme noten er tittel «FAT-BACK ALTERERT» og viser et lignende rytmebilde, men med en markert forskjell i plasseringen av slagene. Den nederste noten er tittel «G2 - FRA CA 07:27» og viser et rytmebilde som er enda mer avvikende fra de to øverste. Røde sirkler markerer spesifikke rytmiske elementer i hver not, som viser sammenligning mellom de ulike groovene.

Med denne sammenligningen i tankene i tillegg til den tydelige vektleggingen av slag én i takten, blir i så måte inspirasjonen til funk-groove opprettholdt og tydeliggjort i G2 i enda større grad enn i G1.¹⁸⁶

¹⁸³ Steve Gadd, «Steve Gadd – Hudson Music Master Series», fra 07:27.

¹⁸⁴ Tilsvarende grooves er å høre i moderne fusion, her er noen eksempler: Vital Information med «Listen Up» (2000), CAB med «South Side» (2001) og Dave Weckl Band med «Chain Reaction» (2005).

¹⁸⁵ Dennis Chambers, «Dennis Chambers: The Fatback Groove – James Brown», en del av Youtube-kanalen *Drummerworld*, (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=MBjn2GvMD3o> (hentet 23.06.2021).

¹⁸⁶ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 69-70.

Groove 3

Fra 10:16 introduseres en ny feel som markerer slutten på solodel 2 og begynnelsen på outroens mystiske, episke og fantasifulle stemning. Man kan på et vis definere feelen som en videreføring fra soloen, i at det modale aspektet er det samme, mens istedenfor solospill er det nå et komponert tema som er i søkelyset. Måten dette blir gjennomført på gir en effektiv kontrast og bidrar til en naturlig crescendo fra solodelens rolige og bedagelige sfære. Ikke minst det at siste solist som spiller er trombonisten, bidrar også til at dynamikken er relativt lav i lydrommet, men også i kombinasjon med droneaspektet i at alt er fremdeles figurert rundt samme skala og akkord. Nettopp det svevende, monotone og repeterende i det harmoniske kompet blir byttet ut til fordel for et faktisk melodisk motiv, som i tillegg gradvis blir ornamentert med motstemmer (stryk og blås) og flytestemmer (vokal).

I trommene kan man si at det motsatte skjer, illustrert i eks. 28: brått brytes den behagelige funk-grooven gjennom et bastant og staccato marsj-mønster som står i steil kontrast til det harmoniske aspektet som fortsetter å være flytende, luftig og åpent, selv med det enkle og krystallklare melodiske motivet som repeteres. Bassens rolle går fra å være fragmentert og «funky» i solodelen, til å oppleves som flytende og legato i sine lange toner og mangel på rytmiske hentydninger i underdelingsnivået. Samtidig får teksturen en militær-aktig og krigersk aura, hvor marsjgrooven og blåsemotivet bidrar sterkt til dette. Igjen et godt eksempel på Gadds blandende stil, og igjen gjør hans marsj- og rudiment-opphav seg gjeldene:

Musikk eksempelp 28. Groove 3 (G3): et marsj-aktig mønster i emblematiske Gadd-stil, fra 10:17.



Kjenner man Gadds trommespill, vil marsj-mønsteret minne om begynnelsen på hans faste skarptrommestykke, «Crazy Army» skrevet av Ed Lemley (1934), som han ofte starter sine åpne trommesoloer med. Igjen skapes også delvis assosiasjonen tilbake til «50 Ways to Leave Your Lover» i sin marsj-aktige karakter.

Fra 10:47 etter gradvis oppbygning i energi og intensitet, bringes det gjennom å markere melodifrasens aksenter med basstromme og crash-cymbaler, inn i neste seksjon av outroen. Deretter skifter teksturen og klangen nok en gang og vi får for alvor et nytt tilbakeblikk på det storslagne, episke og orkestrale, hvilket varer ut hele verkets lengde. For det meste er de resterende taktene forbeholdt ulike motiviske og tematiske løp som i stor grad er utført i tutti, hvor trommene også følger de rytmiske fraseringsene med

uovertruffen presisjon. Et kort grooveelement gjør seg igjen til kjenne i slutten av outroen: fra 11:36 til 11:44 høres en energifylt rocke-aktig groove med to og fire på skarptrommen, mens basstrommen og crash-cymbalen markerer den harmoniske rytmen i akkordene. Crash-cymbalen spilles med åttendedeler som referent, men aksentuerer altså synkopene i den harmoniske rytmen og dermed blir fremdriften i stor grad opprettholdt samtidig som at aksentene blir markert. Merk at til nå på *The Leprechaun* har ikke en tilsvarende groove blitt spilt, altså der hvor Gadd faktisk bruker crash-cymbalen til å statuere timen på, gjerne ansett som den ultimate måten frembringe mest mulig energi, volum og intensitet i en groove, især i rock.¹⁸⁷ Videre fra 11:44 spilles et mønster sentrert rundt tammene, basstrommen og crash-cymbalen som gir en ytterligere «dyrisk» og krigersk assosiasjon, mens back-beat-elementet er redusert i de høye frekvenser siden slag to og fire spilles på gulvtammen. Grooven intensiveres videre mot slutten gjennom bruk av ruffs (tre eller fire slag) spilt imellom de vektlagte aksentene. Samba-elementet er også til stede her, gjennom basstrommens pick-up slag rett før slag én og tre, som bidrar til økt fremdrift og antesipering av tunge aksenter. Tempoet avsluttes gjennom en enkeltslags-fill spilt i trettitodels-referenten, hvor fillen ender i to aksentuerte slag som er svakt retardert, og låtens finale gjør seg gjeldene gjennom tutti fermate-markeringer. Finalen tas helt ned i dynamikk på slutten, og vokalen (kor) kun ledsaget av arco kontrabass, avslutter verket på tilsvarende måte som i introen, mens det hele konkluderes når pianoet spiller tonen C# i kontraoktav.

På denne måten gis verket en formal mening i at introen og outroen har karakteristiske likheter i det episke og storslagene, mens de i seg selv ikke er identisk med hverandre: det introen og outroen kanskje har mest til felles, er nettopp at de er ulike, men da de markerer begynnelsen og slutten på låten, defineres det en logisk, om enn variert og ulik formstruktur. I tillegg er disse like nok til å kunne definere dem som noe annet sammenlignet med solodelene. Ikke minst bidrar også de klimatiske seksjoner til dette, da man eksempelvis etter solodel 2 forventer at dynamikken og intensiteten skal ta seg opp, med erfaringen fra solodel 1 og mellomseksjonens forløp friskt i minne.

¹⁸⁷ Hør for eksempel Led Zeppelin med «Communication Breakdown» (1969) fra 01:11.

3.4 Oppsummering

Gjennom denne redegjørelsen er det forhåpentligvis kommet frem hva som ligger bak Steve Gadd's metode og innfallsvinkel i groovekomposisjon og improvisasjon på *The Leprechaun*. Hvor de ulike mønstrene, inspirasjoner og stiler kommer fra, er forsøkt redegjort i kontekst med datidens kontemporære populærmusikk, især funk, R&B, rock, pop og latin. Det har vist seg å være mindre hensiktsmessig å fokusere rundt bebop, hardbop, post-bop eller mainstream-jazz i de rytmiske elementer og mønstre i relasjon til dette album, mest fordi den faktiske svingte pulsen er fraværende. Men hvor disse ikke er identifiserbare i konkrete musikalske elementer, er det heller argumentert for en overordnet jazz-mentalitet og innfallsvinkel i det improvisatoriske, som kan sette denne musikken i relasjon til jazzarven og til dens historiske perspektiv. Gjennom intervjuene det er henvisning til, kommer det tydelig frem at Steve Gadd har fått muligheten til å utøve sin kreativitet og virtuositet selv på gjennomkomponert materiale, og trommene har dermed bidratt betydelig i det kompositoriske så vel som improvisatoriske. Videre kan man knytte Gadd's utøvelse til Bruford's argumentasjon hvor en kreativ musiker er synonymt med å få utfolde sin egenart og personlighet i musikken, noe man trygt kan bemerke på dette album at Gadd faktisk gjør.¹⁸⁸

Samtidig, i den generelle delen hvor hans historie blir redegjort for i begynnelsen av kapitlet, får man også en klar hentydning om at han også er i stand til å regulere kreativiteten: det vil si at med hans tilgang til det kreative, er han også i stand til å ikke benytte seg av denne tilgangen hvis grooven hovedsakelig skal være funksjonell og uten betydelig egenart. Dette kan man si harmonerer godt med hans karriere som studiomusiker og ikke minst hans evne til å lytte og spille vidt forskjellige stilarter, og dette også i relasjon til bandlederens intensjon og konsept, men også i hvor stor grad kreativitetsnivået tillates. Dermed kan man med relativ sikkerhet konkludere med at Gadd's tromming på *The Leprechaun* er i høyeste grad kreativ gjennom at han skiller seg ut i sine groovekomposisjoner og stil (differentiation), i at han fremviser et anselig nivå av musikalsk valgfrihet både i komposisjon og improvisasjon (selection), og at hans tromming har utvilsomt hatt stor påvirkning på både publikum og andre musikere, og at hans evne til å formidle musikk gjennom tromming er fremtredende (communication), mens «portvokternes» (gate keepers) evaluering av Gadd's spill, vitner om en samstemt

¹⁸⁸ Bruford, «Making it Work», 28-9.

anerkjennelse av hans betydning som musiker: hans trommespill gis mening og signifikans for andre mennesker (assessment).¹⁸⁹

Imidlertid er ikke denne bemerkelsen uten motstridende elementer: mens den europeiske kunstmusikkens tradisjon foretrekker komponistens konsept og ideer, og tekstens beskrivelse av hva som skal spilles (notene) og hvor deretter komponisten blir ansett som den kreative i motsetning til utøveren, kan man se at dette virker motstridende med elementene i Brufords DSCA-modell som er forutsettende for kreativitet.¹⁹⁰ Denne nyansen, som tidligere redegjort for, er å finne på albumet gjennom at mye av musikken er gjennomkomponert til minste detalj, og hvor tekstens innhold statuerer rammeverket for komposisjonene, også for Steve Gadd. Dermed kan man si at *The Leprechaun* trekker inspirasjon i sitt rammeverk fra to verdener: den populærmusikalske (inkludert jazz) og i det kunstmusikalske, hvor elementer fra begge er fremtredende både i det strukturelle (formmessige), i nivå av virtuositet og i konkrete musikalske elementer, men også i prosessen (komponering og innøving), overordnede konsepter (verk vs låter) og for hvem musikken er laget. Mens hvem som i praksis evaluerer, definerer og kritiserer musikken, står muligens i mindre kontrast til det ambivalente i det idiomatiske, da jazz-orienterte tidsskrifter som for eksempel *Down Beat* og *Cadence* gir denne musikken pressekritikk, og ikke minst at Coreas musikk av plateselskap og musikkbutikker er blitt kategorisert under jazzidiomet.

Dermed er det i grooveanalysene forsøkt å fremvise Gadds varierte og eklektiske stil, som åpenbart nok viser seg å være som antatt: en bevisst men muligens også ubevisst miks av hans jazz- og korpsbakgrunn blandet sammen i hovedsak med latin, rock og funk, vitner om at hans inspirasjon for mange forskjellige stilarter definitivt er variert og at hans åpenhet til å lære og lytte er en egenskap som virker å ha vært en forutsetning for hans suksessfulle karriere. Med det sagt, er det i høyeste grad en rød tråd i hans spillestil å finne: i sammenligningen mellom ulike grooves i analysen, ser man likheter i hans bruk av rudimenter og mønstre, men også i frasering og gjennom bruken av spørsmål/svar-prinsippet, i vektlegging av taktslag og ikke minst i hans feel. Tross alt er feelen, Gadds egen idiosynkrone tolkning av rytme, time og tempo, det som gjør at det låter som det gjør, i tillegg til hva som faktisk spilles. Dette underbygger også hans grad av egenart og personlighet i hans spill i et kreativt perspektiv.

Tidsepokens klangfarge er å høre i hans trommelyd, hvor trommene gjennom ekstern og intern demping og bruk av plastikkskinn, som sår i motsetning til klangfargen og teksturen sammenlignet med fordums norm med åpnere toner med betraktelig mer

¹⁸⁹ Ibid., 31-42.

¹⁹⁰ Ibid., 25.

sustain, generelt i jazzsammenheng.¹⁹¹ Dermed kan hans trommelyd relateres til datidens «nye» lydideal i pop, funk og rock, heller enn til tradisjonell eller kontemporær mainstream-jazz.¹⁹²

Fra *The Leprechaun* med Steve Gadd, vender nå diskusjonen til albumet *Chick Corea Elektric Band* med «nykommeren» Dave Weckl bak trommesettet.

¹⁹¹ Eksempler på en åpnere trommelyd: Buddy Rich med «Song of the Islands», især fra trommesolo fra 03:36 (1959), Max Roach med «The Drum Also Waltzes» (1966), Elvin Jones med «5/4 Thing» (1970) og Miles Davis med «Pharao's Dance» (1970).

¹⁹² Wald, «Playin' for the music», 8.

Kapittel 4

Dave Weckl og *Chick Corea Elektric Band*

I dette kapittel vil det først bli presentert en bakgrunnshistorie om Dave Weckl, etterfulgt av en redegjørelse av hvorfor og hvordan bandet, og deres første utgivelse ved samme navn, *Chick Corea Elektric Band* (heretter referert til som CEB), så dagens lys.

Kontekstuelle elementer vil bli trukket frem basert i stor grad på intervjuer av Chick Corea, Dave Weckl og lydtekniker Bernie Kirsh. I tillegg vil det bli sett på resepsjon og kritikk fra jazzmagasinene *Down Beat* og *Cadence*. Etterfulgt av dette vil det som i forrige kapittel, bli gjennomført musikalske analyser med trommegrooves, form og struktur i fokus, men her på tre utvalgte låter: «Side Walk» (spor 2), «Elektric City» (spor 5) og «Got a Match?» (spor 4). I selve analysedelen vil musikalske elementer være av størst viktighet, hvor sjangerhentydninger og inspirasjoner fra annen kontemporær musikk vil bli diskutert og sammenlignet. Også her, vil flere av referansene være basert på instruksjons-videoer og annet materiale hentet fra trommekulturen, i større grad enn fra academia. Det kontekstuelle vil også bygges videre på det som hittil er blitt diskutert i fusion-diskursen.

Sentrale spørsmål i kapittelet er å undersøke hvilke stiler og sjangre som trommegroovene, men også bandet som helhet er inspirert av. I tillegg skal det diskuteres i hvilken grad groovene er kreative fra Brufords ståsted, hvordan disse kan relateres til Danielsens forståelse av funk-grooves, og ved hjelp av Monsons studier, hvordan musikerne improviserer og samhandler i den musikalske dialog og interaksjon.

4.1 Dave Weckl: Den virtuose nykommeren

Født 8. januar 1960 i St. Louis, Missouri, startet Weckl å spille trommer i en alder av åtte og deretter på sitt utøvende musikkstudium som nittenåring ved Bridgeport University, Connecticut.¹⁹³ Weckl tilsvarende Gadd, har en solid jazz-bakgrunn fra tidlig alder. Weckls far introduserte han for blant andre pianisten Pete Fountains Dixieland og trad-jazz-plater og storbandmusikk av Buddy Rich, hvor spesielt sistnevnte hadde betydelig påvirkning gjennom Richs fenomenale teknikk, som ble en stor fascinasjon for den unge Weckl. Musikksenen i St. Louis trekkes frem som livlig og aktiv, hvor Weckl i oppveksten kunne både overvære prominente storband og jazz-artister lokalt, i tillegg til å etter hvert spille selv i flere lokale prosjekter. Spesielt i storbandene fikk han utviklet sine noteleseferdigheter som han videre i karrieren har nytt godt av.¹⁹⁴ Inspirasjon fra andre jazz-trommeslagere som Elvin Jones, Philly Jo Jones og Max Roach blir nevnt, og etter hvert funk og fusion-musikere som David Garibaldi, Billy Cobham, Peter Erskine og Harvey Manson. Den største inspirasjonen i den mer back-beatorienterte stilen, var imidlertid Steve Gadd, hvor Chick Coreas «Humpty Dumpty» blir trukket frem som den første låten Weckl fikk høre med Gadd bak trommesettet.¹⁹⁵

Under sin studietid ble han imidlertid raskt en notorisk del av den lokale musikksenen, hvor normen etter hvert ble i snitt seks spillejobber per uke. Dog solide erfaringer lokalt, hadde Weckls mål i lang tid vært å slå igjennom i New York, der flesteparten av hans favorittmusikere på slutten av 70- og begynnelsen av 80-tallet befant seg. Dermed søkte han seg inn på høyere musikkutdanning så nært Manhattan som mulig som altså ble Bridgeport University, og i studietiden her, dro han titt og ofte mellom Bridgeport og New York for å gradvis etablere seg som musiker i «storbyen». Gjennom det første anerkjente fusion-band han ble medlem av, Nite Sprite (oppkalt nettopp etter låten «Night Sprite» fra *The Leprechaun*), opparbeidet han seg sakte men sikkert et navn for seg selv i de rette kretser. Kanskje overraskende på noen, slet Weckl i de første månedene som fastboende i New York, hvor han følte en slags avmakt og frustrasjon over hvor vanskelig det var å komme inn i miljøene han var helt avhengig av for å gjøre seg kjent.¹⁹⁶ På invitasjon fra Steve Kahn, fikk Peter Erskine overvært en Nite Sprite-konsert i New York og ble umiddelbart imponert over det han bevitnet: «Dave sjokkerte trommeverdenens grunnmur!» proklamerer Erskine, samtidig som at han berømmer Weckls arbeidsmoral

¹⁹³ Jeffrey Holmes, «Dave Weckl», *Grove Music Online*, (2013).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2242618>

¹⁹⁴ Jeff Potter, «Dave Weckl», *Modern Drummer* 84/10, (oktober 1986): 18.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Mike Dolbear, «Mike Dolbear Web Show Series 3 Episode 1 – Peter Erskine & Dave Weckl!», en del av Youtube-kanalen *Drumclips* (mars 2018): fra 17:16, <https://www.youtube.com/watch?v=JGwGEFnt0aY> (hentet 03.06.2021).

og virtuose ferdigheter.¹⁹⁷ Videre førte dette til at Erskine anbefalte Weckl til å være vikar på en spillejobb han ikke kunne overvære med bandet French Toast (som for øvrig Steve Gadd også har spilt i) med hornspilleren Peter Gordon i spissen.¹⁹⁸ Weckl forteller at anbefalingen ble et substansielt vendepunkt i hans karriere, hvor bassisten i bandet, Anthony Jackson (som også spilte på *The Leprechaun*), i sin tur begynte å anbefale Weckl til alle i bransjen som hadde behov for en dyktig trommeslager. Resultatet av dette brakte studiosesjons både innen jazz og pop, tv-jingles og andre fjernsynsprogrammer, film-musikk og alle former for live-spilling inn i Weckls virke, og ble i løpet av få år en av de mest prominente nykommere på New Yorks musikkscene.¹⁹⁹ I løpet av karrieren fra tidlig 80-tall og ut på 90-tallet, har Weckl spilt på album og/eller live med Paul Simon (Simon and Garfunkel), Robert Plant og Diana Ross for å nevnte noen få i pop og rock-idiomet.²⁰⁰ I jazz og fusion-verdenen nevnes Bill Connors, Mike Stern, Steve Khan, Michel Camilo, Randy Brecker, George Benson, Georg Wadenius, Bireli Lagréne og Chuck Loeb.²⁰¹

Sammenlignet med Gadd, kan man si at Weckl har gjennom sin substansielle studiovirksomhet i New York tidlig i karrieren, oppnådd litt av samme status og renommé i å bli en ettertraktet og allsidig trommeslager. Men motsetningene dem imellom, kommer til frem allerede fra midten av 80-tallet: med Gadds kontinuerlige assosiering til rock- og pop-artister, helt opp til nåtiden, skilte Weckl på sett og vis lag med popverdenen allerede da han ble medlem av Chick Corea Elektric Band i 1985. Resultat av dette ble nødvendigvis at Weckl som helhet, er betraktelig mindre kjent enn Gadd i musikkbransjen, mens Weckl kan sies å ha en tilsvarende status som Gadd i jazz og især fusion-idiomet, og ikke minst i trommekulturen for øvrig. Det var et bevisst valg å prioritere Coreas band, hvor han fikk fullt utløp for sin kreativitet, tekniske virtuositet og improvisasjon. Til tross for et snev av motvillighet og skepsis til å tidvis forlate den definitivt mer lukrative studioscenen i New York, var han fast bestemt på å ta sjansen som fulltids fusion-musiker i CEB.²⁰² I det perspektivet kan man også hentyde at Dave Weckl er en av de ytterst få trommeslagere som nærmest utelukkende livnærer seg på fusion-musikk som profesjonell, og samtidig lever forholdsvis godt med dette finansielt sett. Sammenlignet med andre velkjente «kamelon-aktige» trommeslagere i idiomet, av omtrent samme generasjon, eksempelvis Dennis Chambers (Santana), Vinnie Colaiuta (Sting), Steve Smith (Journey), Gary Novak (Alanis Morissette), Gary Husband (Level 42)

¹⁹⁷ Ibid., fra 21:27.

¹⁹⁸ Ibid., fra 13:34.

¹⁹⁹ Potter, «Dave Weckl», 19.

²⁰⁰ Dave Weckls hjemmeside, om bakgrunn og historie: <http://www.daveweckl.com/history.htm> (Hentet 04.06.2021).

²⁰¹ https://www.discogs.com/artist/267102-Dave-Weckl?type=Credits&subtype=Instruments-Performance&filter_anv=0&page=3 (hentet 24.06.2021).

²⁰² Potter, «Dave Weckl», 21.

og Simon Phillips (tidligere i TOTO), har i lang tid gjennom deres karrierer vært tungt assosiert med pop/rock-idiomet, i tillegg til deres substansielle virke som fusion-musikere. Dog noen av bandene de nevnte gjerne er assosiert med (i parentes), kan sjangerdiskusjonen med enkelhet bringes på bordet, men her menes det å vise til svært kjente og internasjonale artister med bred publikumsskare. Weckl mangler slikt sett denne assosiasjonen til den mest kommersielle delen av musikkbransjen, som gjør hans situasjon spesiell sammenlignet med mange andre virtuose fusion-trommeslagere.

Når det gjelder innovasjon og egenart, har Weckl gjennom sine tekniske ferdigheter og hans trommelyd og klangfarge, blitt høyt aktet gjennom hele karrieren. Man kan på mange måter si at hans nivå av presisjon både i tempo og i underdelinger, touch og dynamikk, er gjerne egenskaper som blir trukket frem, mens Gadd i tillegg til å inneha tilsvarende egenskaper, har kanskje et mer direkte renommé i relasjon til hans groove og feel. Med det sagt differensieres karrierene deres ytterligere gjennom Weckls produkter som instruksjonsbøker- og videoer, «play-along»-pakker, og ikke minst som lærer gjennom privattimer.²⁰³ Hans første undervisningsmateriale ble lansert så tidlig som i 1994, *Contemporary Drummer + One*, og hans karriere som en velrenommert trommelærer har også blitt et av hans varemerker.²⁰⁴ Hvordan hans innfallsvinkel angående trommelyd blir bemerket, er i stor grad også gjennom hans dedikasjon til å tilegne seg kunnskap om mikrofoner, mikrofonplassering, miksing og opptaksteknikk, i tillegg til metode for stemming av trommene i seg selv. Studioarbeid som produsent har sågar blitt enda en gren i Weckls karriere som musikkarbeider.²⁰⁵ Dermed er hans karriere på mange måter mer allsidig enn Gadd's (og mange andres) virke, som trolig har bidratt til at den utøvende biten hovedsakelig har vært i fusion-idiomet da han har hatt flere inntektskilder å vise til.

Når det gjelder faktiske groover og trommemønster kan Weckls stil sies å være mindre emblematiske enn Gadd, mens det tekniske aspekt vil være fremtredende i å forstå hans overordnede stil og innfallsvinkel på trommene. Teknikk i form av koordinasjon, presisjon, touch og time, er alle elementer som til sammen utgjør hans virtuose egenskaper som han i stor grad er blitt kjent for. Ikke minst er Weckls solospill anerkjent for å fremvise en bred dynamisk palett, evne til å utvikle rytmiske motiver, flytende fraseringer gjerne over taktstrekene, avanserte kombinasjoner mellom hender og føtter, og et høyt energinivå, alt i en improvisatorisk kontekst. Weckls bruk av rudimenter for

²⁰³ Dave Weckls instruksjonsprodukter: <http://daveweckl.com/instructional.htm> (hentet 04.06.2021).

²⁰⁴ Dom Famularo, «Dave Weckl – Part 2 – World Class Drummer for the Artist series», en del av Youtube-kanalen *The Sessions Panel*, (juni 2017): fra 9:25, https://www.youtube.com/watch?v=v7weMZPhaCs&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1l_MDEv-Gq&index=51 (hentet 24.06.2021).

²⁰⁵ Fabian Hüsgen, «Dave Weckl: Exclusive Interview – in conversation with Fabian Hüsgen», en del av Youtube-kanalen *Drummerworld*, (desember 2013): fra 20:26, <https://www.youtube.com/watch?v=o85QqCq8XPE> (hentet 24.06.2021).

eksempel, er tidvis kamuflert og sjeldent lett å identifisere, noe som underbygger hans generelle perspektiv rundt rudiment-bruk.²⁰⁶

Dog hyllet for sine tekniske og virtuose ferdigheter av de fleste, har Weckl måttet forholde seg til kritikk i negativ retning hvor han er blitt anklaget for å være i for stor grad fokusert på briljering og teknikk, hvor feel-aspektet angivelig har lidd av dette. Av enkelte har han fått stemplet på seg for å være *for* perfekt. Han har en viss forståelse for kritikken og forteller at i hans søken etter å bli dyktig og spille ekstremt presist, har feel-aspektet muligens blitt mindre fremtredende enn det som var intensjonen. Samtidig argumenterer han at mye av kritikken trolig er basert på jazz-kanonens forståelse av hva som er «ekte» jazz (les: purister), og ikke minst generell misunnelse.²⁰⁷ I sammenheng med et spørsmål om Buddy Richs tekniske ferdigheter i negativ forstand av intervjuer Ottar Skagen (1993), virker det imidlertid som om Weckl implisitt tar dette som et spørsmål om hans eget spill: her blir han fremstilt mindre forståelsesfull for kritikken og igjen peker på sjalusi, hvor han samtidig forteller om det harde arbeidet som ligger bak hans ferdigheter. Innstillingen Weckl virker å inneha, blir proklamert ganske tydelig: «Dem om det. Jeg får nok fanpost som det er, det er folk der ute som liker det jeg gjør, og det er dem jeg øver og spiller for». Dette vitner også om at denne kritikken var et forholdvis ømt tema for Weckl, også utpå 90-tallet.²⁰⁸ Michel Camilo argumenterer derimot at hvis Weckl spilte noe avansert og teknisk brilliant, gikk det aldri på bekostning av det musikalske. Weckls spill hadde alltid en musikalsk intensjon i motsetning til å kun fremvise virtuositet.²⁰⁹

Sammenlignet med Gadd kan Weckls stil sies å være mer abstrakt og avansert, hvor hva som faktisk spilles er tidvis utfordrende å gjøre rede for. I relasjon til det avanserte, er et konsept som kan sies å være karakteristisk for hans stil, er såkalt «backwards phrasing», som i praksis går ut på at de tunge taktslagene i en groove for eksempel, flyttes én åttendedel eller én sekstendedel før eller etter taktslaget. Som illustrert i eks. 29, er denne innfallsvinkelen gjerne kalt «displacement» i trommekulturen, som ergo skaper en hentydning om å spille «baklengs». For Weckls del ble dette oppdaget ved en ren tilfeldighet under øving med sin keyboardist-kompanjong og barndomsvenn fra St. Louis, Jay Oliver (fritt oversatt): «Jay spilte et riff og jeg la til en groove. Lite visste jeg at Jay tok opp det vi spilte, og da vi hørte opptaket etterpå hørtes det hele ganske sprøtt ut. Det viste seg at min ener var et annet sted i takten enn hans, dermed ble hele samspillet endret radikalt i at grooven var forskjøvet i relasjon til det Jay spilte. Dermed begynte

²⁰⁶ Dave Weckl, «Dave Weckl Weekend Hang / Q&A», en del av Youtube-kanalen *Dave Weckl*, (20. februar 2021): fra 11:34, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwJXDi4ykOI> (hentet 06.04.2021).

²⁰⁷ Jon Neway, «Confusion», *Jazz on CD #17*, (august 1995): 20.

²⁰⁸ Ottar Skagen, «My Buddy», *Jazznytt 2*, (1993): 17.

²⁰⁹ Potter, «Dave Weckl», 20.

jeg å prøve ut konseptet i aktsomhet og bruke det i en kreativ innfallsvinkel».²¹⁰

Konseptet i praksis kan blant annet høres på låtene «Island Magic» fra 1:20 og selve skiftet skjer 1:34 (*Masterplan*, 1990), og i «Taboo» rundt 0:48 (*Heads Up*, 1992).

Eksempelene viser hvordan konseptet brukes i en integrert maner hvor også bassen er en del av forskyvningen. Konseptet i sin enkleste form, vises imidlertid best i en kontrapunktisk maner i forhold til hi-hatstemmen og bassen:

Musikk eksempel 29. «Backwards phrasing» eller «displacement», karakteristisk for Weckls trommespill. Bassgitar øverst i systemet. «1» viser en standard groove, «2» viser samme mønster med start én åttendedel tidligere, og «3» forskjøvet én åttendedel. De røde rektanglene viser hvordan altereringen skaper en «ny» ener i takten.

Figuren viser tre systemer av musikknoter for bassgitar og hi-hat. Hvert system er merket med et nummer i et boks (1, 2, 3). System 1 (1) viser en standard groove. System 2 (2) viser samme mønster med start én åttendedel tidligere. System 3 (3) viser samme mønster forskjøvet én åttendedel. Røde rektangler markerer de nye «ener» i takten.

Legg også merke til at åttendelene i hi-hat er aksentuert på alle taktslagene, som slikt sett skaper et kontrapunkt til resten av grooven når forskyvningene starter.²¹¹

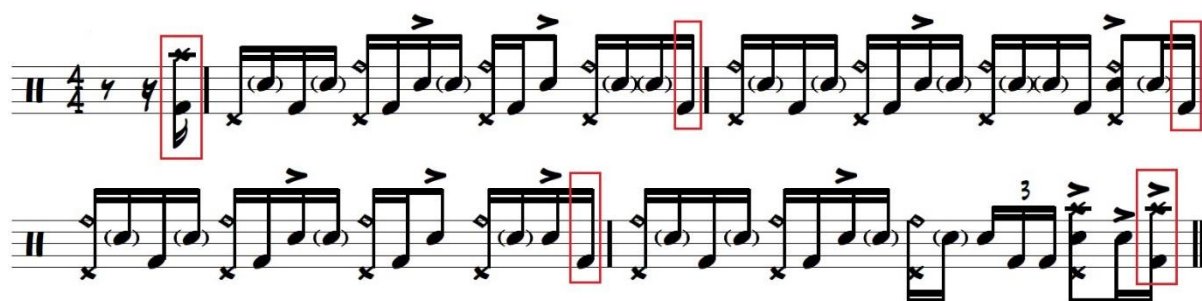
Et annet aspekt ved Weckls tromming er grad av synkoper, både i grooves og fills. Dette er ofte iboende spesielt i hans egne groovekomposisjoner hvor stikkordet er «tidlige enere» og back-beat-slag som faller på relativt ukonvensjonelle steder i takten. Låter fra nevnte album *Masterplan* og *Heads Up* presenterer forholdsvis tidsriktige eksempler, i tillegg til hans tredje soloutgivelse *Hard Wired* (1994). Ser man nærmere på introgrooven i «Tower of Inspiration» fra *Masterplan* i eks. 30, har hver takt konsekvent en «tidlig ener» som spilles på siste sekstendel på slag fire i basstrommen. Backbeaten

²¹⁰ Ibid., 21.

²¹¹ Dave Weckl, «Dave Weckl Weekend Hang / Q&A», en del av Youtube-kanalen *Dave Weckl*, (28. februar 2021): fra 11:43 <https://www.youtube.com/watch?v=ZwXDi4ykOI> (17.06.2021).

faller på slag to-óg og deretter tre-óg i første takt, dermed to-óg og på salg fire i takt to. I tredje takt spilles det en ekstra back-beat i tillegg på slag fire-óg, mens i fjerde takt hører man en integrert fill i sekstendels triolunderdeling på slutten av slag tre, som bygger opp mot et aksentuert slag på slag fire. Dette eksemplet presenterer slikt sett Weckls avanserte spill godt, ikke minst med tanke på mettningsstettheten i sekstendels underdelingsreferent, ikke ulikt i Gadds spill på eksempelvis «Night Sprite». Mens her er aksentene mer flyktig og varierende innad i groovesyklusen, mens Gadd spiller mer konsekvent faste mønster på hver groove i «Night Sprite».

Musikk eksempelp 30. Intro groove i «Tower of Inspiration». Legg merke til at hele grooven er bygd opp rundt den synkoperte «ener» i takten, som de røde rektanglene markerer.²¹²



I andre prosjekter han var en del av fra rundt 1985-90, kan man høre at groove-mønstrene generelt er noe enklere, mer funksjonelle med mindre individuell egenart jamført med Brufords term,²¹³ mens i fills og i det improvisatoriske er hans karakteristiske kompleksitet og oppfinnsomhet fremdeles tydelig.²¹⁴ Dette har nok først og fremst med å gjøre at på de tre nevnte soloalbum, skrev han de fleste låter selv sammen med Jay Oliver, og det var i utgangspunktet meningen at disse prosjektene skulle ha et ekstra søkelys på trommer. Han kaller det selv «trommemusikk», noe som vitner om at han ikke legger skjul på sin intensjon og ikke minst er det en erkjennelse om at dette er musikk for et «ekspert»-publikum, gjerne med trommeslagere i spissen.²¹⁵ I Brufords sfære, blir det tydelig at Weckl peilet seg mot konsumenter i trommekulturen og dermed til den utøvende leiren av «portvoktere».

Weckls bebop og post-bop-bakgrunn er også å høre på utgivelser som for eksempel *Chick Corea Akoustic Band* (1989) og *Face to Face* av Manhattan Jazz Quintet (1989), men det kan sies at det finnes marginalt med utgivelser i denne sjangeren sammenlignet

²¹² Denne transkripsjonen er brukt i eks. 30: <https://www.virtualdrumming.com/drums/drum-solo-transcriptions/dave-weckl-drum-solo.html> (hentet 05.06.2021).

²¹³ Bruford, «Making it Work», 44.

²¹⁴ Hør for eksempel *Step It* av Bill Connors (1984), *French Toast* med album av samme navn (1984) og Mike Sterns album *Upside Downside* (1986).

²¹⁵ Rick Mattingly, «Dave Weckl», *Modern Drummer* 14/9 (september 1990): 91.

med fusionidiomet. Han understreker at storband og bebop var en stor del av hans prosess i å lære seg instrumentet, men legger samtidig til at hans stil ikke nødvendigvis er sett på autentisk, og at det heller aldri var meningen å bli en anerkjent jazz (som i mainstream)-trommeslager i utgangspunktet.²¹⁶ Hans innfallsvinkel i bebop-ættet trommestil vil bli gjort rede for i analysen av «Got a Match?» senere i kapittelet.

I sum kan det med rette påpekes at inspirasjoner fra mange ulike stiler og tradisjoner har vært forutsettende for hans særegenhet, hvor i tillegg til jazz, funk og fusion, er latin-amerikanske sjangre som salsa eller songo, prominente inspirasjoner (som blant annet inneholder den tidligere diskuterte «tumbao»-rytmen). Disse kan høres eksempelvis på «Festival De Ritmo» fra *Masterplan* og «Tomatillo» fra *Heads Up*, og andre latininspirerte groover kan høres på Bill Connors «A Pedal» fra *Step It* (1984) og Michel Camilos «Why Not?» fra albumet *Why Not?* (1985). «Festival De Ritmo» fremviser også hans tette bånd til storband blandet sammen med latin-hentydningen, hvor tutti-partier og støt sammen med blåseseksjonen, er sentrale elementer.²¹⁷ Weckl forteller at han er begeistret for å spille i en storband-måner i en kontemporær og funky setting, og han trekker frem det å sette opp ulike figurer og opptakter til sterke tutti-aksenter.²¹⁸ Dette gjenspeiles i stor grad på alle hans soloalbum hvor tutti-støt er fremtredende på de fleste låter, både med og uten blåseseksjon.

På generelt grunnlag kan man si at Weckls virke som trommeslager har påvirket og influert trommekulturen i stor grad, især i jazz og fusion. Hans inkludering i *Modern Drummer Hall of Fame* i år 2000, side ved side med sine forgjengere Max Roach, Elvin Jones, Buddy Rich, Billy Cobham, David Garibaldi, Peter Erskine og sist, men ikke minst, Steve Gadd, statuerer Weckl som en signifikant deltager i trommekulturen og dermed både blitt anerkjent av «portvokterne», hvor han selv også kan sies å ha en fast plass ved bordet.²¹⁹

4.2 Chick Corea Elektric Band: bakgrunn og musikalsk analyse

Corea hadde i tiden etter Return to Forever for det meste jobbet på prosjektbasis med forskjellige musikere hvor jobbsituasjonen slikt sett ble mer midlertidig og frilansbasert. Ergo var ikke det faste bandet, det dypere forhold mellom musikere og denne forutsigbarheten Corea hadde vært vant til med RTF, lenger en del av hans dagligdagse virke som musiker og komponist. Slik Corea selv forteller i et intervju i *Downbeat* fra januar 1986, var hignet etter å igjen ha et eget band med en viss forutsigbarhet i produksjonen i tråd med hans egne konsepter, i stor grad årsaken til at Chick Corea

²¹⁶ Ibid., 93.

²¹⁷ Ibid., 23.

²¹⁸ Ibid., 91.

²¹⁹ Se www.daveweckl.com/history.htm (hentet 28.06.2021).

Elektric Band så dagens lys. I tillegg pekes det på prosessen ved å kunne komponere og deretter øve inn materiale, justere, korrigere og utvikle musikk i et langtidsperspektiv.²²⁰ Opprinnelig utgjorde CEB et trioformat med John Patitucci på bass og Dave Weckl bak trommesettet. Begge to unge musikere på henholdsvis 27 og 26 år, som Corea nettopp ønsket. Yngre musikere som ønsket å være med «for the long haul», i tillegg til deres åpenbare musikalske og tekniske ferdigheter, var viktige momenter for Corea. Intervjuer Howard Mandel stiller Corea et ganske utilslørt spørsmål som man kan si rettes direkte mot hvorvidt CEB i utgangspunktet er kommersielt motivert (fritt oversatt): «Påvirket Herbie Hancocks suksess med «Rock it»-turneen ditt valg om å igjen søke til elektrisk musikk?». Svaret til Corea var som forventet å være i tråd med det han tidligere har ytret om det å favne over en større masse allerede tilbake på 70-tallet, og Hancocks suksess hadde hatt en viss effekt på hans avgjørelse, i tillegg til at han i utgangspunktet også var inspirert av Hancocks musikk generelt. Videre bemerkes det at å holde et elektrisk band i live spesielt med tanke på konserter, var enklere da publikum hadde en tendens til å lettere kunne tolke og utgjøre mening gjennom elektriske instrumenter kontra akustiske, nettopp mer i tråd med datidens middelaldrende generasjon som allerede hadde vokst opp med «elektriske» band og artister som Beatles og Elvis Presley (les: rock). Musikken var skapt for å bli konsumert og tolket av et publikum, gjerne flest mulig, og det virker å være Coreas overordnede mål: berøre andre gjennom musikk og hva effekten av hans musikk blir som konsekvens, og hvor dypt denne effekten utartes, er noe han proklamerer som fundamentalt viktig i sitt virke.²²¹

Albumet *Chick Corea Elektric Band* (som bærer samme navn som selve bandet) ble utgitt i 1986 på Dave Grusins og Larry Rosens plateselskap GRP.²²² Resepsjonen virker å være stort sett av det positive slaget, hvor enkelte stiller spørsmål ved Coreas intensjon ved å igjen gå fullt ut elektrisk i den kommersielle diskursen, og hvor det fryktes at han for alltid har forlatt det akustiske piano. Dette forvitrer mot andres berømmelser av det nye, friske og elektriske, som sies å videreføre arven fra der *Return to Forever* slapp. At utgivelsen ble prydet med en Grammy-nominasjon og ble en av de mestselgende jazz-album i løpet av året, vitner definitivt om en viss suksess allerede fra den spede starten av Coreas gjenforening med myriaden av elektriske pianoer og synther.²²³ Frank-John Hadley i *Downbeat*, starter sin anmeldelse med å mene at albumet skaper nytt liv i det som blir omtalt som «dagens fusion-kadaver», og gjør det klart at han i utgangspunktet foretrekker akustisk piano, som kanskje forteller noe om hans innstilling til jazz versus fusion på generelt grunnlag. Når det er sagt berømmer han Coreas og bandets bruk av

²²⁰ Howard Mandel, «Chick Corea - Elektric Again», *Downbeat* 53/1 (januar 1986): 16.

²²¹ Ibid., 17.

²²² Informasjon om plateselskapet GRP: <https://www.discogs.com/label/1071-GRP> (hentet 08.06.21).

²²³ Patrick Cole, «Elektric Band – An Aligment of Positive Charges», *Jazziz* 7/5 (august/september 1990), 39.

elektroniske pianoer, synther og trommemaskiner, som han beskriver som livlig og «magisk», mens han videre skryter av referansene til klassisk og latin i Coreas pianospill. I tillegg peker Hadley på Coreas umiskjennelige behagelige, melodiske og harmoniske hentydning, og gitaristene Scott Hendersons og Carlos Rios smakfulle solospill. Alt i alt, en god anmeldelse belønnet med fire stjerner, hvor den største kritikken går på låten «King Cockroach», som for Hadley virker for pretensiøs for hans smak, uten at dette blir utdypet nærmere.²²⁴ Det er oppsiktsvekkende å lese at Hadley trekker frem låter som «Side Walk», «No Zone» og «Elektric City», kanskje de mest melodiske og lettfattelige på albumet, mens «jazz-alibiet» «Got a Match?» og den episke og frenetiske «Rumble», ikke blir nevnt med et ord. Hvis *Down Beat* angivelig er en av «portvokterne» som utgjør jazz-kanon på kritikersiden, tas det her en slags avstand fra det som oppfattes som tradisjonsrikt. Med det i tankene vitner det om at Hadley, til tross for sin klare mening i akustisk-versus-elektrisk-diskursen, forsøker å anmelde albumet for hva det faktisk er: en fusion-utgivelse, ikke et post-bop-mainstream-album.

David Spitzers korte men konsise anmeldelse i *Cadence* fra juli 1986, mener at CEB fremviser det fusion i utgangspunktet skulle være: sofistikert improvisasjon, elektriske klangfarger og dansbare rocke-aktige rytmer. Avslutningsvis berømmer han også Weckl for sin kreativitet, til og med hørbart på elektriske Simmons trommepads.²²⁵ Her virker det som at Spitzer ikke har noen form for skrupler med fusion-idiomet, men at han tydeligvis har en idé om hvordan sjangeren skal høres ut. Dermed er det jazz-puristiske totalt fraværende her.

Anmeldelser av albumet er mangelfullt, i hvert fall av det som finnes tilgjengelig på internett i databaser og arkiver, mens en del mer generelle kritiske artikler har vært å finne av konsertanmeldelser og andre relevante CEB-album. Eksempelvis i Spitzers anmeldelse av *Eye of The Beholder*, CEBs tredje studioalbum (1988), bemerkes det at Corea igjen leder an i fusion-idiomet gjennom varierte melodier, kreative soloer og med innslag av akustiske instrumenter (i motsetning til første utgivelse), og lovord ytres for den passende miksen av jazzimprovisasjon ispedd energien assosiert med rock.²²⁶ Uten å være for spesifikk om dette album og uten å sammenligne med albumene før, får man en implisitt hentydning om at det som han før har ytret om CEB, fremdeles gjelder. Dette kan samtidig fortelle noe om at han ikke anså det som nødvendig å kommentere konkrete låter på dette album annet enn det generelle om Coreas «kameleonske» virke, kanskje fordi det låter som forventet og såpass likt tidligere utgivelser i hans ører.

²²⁴ Frank-John Hadley, «The Chick Corea Elektric Band», *Downbeat* 53/7 (juli 1986): 34.

²²⁵ David Spitzer, «Chick Corea», *Cadence* 12/7 (juli 1986): 29.

²²⁶ *Ibid.*, 30.

En mer substansiell anmeldelse i relasjon til andre fusion-artister anno slutten av 80-tallet, er Scott Yanows evaluering av livekonserten «GRP SUPER LIVE IN CONCERT». En konsert som var dedikert artister fra GRP-labelet, finner han Lee Ritenours og Dave Grusins spill lite inspirerende, oppfinnsomt og kreativt. Det hentydes at pop-aspektet er for prominent som dermed fører til at jazz-elementet reduseres til et *for* marginalt nivå. I sterk kontrast til dette, er CEBs opptreden, som spilles i siste halvdel av konserten, plassert i et helt annet hierarki enn Ritenour og Grusin: et kvalitetssett fylt med egenart, fokus på improvisasjon, groove og samspill, som gir validitet til fusion-sjangeren, hevder Yanow.²²⁷ Anmeldelsen i CEBs favør kunne knapt vært bedre, men desto tilsvarende knusende for Grusin og Ritenour. Kritikeren Terry Wood fra magasinet *Billboard*, berømmer både Headhunters II og CEB som deler scenen på en konsert i Los Angeles 8. juni 1988. Han forteller at begge bandene bringer et fantastisk energinivå og substansiell vitalitet til instrumental musikk, som ellers ikke var å finne i datidens pop-influerte, myke og uinspirerende mylder av «ansiktsløs» smooth-jazz.²²⁸ Sett i lys av at man nå befinner seg i begynnelsen på smooth-jazzens gullåra, er det interessant å se hvor langt Coreas musikk blir distansert fra den kanskje aller mest kommersielle varianten av fusion.²²⁹

4.2.1 Side Walk

Coreas innfallsvinkel i det gjennomkomponerte aspekt kommer tydelig frem i tab. 4, kanskje enda mer enn selv på de mest gjennomkomponerte låter på *The Leprechaun*. Det melodiske aspekt er enkelt og lettfattelig og blir utført i en repeterende maner, hvor ingen ukonvensjonelle intervaller eller melodiske løp er nærværende. Harmonisk gjelder det samme, spesielt med tanke på låtens beskjedne bruk av akkorder. Vekslingen mellom Hm og F#m i riffet, virker som en slags kontinuerlig monoton og idosynkronisk maskin, som på en måte er bedagelig, men som samtidig skaper en viss nødvendig fremdrift som melodilinjen kan kontrastere mot riffet i dens plassering i de høye frekvenser og i forgrunnen i lydrommet.²³⁰ Assosiasjonen til tittelens beskrivelse, «Side Walk», at man går i en fast rytme nedover en gate i «midtown» Manhattan for eksempel, kan muligens oppnås gjennom den monotone og statiske følelsen riffet inviterer til. I følge Dave Weckl selv var han en konkret bidragsyter i det kompositoriske i denne låten, hvor han argumenterte for at grooven skulle i stor grad være i fokus, og at denne ikke skulle altereres eller obstrueres. Weckl understreker i tillegg at de groovebaserte låtene, er gjerne de som publikum responderer best på.²³¹

²²⁷ Scott Yanow, «GRP Super Live in Concert», *Cadence* 14/6 (juni 1988): 21.

²²⁸ Terry Wood, «Herbie Hancock & Head Hunters II, Chick Corea Elektric Band», *Billboard* 100/28 (juli 1988): 23

²²⁹ West, «Smooth jazz».

²³⁰ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 50.

²³¹ Mattingly, «Dave Weckl», 20.

Dette gjenspeiles i «Side Walk» i at grooven stort sett følger riffet slavisk, er enkel og konsis, men ikke uten en del interessante elementer som senere skal bli gjort rede for.

Tab. 4 Form og struktur i «Side Walk».

Tema/seksjon:	Intro	A (r)	A (m)	A (r)	B	Git.solo (A)	C	MP	A (r)
Takter: (3/4)	8	8	32	4	8	20	16	8	10
Runder:	1	1	2 + 1	1/2	1	2,5	2	1	
Instrumenter:									
El-piano	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Synth			■	■	■	■	■	■	■
Clean-gitar			■	■	■	■	■		
Vreng-gitar		■	■	■	■	■	■	■	■
Bass		■	■	■	■	■	■	■	■
Trommer	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Groovetype	G1	G1	G1	G1	G2	G1	G1	G1	G1
Kommentarer		<i>Riffmotiv som hele låten er basert på.</i>	<i>Meloditema. I denne varianten av A, fraseres melodien i 12 takter pr runde (4 takter x 3).</i>			<i>4 siste takter på soloen fungerer som en «hale».</i>	<i>Meloditema 2 repeteres i 2 runder (8 takter x 2).</i>	<i>MP=mellomparti.</i>	<i>Tilbake til riffmotivet Men utbrodert i diskantleiet.</i>

Formstrukturen som vist i tab. 4, fremstår som relativt enkel og består av få seksjoner. Man kan tidvis få en slags følelse av formløshet, som kan beskrives som syklisk istedenfor lineært, hvor sistnevnte gjerne forbindes med arven fra europeisk kunstmusikk. Disse aspektene beskriver hvordan det lineære konsept fremmer en teleologisk tankegang hvor at det som blir spilt er planlagt på forhånd: verkets dynamiske variasjoner, utvikling gjennom variasjon og utbrodering, spenning og avspenning er forutinntatt, samtidig som at en slik progresjon gjerne er forventet av et lyttende publikum. Mens det sykliske (som også kan bli betraktet som ikke-lineært) nettopp fokuseres rundt repetisjon av materiale som inneholder mindre grad av variasjon, som i den forstand kan knyttes direkte til populærmusikk som rock, funk, pop, men også jazz. Knyttes dette til «Side Walk»s form og låten som helhet, kan ideen om det sykliske, eller den syklus, riff- og repetisjonsbaserte strukturen hvor nettopp begrepet «basic unit» (groovesyklusen) gjør seg gjeldene, ser man hvordan låten konkret differensieres fra den vestlige kunstmusikkens arv.²³² Dog et velkjent kjennemerke i populærmusikk, styrkes denne hentydningen ytterligere i «Side Walk» i det monotone, statiske og repeterende tidligere observert. Det bør bemerkes at på samme tid er det teleologiske aspekt fremtredende i at formen virker fastsatt på forhånd, men samtidig som at de seksjonerte delene i låten ikke nødvendigvis tilhører et strengt hierarki (vers, refreng etc.) med det monotone aspektet i tankene. Bringer vi denne idéen videre til et funk-perspektiv, argumenterer Danielsen for at låten «The Payback» av James Brown (1973), oppleves å ha denne formløsheten, hvor musikken på et vis aldri begynner eller aldri slutter, da ingen naturlige hentydninger i form av spenning/

²³² Danielsen, *Presence and Pleasure*, 158-164.

avspenning, variasjon eller fills for eksempel, blir spilt for å indikere en form for retning.²³³ Dermed reduseres formreferenten, for å snu litt på et av Danielsens begrep, til groovesyklusen som i tilfellet i «Side Walk» varer kun i én takt. Forskjellen fra James Browns låt er imidlertid åpenbar: riffet i «Side Walk» varer i en syklus på fire takter selv om grooven i seg selv varer i én takt. Hentydningen om en slags uendelighet uten en klar start, slutt eller retning, er slikt sett prominent i begge låter.

Når det er sagt virker det lite hensiktsmessig å diskutere form hvis man vurderer låten som grunnleggende formløs, noe «Side Walk» i praksis ikke er: introen introduseres i solo el-piano (med synth-lyd), hvor basisrytmikken i riffet blir presentert i kombinasjon med utfyllende stablede toner som «svarer» motivets rytmikk. Delay-effekten i åttendedels-referenten i sistnevnte element, bidrar til en motorisk fremdrift og kontrast til riffets basisrytmikk, og er i tillegg plassert slik i takten at det skaper en form for kontrapunktisk hentydning mot resten av frasen. I tillegg bidrar delay-effekten til å øke romfølelsen og klangbildet i el-pianoet, som for eksempel kan assosieres metaforisk med refleksjonen i lyden fra høye bygninger og skyskrapere.

I siste runde av introen gjøres velplasserte fills av Weckl, som ytterligere avslører lydestikken og den overordnede stilen dette tiåret presenterer: umiskjennelige elektroniske tam-lyder spilt på Simmons tromme-pads koplet til en LINN-trommemaskin.²³⁴ I det riffet som helhet gjør seg gjeldene fra A-r (r=riff), er hovedelementene i praksis gjort rede for: riffet og grooven, det monotone og bedagelige, det konstante og statiske, og det som etter hvert blir et nesten ufravikelig repetisjonsaspekt, virker forutsettende for hele låtens eksistens. Til tross for dette forventes det noe mer, at riffet må komplimenteres med noe høyere oppe i lydrommet, og dermed gjør det melodiske i synthen sitt inntog i A-m (m=melodi), og som tidligere påpekt er tonene, intervallene og tilslagsnotene få. Dog fremvises det en del variasjon i melodistemmen i nevnte parti, som trolig inneholder en begrenset mengde improvisasjon (spesielt live kan dette bekreftes), slikt sett noe som bidrar til å kontrastere med det statiske riffet på.²³⁵ Samtidig som at melodien gjør seg til kjenne, spilles en elgitar med clean-lyd i en «strømme»-maner tilsvarende i for eksempel funkmusikk: en til dels synkopert figur blir repetert og fungerer som en perkussiv effekt som hjelper til med å skape fremdrift både i åttendedels- og sekstendels-referenten, men også i at lydbildet blir utvidet i panoreringen med dens plassering langt til høyre i x-aksen i lydrommet.²³⁶

²³³ Ibid., 213-14.

²³⁴ Potter, Jeff. «Dave Weckl», 52.

²³⁵ Her er et eksempel på at Corea improviserer i parti A(m) i «Side Walk» live: <https://www.youtube.com/watch?v=4NDu5yMEAFc> (hentet 08.05.2021)

²³⁶ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 55.

Parti B er den mest radikale forandringen i låten hvor det tematiske endres, men er i stor grad relatert til samme riff-tankegang som tidligere. Likevel er det noe nytt som presenteres og det man kan sammenligne med hovedriffet blir nå utbrodert og transformert til et lengre melodisk motiv, som blir spilt tutti av alle instrumenter. Som helhet virker partiet å «åpne opp» klangfargen, og den melodiske linjen har et mer flytende og legato preg enn riffet, dermed skiftes karakteren midlertidig fra det monotone og statiske. Melodilinjen repeteres i praksis ikke, da hele motivet varer i åtte takter og fremmer dermed en motsatt virkning sammenlignet med riffets firetakters struktur, som støtter motsetningen med det statiske. Partiet fungerer som en slags bridge som bringer progresjonen videre til gitarsoloen spilt av Carlos Rios, hvilket er påfallende melodisk, men uten at det går på bekostning av frasering og intensitet. I det enkle unngås det likevel en alt for «blues»-aktig solo (dog enkelte tydelige pentatone hentydninger er tidvis å spore), mens intervallbruken og tonespråket her er mer i tråd med «moderne» fusion og jazz-funk.²³⁷ Ingen nevneverdig interaksjon mellom solist og komp kan høres i tråd med Ingrid Monsons tekst, og funksjonaliteten i grooven er tilsvarende pop/rock-idiomet heller enn i jazz, nesten som en kortvarig instrumental variasjon i det som ellers ville vært en vokalsentrert innfallsvinkel. Samtidig er likevel viktigheten av et stabilt tempo og en solid groove forutsettende for solistens frihet i relasjonen til resten av kompet tydelig i «Side Walk», med sin presise og groove-fokuserte feeling. Dermed kan man si at dette, kanskje åpenbare elementet, som regel er presentert i det meste av 80-talls rytmisk musikk, så vel som forutsettende faktorer i mainstream jazz som Monsons argumentasjon omhandler.²³⁸

Mens gitarsoloen spiller over det vante hovedriffet, bringer parti C variasjon som fortsetter energien og intensiteten fra soloen gjennom et nytt men repeterende motiv i synth og vregngitar, hvor det videre sømløst går inn i et kort mellomparti som bidrar til å bringe låten tilbake til det siste A-tema som konkluderer låten.

Groove 1 (G1)

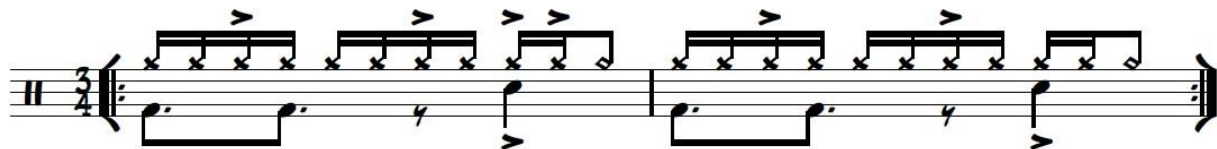
Som den eneste grooven i 3/4-takt på albumet, gir den en annen type feel enn i 4/4, især i at én og tre er de vektlagte taktslag som igjen gir en følelse av half-time-frasering (især skarptrommen på slag tre). Sett i sammenheng med «Leprechaun's Dream» på *The Leprechaun*, kan man si at en tilsvarende ro i fremdriften er å finne også i «Side Walk», nettopp i tråd med half-time-aspektet og hvor i takten back-beaten aksentueres. Eksempel 31 viser at grooven er forholdsvis enkelt oppbygd og hvor bruk av skyggeslag

²³⁷ Eksempler på tilsvarende tonespråk i solospill kan være Casiopea med «Air Fantasy», fra 1:27 (1984) og Frank Gambale med «Credit Reference Blues», fra 2:17 (1985). Disse viser et tonespråk tilsvarende i «Side Walk», og dermed mindre blues-basert enn fusion-musikere som Larry Carlton, Lee Ritenour og Roben Ford.

²³⁸ Monson, *Saying Something*, 26-7.

på skarptrommen er fraværende, mens aksentueringen på hver tredje sekstendel i underdelingsreferenten skaper fremdrift og en lett kontrast til basispulsene: i praksis er det óg-ene i åttendedelsnivået som er de hørbare aksenter som stikker seg frem i hi-hat, som dels bringer en rytmisk kontrast til basispulsene, men ikke minst i hvordan svingen (som i feelen) blir utfoldet, mens sekstendelene i seg selv utenom aksentene, bidrar til en betydelig fremdrift i å drive grooven fremover i underdelingsreferenten, i et ellers bedagelig tempo rundt 90 slag per minutt. En annen faktor er at aksentueringen i hi-hat kan gi en svak assosiasjon til en reggae-hentydning med dens vektlegging av oppslagene. Det kan tenkes at grooven i seg selv kunne fint bli spilt med åttendedeler på hi-hat og med samme aksentuering, men da ville fremdriften som metningstettheten fører til, uteblitt.

Musikk eksempel 31. Groove 1 (G1) i «Side Walk». Legg merke til vektleggingen av óg-ene i hi-hat, som gir en mild reggae-aktig feel.



G1 er den dominerende grooven i låten og spilles på alle temaer utenom B, hvilket igjen bidrar til den monotone karakteren. Variasjonen fra parti til parti, eller mer treffende, taktsyklus til taktsyklus, er minimale og subtile, hvor den mest grunnleggende versjonen blir spilt på første A-(r), dermed utbrodert mot slutten i A-(m) gjennom å spille aksenter på ride-cymbalen og mer intense tromme-fills, hvor denne intensivering videreføres inn i tredje A-del hvor vring-gitaren kommer inn igjen. Bass-stemmen er i samme grad monoton og lite varierende, og basstrommens vektlegging er «låst» presist inn med bassens rytmikk. Klangfargen i bassen skapes gjennom kombinasjon av bassgitar og bass-synth som dobles, som gjør riffet enda mer prominent i klangbildet da det tar opp mer plass i lydrommet, først og fremst i de lave frekvenser i y-aksen, men samtidig høyt nok oppe i z-aksen til at riffet blir statuert som en av de viktigste elementene i låten, kanskje til og med viktigere en melodien i seg selv.²³⁹ I praksis betyr dette at riffet opptar en anseelig mengde areal i lydrommet, spesielt med tanke på at vring-gitaren også dobler samme motiv, og dermed er det på det meste totalt tre stemmer som spiller riffet.

Den harmoniske rytmen fremvist i eks. 31, som i grunn er identisk med riffets frasering som tidligere henvist, blir det mest sentrale strukturelle elementet i låten, muligens mer enn den beskjedne og «formløse» formen. Rytmen i denne er heller ikke uten interesse

²³⁹ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 55.

og figuren kan igjen settes i sammenheng med «standardrytmen», i tillegg kan man se at mønsteret faktisk er identisk med den harmoniske rytmen i «Lenore», bortsett fra at her er rytmen i punkterte åttendedeler istedenfor punkterte fjerdedeler. Som vist er trommene, bassen, el-piano og vring-gitaren sammen om å utføre den samme rytmiske frasen, og dette avvikes ikke gjennom A-partiene. Man ser at G1 her, er en særlig integrert groove i relasjon til resten av bandets frasering.

Musikk eksempel 32. Den harmoniske rytmen og riffets frasering i «Side Walk». S.R. indikerer «standardrytmen» av Danielsen. Den harmoniske rytmen i relasjon til standardrytmen, er merket med rødt.

The image shows a musical score for the song "Side Walk". It consists of four staves: S.R. (Standard Rhythm), VRENGGITAR (Fingered Guitar), BASS, and TRØMMER (Drums). The time signature is 3/4. The S.R. staff has two measures with red boxes around the notes. The VRENGGITAR staff has two measures with red boxes around the notes. The BASS staff has two measures with red boxes around the notes. The TRØMMER staff has two measures with red boxes around the notes. There is a red label "OSV." in the BASS staff. Below the main score, there is a section with a treble clef and a bass clef, with a red box around the notes in the treble clef staff. The number "3" is written above the first measure of this section.

Hele klangfargen i de nedre til midtre del av y-aksen i lydrommet er sentrert rundt grooven, og de nevnte instrumentene er grooven som én høyere enhet, som er like viktig både som et strukturelt element som et rytmisk. Som det fremgår i tab. 4, spiller clean-gitaren fra A(r), og kan knyttes til G1 spesifikt i underdelingsreferenten: brutte sekstendelsfraser virker å «skyte» inn i lydbildet og kontrasterer, eller kanskje mer treffende, subtilt obstruerer den bedagelige følelsen, dels kontrast fordi sekstendelene er brutte, dels subtil ved dens lave plassering i lydrommet samt den høyrevendte panoreringen. Med unntak av rytmikken i tredje takt i riffet (se eks. 32), er det utelukkende trommene (hi-hat) og clean-gitaren som har sekstendeler som referent, dermed komplimenterer disse både hverandre mens de samtidig er mildt kontrapunktisk til resten av kompet. Som pekt på tidligere, skaper de sistnevnte elementene den rytmiske fremdriften og muligens motvirkes bedageligheten slik at energien ikke «stopper» opp.

En siste observasjon i G1, henvises tilbake til Wilson og det «heterogene» lydbildet i afrikansk musikk og videre overførbart til afrikansk-amerikanske sjangre, hvor det pekes på at musikalske gester, motiv og strukturer blir utført i en perkussiv maner mens de kontrasterer med hverandre på samme tid. Især med kontrasten mellom hi-haten og clean-gitaren i sekstendelsreferenten i motsetning til riffet, kan man si at dette idealet til en viss grad høres i praksis, ikke minst med tanke på hvert instruments vidt forskjellige klangfarger og soniske nyanser. Stikk i strid med dette idealet, virker nettopp riffet og de rytmiske elementer ellers i bandet (med unntak av melodien), som virker å ha en mest mulig homogen hentydning, som slikt sett kan forbindes med den kustmusikalske arven, altså både i det klanglige og i det som faktisk blir spilt (tutti).²⁴⁰

Groove 2 (G2)

I den mest radikale forandringen i «Side Walk» i parti B, finnes neste og siste groove i låten. Den er kortvarig men effektiv i å bryte opp det monotone og statiske. Som det kommer frem i eks. 33, blir tammene benyttet aktivt som en faktisk groove i seg selv, og ikke bare som midlertidige fills eller som en integrert *del* av grooven: tammene er hovedmomentene i underdelingsreferenten. Klangfargen alteres betraktelig i at ingen cymbaler blir spilt, ergo er frekvensområdet i lydrommet i større grad mettet i de lavere nivåer. Tammenes iboende mangel på diskante frekvenser er en naturlig bidragsyter, men hvor det samtidig er en viss attack i anslaget som opprettholder klarhet og «punch». Panoreringen av tammene bidrar til å øke romfølelsen og gjøre klangbildet større: fra de minste trommene til de største er disse panorert fra venstre til høyre, en høyst vanlig metode for å utvide trommenes horisontale klangspektrum i lydrommet.²⁴¹ Man kan også si at hvor hi-hat eller ride-cymbal vanligvis statuerer underdelingsreferenten og timens fremdrift, blir denne funksjonen her overlatt til basstrommen gjennom at alle tre taktslag spilles gjennom hele grooven («three on the floor» for å snu om på et typisk begrep brukt, hvis alle taktslag blir spilt på basstrommen i en jazzsammenheng).

Musikk eksempel 33. Groove 2 (G2) i «Side Walk».



Hi-hat-pedalen spilles på alle taktslag, men disse får ingen nevneverdig funksjon utover det basstrommen spiller, med unntak av at attacket gjøres tydeligere. Grooves uten

²⁴⁰ Ibid., 25.

²⁴¹ To tidsriktige eksempler på slik panorering kan være Phil Collins med «I Don't Care Anymore» (1982) og «Doesn't Anybody Stay Together Anymore» (1985), og Van Halen med «Jump» (1983).

cymbalbruk er beskrevet av trommeslageren Tommy Igoe som «rideless grooves» og passer beskrivelsen til G2, i at driven assosiert med ride eller hi-hat ikke er til stedet.²⁴² Eksempel på andre låter med «rideless» grooves er for eksempel Phil Collins med «Doesn't Anybody Stay Together Anymore» (her faller back-beaten på slag fire) fra 1985, og kanskje det mest åpenbare og klassiske eksempel: Gene Krupa med Benny Goodmans orkester i introgrooven til låten «Sing Sing Sing» (1938), hvor sistnevnte er et tidlig eksempel på dette konseptet (men dog uten en tydelig back-beat).

4.2.2 Elektric City

På mange måter en mer konvensjonelt oppbygd låt, spesielt med tanke på fusionidiomet, men også i det man kan forvente av Chick Corea strukturmessig. Formen vist i tab. 5, kan til dels sammenlignes med «Night Sprite» i at del-seksjonene med ulike motiver og temaer virker å være satt i et fast system, mens solo-partier blir plassert imellom disse. Fokuset på improvisasjon er dog mindre fremtredende på «Elektric City» sammenlignet med «Night Sprite», hvor de gjennomkomponerte partier virker å få større betydning som helhet enn improvisasjonene, eller på det beste er disse likestilt. 80-tallets lydideal er fremdeles fremtredende i alle aspekter som tekstur, effektbruk og klangfarge, og de rytmiske elementene er mange, især gjennom den utbroderte bruken av elektronisk perkusjon både spilt av Weckl og Corea, i tillegg til sekvensering og backing-tracks av ulike perkusjonsinstrumenter.²⁴³

Videre kan man føle dette tiåret på kroppen gjennom Patituccis «slapping» bass og clean-gitaren, med sistnevntes «spinkle» og perkussive lyd. Den overordnede sjangermessige miksen kommer klarere frem her enn på «Side Walk». Assosiasjonen til funk blandet sammen med latin-amerikansk musikk er tydelig men subtil på samme tid: funk-elementene kan tidvis høres i bassen, clean-gitaren og trommene, mens latin-elementene vekkes spesielt i el-piano og delvis i enkelte av grooveene. Subtillt nettopp fordi disse sjangrene refereres lett til uten å faktisk være fullt ut verken funk eller latin, noe som skal diskuteres mer konkret i grooveanalysene. Sett med dette perspektivet kan «Elektric City» være et godt eksempel på denne sjangermessige ambivalensen som gjerne kjennetegner fusion-idiomet og det som Fellez beskriver som «the broken middle», tidligere diskutert i kapittel 2.²⁴⁴ Imidlertid består formen av to gjennomkomponerte hoveddeler, parti A og parti B, og er enklere og mindre variert i dette aspektet enn eksempelvis «Night Sprite» (som har flere partier og større variasjon i

²⁴² Tommy Igoe, «Tommy Igoe: Great Hands For Groove Essentials (FULL DRUM LESSON)», en del av Youtube-kanalen *Drumeo* (2018): fra 37:14, <https://www.youtube.com/watch?v=giQq5MsLnIA> (hentet 29.04.2021).

²⁴³ Potter. «Dave Weckl», 48 og 52.

²⁴⁴ Fellez, *Birds of Fire*, 8.

disse). Nedenfor ser man symmetrien i hovedtemaene mellom solo-seksjonene, både i antall takter, men også i et A-B-SOLO-system som repeteres totalt tre ganger:

Tabell 5 Form og struktur i «Elektric City».

Tema/seksjon:	Intro	Riff (A)	A	B	Synth-solo	A	B	Gitarsolo	A	B	Trading	KS	Outro
Takter: (4/4)	4	8	8	8	8	8	8	8	8	8	20	4	5
Runder:													
Instrumenter:													
Synth													
El-piano													
Vreng-gitar													
Clean-gitar													
El-bass													
Perkusjon													
Trommer													
Groovetype:	Støt og fills.	G1	G2	G3	G1	G2	G3	G1	G2	G3	G1	G1	
Kommentarer:		Kun riff, ingen melodi.	Melodi	Montuno-figur i el-piano.		Gitar og keys bytter plass.	Gitar og keys bytter plass.				Taktinndeling mellom keys / gitar: 4/4, 2/2, 2/2, 1/1, 1/1.	Kollektiv solo keys/gitar	

Sammenlignet med «Side Walk» er det en tydeligere definert form i «Elektric City», hvilket bidrar til at det bedagelige og monotone ikke er å observere her, ergo den formløse hentydningen uteblir. Man inviteres dermed til å forvente at låten har en struktur og progresjon helt fra starten. Introen i seg selv er noe mer dramatisk enn hva resten av låten skulle tilsi i at dens tutti-motiver er energiske og intensive, slikt sett en motsetning til det som kommer. I tillegg er introens utføring definitivt umiskjennelig Corea i stilen når det gjelder konseptet med storslagne og virtuose tuttiparti. Dog her statueres dette helt fra låtens begynnelse og ikke som en del-seksjon innad i et introparti, som tidligere diskutert på låter som «Looking At The World» og «Leprechaun's Dream» på *The Leprechaun*. Her kan man si at tuttipartiet er betraktelig tonet ned og mangler den episke følelsen i det storslagne, kanskje naturlig nok i mangelen på strykere, blåsere og vokal, og ikke minst at lydestetikken, klarheten i detaljene og bredden av frekvenser i «Elektric City» er radikalt forbedret fra 70-tallets mer analoge fremtoning på *The Leprechaun*, hvor det fra midten av 80-tallet ble normen å bruke digitale båndopptakere og deretter også gi ut musikk på det «nye» formatet Compact Disc for konsum.²⁴⁵

Siste del av introen fungerer her som en overgang mellom denne og Riff (A), og igjen høres syntetiske perkusjonslyder i kombinasjon med Weckls spill, hvor disse effektene (hand claps og tam-samplinger) er spilt på hans Simmons trommepads, i tillegg til

²⁴⁵ Gordon Mumma, Howard Rye, Barry Kernfeld, Chis Sheridan, «Recording», *Grove Music Online*, (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>.

triggering av de akustiske trommene, hvilken betyr at både de akustiske og de syntetiske lyder høres samtidig når trommene spilles.²⁴⁶ Videre bidrar denne solofillen og overgangen, til å fremme det elektriske og syntetiske aspektet låten på mange måter henviser til i sin tittel. Delen er kortvarig og neste parti, Riff (A), kommer sterkt og momentant inn og presenterer den overordnende attityden og feelen hele låten statuerer. Igjen fremvises det relativt enkle i toner og intervaller gjennom riffets tydelige, og på en måte, fengende motiv.

Fra parti A gjøres den faktiske melodien seg til kjenne, som er forholdvis enkel og uten dissonerende intervaller av særlig betydning. Akkordgrunlaget er i hovedsak mellom Csus4 og Bbsus4, mens melodien i seg selv er basert på en pentaton skala i Cm. Temaet har slikt sett et vagt element av blues eller bluesfrasering i at enkelte toner «bøyes» («pitch bending») og i bruken av moll-pentaton. Samtidig viser temaet en faktor som bekrefter en form for kommersialisering i fusionmusikk, i at en blues-aktig tematikk som denne, muligens er lettere å relatere seg til for publikum sammenlignet med mainstream jazz. A-partiet som helhet har en flytende karakter i motsetningen til riffet (A) og i dette skapes det en pause i den rytmiske fremdriften, spesielt i underdelingsreferenten. Etter åtte takter dras energien og intensiteten oppover i parti B, hvor man går tilbake til full-timefrasering og en tilsvarende feel som i riffet intensitetsmessig, som bryter den flytende hentydning i foregående parti.

Her høres også et stilskifte skapt av Coreas montuno-inspirerte figur på el-piano, som minner sterkt om den karakteristiske arpeggio-teknikken spredt i to oktaver, for eksempel i salsa og latin-jazz.²⁴⁷ Felles for A og B i lydrommet er at når synthen spiller sitt tema (A), er den doblet slik at melodi-motivet i praksis er tuestemt, hvor hovedstemmen er panorert til venstre, og andrestemmen til høyre i x-aksen. Det samme skjer på B-partiet, men her er det gitaren som har melodistemmen. Denne kontrasten i klangfarge og tekstur mellom synth og gitar på de respektive partier, unngår at det fremmes et hierarki mellom instrumentene: begge er like viktige og de får hver sin seksjon å «skinne» i forgrunnen med, og dermed blir hvert instruments klangfarge direkte relatert til et spesifikt parti, ikke ulikt A- og B-partiene i «Lenore» (i «Elektrisk City»: A=synth, B=gitar). Det bemerkes også at med gitarens vring-effekt i tankene, er det naturlig at denne spilles etter synthen, både i tråd med den mer intense klangfargen i gitaren, men også i at parti B i seg selv er mer intensivt og energifullt enn A.

²⁴⁶ Potter. «Dave Weckl», 52.

²⁴⁷ «Montuno», *Grove Music Online*, (2003). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J643300>. Youtube-leksjon om montuno-konseptet i piano av Carlos Campos: <https://www.youtube.com/watch?v=tZHOvkGqmhW> (hentet 26.04.2021).

Første soloen spilt av Corea, tar utgangspunkt i kompet som er sentrert rundt riffet (A). Det melodiske i spillet vitner igjen om det harmoniske og «lettfattelige» fokuset, hvor soloen er fengende og er bare tidvis utbrodert med toner som ikke tilhører skalaens enkelhet. Samtidig skapes det midlertidige spenninger og avspenninger som skaper interesse og kontraster som opprettholder intensiviteten i partiet. Interaksjonen mellom solist(er) og komp er i stor grad fraværende: kompet har et tydelig funksjonelt utgangspunkt da grooven i trommer og bass spilles i en repeterende maner uten respondering på Coreas spill, igjen et tegn på at musikken distanseres fra mainstream jazz, dog i Brufords perspektiv kan det her være vanskelig å vite hvor stor grad av egenbestemmelse musikerne har: om Weckl og Patitucci selv har valgt å ikke respondere på solistene (selection), eller om det på forhånd er planlagt med Chick Corea i spissen (functional), er ikke enkelt å besvare.²⁴⁸

Uansett innfallsvinkel, som det vises i tab. 5, er soloen kortvarig og det som er forventet, at A er neste parti ut, blir oppfylt. I dette er formstrukturen komplett og bærer videre forventning om at B-partiet etterfølger A, og at neste solo kommer etter B igjen. Nettopp dette skjer og gitarsoloen, igjen spilt av Carlos Rios, er melodios, men er mer fokusert rundt å fremvise virtuositet gjennom kjappe «løp» og utbrodert tonebruk som slikt sett bringer fusion-hentydningen og jazz-rock-arven inn, også med tanke på at soloen spilles hele veien igjennom med vregngitar. Denne er også kortvarig og som sist solo går man tilbake til parti A og deretter B. Siste soloseksjon består av trading mellom Corea og Rios, og i denne observeres det låtens eneste nevneverdige interaksjon i det improvisatoriske aspekt: man kan tydelig høre at de spiller ut fra sine motiviske elementer, at de lytter og responderer på hverandres idéer som igjen skaper en spørsmål-svar-effekt, eller som Monson beskriver som improvisatorisk dialog, hvor Corea her stiller spørsmålet og Rios svarer.²⁴⁹ Etter de første åtte taktene «spør» og «svarer» begge seg imellom, og ergo er den improvisatoriske dialogen på plass. Soloseksjonen kulminerer i KS, altså den kollektive soloen, hvor begge spiller solo samtidig, og polyfonien mellom synth og gitar som blir skapt, bidrar til å betrakte dette som låtens klimaks.

²⁴⁸ Bruford, «Making it Work», 34 og 44.

²⁴⁹ Monson, *Saying Something*, 32.

Groove 1 (G1)

Til tross for groovens vektlegging av back-beaten på to og fire, skapes det ornamentikk ved at tammene spilles innad i grooven, i tillegg til en fragmentert og intrikat hi-hat-stemme. Dette i sum kamuflerer groovens tilsynelatende enkle hentydning som back-beaten står for. Underdelingsreferenten er sekstendeler uten at de blir spilt konsekvent i det at de er fragmentert utover hele instrumentet, inkludert tammene, basstromme og hi-hat. Eneste element som konkretiserer basispulsens, er taktens første basstrommeslag og skarptrommen på to og fire. Man kan si at grooven som helhet får en polyfon hentydning, spesielt gjennom hi-hat- og tam-bruken, især med tanke på panoreringen som gir klangbildet i trommesettet en substansiell bredde i x-aksen i lydrommet. Men samtidig kompliserer dette grooven i et forsøk på å identifisere hvert enkelt element som utgjør hver rytme, til dels fordi det hele høres som én enhet til tross det polyfone aspektet. Ergo er den heterogene idéen av Wilson nokså treffende også her, selv om back-beaten til en viss grad har en høyere posisjon i det rytmiske hierarki.²⁵⁰ Teksturen i grooven er muligens ytterligere heterogent enn hva grooven hadde vært uten bruken av tammene, nettopp i at klangfargen er så radikalt forskjellige fra skarptromme og basstromme.

Den fragmenterte hi-haten i seg selv er variert ikke bare i rytme, men også i tekstur da Weckl spiller på to forskjellige hi-hater: hoved-hi-haten kalles for «main» og den andre «x-hihat» (auxiliary hi-hat), hvor sistnevnte er i utgangspunktet bestandig lukket.²⁵¹ Disse to er ikke adskilt i notasjonen i eks. 34, da rytmen som begge utgjør, er forsøkt transkribert i én stemme i trommesettet for enkelthetsskyld. Hoved-hi-haten er trolig den som er panorert til venstre og x-hi-haten til høyre, men det er vanskelig å definere hvilke som er hvilken da begge høres ut til å åpnes og lukkes i ulike deler av grooven, hvilket kan bety at den ene hi-hat-stemmen, eller deler av den, er overdubbet. Som allerede nevnt, er x-hi-haten som regel konstant lukket og kan ikke åpnes med fotpedalen slik man kan med et konvensjonelt hi-hat-stativ, som utgjør grunnlaget for påstanden om overdubbing.²⁵²

Sjangerreferanse er heller ikke enkelt å umiddelbart statuere i G1, da hovedelementene i de tunge taktslagene i basstromme og skarp er såpass konvensjonelt oppbygd. Det man imidlertid kan si er at en viss hentydning til latin-amerikanske inspirasjoner kan være å spore i bruken av tammene innimellom back-beaten. Slikt sett blir da det første tamslaget i den første takten en slags optakt til skarptrommen på slag én, og neste tamslag

²⁵⁰ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 54.

²⁵¹ Mattingly, «Dave Weckl», 23.

²⁵² Et eksempel på Weckls oppsett kan være i dette Youtube-klippet fra 1986: <https://www.youtube.com/watch?v=uUIPOSGRUzM>. Her ser man at han bruker to hi-hater, der x-hi-haten til høyre for Weckl, er konstant lukket.

spilles på siste sekstendel på slag to. Sammenlignes dette opptakt-aspektet (pickup beat) i eksempelvis James Browns senere funk-låter, «My Thang» (1974) og «Funky President» (1974), peker Danielsen på at dette bidrar til å antesipere de tyngre taktslagene før de faktisk blir spilt. Førstnevnte låt har en sekstendel rett før slag tre i basstrommen, mens i sistnevnte spilles den siste sekstendel på slag én, og dermed antesiperes back-beaten på skarp trommen opp til taktslag to. I G1 i «Elektric City» er den samme hentydning nærværende i tam-slaget som kommer nettopp en sekstendel før back-beaten på slag to, som fremskynder energien og intensiteten i de tyngre taktslagene generelt.²⁵³ Ser man på denne rytmen isolert fra resten av grooven, er det første tamslag plassert likt i takten som tumbao-rytmen tidligere nevnt, mens det andre tam-slaget er forsinket med en sekstendel.

Musikk eksempel 34. Groove 1 (G1) i «Elektric City». De røde rektanglene markerer relasjonen mellom tumbao-mønsteret og det som spilles i grooven. Den blå streken markerer hvordan tamslaget er forskyvvet med én sekstendel sammenlignet med tumbao-mønsterets siste slag i motivet.

Tumbao-mønsteret er slikt sett kamouflert, og dermed fremstår det som subtilt sammenlignet med en salsa- eller songo-groove da det ikke blir spilt på den sedvanlige basstrommen men er spredt utover settet, i tillegg til at underdelingsreferenten er fragmentert i motsetning til konkret og syklisk (for eksempel at hi-haten ikke spilles på alle åttendedeler konstant).²⁵⁴

Et eksempel på tilsvarende groovekonsept i pop og rock, kan være Journey med «Don ´t Stop Believin ´» (1981): fra 1:55 kan man høre at tammene er en integrert del av mønsteret, mens ride-cymbalens bjelle spilles i en fragmentert maner, og hi-haten spilles

²⁵³ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 109, 113.

²⁵⁴ Arian Violi, «SALSA Drum Lesson | Songo 1 Authentic Drummer | Adrian Violi», en del av Youtube-kanalen *Authentic Drummer* (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=JtMWkew3mMI&list=PL2A692ACC2528D071&index=24> (hentet 11.05.2021).

konstant i åttendedels-referenten. Langt ifra identisk med G1, men likevel vises et tilsvarende konsept dog i en mer pop-influert og mindre synkopert kontekst uten assosiasjonen til latin-amerikanske elementer.²⁵⁵

Groove 2 (G2)

Idet det melodiske tema A (m) gjør seg gjeldene, åpnes grooven opp i en luftigere og åpnere hentydning: hi-haten er det som alene statuerer fremdriften i underdelingsreferenten, mens basstrommen markerer siste sekstendel i taktslag to i den første takten av groovens to takter, som utgjør «the basic unit». Et visst back-beat-preg opprettholdes i at skarptrommen spilles på slag fire i hver andre takt, og skaper dermed en følelse av half-time-frasering. I fjerde takt (altså i groovesyklusens repetisjon) utbroderes sekstendelsreferenten gjennom rytmiske støt i tammene, som fungerer som integrerte fills innad i en statuert groove. Ergo mistes ikke fremdriften skapt av hi-haten, som en tromme-fill ekskludert fra hoved-grooven kunne ha ført til. Det bemerkes at grooven begynner i takten før G2, da den er synkopert ved at den siste sekstendelen i takten spilles og blir slikt sett en «ny» ener. Igjen et eksempel på «the downbeat in anticipation», og dette bidrar her til å fremskynde progresjonen i det motiviske materialet, ikke bare i trommene, men i hele bandet siden alle instrumenter har samme frasering.²⁵⁶ Bassen «henger» på grunntonen til å begynne med, mens i siste takt i hver syklus spilles to slap-slag på tonen Bb på slag én. En teknikk som på el-bass (og kontrabass) skaper en perkussiv effekt gjennom økt attack, som igjen vitner om assosiasjonen til 80-talls funk.²⁵⁷ Tidsriktige eksempler på slap-bass i jazz-funk og smooth jazz, er for eksempel Marcus Millers «Lovin You» (1983) og Stanley Clarkes «Basket Ball» (1986).

Som det fremgår i eks. 35, ser man metningstettheten i trommesettet er mindre i første takt enn i andre, som gir mening i sammenheng med resten av kompet: når det melodiske tema spilles i synth, er det hovedsakelig hi-haten som opprettholder det rytmiske, mens i neste takt er motivet fremskjøvet slik at det er ferdig på et tidligere tidspunkt enn i takten før. Dermed skapes det rom for at trommene kan utbroderes, enn så subtilt, som på den måten skaper spenning/avspenning, kontrast og kontrapunkt til både melodi og groove, men ikke minst i at det nesten virker som et «svar» på det melodiske motiv.

²⁵⁵ Steve Smith, «Drums – Steve Smith – «Don't Stop Believing», en del av Youtube-kanalen *Alfred Music Lessons* (2012), <https://www.youtube.com/watch?v=uf9R6u1IMIQ> (hentet 05.05.2021).

²⁵⁶ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 90-2.

²⁵⁷ Alyn Shipton, «Slap-bass [slap]», Grove Music Online, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51117>.

Musikk eksempel 35. Groove to (G2) i «Elektric City». Legg merke til den fragmenterte hi-hat-stemmen i relasjon til de relativt få vektlagte slag ellers i trommene.



Kubjelle-stemmen som trolig er overdubbet i etterkant, er også mest aktiv i takt to i hver groovesyklus, som markerer «svaret» til riffet i tråd med resten av grooven. Kubjellen gjør i tillegg latin-assosiasjonen ytterligere plausibel og klangfargen i kubjellens tørre og delvis diskante frekvens, gjør at den stikker seg frem til tross for at den er relativt langt nede i lydrommets y-akse. Man kan også sammenligne grooven med introgrooven på «Night Sprite» på *The Leprechaun*, i det at man antesiperer en progresjon mot noe mer, altså at grooven virker å være separat fra hoved-grooven i dens manglende intensitet og vektlegging av tunge taktslag. Kort sagt, denne innfallsvinkelen gjør at man forventer noe mer etterfulgt av det «uferdige» som er. Igjen er det stilmessige vanskelig å definere og konkretisere i G2 fullt ut, men med det som allerede er pekt på kan man si at grooven kan assosieres med latin-amerikanske inspirasjoner, spesielt i den synkoperte «tidlige» ener som kan minne om siste slaget i et rumba-clave-mønster («to-tre»-varianten), som nettopp er synkopert og dermed antesiperer rytmikken fremover.²⁵⁸

Groove 3 (G3)

Parti B bekrefter det latin-amerikanske aspektet full ut sammenlignet med foregående partier, især gjennom montuno-fraseringen i el-piano. En karakteristisk og et lett gjenkjennelig konsept i salsamusikk, bidrar til at resten av kompet får støtte i den latin-amerikanske hentydningen: grooven i både trommer og bass kan defineres som kvasi-latin, eller kvasi-salsa, men i kombinasjon med montuno-pianoet gis disse en større og mer konkret mening i relasjon til latin-assosiasjonen. Med andre ord, pianostemmen påvirker grooven så sterkt at den sjangermessige hentydningen blir mindre tvetydig, ergo blir pianostemmen en særs viktig del av grooven i seg selv. I praksis er det imidlertid kun pianoet som emulerer eller statuerer det latin-amerikanske aspektet direkte.

²⁵⁸ Rick Finley, «Salsa (jazz)», *Grove Music Online*, (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J683900>.

Bassens rolle spilles også i en maner som vekker denne assosiasjonen, men som med trommene, er det mer en sterk referanse enn direkte emulering av salsa. Men synkopene i bassen sett i relasjon til pianoet og basstrommen (rytmiske tilslagsnoter), bidrar til å skape fremdrift i det som fungerer som opptaktene til de synkoperte og aksentuerte slagene («pick up beats»), dermed får bassen en særs viktig rolle i å føre intensiteten fremover i partiet sammen med trommene, og samtidig bidrar det til å augmentere vektleggingen, eller å «strekke» ut de viktigste slagene som aksentueres. Ved nærmere dissekering i eks. 36, ser man at basstrommen og skarptrommen på de to første taktslagene, er identiske med groove 1 i Danielsens eksempel på «Funky President», som underbygger både «pick-up»-konseptet i tillegg til funk-påvirkningen.²⁵⁹ Eksemplet nedenfor viser igjen den tydelige relasjonen til tumbao-rytmen samtidig som back-beat-aspektet er opprettholdt.

Musikk eksempel 36. De to første takter i groove 3 (G3) i «Elektric City». De røde rektanglene markerer hvor basstrommen og/eller bassen faller på tumbao-rytmen, som er notert øverst i systemet. De blå sirklene markerer «pick-up»-beats til etterfølgende slag i bass og basstromme. Merk at oppgangen på slag fire i andre takt i bassen, fungerer som en oppgang til repetisjonen av hele syklusen.

Hi-hat-stemmen i eksemplet er ment for å konkretisere underdelingsreferenten i sekstendelene, heller enn å vise de faktiske rytmene som blir spilt. I og med at det er to hi-hater i sving, fortsettes det vide horisontale spekteret i lydrommets x-akse og tilsvarende klangbilde opprettholdes her som i «Side Walk».

Det kanskje mest urelaterte til det latinske aspekt, er gitarens fragmenterte perkussive strømming, som også er et tydelig element som kan assosieres med 80-talls gitarspill i R&B og soul, så vel som funk.²⁶⁰ Også gjennom det klanglige så vel som i hva som

²⁵⁹ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 111.

²⁶⁰ Hør for eksempel Marcus Miller med «Unforgettable» (1984), spesielt i strømmegitaren som er panorert til høyre, og «Turn Me Loose, I'm Dr. Feelgood» av James Brown (1986).

spilles, bidrar videre til å gjøre grooven som helhet til kvasi-salsa, eller kvasi-funk ispedd latinamerikanske elementer.

Overdubbing av perkusjon er fremtredende gjennom hele låten, spesielt på parti R (A) og B, mens det på parti A kun er kubjelle. I R kan man høre både hand-claps, kubjelle og provisoriske bongó-trommer, hvor spesielt sistnevnte bekrefter latin-assosiasjonen. Alle rytmene i de tre nevnte instrumenter er mer eller mindre fragmenterte mønster som ikke er konstante, men er tilstøtende rytmiske gester som slikt sett står i motsetning til latin-amerikanske rytmemønstre som er mer umiddelbart repeterende og syklisk.²⁶¹ Til tross for dette repeteres gestene etter en fast periode, mens avstanden i tid mellom hver repetisjon, skaper denne fragmenterte fornemmelsen.

4.2.3 Got a Match?

Bandmedlemmene er samstemte i at dette er på flere måter en spesiell låt for CEB. Hvor vanskelig den er å spille og ikke minst hvor ofte de har spilt den på konserter, vitner om at «Got a Match?» ble en «hit» for bandet, men også i fusion-idiomet forøvrig.²⁶² Låten fikk såpass oppmerksomhet i jazz-verdenen at den ble etter hvert inkludert i *The Real Book* og dermed statuert, og man kan kanskje si institusjonalisert, akademisert og ikke minst akseptert, som en legitim del av jazz-kanonen.²⁶³ Berkeley-studenter på 70-tallet er gjerne de som har fått ansvaret for å ha samlet et stort antall låter i den «nye» (og fremdeles ulovlige) *The Real Book*, og det er ikke lett å stadfeste nøyaktig når «Got a Match?» faktisk ble inkludert. Uavhengig av dette, er det likevel et testament til låtens aksept og annerkjennelse iblant mainstream jazz-musikere og fans.²⁶⁴

Det man umiddelbart kan si etter første gjennomlytting med dette perspektivet som utgangspunkt, er nemlig at låten i seg selv er det helt klart mest jazz-aktige eller bebop-ættede sporet på *Chick Corea Elektric Band*-utgivelsen, og det kan grovt sett forklares slik: låtens struktur virker essensiell i å angivelig statuere «Got a Match?» som jazz eller bebop, i tillegg til det kontinuerlige skiftet mellom latin og sving (spesielt sistnevnte), og samtidig med akkordgrunnlagets II-V-I-aspekt, er begge elementer som trolig bidrar til denne aksepten. En virtuos og teknisk vanskelig låt som samtidig har et krystallklart melodisk budskap, kan kanskje ha noe med Coreas og CEBs suksess med akkurat denne

²⁶¹ Eksempler på «faste» strukturelle latin-rytmer: clave, cascara og bongo-bell.

²⁶² Frank Gambale, Eric Marienthal, John Patitucci, Dave Weckl, «Chick Corea Elektric Band – Our Tribute to Chick», en del av Youtube-kanalen FGTV, (2021): fra 28:36, https://www.youtube.com/watch?v=znYi5jagI8&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=13 (hentet 18.05.2021).

²⁶³ «Got a Match?» er å finne i *The Realbook Vol.III*, publisert av Hal Leonard i 2004, <https://www.halleonard.com/product/240233/the-real-book-volume-iii> (hentet 24.06.2021).

²⁶⁴ Robert Witmer, Barry Kernfeld, «Fake book [fakebook] [fakebook].», *Grove Music Online*, (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J144800>.

å gjøre. Den «sjeldne» og «gyllende» kombinasjon av kreativ utfoldelse, teknisk briljering med relativt bred publikumsappell i en fusion-kontekst, uten å verken provosere jazz-kanonen eller fusion-fans.

Den etter hvert kjente musikk-kritiker David Spitzer i *Cadence*, påstod imidlertid at ingen av sporene på albumet kom til å bli en del av standardrepertoaret, angivelig fordi melodiene ikke var fengende nok, men er snar med å poengtere at albumet som helhet kan bidra til å popularisere jazzmusikk generelt.²⁶⁵ At eksempelvis «Got a Match?» ikke er fengende nok til å bli en standardlåt, samtidig som at den er tilstrekkelig fengende for å gjøre jazz mer populært blant et ikke-jazz-publikum, virker som en tvetydig og uklar bemerkelse som i sum blir en ren motsetning. Kritikken til side, kan man relativt lett knytte jazz-arven i «Got a Match?» til kjente hardbop-, bebop- og standardlåter, som nettopp fremviser tilsvarende konsept i skiftet mellom swing og latin/jevne åttendedeler: Horace Silvers «Nutville», Star Eyes» (for eksempel med Charlie Parker), «A Night in Tunisia» av Dizzy Gillespie, som også er gjort kjent av hardbop-fenomenet Art Blakey i bandet Jazz Messengers, og Duke Ellingtons «Caravan».

Videre er «Got a Match» spesiell sett i sammenheng med resten av albumet, både i sjangerhentydningen men også i besetning: det tradisjonelle pianotrio-formatet gjør sitt inntog i et ellers hel-elektrisk kvartett-fokusert album, og virker dermed som et «friskt pust» distansert fra det «moderne» som videre skaper en distinkt kontrast i albumets sporliste. En «fin andunge» kan tenkes å være beskrivelsen for de angivelige jazzpurister som har omfavnet og akseptert låten som legitim nok. Til tross for den tydelige jazz-arven i bakhodet, er det imidlertid flere elementer som kan pekes på som distanserer «Got a Match?» med god margin fra mainstream bebop-ættet jazz. Det mest åpenbare er kanskje det klanglige: hentydningen er i større grad akustisk enn andre spor på albumet, men det elektriske perspektivet er definitivt ikke fraværende. Patituccis seks-strengs el-bass er en åpenbar forskjell fra den generiske fire-strengs kontrabass normalt assosiert med «akustisk» jazz, hvilket betyr at i det klanglige mangler teksturen det «butte» attacket, den «ulne» tonen og det moderate volumnivået, som her er erstattet med krystallklar definisjon, millimeter-presisjon og vidstrakt tonalt spekter i de nedre frekvenser. Ikke minst at det akustiske pianoet er her erstattet med keyboard eller mer spesifikt, en «Keytar» (Yamaha KX5) som radikalt endrer lydbildet.²⁶⁶

Uavhengig hva man konkluderer at «Got a Match?» er sjangermessig, er det formmessige, vist i tab. 6, en stor bidragsyter til bebop-hentydningen, især at den virker å ha et tydelige A- og B-parti, som gir en fornemmelse av en typisk AABA-form, uten at det fullt ut blir denne strukturen. Hentydning observeres best i de tre første partiene som

²⁶⁵ Spitzer, «Chick Corea», 29.

²⁶⁶ Informasjon om Yamaha KX5: <https://www.yamaha.com/en/about/innovation/collection/detail/2013/> (hentet 19.05.2021).

blir spilt etter introen, nemlig A1, A2 etterfulgt av B, mens i resten av låten hvor partiene skiftes hyppig, spilles de én gang hver.

Tabell 6. Form og struktur i «Got a Match?».

Tema/seksjon:	Intro	A1	A2	B	Keytar-solo 1				Keytar-solo 2	A1	Bass-solo	Trading	A1	A2	B	Outro			
					A	B	A	B	B										
Takter: (4/4)	8	8	4	4	4	4	4	4	24	8	48	64	8	4	4	4			
Runder:	1	1	1				2		3	1	6	8	1	1		½			
Instrumenter:																			
Keytar																			
El-bass																			
Trommer																			
Groovetype:	BG	G1	G1	BG	G1	BG	G1	BG	BG	G1	G1	BG	H	SG/H	SG	G1	G1	BG	
Kommentarer:	BG=bebop-groove												SG = Sologroove H = Hybrid mellom bebop og latin.						Fermate / rubato fra takt 4.

Hvis vi midlertidig går tilbake til intervjuet av Bernie Kirsh i *Modern Drummer* fra 1997, hvor *The Leprechaun* metaforisk blir oppfattet som en duett mellom Corea og Gadd, grunnet deres fremragende musikalske kommunikasjon og kjemi, kan muligens samme metafor mellom Corea og Weckl på «Got a Match?» brukes.²⁶⁷ Introen presenterer umiddelbart denne musikalske dialogen i duoformat mellom disse to, som også statuerer fra starten av hvor radikalt forskjellig den er fra resten av låtene på albumet.

Weckl bringer timen og fremdrift gjennom et improvisert trommekomp, hvor spillet kan minne om den fragmenterte innfallsvinkelen å utføre sving-beaten på: et begrep som gjerne er blitt brukt om dette konsept er «broken swing» (som senere vil bli utdypet). Hvor det i «standard» sving- og jazz-tromming, som definert av eksempelvis Monson, spiller venstrehånden kontrapunktisk til høyrehånden, hvor sistnevnte spiller svingrytmen. Med andre ord er det i hovedsak venstrehånden som kommenterer og reagerer på solistens og pianokompets spill, og basstrommens funksjon er mildt kontrapunktisk gjennom provisoriske støt eller «bombs» (med unntak når det spilles «four on the flour»), mens ride-cymbalen spilles i et fast ostinat og hi-hat-foten spilles på to og fire.²⁶⁸ «Broken swing» defineres som et helintegrert konsept da flere lemmer følger samme frasing, ergo reduseres det kontrapunktiske mellom skarptromme, basstromme og ride-cymbal.²⁶⁹ Trommeslagere som gjerne er kjent for dette konseptet

²⁶⁷ Haid, «Behind The Glass, Bernie Kirsh», 115.

²⁶⁸ Monson, *Saying Something*, 54-55 og 58.

²⁶⁹ Steve Smith, «Steve Smith Drum Legacy, Standing on the Shoulders of Giants», *Hudson Music*, DVD (2008): fra 40:33 (disc 1).

er Roy Haynes, Jack DeJonette og Elvin Jones, hvor de to sistnevnte er sterke inspirasjoner for Weckl.²⁷⁰ Dette høres tydelig i Weckls spill i introen selv om han her holder seg til å spille på hi-haten kontra ride-cymbalen med høyre hånd: man hører støtene imellom skyggeslagene, som gjerne blir vektlagt også ved hjelp av å åpne hi-haten samtidig som Weckl slipper «bombene» i basstrommen eller aksentuerer skarptrommen med rimshot. Slikt sett kan man si at Weckl etablerer et bakteppe for Coreas spill som er mer energisk og mer i tråd med Coreas frasering i motsetning til hvis en «straight ahead»-groove hadde blitt spilt, nettopp fordi det kontrapunktiske aspekt innad i trommene er redusert og trommens frasering følger synthen i større grad direkte.

Fra A1 starter headen og blir doblet av Corea og Patitucci, mens grooven skiftes til en latin-hentydning som åpenbart, men relativt subtilt endrer karakteren: bebop-seksjonen rett før inviterer til å bruke åttendedelene som telle-enhet i stedet for fjerdedelene, som slikt sett gir en assosiasjon til double-time. Mens i A1 kan det føles like naturlig å bruke fjerdedelene som telle-enhet som kan gi mening i et latin-perspektiv: i for eksempel kubansk-ættet salsa og i brasiliansk-ættet samba, kan man høre denne hentydning mot fjerdedelene, til tross for at mindre underdelingsreferenter er iboende i de ulike mønstre som eksempelvis «cascarara» og «bongo-bell», som til sammen utgjør grooven som helhet. Sistnevnte sjanger er gjerne også notert i alla breve, trolig for å gi det mer mening i en marsj-sammenheng (som i et karneval for eksempel).²⁷¹ Man hører også at trommegrooven er i stor grad integrert i fraseringen til headens melodi, hvilket kan sammenlignes med «broken swing»-konseptet, dog her i en mer repeterende maner og med jevne åttendedeler. I sum er likevel det som spilles i trommene mer utbrodert og tilslørt i relasjon til melodien, slik at den faktiske latin-grooven (G1) vitner om å enda ikke være fullt ut presentert.

Headen repeteres i A2 og først her gjøres grooven komplett i at både trommene og bassen spiller tematisk det som identifiserer G1 fullt ut, med andre ord er interaksjonen betraktelig redusert i trommene i relasjon til bass og synth, og en mer funksjonell hentydning gjør seg gjeldene. Bassens figur følger basstrommen og omvendt, dermed presenteres groovekonseptet til latin-aspektet som følges resten av låten på A-partiene. Skiftet mellom latin og sving blir for første gang spilt i B, hvor bebop-hentydningen bringer energien opp og skaper et slags klimaks i rundens siste takter. Her hører man tydelig hvordan sving-partiet endrer telle-enheten fra fjerdedeler til åttendedeler (eller at sistnevnte blir de nye taktslagene), ikke minst fordi akkordene skifter dobbelt så raskt og

²⁷⁰ Potter, «Dave Weckl», 18.

²⁷¹ Jean Stewart, «Lesson: Samba Variations», *Drum!*, <https://drummagazine.com/lesson-samba-variations-working-drummers-essential-latin-grooves-part-2/> (hentet 19.05.2021).

at Patitucci skifter til gå-bass. Dermed skapes det både en rytmisk- og en feel-kontrast innad i ett parti, som igjen blir fulgt gjennom låten.

Fra første pianosolo vitner «Got a Match?» om dens søkelys på improvisasjon og kreativ utfoldelse, spesielt med tanke på at soloseksjonen starter så tidlig som 0:42, som dermed underbygger assosiasjonen til «moderne» bebop/post-bop ytterligere. I synth-solo 1 skiftes det mellom latin-groove og bebop i alt to ganger, hvilket er tilsvarende akkordene og stilsiftene mellom A2 og B. Partiet bygges gradvis opp i intensitet mot synth-solo 2, hvor kun bebop-hentydningen er grunnlaget, hvilket videre betyr at interaksjonen alle musikere imellom økes i tråd med dobbel-tempo-følelsen. Soloen i seg selv er påfallende melodisk hele veien til tross for tidvise raske løp og briljerende teknikk.

Coreas solo etterfølges av A1, som kan tenkes å være hensiktsmessig da alle spiller tutti og dermed er energien på et høyere nivå enn A2, slik at dynamikken overføres fra Coreas avslutning av soloen, som for øvrig markerer enden av partiet tilsvarende som i A1. Etterfulgt av dette, følger bass-soloen og dynamikken bringes som forventet ned. Det bemerkes at interaksjonen alle imellom er enda mer utbrodert enn i Coreas solo. Det virker nesten som at siden dynamikken er bragt såpass langt ned, har både solisten og kompet større rom for å benytte kontraster i det dynamiske, nettopp fordi de aksentuerte slag stikker enda mer frem. Et konkret eksempel på Weckls reaksjon på solisten, er fra 2:44: mens Corea markerer slutten på runden med å spille akkordene tydelig, følger Weckl solistens frasering i basstrommen (og hi-hat), mens skyggeslagene på skarp trommen opprettholder metningstettheten og framdriften. Måten Corea komper på, er som på tidligere låter diskutert, av den varianten som er kontrapunktisk og imiterende kontra syklisk som i en fast figur som mer eller mindre repeteres uendret, tilsvarende eksemplet brukt av Sonny Clarks kompestil.²⁷² Til å begynne med svarer Corea Patituccis fraseringer med tydelige motiviske linjer som skaper en slags form for diatonisk kontrapunkt. Etter en periode hvor keyboardet legger helt av i soloen, blir interaksjonen spesielt fremtredende fra 3:02, hvor Corea svarer solistens riff-aktige motiv med en motstemme i akkordene, som kontrasterer rytmisk så vel som melodisk. Weckl blir med på Coreas frasering gjennom å aksentuere rytmen på gulvtammen, og i sum kontrasterer trommer og keyboard med bassen som igjen skaper spenningen som bygges opp mot soloens klimaks, som kulminerer cirka 3:13.

Videre i tradisjonell bebop-maner, står trading mellom musikerne for tur, hvor Weckl spiller åpne soloer imellom Coreas og Patituccis komp. Man kan kanskje kalle denne soloformen med trommene til slutt i trade-form for generisk og tradisjonsrik,²⁷³ men

²⁷² Monson, *Saying Something*, 46.

²⁷³ Thomas Owens, «Forms», *Grove Music Online*, (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400>.

samtidig er ikke partiet uten egenart og virker «typisk» for Corea i stilen: som presisert i tab. 6, blir det tradisjonelle relativt raskt brutt etter to runder med åtte takter hver mellom komp og Weckls solorunder, deretter blir taktsyklusen redusert til én og én takt og til slutt spilles duo-solo mellom Weckl og Corea. I tillegg kjennetegnes Coreas stil, med unntak av de første åtte og de siste seksten takter, i at partiet som spilles imellom Weckls solo(er) er gjennomkomponerte motiver som erstatter faktisk improvisasjon, mens Weckl fremdeles er fri til å improvisere dog samtidig som han følger motivenes aksentueringer. Det gjennomkomponerte høres også på liveinnspillinger, men som regel er de faktiske solo-seksjonene utvidet.²⁷⁴ Dermed blir disse faste motivene i trade-partiet et element i formstrukturen som markerer at partiet som helhet er på vei mot klimakset. Parti A1, A2 og B, bringer det hele tilbake til hovedtematikken, mens outroen er kort og konsis med en svak ritardando som til slutt ender i fermate-støt som konkluderer låten.

Groove 1 (G1)

Tilsvarende frenetiske karakter som følge av metningstettheten og tempo, kan sammenlignes med «Night Sprite» på *The Leprechaun*: mønsteret Weckl spiller har også fragmenterte elementer av enkel paradiddel i tillegg til underdelingsreferenten sentrert rundt sekstendeler, som kan assosieres med Gadds grooves. Klangbildet med den tørre og konsise lyden i trommene, blandet med detaljert og tydelig attack, virker å bidra til å fremvise Weckls presisjon i spillet i samme grad som ved Gadds formidling.

Sjangermessig kan G1 sies å være en blanding av up-tempo funk og kvasi-latin, hvor både det etter hvert kjente «tumbao»-mønsteret og back-beat hentydningen er fremtredende elementer. Som det kommer frem i eks. 37, er imidlertid «tumbao»-mønsteret plassert på et annet slag i takten enn originalen, nærmere bestemt starter mønsteret på den siste sekstendelen (i takten før) mens deretter er avstanden mellom notene identisk med det opprinnelige mønsteret. Dette konseptet både oppnår å skape en sterk latin-feel samtidig som at det er nyskapende i sin variasjon, og blir ytterligere synkopert sammenlignet med en salsa-groove, hvor vi nok en gang vitner elementer av «downbeat in anticipation», som bidrar til å presse timen fremover og øke energinivået i grooven. Dog kan man ikke si at den «tidlige» ener her, verken er for tidlig eller for sen som Danielsen peker på, hvor det i et funk-perspektiv gjerne skal være litt mer tvetydig, eller «presist upresist», sagt på en annen måte. Her derimot er rytmikken imellom musikerne såpass presis at akkurat den tvetydige følelsen uteblir, ikke ulikt på de andre låtene diskutert i et funk-perspektiv.²⁷⁵

²⁷⁴ Eksempler på det gjennomkomponerte innad i trade-partiet på «Got a Match?»: 1) <https://www.youtube.com/watch?v=QWjGhZt4Dsk> (1986) fra 10:45 begynner solo, 12:00 det gjennomkomponerte, 2) <https://www.youtube.com/watch?v=TzWrYuGyZcA> (2004) fra 14:37 begynner solo og 17:23 det gjennomkomponerte, og 3) <https://www.youtube.com/watch?v=D6C9G-4-Kmo> (utdrag, 2017) fra 0:56 begynner solo og 3:28 begynner det gjennomkomponerte (alle lenker hentet 18.05.2021).

²⁷⁵ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 90-1.

Første back-beat på skarptrommen er vektlagt på slag to-óg, mens det andre er på det mer konvensjonelle slag fire i grooven. Slikt sett elementer som bringer grooven mot funk-assosiasjon, men ikke minst fungerer back-beaten som et middel for å forenkle den ellers svært synkoperte hentydning. Groovesyklusen varer altså kun i én takt, noe som virker hensiktsmessig på grunn av metningstettheten som videre augmenterer det sykliske aspekt sammenlignet med den løsere og «friere» hentydningen i en jazz-kontekst. Det kontrapunktiske i jazztromming blir i tillegg redusert i G1 som vist i eks. 37, da grooven spilles i en vertikal maner heller en lineær: høyre hånd og basstrommen spilles nesten utelukkende samtidig, som skaper denne mangelen på kontrapunkt i motsetning til hvis eksempelvis høyre hånd hadde spilt alle åttendedeler på hi-hat eller ride imot synkopene. Dermed skapes det heller ingen hentydning til polymetrikk, og for å igjen bruke noen av Wilsons termer, snakker vi her om «primary rag», hvor et fast mønster av synkoper utgjør spenningen i relasjon til basispulsen, men ikke varer lenger enn én takt og dermed løses eller avspennes etter hver syklus er ferdig. Bruker vi samme metode for å dele inn rytmer som Wilson, får man denne fraseringen, inkludert den «tidlige» ener i takten før: 3+3+2+3. Merk at fraseringen kun gjelder i sekstendelsreferenten og skjer på kun de tre første taktslagene i syklusen (og siste sekstendel i takten før).²⁷⁶ Slikt sett kan G1 relateres til funk i dette perspektivet også, men dog er tendensen til en motrytme (cross-rhythm) heller marginal, da tre-mot-fire hentydningen ikke kontrasteres med andre rytmer innad i bandet eller i trommesett i seg selv, annet enn til basispulsen.

Musikk eksempel 37. G1 med bass-stemmen på «Got a Match?» fra parti A2. Merk at bassens og basstrommens rytmikk er identisk med tumbao-mønsteret. Med rød skrift vises rekkefølgen på hendene som igjen viser rudiment-assosiasjoner, og de blå rektanglene viser «tumbao»-mønsteret spilt samtidig av bass og basstromme.

²⁷⁶ Ibid., 70-1.

Tidligere nevnte paradiddel-mønster blir ikke per definisjon spilt, men som håndrekkefølgen viser, spilles fragmenter av en invertert variant brukt i for eksempel G1 i «Night Sprite», især gjennom H-V-V-mønsteret mellom hi-hat og skarp som på begge groovene er i begynnelsen av syklusen (som for øvrig augmenterer tre-takts-fraseringen i relasjon til Wilsons system). Tilsvarende konsept i G1 som de ulike groovene i «Night Sprite» kan spores også her, hvor nettopp slag fire får en følelse av en kortvarig pause gjennom at skarptrommen spilles med punktert åttendedel, slik at resten av sekstendelene på slaget ikke spilles. I G1 på «Night Sprite» er det basstrommen som «lander» denne pausen, men samme effekt oppnås også her. Dermed skapes dette «pustet» i metningstettheten i underdelingsreferenten som kan oppfattes å være et slags svar, eller en konklusjon på seg selv, innad i groovens syklus. Groovekonseptet som helhet, hvor aksentene er fremtredende mens resten av underdelingsreferenten fylles opp med skyggeslag, underbygges av Weckl selv i intervjuet fra 1986 i *Modern Drummer* (fritt oversatt): «mange trommeslagere har en tendens til å høres monotone ut fordi de mangler dynamisk kontrast mellom uaksentuerte og aksentuerte noter ... for meg er det gjennom variasjon i dynamikken at følelsene og budskapet i musikken kommer frem».²⁷⁷

Bebop-groove (BG)

Som det fremgår av tab. 6 skiftes sjangerhentydningen i groovene titt og ofte gjennom låten og fra 1:08 får BG utfolde seg over 24 takter uten å bli avbrutt av G1. I løpet av denne perioden isolert sett, kan man nesten si at karakteren får en ren moderne form for bebop eller post-bop-hentydning, og man kan midlertidig komme til skade å glemme låtens eklektiske natur og stilsifter. Groovekonseptet og gå-bassen kontrasterer slikt sett radikalt med G1s kvasi-latin-aspekt, og bebop-konseptet åpner opp nye dynamiske muligheter for både solist og komp, og ikke minst interaksjonen mellom disse, godt hjulpet av at det sykliske og fastsatte som back-beat og bass-riff inviterer til, ikke lenger er de essensielle elementer i groovens grunnmur. Sett i sammenheng med diskursen om lineær eller ikke-lineær, eller syklisk og repeterende i motsetning til et teleologisk fastsatt perspektiv i musikken, kan man overordnet si at denne grooven, eller groove-konseptet, har elementer av begge deler: ved å bruke enkelte av disse definisjoner strengt kan man si at en bebop-groove er i større grad lineært da det sykliske og repeterende som G1 representerer, for det meste uteblir (med tidvise unntak av ride-beaten og to og fire på hi-hat), og i jazzens tradisjon ventes det at grooven i bebop skal varieres, utvikles og ha tydelige markeringer gjennom bruk av dynamikk og interaksjon musikerne imellom. Hvor det fra den europeiske kunstmusikkens tradisjon er forventet et

²⁷⁷ Potter, Jeff. «Dave Weckl», *Modern Drummer*, 52.

lineært perspektiv i klassisk musikk, og hvor det motsatte blir presentert som å finnes i afrikansk-amerikansk musikk (ikke-lineært), blir begge ytterpunktene tilstedeværende i BG.²⁷⁸ Det europeiske vises i form og harmoni, og det afrikanske i jazzens iboende afrikansk-amerikanske arv.

Monson argumenter også for at det i jazzmusikk er forventet at man har en viss type innfallsvinkel i sitt spill avhengig av type låt til tross for det improvisatoriske aspekt, dermed blir det teleologiske perspektiv å finne blant annet i det at forventninger om hva som skal spilles, er iboende i sjangertradisjonen og dermed implisitt forstått av musikerne før samspillet starter.²⁷⁹

Hvis vi går tilbake til begrepet «broken swing» og Michael Carvins utsagn, bevitnes en interessant motsetning i så måte: Carvin ser på ride-cymbalen og hi-hat-foten som «foreldrene», altså det stabile, repeterende og trygge, mens skarptrommen og basstrommen er «barna», som er lekende, varierende og spontane.²⁸⁰ Carvin bruker også begrepene synonymt med «solid» («foreldrene») og «liquid» («barna»), som på tilsvarende måte forklarer konseptet bak utøvelsen av jazz-tromming.²⁸¹ Dette konseptet er vist i eks. 38, og dermed blir «broken swing»-konseptet ikke direkte kompatibelt med denne redegjørelsen av Carvin, nettopp fordi «foreldrene» og «barna» ikke nødvendigvis har ulike funksjoner, men at alle elementer i trommesettet er like lekende og spontane siden det kontrapunktiske ikke står like sterkt innad i groove-konseptet. Sett i et banalt perspektiv, kan man si at alle «barna» får utfolde seg uforstyrret i BG, i hvert fall helt til G1 kommer tilbake igjen. Sagt på en annen måte er det alle lemmers ansvar å statuere timen og fremdriften kontinuerlig og samtidig, likeså er det alle lemmers ansvar å agere, kommentere og improvisere. Når dette er sagt er likevel basisen i jazz-tromming hensiktsmessig beskrevet i Monsons bok, og «broken swing» bruker naturligvis den tradisjonelle form for jazz-tromming som utgangspunkt.

²⁷⁸ Danielsen, *Presence and Pleasure*, 158-9.

²⁷⁹ Monson, *Saying Something*, 26.

²⁸⁰ *Ibid.*, 69.

²⁸¹ *Ibid.*, 54.

Musikk eksempel 38. «Tradisjonell» / kontrapunktisk bebop-spill. De blå rektanglene viser de solide og statiske elementene (sving-rytmen på ride-cymbalen, to og fire på hit-hat-fot). Merk at dette er et lite utdrag *eksempler* på hva som kan høres i en *improvisert* sammenheng.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'TRAD. 1' and the bottom staff is labeled 'TRAD. 2'. Both staves feature complex rhythmic patterns with various note values and rests. Blue rectangular boxes are drawn around specific rhythmic elements in both staves, highlighting the 'solid and static elements' mentioned in the text, such as the ride cymbal and hi-hat patterns.

I BG høres altså variasjon imellom ride-cymbal, hi-hat-fot, basstromme og skarptromme som agerer på solistens spill, og det fremvises sjeldent at ride-cymbal-rytmen spilles i en fast og repeterende maner (les: den generiske cymbal-beaten). I eks. 39 vises fire takter med «broken swing»-time, som er tilnærmet men ikke identisk med *konseptet* Weckl har som utgangspunkt, som illustrerer mangelen på det kontrapunktiske. I eksemplet vises en tre-mot-fire-hentydning som Weckl spiller ved flere anledninger i bebop-partiet i Coreas solo, dog hans frasering varer som regel i et kortere tidsspenn enn det som er notert her. Fraseringen i «Mod. 1» i eks. 39, er utvidet for å illustrere hvordan ride-cymbalen følger fraseringen til skarptrommen, og i praksis spiller høyre hånd svingbeaten som ville ha passet i en faktisk tre-fjerdedels takt, men som notasjonen viser varer mønsteret forbi taktstrekene helt til tredje takt før det repeteres, ergo oppstår et polyrytmisk aspekt. Imidlertid blir det ikke fullt ut polyrytmisk innad i trommegrooven da hi-hat-foten og tidvis basstrommen spilles på hvert åttendedels oppslag (off-beat) imellom fjerdedelene, som nettopp spilles hvert tredje taktslag. Dermed blir denne innfallsvinkelen kontrapunktisk til resten av bandet, men ikke innad i grooven selv.

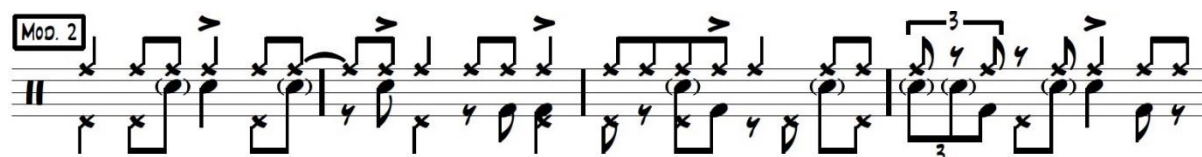
Musikk eksempel 39. Mod.1 = «Moderne» bebop-konsept. Tre-mot-fire-hentydning i BG i «Got a Match?». Merk at tempoet er satt til det dobbelte av G1 i tråd med at akkordskiftene doubles. Fra 1:29 høres en tilnærmet hentydningen konkret, mens konseptet blir brukt gjennom hele partiet i fragmenterte versjoner som tidvis bare varer ett eller to taktslag.

The image shows a single staff of musical notation labeled 'MOD. 1'. Above the staff, there is a tempo marking '♩ = 298'. The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns with red rectangular boxes highlighting specific elements. Above the staff, there are red numbers '1', '2', '3', '1', '2', '3' and the text 'osv' indicating a 3-to-4 interpretation of the rhythm.

I Steve Smiths redegjørelse av «broken swing», forklares hvordan konseptet kan øves inn slik at det blir en del av «verktøyboksen» til jazztrommeslageren, hvor man fritt kan velge hvilke kombinasjoner av aksenter og rytmiske motiv man ønsker å respondere med i relasjon til solisten eller kompet: gjennom å bruke tilsvarende metode som Danielsen (og Wilson) i å definere en rytmisk frase, altså å dele inn underdelings-referenten i for eksempel 2 + 3 + 3,²⁸² brukes samme tankegang av Smith. Han poengterer også at konseptet i så måte bruker et helintegrert perspektiv hvor alle lemmene bruker samme frase som utgangspunkt, med manglende kontrapunkt iboende i grooven som resultat.²⁸³ Denne metoden, dog ment som en forklaring i et innøvingsperspektiv, virker plausibel og i tråd med Weckls utøvelse nettopp fordi målet med slike øvelser er å kunne respondere i *nået* i improvisasjon.

Flere eksempler på fraser i «broken swing» er illustrert i eks. 40, noen av disse kan man også høre bruddstykker av i Weckls spill:

Musikk eksempel 40. Ulike «broken swing»-fraseringer i bebop. Igjen legg merke til at ingen lemmer spiller et statisk eller syklisk ostinat.



Et annet element som gjør seg gjeldene i alle eksempler av bebop-groove, inkludert tradisjonell og moderne, er den flittige bruken av pick-up-beats, som igjen kan vitne om jazzens påvirkning i funk i trommesettet, hvis vi legger Danielsen argumenter til grunn.²⁸⁴ Legg merke til slag to-óg i takt en, slag tre-óg i takt to, og slag tre-óg i takt fire i eks. 40: alle disse spilles opp til et «tungt» taktslag (*på*-slag), og dermed bygges det opp mot aksenten (antesiperes), som igjen resulterer i at den stikker seg mer frem nettopp fordi metningstettheten og energien økes (selv bare med ett slag som i en «pick-up-beat»). Tilsvarende metode er mer subtilt i flere slag hvor hi-hat-foten til stadighet spilles ett slag før en aksent, men er dog mindre vektlagte og spilles gjerne opp mot et oppslag (off-beat).

Med denne gjennomgangen i bakhodet, hvor bebop-partiets opphav er forsøkt redegjort for, vitner det om at det er heller den moderne formen for bebop Dave Weckl drar inspirasjon fra enn det som gjerne blir assosiert med det mer tradisjonelle, som gir mening med tanke på låtens årgang (1986). Som tidligere nevnt, er forskjellen mellom bebop, enn så moderne, og Weckls trommespill åpenbare, kanskje først og fremst i det

²⁸² Danielsen, *Presence and Pleasure*, 71.

²⁸³ Steve Smith, «Drum Legacy, Standing On The Shoulders Of Giants», (DVD) Hudson Music (2008). Fra 40:39, disc 1.

²⁸⁴ *Ibid.*, 111.

klanglige, men også i presisjonsnivået som fremvises i fraseringene i underdelingsreferenten. Weckls erfaring som studiotrommeslager på 70- og 80-tallet, med «kampen» eller konkurransen med den stadig mer fremtredende og brukte trommemaskinen, er trolig en solid bidragsyter til, selv i denne tradisjonelle jazz-hentydningen på *Chick Corea Elektric Band*, til at timen er ekstremt presist spilt og at det hele har nærmest en metronomisk karakter. Selv hevder Weckl at han slet med å løsrive seg fra den strikte formen for storband-tromming hans bakgrunn representerer,²⁸⁵ hvor nettopp Monsons nevnte elementer i jazz-tromming ligger til grunn og kanskje enda mer augmentert hvor det som spilles i venstre hånd er ytterligere fastsatt i relasjon til komp og tutti-støt.²⁸⁶ På «Got a Match?» vises imidlertid at hans stil innen jazz-tromming hadde utviklet seg mer i retning av moderne post-bop med «broken swing»-konseptet langt fremme i den overordnede stilkarakter. Mens i det klanglige, blir det tydelig at Weckl tilhører fusion-idiomet i større grad enn bebop-jazz, nettopp i det at trommesettet består 22» basstromme, 8»-10» henge-tammer, 12», 14» og 15» gulv-tammer, og at samtlige trommer er stemt i et relativt lavt leie.²⁸⁷ Dermed er kun bebop-hentydningen å spore i det som faktisk blir spilt og ikke i tekstur og klangfarge, nettopp fordi lydestetikken representerer en slags fusion-infisert pop/rock-lyd som gjenspeiler det kontemporære, som igjen gjenspeiler Weckls inspirasjon fra Steve Gadds nyskapende lydbilde i jazz på 70-tallet.

4.3 Oppsummering

Albumet *Chick Corea Elektric Band* kan beskrives med trygghet som eklektisk og nærmest ambivalent i sin totale aura, hvor miksen av funk, pop, rock og latin formidlet gjennom en overordnet relasjon til en slags jazz-mentalitet og innfallsvinkel, virker å til sammen utgjøre «the broken middle(s)» i musikken.²⁸⁸ Imidlertid kan man si at albumet sammenlignet med *The Leprechaun* kan differensieres, da de klassiske hentydningene gjennom bruk av strykere, blåsere og akustisk piano, ikke er å observere i utgivelsen fra 1986. Dermed vitner det om at *CEB* slikt sett dro i enda større grad i retning populærmusikk i miksen, som igjen gjenspeiler 80-tallets «elektroniske» lydestetikk med trommemaskin, trommepads og klangeffekt-bruk, så vel som musikalske elementer. Med *The Leprechauns* mulige større legitimitet i det kunstmusikalske, er det likevel interessant å se *CEBs* generelle positive respons, noe som muligens kan skyldes at fusion-sjangeren hadde på 80-tallet allerede rukket å bli en allment akseptert subsjanger

²⁸⁵ Potter, Jeff. «Dave Weckl», 18.

²⁸⁶ Mattingly, «Dave Weckl», 93-5.

²⁸⁷ Ibid., 23.

²⁸⁸ Fellez, *Birds of Fire*, 225.

under jazz-paraplyen, uavhengig av hva de ulike leirer musikk-kritikerne representerte. I det at smooth-jazz også hadde etter hvert fått sitt lukrative fotfeste, spesielt gjennom radio,²⁸⁹ bidro dette til å definere smooth-jazz som en subsjanger under fusion-idiomet i seg selv og dermed ansett som den mest kommersielle variant av fusion-musikk, nesten tilnærmet slik fusion av mange ble sett på som den kommersielle form for jazz i utgangspunktet.²⁹⁰ Dermed hadde *Chick Corea Elektric Band* disse forutsetningene som utgangspunkt, hvor det virker som at den elektriske innfallsvinkelen innen jazz-sfæren fra starten av, hadde en større aksept blant «portvokterne» innad i kanonen, og ikke minst at *CEB* hadde smooth-jazz som en kategori som var mulig å distansere seg fra og dermed muligens oppnå større kunstnerisk kredibilitet.

Med dette sagt, er ikke dette album i kontekst til musikkbransjen heller uten motsetninger. Den angivelige større aksept i det elektriske perspektivet sammenlignet med smooth-jazz, er det samtidig påfallende faktorer som vitner om en faktisk kommersiell intensjon: i tråd med MTVs utvikling som et nytt og bredt-dekkende medium innen musikkformidling (først kringkastet i 1981), ble det produsert musikkvideoer av *CEBs* låter fra flere album, deriblant «Elektric City». MTVs målgruppe som i begynnelsen utelukkende var siktet mot den yngre delen av befolkningen, og hele konseptet musikkvideo som medium, virker å ha påvirket Coreas tanker om hvilke muligheter som var tilgjengelig for å oppnå finansiell suksess.²⁹¹ Det er ikke meningen å stille spørsmål ved Coreas intensjon, men heller for å vise hvordan dette er enda et element i hvordan det teknologiske landskapet reflekterer tiden og konteksten albumet er en del av.

Redegjørelsen for de ulike sjangrene som Weckls trommespill presenterer, har forsøkt å konkretisere og identifisere spesifikke stiler, ostinater, mønstre og innfallsvinkler, i et ellers ambivalent, eklektisk og til tider, nærmest anakronistisk landskap («Got a Match?»). I den generelle redegjørelsen av Weckls trommestil, er det også kommet frem at hans tekniske evner, kreativitet i det komplekse og den nærmest perfekte presisjon, på mange måter identifiserer hans personlige egenart på trommesettet, som igjen blir synlig i *CEB*.²⁹² Dog har det vært betraktelig mer utfordrende å vise til konkrete og typiske mønstre og grooves assosiert med Weckl sammenlignet med Gadd, men dette harmonerer godt med Weckls intensjon om ha et «kamouflerende» aspekt i sin tromming: han ønsker ikke at det som blir spilt, i det tekniske og i relasjon til rudiments, skal bli identifisert da han mener fokuset bør ligge på den rytmiske «melodi», det motiviske og i frasering.

²⁸⁹ Nicholson, *Jazz-Rock: A History*, 222.

²⁹⁰ *Ibid.*, 30.

²⁹¹ Nick Rubin, «MTV [Music Television]», Grove Music Online, (2016). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2289127>.

²⁹² Mattingly, «Dave Weckl», *Modern Drummer* 22/4 (april 1998): 50.

I sum kan man si at hans tromming i *CEB* og generelt, er en miks av i hovedsak funk og latin (og mindre rock sammenlignet med Gadd) blandet sammen med hans bakgrunn fra jazz med det improvisatoriske aspektet, hvor nettopp de innøvde mønstre og rudimenter fungerer som verktøy gjennom hvor kreativitet i den faktiske utøvelsen kan oppnås. Dette er ikke ulikt forklaringen fra en av Brufords intervjuobjekter: man spiller ikke per definisjon det man har øvd på i selve utøvelsen, fordi nettopp *formidlingen* av det du gjør blir vel så viktig som det du faktisk spiller.²⁹³

Apropos det kreative, observeres det enda en motsetning mellom Weckl og Gadd: i sitt utbredte virke som studiomusiker, virker Gadds spill på *The Leprechaun*, som konkludert med i kap. 3, mer kreativt og nyskapende i forhold til hans trommespill i øvrige musikkjangre. Altså Gadds utgangspunkt utenom fusion-idiomet kan sies å være i større grad basert på det funksjonelle og det overordnede feel-aspekt, til tross for hans, i gitte situasjoner, tilgjengelige valgfrihet og ikke minst med tanke på hans tette bånd sjangermessig til pop- og rock-idiomene.²⁹⁴

I *CEB* virker Weckls spill i midlertidig mindre utforskende, virtuost og komplekst sammenlignet med for eksempel hans egne utgivelser som kom noen få år etter, som vitner om at han til viss grad hadde moderert seg og sågar spilte en mer funksjonell rolle kontra kompositorisk.²⁹⁵ Men dette betyr ikke nødvendigvis at Weckls spill på *CEB*-albumet ikke er kreativt da det motsatte bevitnes i hans groove-komposisjoner, eksempelvis med innslag av synkoperte tam-slag innad i grooveene, og tidvis svært fragmenterte hi-hat- og ride-ostinater (som ofte også er friere spilt enn begrepet «ostinat» skulle tilsi). Men det man likevel kan si, er at hans tromming på eksempelvis «Side Walk» og «Elektric City», viser en tydelig hentydning mot grooveen, det funksjonelle og det repetitive ikke ulikt et R&B- og funk-perspektiv, som åpenbart står i steil kontrast til bebop-ættede «Got a Match?» for eksempel, som tidligere bemerket er en radikal (eller tradisjonell?) kontrast sammenlignet med resten av albumet.²⁹⁶ Det kreative og virtuose utgangspunktet for Weckl var såpass latent i hans stil og virke, at det skulle nesten umulig gjøres å bli enda mer kreativ sammenlignet med hans samarbeid med Nite Sprite, French Toast og Steve Kahn noen få år før *CEB* ble en realitet.

Til slutt bør det også nevnes at hans valgfrihet kan sies å bevitnes i *CEB*, hvor han helt klart har evnet å skille seg ut gjennom sine ferdigheter og kompositoriske innfallsvinkel (om enn samtidig sterkt funksjonelt), fått kommunisert sin formidling til publikum og

²⁹³ Bruford, «Making it Work», 134.

²⁹⁴ Ibid., 34, 44.

²⁹⁵ Ibid., 44.

²⁹⁶ Pond, *Head Hunters*, 96-7.

andre utøvere, og videre blitt evaluert som en substansiell og signifikant deltager i musikkbransjen, hvor hans utøvelse og praksis har tilegnet trommesettet og groove mening både i og utenfor trommekulturen.²⁹⁷

²⁹⁷ Bruford, «Making it Work», 96-7.

Kapittel 5 Konklusjon

I oppgaven har jeg forsøkt å gjøre rede for hvordan man kan drøfte trommespillet til Steve Gadd og Dave Weckl, både generelt og i konkret relasjon til *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band*. Hvordan deres bakgrunn har farget deres virke som trommeslagere, deres inspirasjoner fra ulik musikk og hvordan det kontekstuelle har påvirket deres spill, har vært ansett som de viktigste faktorer, i tillegg til konkrete musikalske elementer det har blitt pekt på.

I kapittel 1 har definisjon og diskusjon rundt temaet groove vært interessant og nyttig i et forsøk på å forstå groove som både objekt og aktivitet, men også som et lite håndfast fenomen, som igjen har bidratt til å skape en bredere og samtidig mer konkret forståelse over hvordan begrepet kan brukes på ulike måter og i ulike sammenhenger. Dog bruken av begrepet i analysedelen har på mange måter vært redusert til objektet, kan man si at innad i diskusjonen i det som skjer i musikken, har groove som aktivitet og prosess vært utgangspunktet. Andre del av kapitlet, presenterer diskursen rundt hvordan trommeslagerens kreativitet kan forskes på, som igjen har bidratt til å gi meg metoder forankret i substansiell teori, som kan brukes i å videre forstå hvordan Gadds og Weckls tromming har blitt gitt mening av publikum, domenes «portvoktere» som andre trommeslagere, musikere, presse-folk, institusjoner og musikkbransjen som helhet. Brufords arbeid går i midlertidig dypt til verks med hans inkludering av andre relevante fagfelt som kulturell psykologi, sosiologi, pedagogikk og filosofi, mens jeg har valgt å fokusere, muligens gjennom en forenklet forståelse, på de konkrete modellene DSCA og FCC, for å prøve å være så konkret som mulig i relasjon til groove og kreativitet.²⁹⁸

Kapittel 2s redegjørelse for jazz-rock- og fusion-historien, har gitt meg bred innsikt i hvilke mekanismer og utfordringer som har vært iboende i utviklingen helt fra starten av, og ikke minst har det kontekstuelle rammeverket gitt meg muligheten til å se på relasjonen mellom musikk, mennesker, kulturelle konvensjoner og kommersielle aspekter. Åpenbart nok kanskje, blir musikk aldri utøvet, konsumert eller evaluert i et vakuum, men nødvendigvis alltid i relasjon til mennesket og det spesifikke kulturelle domenet disse er en del av, og det samme forutsettende rammeverk gjelder naturligvis også i trommekulturen og i fusion-idiomet.²⁹⁹ Forhåpentligvis har det også kommet frem hvor betent, «rotete», komplekst og tidvis motstridende diskursen mellom «høy kunst» og kommersialitet har vært, hvor uenigheter mellom både musikere, presse og

²⁹⁸Bruford, «Making it Work», 31-50.

²⁹⁹Ibid., 88.

akademikere, viser at man ikke bestandig har vært samstemte i hvordan man best plasserer jazz-rock og fusion i sjangerhierarkiet. Hentydningen om at jazz og rytmisk musikk generelt er av eksplisitt afrikansk opphav i de rytmiske aspekter, virker å ha bidratt til disse motsetningene, og på veien virker det som at i deler av diskursen er det blitt glemt at denne musikken tross alt er først og fremst amerikansk, hvis vi snakker om hvor det hele startet å utvikle seg, mens den europeiske delen av idiomet har blitt favorisert i forsøk på å legitimere musikken i relasjon til den kustmusikalske arven.³⁰⁰

Med jazz-rock og fusion som domenet under diskusjon, blir Monsons argumenter treffende: det kan være lett å glemme at de afrikanske aspekter i jazz er forskjellige, tilpasset, adaptert og utviklet nettopp i en helt annen verdensdel enn Afrika, som i seg selv statuerer en distinkt differensiering fra det angivelig «opprinnelige». Det heterogene lydbildet, det improvisatoriske og den dype deltagelse i utøving, utartes naturlig nok på en helt annen måte i USA, og med et helt annet resultat i jazz, sammenlignet med vest-afrikansk musikk for eksempel. Instrumentene som blir brukt, de ulike bruksområder musikk har i ulike kulturer og stilarter, hvordan økonomi, marked, politikk og sosiale konvensjoner spiller inn på estetiske praksiser, vil nødvendigvis være forskjellige ulike kulturer imellom. Slikt sett tydeliggjøres det hvordan jazz i seg selv er en miks av motstridende musikalske og kulturelle faktorer, og dermed vil den samme hentydning gjelde fusion som undersjanger.³⁰¹ Begreper som autensitet, tradisjon og opprinnelse, vil i dette perspektivet til dels virke konstruert og kunstig på flere sider: puristene versus de radikale, de svarte versus de hvite, de rytmiske versus de klassiske, som alle fremmer sin sak og proklamerer sin forståelse av hva som er «ekte» og hva som er legitimt nærmest uavhengig av sammenheng (i musikkutøving, i academia, i pressen, om rasespørsmål etc.). Ergo glemmes det nettopp at jazzens, og videre fusion-idiomets eklektiske og motstridende utvikling, ispedd global påvirkning, i sin tur representerer til syvende og sist en etnisk amerikansk, og dermed en vestlig musikkform.

Til tross for dette, har det gjennom kapitlet blitt vist konkrete eksempler på hvordan fusion-musikere har bevisst tatt inspirasjon fra især rock, R&B og funk, *også* for å favne over et bredere og yngre publikum, med musikere som Miles Davis og Herbie Hancock i spissen. Dermed kan man i det perspektivet med relativ sikkerhet konkludere med at jazz-rock og fusion absolutt bringer sannhet til påstanden om «en mer kommersiell form for jazz», men hvorvidt det går på bekostning av «kunsten» er heller utfordrende å svare på, og et åpent svar på dette blir litt som ved Coreas uttalelse tidligere sitert: «Art is in the eye of the beholder».³⁰² Samtidig kan man si at jazz-rock og fusion, også i et

³⁰⁰ Pond, *Head Hunters*, 33-4.

³⁰¹ Monson, *Saying Something*, 192-4.

³⁰² Mandel, «Chick Corea: Elektric Again», 46.

raseperspektiv hvis man inkluderer for eksempel Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Mike Stern og John Scofield, heller ikke er «autentisk» jazz, hvis man nettopp legger den bebop-ættede innfallsvinkelen til grunn som slikt sett skaper en forståelse for kritikken fra den konservative leiren.

Analysedelene i kapittel 3 og 4, har undersøkt konkrete musikalske elementer med hovedfokus på groove, samspill, og karakteristiske sjangerhentydninger gjennom å først se på musikernes egne historier, forståelser, filosofier og innfallsvinkler i musikkutøving basert på intervjuer det er blitt henvist til. Hvordan musikerne tenker og hvordan de gjør mening av det de spiller selv, har bidratt til at jeg har kunnet etablere en slags forståelse av hvorfor og hvordan de spesifikke trommegrooves på *The Leprechaun* og *Chick Corea Elektric Band* ble spilt. Et viktig poeng i dette, er ideen om intermusikalitet, hvor det som spilles til enhver tid, på et eller annet nivå, siterer eller referer til hva som er blitt gjort før av andre. At bestemte fraser eller innfallsvinkler i utøvelse kan forstås som en imitering eller inspirasjon fra bestemte musikere og sjangre, har blitt tydelig i både Gadd og Weckl trommespill.³⁰³ Viktig å bemerke er at jeg har forsøkt i størst mulig grad å benytte intervjuer (og anmeldelser) fra tidsepoken albumene ble innspilt og utgitt i, hvilket betyr at deres innfallsvinkler (især Weckls) har utviklet seg, og kanskje endret seg noe med årene. Grunntanken er at intervjuene skulle være mest mulig representative og relevante i relasjon til utgivelsene.

Med dette i tankene, har det blitt vist at Gadd og Weckls musikalske bakgrunn naturligvis gjenspeiles i det som spilles, selv i varierte og eklektiske landskap som Coreas musikk gjerne representerer. Gadd trommekorps-bakgrunn er gjort rede for i transkripsjonene, hvor rudimenter som dobbeltslag, paradiddler og flams farger hans generelle frasering, men også i hvilken maner ulike fraseringer blir underdelt i interaksjon med resten av bandet. Ikke minst har spørsmål/svar-konseptet også vært en av hans varemerker som hjelper til med å identifisere hans stil. R&B, funk, rock og latin-aktige groover, virker som å utgjøre basisen i mye av det Gadd spiller på *The Leprechaun*, mens hans bakgrunn fra jazz og storband i musikalske elementer, stort sett er helt fraværende på de låter som er blitt analysert. En interessant og kanskje litt overraskende observasjon, men som også tydeliggjør distansen i det rytmiske rammeverket mellom bebop-ættet jazz, og fusion. I tråd med det som tidligere er påpekt, er det heller den generelle mentaliteten gjennom interaksjon, improvisasjon, i det kreative og i måten grooveene blir spilt på, som trekker tydelige paralleller til jazz-domenet. Som argumentert i kapittel tre, ligger mye av innovasjonen til Gadd i trommelyden, og han var slikt sett en de første til å bringe inn trommelyd-estetikken fra

³⁰³ Monson, *Saying Something*, 97.

R&B, funk og rock inn i en jazz-kontekst, som videre påvirket blant andre Weckls perspektiver på stemming, demping og oppmikking av trommesettet.

Dave Weckls «røde tråd» har imidlertid vært mer utfordrende å gjøre rede for, spesielt i det jeg har kalt det «kamouflerende aspekt». Hvor Weckls spill på hans tidlige soloprojekter på begynnelsen av 90-tallet gjerne bærer preg av ekstrem mettningsstetthet, synkopebruk, metrisk dissonans (displacement) og i sum fremragende virtuos utøvelse, er groovene på de utvalgte låter fra *Chick Corea Elektric Band* på en måte mer ambivalent nettopp gjennom det «kamouflerende aspekt». På hans soloprojekter påstås det ikke at en kan med letthet redegjøre for det som blir spilt, da det åpenbart er komplekse og avanserte grooves og fills som blir utøvet, men det at det er avansert blir i seg selv tydeliggjort i musikken. Mens i *CEB* kan groovene først høres enklere ut enn det de i realiteten er, gjennom tydelige, sykliske og repetitive back-beat-orienterte mønstre, mens grad av mettningsstetthet, nyanser og detaljer i underdelingsreferenten generelt sett er høy, som dermed står i en overordnet kontrast til de vektlagte og tyngre taktslag. Sett fra denne innfallsvinkelen kan man si Weckls spill på generelt grunnlag er mer avansert enn Gadd, noe som også underbygger Weckls anerkjente tekniske og virtuose egenskaper. I det stilmessige virker Weckl i hovedsak å trekke inspirasjon fra funk, latin og «broken swing»-jazz ala Elvin Jones, Roy Haynes og Jack DeJonette, mens rock virker å være av mindre betydning. Med det tatt i betraktning, harmonerer dette med de ulike tidsepokene *CEB* og *The Leprechaun* representerer, hvor sistnevnte album stammer mer direkte fra jazz-rock-hentydningen sammenlignet med fusion. Videre underbygges dette med Weckls uttalelse om at rock som sjanger aldri hadde vært en spesielt viktig inspirasjonskilde i hans virke, sett fra et trommeperspektiv.³⁰⁴ I tillegg til sjangrene nevnt over, hadde jazz-rock og fusion direkte vært inspirasjoner, som igjen vitner om at han vokste opp som ung trommeslager i tidsepoken fra hvor idiomet startet og videre utviklet seg, som også gjør generasjonsskiftet mellom Gadd og Weckl tydelig.

Det klanglige i Weckls trommesett bidrar til å statuere det karakteristiske i 80-talls trommelyd, hvor klangeffekter og elektroniske trommepads farger lydboksen i så stor grad, at det nesten blir umulig å ikke få assosiasjoner til kontemporære pop-band og artister fra samme tiår. Dog mindre innovativ i det klanglige enn Gadd, har Weckl, spesielt noe senere i karrieren, høstet lovord for sin krystallklare og kraftfulle, men samtidig behagelige lyd, i tillegg til hans stemmekunnskaper og generell touch. Årsaken til mye av dette er hans genuine interesse for lyd og miksing, i tillegg til at han tidlig startet med å ha med seg egen mikser på spillejobber, hvor han selv sendte sin

³⁰⁴ Skagen, «My Buddy», 17.

egeninnstilte miks direkte til «the front of house» (lydmannen), som vitner om hans evne og tilgjengelighet til å ha full kontroll på sin soniske presentasjon til enhver tid.³⁰⁵

I det kreative aspekt, kan man generelt sett si at både Gadd og Weckl utvilsomt har fått mulighet til å gjøre selvstendige musikalske valg i utøvelse og i det kompositoriske, hvor det som spilles har skilt seg ut og fremviser et visst nivå originalitet, spontanitet i det kommunikative aspekt mellom musikere og ikke minst ut til publikum. Samtidig, i tråd med redegjørelsen om sjangerinspirasjoner, blir det tydelig at begge har en sterk tilknytning mot å spille funksjonelt og i det, bidra ytterligere til at det som spilles gis mening for konsumenten, uavhengig av bakgrunn (musiker/ikke-musiker). Især i låter som «Looking at The World», «Lenore», i deler av «Leprechaun's Dream», og i «Side Walk» og «Elektric City», fremvises denne hentydningen om å statuere en solid, gjenkjennelig og tydelig groove, godt forankret i en R&B eller funk-aktig innfallsvinkel, og i det perspektivet oppnås et visst nivå av sjangermessig konformitet eller håndverk.³⁰⁶ Men som Bruford også peker på, kan det originale i seg selv være så enkelt som en persons unike touch og feel, et substansielt grunnelement i det å fremvise og utøve kreativitet.³⁰⁷ Dette er naturligvis iboende i både Gadds og Weckls spill, som videre påvirker deres egne tolkninger av de ulike sjangrene de er inspirert av. Oppsummert, hvis man tar FCC-modellen som utgangspunkt, kan man se at både Gadd og Weckl er mere aktiv i området «compositional performance» enn i «functional performance», i at de har en indre motivasjon og mulighet til å velge (som igjen kan knyttes til «selection» i DSCA-modellen), skape, utvikle og utfordre i et sjangerperspektiv, og igjen, mulighet til å re-arrangere og tolke (endre) spesifikt materiale som i utgangspunktet gjerne er assosiert med dype bånd til konvensjoner.³⁰⁸

Som Hope Mason spør, «Does it Matter?», eller på norsk: «har det betydning?» kan svares med å si at akkurat *det* er det tydelig at trommeslagerne Steve Gadd og Dave Weckl, og ikke minst Chick Corea selv, har vist gjennom sin substansielle signifikans i konkret utøvelse, men også innen fusion-idiomet og jazz-domenet som helhet.³⁰⁹

Hvordan arbeidet eventuelt kunne tas videre, er ikke bare enkelt å svare på da mulighetene slik jeg ser det, kan være mange. Man kan for eksempel grave dypere i det kontekstuelle rundt fusion i relasjon til tromme- og groovediskursen, eller en kan ha et større fokus på etnisitet, autensitet og identitet i etnologisk perspektiv, sett mer nøye på hvordan teknologi, marked og kulturpolitikk har formet jazz-rocken i begynnelsen, eller

³⁰⁵ Dom Famularo, «Dave Weckl – Part 1 – World Class Drummer for the Artist series». En del av Youtube-kanalen *The Sessions Panel* (2017): fra 18:58, <https://www.youtube.com/watch?v=3LaYRt3awtc>.

³⁰⁶ Bruford, «Making it Work», 44.

³⁰⁷ Ibid., 32.

³⁰⁸ Ibid., 44.

³⁰⁹ Ibid., 31

kanskje tatt for seg musikken til Weather Report eller Mahavishnu Orchestra. En annen innfallsvinkel kunne vært et tilnærmet prosjekt som denne oppgaven, men hvor diskursen omhandler fusion-grooves fra eksempelvis 1980 frem til 2000. Sistnevnte idé ville eventuelt vært det mest interessante for min del, da jeg gjerne foretrekker å ha fokus på konkrete musikalske elementer, i tillegg til nødvendig informasjon om det kontekstuelle. I dette kunne man eksempelvis fokusere på den radiovennlige smooth-jazz-sjangeren, som ut ifra det jeg har lest til nå, også virker å være lite diskutert i dybden i akademia.

Men det som kan sies å være relativt sikkert avslutningsvis, er at jazz-rock- og fusion-diskursen, og ikke minst tromme og groove som akademisk tema, virker fremdeles som å være et relativt ungt og utforsket territorium.

Til slutt, om det er smått eller stort, håper jeg at oppgaven kan bidra med noe informativt, relativt nyttig og noe positivt til «arealet» under musikkvitenskapens enorme og komplekse paraply.

Bibliografi

Ake, David. *Jazz Cultures*. California/London: University of California Press, 2002.

Al-Jawadi, Ahmad. «Arabic Oriental Scales lessons part 1 (No Quarter Tones) – Ahmad Al-Jawadi». En del av Youtube-kanalen *Al-Jawadi Music* (2017).

https://www.youtube.com/watch?v=KdUzGggSI98&list=PLV4KUx7mCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gg&index=6 (hentet 01.04.2021).

Béhague, Gerard. «Bossa Nova». *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03663>.

Bracket, David. "Funk". *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46626>.

Braman, Chuck og Barry Kernfeld. "Gadd, Steven [Gadd, Stephen K.]". *Grove Music Online*, (2003),

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000160900?rsk=svGOLF> (hentet 31.05.2021).

Brauer, Carl. Anmeldelse av Hancocks *Dedication* og *Flood, Cadance*, 1/9 (august 1976): 17.

Bruford, William. «Making it Work: Creative music performance and the Western kit drummer».

Ph.d.-avhandling, University of Surrey, 2015.

Câmera, Guilherme Schmidt, Anne Danielsen. "Groove". *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, (2018), doi: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.17.

Chaffee, Gary. «Linear Grooves». I spalten *ROCK 'N' JAZZ CLINIC* i *Modern Drummer*, 109/12, (desember 1988): 36-37.

Chambers, Dennis. "Dennis Chambers: The Fatback Groove – James Brown". En del av Youtube-kanalen *Drummerworld*, (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=MBjn2GVmD3o> (hentet 12.04.2021).

Cole, Patrick. «Elektric Band, An Alignment of Postive Charges», *Jazziz*, 7/5 (aug/sept 1990): 38-41.

Conklin, Michael. "Lewis, Ramsey (Emmanuel)". *Grove Music Online*, (2015). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2275979>.

Corea, Chick. «Chick Corea Elektric Band (Dave Weckl Drum Solo) – Rumble 1986» (2021), <https://www.youtube.com/watch?v=uUIPOSGRUzM> (hentet 10.05.2021).

Danielsen, Anne. *Presence and Pleasure - a study in the funk grooves of James Brown and Parliament*. Oslo: Unipub forlag, 2001.

Danielsen, Anne. "Hot Rhythms – rytmisk musikk som den vestlige rasjonalitetens andre". I *Musikk, handlinger, muligheter: festskrift til Even Ruud*. Redaktører: Karette Stenseth, Gro Trondalen, Øivind Varkøy. 197-206. Oslo: Norges Musikkhøgskole, 2017.

Darter, Tom. "Chick Corea. Multi-Keyboard Giant." *Contemporary Keyboard*, 1/1 (1975): 20-23.

Davis, Stephen. "Reggae". *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23065>.

DeVaux, Scott. "Bop [bebop, rebop]". *Grove Music Online*, (2013).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248431>.

Dobbins, Bill. "Corea, Chick." *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47196>.

Dolbear, Mike. «Mike Dolbear Web Show Series 3 Episode 1 – Peter Erskine & Dave Weckl!». En del av Youtube-kanalen *Drumclips* (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=JGwGEFnt0aY> (hentet 03.06.2021).

Elliott, Bart. «Chick Corea: «Lenore» - Steve Gadd Drum Grooves». En del av «Education Recourses» på nettstedet *Drummercafe*. <https://www.drummercafe.com/education/lessons/chick-corea-lenore-steve-gadd-drum-grooves.html> (hentet 29.03.2021).

Falk, Jared. «Paradiddle Inversion Exercise – Drum Lesson». En del av Youtube-kanalen *Drumeo* (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=t0p7olSRqhU> (hentet 26.03.21).

Famularo, Dom. «DAVE WECKL – Part 1 – World Class Musician / Drummer for the Artist Series». En del av Youtube-kanalen *The Sessions Panel* (2017). https://www.youtube.com/watch?v=3LaYRt3awtc&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=5 (hentet 16.02.2021).

Famularo, Dom. «DAVE WECKL – Part 2 – World Class Musician / Drummer for the Artist Series». En del av Youtube-kanalen *The Sessions Panel* (2017). https://www.youtube.com/watch?v=y7weMZPhaCs&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=4 (hentet 16.02.2021).

Fellezs, Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. North Carolina: Duke University Press, 2011.

Finley, Rick. «Salsa (jazz)». *Grove Music Online*, (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J683900>.

Gadd, Steve. «Steve Gadd Up Close». *DCI Music Video Productions* (1982). VHS/DVD.
Videoklipp brukt: <https://www.youtube.com/watch?v=rBbBIMJeEYQ> (hentet 24.06.2021).

Gadd, Steve. «Steve Gadd. Hudson Master Series». *Hudson Music* (2008). DVD.

Gambale, Frank, Eric Marienthal, John Patitucci, Dave Weckl. «Chick Corea Elektric Band – Our Tribute to Chick». En del av Youtube-kanalen *FGTV* (2021).
https://www.youtube.com/watch?v=znYi5jqagl8&list=PLV4KUx7mCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=13 (hentet 18.05.2021).

Garibaldi, Dave. "David Garibaldi: The Oakland Stroke – Drum Lesson (Drumeo)".
En del av Youtube-kanalen *Drumeo* (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=pGWBqGa44ZU>
(hentet 27.03.21).

Gilbert, Mark. "Jazz-rock (jazz)". *Grove Music Online* (2003).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J226300>.

Gilmore, Mikal. "The Leprechaun (Polydor Pd 2062)." *Downbeat*, 43/11 (1976): 22.

Glass, Daniel. (2014) *History of the Drumset – part 10, 1941 - Bebop*. En del av Youtube-kanalen *Vic Firth* (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=bxQKI07yKLM> (hentet 02.12.2020).

Gridley, Mark C. *Jazz styles: History and Analysis*. Boston: Pearson, 2012.

Hadley, Frank-John. «The Chick Corea Elektric Band». *Down Beat*, 53/7 (1986): 34.

Haid, Mike. "Behind The Glass, Bernie Kirsh". *Modern Drummer*, 21/12 (desember 1997): 114-116.

Holmes, Jeffrey. "Gadd, Steve [Gadda, Stephen K.]". *Grove Music Online*, (2012).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228290>.

Holmes, Jeffrey. "Weckl, Dave". *Grove Music Online*, (2012).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2242618>.

Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Howard, Karen. "Performing Rhythms of the Brazilian Bateria." *General Music Today* 33/1 (oktober 2019): 52–56. <https://doi.org/10.1177/1048371319867426> (hentet 07.04.2021).

Hüsgen, Fabian. «Dave Weckl: Exclusive Interview – in conversation with Fabian Hüsgen». En del av Youtube-kanalen *Drummerworld* (2013). https://www.youtube.com/watch?v=y7weMZPhaCs&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=51 (hentet 16.06.2021).

Igoe, Tommy. "Tommy Igoe: Great Hands For Groove Essentials (FULL DRUM LESSON)". En del av Youtube-kanalen *Drumeo* (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=qiQq5MsLnIA> (hentet 29.04.2021).

Jackson, David. "The New Black Music". *The Soul and Jazz Record* 2/7 (januar/mars 1976): 20.

Kernan, Thomas J. "Drum Set [drum kit, trap set]". *Grove Music Online* 2013.
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240738>.

Kernfeld, Barry. "Davis, Miles (Dewey, III) [Prince of Darkness]". *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07310>.

Lewis Porter, Michael Ullman. "Paul Bley, Chick Corea and Keith Jarrett." *I Jazz: From Its Origins to the Present*. 342-353, 383-386. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall, 1993.

London, Justin. "Rhythm (from Gk. *rhythmos*; Lat. *rhythmus*; Fr. *rythme*; Ger. *Rhythmus*; 16th-, 17th-century Eng. *rithme*)». *Grove Music Online* (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>.

Mandel, Howard. «Chick Corea: Elektric Again». *Down Beat* 53/1 (januar 1986): 16-19.

Mattingly, Rick. "Steve Gadd". *Modern Drummer*. 45/7 (juli 1983): 9-14, 40-42, 44-46.

Mattingly, Rick. "Dave Weckl". *Modern Drummer*. 130/9 (september 1990): 19-23, 91, 93, 95-101.

Mattingly, Rick. "Steve Gadd, Track by Track". *Modern Drummer* 20/4 (april 1996): 36-41, 43, 45, 47, 49, 51-52, 54, 56, 58.

Mattingly, Rick. "Dave Weckl – New and Improved". *Modern Drummer* 22/4 (1998): 48-58, 60, 62.

Mayers, Marc. *Why Jazz Happened*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2013.

Monson, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

"Montuno". *Grove Music Online*, (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J643300>.

Moore, Allan F. "Progressive Rock". *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46255>.

Mumma, Gordon, Howard Rye, Barry Kernfeld, Chris Sheridan. "Recording". *Grove Music Online*, (2003). Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>.

Newey, Jon. "Confusion". *Jazz on Cd Magazine* #17 (august 1995): 20-21.

Nicholson, Stuart. *Jazz-rock: a history*. New York: Schirmer Books, 1998.

Owens, Thomas. "Forms". *Grove Music Online* (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400>.

Palmer, Robert. "The Leprechaun / Romantic Warrior." *Rolling Stone*. #216 (1976): 67-68.

Pond, Steven F. *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

Pond, Steven F. "Jazz-rock". *Grove Music Online* (2013).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241830>.

Potter, Jeff. "Dave Weckl". *Modern Drummer Magazine*. 84/10, (1986): 17-21, 48, 52, 54, 56-57, 60-61.

Ribeiro, Edu. «The Real Samba Rhythm – Edu Ribeiro | 2 Minute Jazz ». En del av Youtube-kanalen *Open Studio* (2019).

https://www.youtube.com/watch?v=IPp6mZht230&list=PLV4KUx7mcCbBOGYokgQDZ-g1I_MDEv-Gq&index=2 (hentet 10.03.2021).

Riley, John. "Steve Gadd Opens Up. The Drumming Legend Gives His Most Revealing Interview". *Modern Drummer* 28/1 (januar 2004): 46-51, 53, 56-57, 60, 62.

Rubin, Nick. "MTV [Music Television]". *Grove Music Online* (2016).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2289127>.

Santoro, Gene. "Dave Weckl". *Down Beat*, 52/9 (1985): 49-52

Satterlee, Ben. "6 Must Know Reggae Grooves | Learn Drum Beats | Lesson by Ben Satterlee Drum Teacher". En del av Youtube-kanalen *180 DRUMS* (2018).

<https://www.youtube.com/watch?v=tdvhjrTKFmg> (hentet 23.06.2021).

Scruton, Roger. "Absolute music". *Grove Music Online* (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00069>.

Senn, Olivier, Lorenz Kilchenmann, Toni Bechtold og Florian Hoesl. "Groove in drum patterns as a function of both rhythmic properties and listener's attitudes". *PLOS ONE* 13/16 (2018).

Doi: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199604>.

Shipton, Alyn. "Slap-bass [slap]". *Grove Music Online*, (2001).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51117>.

Skagen, Ottar. "My Buddy". *Jazznytt*. 2 (1993): 16-18

Smith, Steve. "Drumset Technique / History of the U.S. Beat". *Hudson Music* (2002). DVD.

Smith, Steve. «Drum Legacy. Standing on the Shoulders of Giants». *Hudson Music* (2008). DVD.

Smith, Steve. «Drums – Steve Smith – «Don ´t Stop Believing». En del av Youtube-kanalen *Alfred Music Lessons* (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=uf9R6u1IMIQ> (hentet 05.05.2021).

Spitzer, David. «Chick Corea Elektric Band». *Cadance* 12/7 (juli 1986): 29.

Stewart, Jean. «Lesson: Samba Variations (Working Drummers Essential Latin Grooves Part 2)». *DRUM! Magazine*. <https://drummagazine.com/lesson-samba-variations-working-drummers-essential-latin-grooves-part-2/> (hentet 19.05.2021).

Tirro, Frank. *Jazz: A History*. New York: Norton, 1993.

Tomkins, Les. (Ingen tittel, intervju av Chick Corea). *Jazz Professionals* (januar 1978). <https://nationaljazzarchive.org.uk/explore/interviews/1621498-chick-corea-interview-2?q=Chick%20Corea> (hentet 07.04.21).

Vic Firth. "40 Essential Rudiments". <https://vicfirth.zildjian.com/education/40-essential-rudiments.html> (hentet 25.03.21).

Violi, Adrian. "SALSA Drum Lesson | Songo 1 Authentic Drummer | Adrian Violi". En del av Youtube-kanalen *Authentic Drummer* (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=JtMWkew3mMI&list=PL2A692ACC2528D071&index=24> (hentet 11.05.2021).

Wald, Aran. "Steve Gadd. Playin´ For the Music". *Modern Drummer* 2/4 (oktober 1978).

Waxer, Lise. "Salsa". *Grove Music Online*, (2001).
Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>.

Weckl, Dave. "Dave Weckl Weekend Hang / Q&A". En del av Youtube-kanalen *Dave Weckl* (20. februar 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=ZwJXDi4ykOI> (hentet 06.04.2021).

Weckl, Dave. "Dave Weckl Weekend Drum Hang/Q&A". En del av Youtube-kanalen *Dave Weckl* (28. februar 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=HRtKn9b3M0c> (hentet 17.06.2021).

West, Aaron J. "Smooth Jazz". *Grove Music Online* (2014).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257316>.

Whittall, Geoffrey. "Groove". *Grove Music Online* (2015).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508>.

Witmer, Robert, Barry Kernfeld. "Fake book [fakebook] [fakebook]". *Grove Music Online*, (2003).

Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J144800>.

Wood, Terry. "Herbie Hancock & Headhunters II, Chick Corea Elektric Band". *Billboard* 100/28 (juli 1988): 23.

Yanow, Scott. "GRP Super Live in Concert". *Cadence* 14/6 (juni 1988): 21

Diskografi

ABBA. «Dancing Queen», spor 2, *Arrival*. Polar (1976).

Art Blakey & The Jazz Messengers. «A Night In Tunisia», spor 1, *A Night In Tunisia*. Blue Note (1961).

Brand-X. «Nuclear Burn», spor 1, *Unorthodox Behaviour*. Charisma (1976).

Brown, James. «Funky President (People It's Bad)», spor 2, *Reality*. Polydor (1974).

Brown, James. «Get Up Offa That Thing», spor 1, *Get Up Offa That Thing*. Polydor (1976).

Brown, James. «My Thang», spor 3, *Hell*. Polydor (1974).

Brown, James. «The Payback», spor 1, *The Payback*. Polydor (1973).

Brown, James. «Turn Me Loose, I'm Dr. Feelgood», spor 1, *Gravity*. Scotti Bros. Records (1986).

CAB. «South Side», spor 5, *CAB 2*. Tone Center (2000).

Camilo, Michel. «Why Not?», spor 4, *Why Not?*. Elektric Bird (1985).

Carter, Ron. «De Samba», spor 2, *Anything Goes*. Kudu (1975).

Casiopea. «Air Fantasy», spor 10, *Down Upbeat*. Alfa (1984).

Chick Corea Akoustic Band. *Chick Corea Akoustic Band*. GRP (1989).

Collins, Phil. «Doesn't Anybody Stay Together Anymore», spor 8, *No Jacket Required*. Virgin (1985).

Collins, Phil. «I Don't Care Anymore», spor 1, *Hello, I Must Be Going!*. Virgin (1982).

Connors, Bill. «A Pedal», spor 2, *Step It*. Pathfinder Records (1984).

Corea, Chick. «Lenore», spor 2, *The Leprechaun*. Polydor (1976).

Corea, Chick. «Leprechaun's Dream», spor 8, *The Leprechaun*. Polydor (1976).

Corea, Chick. «Looking At The World», spor 4, *The Leprechaun*. Polydor (1976).

Corea, Chick. «Night Sprite», spor 5, *The Leprechaun*. Polydor (1976).

Dave Weckl Band. «Chain Reaction», spor 6, *Multiplicity*. Stretch Records (2005).

Davis, Miles. «Pharaoh's Dance», spor 1, *Bitches Brew*. Columbia (1970).

Ellington, Duke. «Caravan», spor 1, *Caravan*. RCA (1961).

Farrell, Joe. «Cloud Cream», spor 4, *Penny Arcade*. CTI Records (1974).

French Toast. *French Toast*. Electric Bird (1984).

Gambale, Frank. «Credit Reference Blues», spor 3, *Brave New Guitar*. Legato (1986).

Gaye, Marvin. «Come Live With Me Angel», spor 2, *I Want You*. Tamla (1976).

Gaye, Marvin. «Keep Gettin' It On», spor 4, *Let's Get It On*. Tamla (1973).

Jackson, Michael. «Just A Little Bit Of You», spor 6, *Forever, Michael*. Motown (1975).

James Brown & The Famous Flames. «Cold Sweat (Part 1)», spor 1, *Cold Sweat*. King Records (1967).

Jones, Elvin. «5/4 Thing», spor 3, *Coalition*. Blue Note (1971).

Journey. «Don't Stop Believin'», spor 1, Columbia (1981).

Led Zeppelin. «Communication Breakdown», spor 7, *Led Zeppelin*. Atlantic (1969).

Mangione, Chuck. «If You Know Me Any Longer Than Tomorrow», spor 2, *Main Squeeze*. A&M Records (1976).

Manhattan Jazz Quintet. *Face to Face*. Paddle Wheel (1989).

Miller, Marcus. «Unforgettable», spor 1, *Marcus Miller*. Warner Bros. Records (1984).

Ohio Players. «Love Rollercoaster», spor 6, *Honey*. Mercury (1975).

Puente, Tito. «Salsa Y Sabor», spor 6, *Para Los Rumberos*. Tito Records (1972).

Ravel, Maurice. «I. Allegro moderato. Très doux», Strykekvartett i F-dur, Op. 35. (1902 / 1904).

Return to Forever. «Majestic Dance», spor 4, *Romantic Warrior*. Columbia (1976).

Return to Forever. «The Magician», spor 5, *Romantic Warrior*. Columbia (1976).

Roach, Max. «The Drum Also Waltzes», spor 1, *Drums Unlimited*. Atlantic (1966).

Rush. «YYZ», spor 3, *Moving Pictures*. Anthem (1981).

Simon, Paul. «50 Ways to Leave Your Lover», spor 4, *Still Crazy After All These Years*. Columbia (1975).

Simon, Paul. «Late in the Evening», spor 1, *One-Trick Pony*. Warner Bros. Records (1980).

Stern, Mike. *Upside Downside*. Atlantic (1986).

The Chick Corea Elektric Band. «Elektric City», spor 5, *The Chick Corea Elektric Band*. GRP (1986).

The Chick Corea Elektric Band. «Got a Match?», spor 4, *The Chick Corea Elektric Band*. GRP (1986).

The Chick Corea Elektric Band. «Side Walk», spor 2, *The Chick Corea Elektric Band*. GRP (1986).

The Chick Corea Elektric Band. *Eye Of The Beholder*. GRP (1988).

The Horace Silver Quintet Plus J.J. Johnson. «Nutville», spor 4, *The Cape Verdean Blues*. Blue Note (1965).

The Meters. «Cissy Strut», spor 1, *The Meters*. Josie (1969).

The Meters. «Stay Away», spor 2, *Cabbage Alley*. Reprise Records (1972).

Tower of Power. «Down To The Nightclub», spor 6, *Bump City*. Warner Bros. Records (1972).

Tower of Power. «Soul Vaccination», spor 7, *Tower of Power*. Warner Bros. Records (1973).

Tower of Power. «What Is Hip?», spor 1, *Tower of Power*. Warner Bros. Records (1973).

Van Halen. «Jump», spor 2, *1984*. Warner Bros. Records (1983).

Vital Information. «Listen Up!», spor 4, *Where We Come From*. Intuition Records (1998).

Weckl, Dave. «Festival De Ritmo», spor 3, *Masterplan*. GRP (1990).

Weckl, Dave. «Island Magic», spor 9, *Masterplan*. GRP (1990).

Weckl, Dave. «Taboo», spor 3, *Heads Up*. GRP (1992).

Weckl, Dave. «Tomatillo», spor 4, *Heads Up*. GRP (1992).

Weckl, Dave. «Tower of Inspiration», spor 1, *Masterplan*. GRP (1990).

Wonder, Stevie. «Higher Ground», spor 5, *Innervisions*. Tamla (1973).

Wonder, Stevie. «Superstition», spor 6, *Talking Book*. Tamla (1972).

Vedlegg: Trommenotasjon

The image displays three staves of musical notation for drum notation. Each staff begins with a double bar line (||) on the left. The first staff contains four notes: a quarter note with a vertical stem and a flag (Basstromme), a quarter note with a vertical stem and a flag (Skarptromme), a quarter note with a vertical stem and a cross (Cross-Stick / Kantklakk), and a quarter note with a vertical stem and a cross (Hi-hat (fot)). The second staff contains five notes: a quarter note with a vertical stem and a cross (Hi-hat lukket), a quarter note with a vertical stem and a diamond (Hi-hat åpen), a quarter note with a vertical stem and a cross (Ride-cymbal), a quarter note with a vertical stem and a diamond (Ride-bjelle), and a quarter note with a vertical stem and a cross with a star (Crash-cymbal). The third staff contains four notes: a quarter note with a vertical stem and an upward-pointing triangle (Kubjelle), a quarter note with a vertical stem and a diamond (Hengetammer), a quarter note with a vertical stem and a diamond (Hengetammer), and a quarter note with a vertical stem and a diamond (Gulvtammer). The notes for Hengetammer and Gulvtammer are connected by a horizontal line above the staff.

Merk at jeg i oppgaven både bruker en- og to-stemming metode i systemet. Grunnen til dette, er for å gjøre tidvis vidt forskjellige groover lettere å lese, dermed tilpasses metoden etter hvilken groove som transkriberes. Eksempelvis hvis en groove er metningstett i sekstendelsreferenten, kan det være hensiktsmessig å notere det i kun en stemme, da det er lettere å illustrere i et lineært perspektiv (kontra vertikalt, med stablede noter).

