

Sindre Eide Eggen

Live At the Regal: B. B. Kings musikalske vaner i 1964.

Kan det forklare hvorfor albumet blir så høyt
verdsatt?

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2023

Sindre Eide Eggen

Live At the Regal: B. B. Kings musikalske vaner i 1964.

Kan det forklare hvorfor albumet blir så høyt
verdsatt?

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: John Howland
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Gjennom tiden jeg har hatt på musikkvitenskap har jeg lært å sette pris på musikk jeg tidligere ikke hadde noen særlig interesse for. Jeg har også fått kunnskaper og et øre for musikk som har gjort det mulig å analysere og forklare musikken på den måten jeg gjør her. Men, til tross for denne musikalske åpenbaringen, er blues den sjangeren som alltid har stått meg nærmest. Derfor viste jeg tidlig at jeg skulle skrive om noe innenfor det. Blues er imidlertid en stor verden med utallige sjangre. Etter hvert fikk jeg siktet meg inn på B. B. King og hans «Live At the Regal». Som gitarist selv, var dette et tema som jeg fant mye interesse i, det har gjort at prosessen har gått rimelig smertefritt. Selv om jeg hadde god kjennskap til King fra før, har det vært veldig lærerikt, både for forståelsen av bluesuttrykket generelt og for Kings særegenheter. Takk til min veileder John Howland for faglig støtte og andre tips til skrivingen. Jeg vil også gi en takk til min mor og Lina Steen for tilbakemeldinger de har gitt. Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

Sammendrag

Denne teksten gjør et dypdykk i B. B. Kings stil på «Live At the Regal» i 1964. Både gitarspill, vokal og scenetilværelse vil trekkes fram. Teksten analyserer tre utvalgte låter som sammen viser hvilke elementer som kjennetegner King. Når analyse og biografi kombineres klarer vi å se hva som har inspirert King og hvordan det har manifestert seg. Kusinens bottleneck resulterte i en unik vibrato, pastorens prekner sees i King som frontmann, og soloene kan spores til T-Bone Walker. «Live at The Regal» viser fram King slik han alltid har vært, men særegenheter og ferdigheter er perfektjonert, og har hatt tid til å få satt seg godt. Til slutt ser vi på markedet i tiden fram til, og under innspillingen av albumet. Fra starten av hans karriere og fram til 1964, opplevde han mange sjangerskifter, flere truet med å avløse King fra musikk. B. B. hadde heldigvis elementer i stilen slik at han aldri falt fullstendig utenfor de nye sjangrene. Underveis i teksten sammenlignes albumet med diverse studioinnspillinger, for å se hva som eventuelt gjør albumet spesielt, eller ikke. Målet for teksten er å skape et bilde av Kings uttrykk, og basert på det, se om dens hyllest er rettmessig.

Abstract

This text makes a deep dive into B. B. King's style on «Live At the Regal» in 1964. Both guitarplaying and vocals, as well as stage presence will be highlighted. The text analyzes three selected songs that together show the elements that characterizes King. When the analysis and biography is combined, we can see what inspired King, and how it manifested. His cousins bottleneck resulted in a unique vibrato, the reverends preaching can be seen in King as a frontman, and solos can be tracked to T-Bone Walker. «Live At the Regal» shows King as he always has been, but distinct features and skills are perfected, and has had time to sink in. Lastly, we will look at how the market was up until, and during the recording of the album. From the start of his career and up until 1964, he experienced many genre changes, some threatened to relieve King from music. B. B. fortunately had elements in his style that never put him completely outside the new genres. Along the way, the album is compared to studio recordings to see what makes it special, or not. The goal is to paint a picture of Kings musikal expression, and based on that, see if it's homage is rightfull.

Innholdsfortegnelse

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| 1. Introduksjon | 1 |
| 2. Teori..... | 3 |
| 3. De Formative Årene | 5 |
| Familie..... | 5 |
| Kirka | 6 |
| Radio..... | 7 |
| 4. Live At the Regal | 10 |
| Every Day I Have the Blues..... | 10 |
| Sweet Little Angel..... | 14 |
| Worry, Worry | 19 |
| 5. Marked og mottakelse..... | 20 |
| 6. Konklusjon | 23 |
| 7. Litteraturliste..... | 25 |

1. Introduksjon

Riley B. King, også kjent som B. B. King, hadde utvilsomt en lang og begivenhetsrik karriere som bluesgitarist. Hans aktive periode er noe vanskelig å sette eksakt, men begynner et sted på 1940-tallet og ender med hans død i 2015. Hans første utgivelse dateres til 1949, noe som gir King minst 66 år i bransjen. Hans ankomst var litt for sent til å settes sammen med de gamle delta-stjernene som Lemon Jefferson (1893), Robert Johnson (1911) og Charley Patton (1891). Sent nok til å plukke opp en elektrisk gitar, men tidlig nok til å leve i en blues entusiastisk verden og samfunn. Om du spør de nevnte bluesentusiaster i dag, vil de aller fleste garantert nevne B. B. King blant de mest innflytelsesrike bluesgitarister gjennom tidene (Perone, 2019 7s. 103). Dette er interessant fordi King aldri var en stor foregangsfigur for sjangerbevegelsene som kom, heller ikke i tiden da blues ble elektrifisert, urban musikk. Innflytelsen han har hatt er likevel åpenbar i de mange priser han har fått; Blues gitarist of the year fra 1970-1974 i Guitar Player Magazine, best blues singer of the year i 1969 – Golden Mike Award, most significant contributions to the blues i 2004 – Polar Music Prize og ikke minst best blues album: Live at the Regal – Ebony Magazine King & Ritz, 2011, s. 320-326). Dette er bare en liten klype av de flere hundre priser han har.

I fokus i denne teksten er B. B. Kings Live album «Live at the Regal». Hva kjennetegner Kings stil på dette tidspunktet? Dette albumet er valgt på bakgrunn av at det er sterkt hyllet av musikere og bluesentusiaster verden over. Rolling Stone Magazine har blant annet plassert det som #299 (tidligere #141) på ei liste over 500 beste album noensinne (Bernstein et al., 2020) Gjennom nøye granskning av King er målet først og fremst å få god oversikt over hva som kjennetegner spillingen hans på denne tiden. Samtidig vil det bli gjort noen sammenligninger med tidligere innspillinger. Vi skal altså prøve å forstå albumets hyllest, gjennom hans utøvelse og marked.

For å forstå hvordan King har utviklet den stilen han utøver på albumet, er det først nødvendig å trekke fram litt livshistorie. Gjennom livet plukket Riley opp inspirasjon fra «Field Hollers» fra plantasjen han arbeidet på. Som kirkegutt, oppholdt han seg mye i kirka, der han praktiserte gospel. Og på radio og plater hørte han de største hittene i sin tid. Alt er elementer som var med å forme det som til slutt kjennetegner Kings stil.

Videre vil noen av albumets låter bli analysert. En ren biografisk tilnærming kan gi en idè om hvordan stilen kan være. Ved å analysere musikken kan vi forstå hvordan den faktisk er. Analysens hovedfokus vil være på King selv. Bandmedlemmers musikalitet, og låters

arrangement vil kun bli nevnt om det har noe å si om Kings stil på denne tiden, da en analyse av hele bandet blir for bredt felt for denne teksten. Det er plukket ut tre låter som vil bli analysert.

Blues kan til tider oppfattes som et hyperobjekt. Et raskt søk på nettet kan gi lister på over 30 forskjellige blues sjangre. Deres likheter, forskjeller og gjensidige påvirkning, kilde til mye annen forskning. Disse merkelappene skal vi for øvrig se hadde liten eller ingen plass i tankene hos en bluesmusiker. I større grad var de brukt av plateselskap for å kategorisere og selge blues.

Aller først vil litt teori som legges til grunn for analysen presenteres. Det vil si noen kjennetegn vi kan forvente å finne i blues som form, akkordoppbygning, progresjoner og fundament for det melodiske. Her vil også noen begreper brukt i analysen forklares. Utover dette, vil det ikke bli gått mye dypere inn i sjangerens oppbygning. Det forutsettes derfor en viss forkunnskap til sjangeren.

Når vi har en god forståelse for B. B's stil, vil albumet bli satt ved siden av andre artister og sjangre i samtiden for å se hva som gjør det unikt, og hva som eventuelt er likt med andre.

2. Teori

I en analyse av blues, må man ta i bruk flere analysemetoder. På den ene siden, anvender blues i stor grad diatoniske akkorder og forbindelser som tydelig indikerer en funksjon. Dette peker mot bruken av funksjonsanalyse. På den andre siden, gjør akkordoppbygninger at funksjonsanalyse for seg selv ikke når helt inn. Likevel kan man heller ikke si at blues er fullstendig modal. Blues havner et sted imellom disse.

Selv om bluesens verden består av et mangfold av særegne stiler, holder de seg svært ofte til etablerte standarder. En av disse standardene er formstruktur. 12-takters formen er den mest kjente, selv om 8- og 16-takters form også jevnlig er å finne. Progresjonene innenfor disse formene kan variere noe, men sirkulerer oftest rundt I-IV-V, gjerne med en «turnaround» på slutten. «Turnaround» er begrepet som brukes om akkordene som kommer på slutten av en seksjon for å runde av før neste. Denne delen består regelmessig av flere og hyppigere akkordskifter i kvintforbindelse. Over 12-takters skjemaet kan det foregå enten en solo eller tekst, der frasene deles opp i 4 + 4 + 4. Foruten «Help the Poor», brukes 12-takters formen på samtlige låter på «Live At the Regal», unntaket tar i bruk et 16-takters skjema.

Rytmask, kan skjemaet gis enten en triol- eller straight følelse. Triolene oppnås enten ved hjelp av taktarten eller ved å bruke en «shuffle-groove» i trommene.

Akkordoppbygningen inkluderer jevnlig små septimer, noner (9), undecim (11) og tersdecim (13), ikke bare på dominanten, men på tonika og subdominant også. Et trekk som har fulgt sjangeren siden dens oppstandelse. Vi vil se at dette også gjelder B. Bs musikk. Det er utvilsomt en sjangerdefinerende kvalitet. Hvorfor det har blitt sånn, er vanskelig å si, men den lave septimen på tonika og subdominant, så vel som dominanten, er med å skape grunnlaget for de melodiske grep man kan gjøre i blues.

Melodisk er systemet nært knyttet til pentatonskala, både dur og moll, eller en blanding av disse. I A med progresjonen A7-D7-E7, vil dette være A-C-D-E-G i moll, og A-H-C#-E-F# i dur. Bruken av både liten ters og stor ters er et godt eksempel på hvordan de blandes. Videre er bluesen dessuten kjent for bruken av blåtoner. Blåtonen finnes på lavt femtetrinn i skalaen. I f.eks. A-moll pentaton blir det tonen Eb. I tillegg kan den lave tersen noen ganger omtales som en blåtone. Videre er det ikke uvanlig å høre sekunden i en solofrase. Ved siden av tonevalgene som blir gjort, har den rytmiske plasseringen kanskje en viktigere rolle. En frase som begynner på ett slag kan få en helt annen karakter på en annen. Siden soloene er bygd opp av flere fraser, bidrar en rytmisk forskyvning til at man kan gjenta frasene på en interessant måte, eller utvikle dem videre. Et annet rytmisk knep som høres, er å gi taktarten

andre underdelinger. I en 12/8-takt kan man f.eks. dele opp i kvartoler eller kvintoler, og likedan dele opp 4/4 i trioler. Til slutt er en viktig melodisk struktur at en melodi står i dialog med en annen melodi. Dette kalles «call-and-response». Den første frasen spør et spørsmål, og den andre svarer.

3. De formative årene

«Live at the Regal» er full av B. B's musikalske vaner. For å virkelig kunne oppfatte alt det han gjør, må livet og inspirasjoner være i dialog med liveopptreden. Små manøvrer kan gå ubemerket forbi dersom vi er uvitende om opprinnelsen. På samme vis kan opprinnelsen være skjult uten en nøye gransking av stilen.

Familie

King vokste opp på en plantasje og begynte etter hvert selv å arbeide. Engene var antageligvis fulle av «Field Hollers», eller arbeidssanger, brukt for å gjøre dagen lettere eller som et varslingsystem mellom seg. Kort fortalt ble King tidlig overlatt til seg selv, da han bodde sammen med moren sin som døde i 1935. Deretter bodde han alene mens plantasjeieren tok vare på han. I løpet av oppveksten arbeidet han seg oppover på gården før han forlot stedet for å jage drømmen sin. Hans første møte med gitaren var da han var rundt 6 år gammel. Hans slektning, «Bukka» White besøkte plantasjen i 1931. King var svært fasinert over instrumentet han bar med seg. White var utøver av og en mester i delta-blues. Som ung gutt hadde han lekt på toget, som hadde tatt han med seg til St. Louis, her fant han arbeid med å vaske og spille blues (de Vise, 2021, s. 9). White og hans kolleger opplevde ingen større suksess før 1960-tallets «Blues-Revival» (Escott & Guralnick, 2022, s. 26). Fremtredende i delta-blues stilen er den hyppige bruken av slide, også kalt bottleneck. Dette er en hul sylinder man plasserer over en finger og legger over strengene. Det hjelper utøveren å skape et større lydbilde når han reiser rundt og spiller med seg selv, som mange gjorde. White var intet unntak. Han var på flere måter et stort forbilde for B. B., både ferdighetene hans, livsstilen og de stilige klærne som etter hvert ble del av hans egen mote som frontfigur. Men B. B. har aldri praktisert bruk av bottleneck i en betydelig mengde. Ikke høres det i hans tidlige 1950-opptak, ikke på Live at the Regal, og aldri siden. Så hvilken innflytelse hadde Bukka? I et intervju med Rolling Stone i 2008 sa King dette:

«I wanted to be able to do like my cousin, Bukka White and some of the other great slide guitarists. I have stupid fingers. They just wouldn't do it. Or stupid head, one or the other. So what I would do is take the guitar, the neck of the guitar, and every time I played it, twirled my hand like this. My stupid ears were saying that sounds similar to what they were doing.» (B.B. King, 2008)

Det det er snakk om her er den karakteristiske vibratoen som King bruker hyppig, både live og i studio. Vibratoen kan høres og sees på youtube (mikefabulous365, 2009, 0:27) Denne effekten er del av hans gitarspill helt siden 1950-tallet, og anvendes ofte på Regal. Den er imidlertid noe sjeldnere å høre i tidlige opptak. På innspillinger mellom 1951-1957, har den ikke enda fått sin definerende posisjon (B. B. King, 1999). Vibratoen har altså opprinnelse i lyden av en bottleneck. Når man hører på King-vibratoen og en ekte bottleneck, er det tydelig hva som er hva, men man hører definitivt også en likhet.

Kirka

Når han ikke siklet etter gitaren til bukka, iakttok han jenter. I syvårs alderen oppdaget han at han kunne finne dem i kirka. Fra den dagen, gikk han aldri glipp av gudstjeneste (de Vise, 2021, s. 19) For det meste var det her musikk kom innover kroppen og fikk B. B. til å hoppe (King & Ritz, 2011, s. 15). Det var flere ting i kirka som King etter hvert skulle ta med seg på scenen. Spesielt var han opptatt av Pastor Archie Fair. Vi kan trekke linjer fra pastoren både til Kings synging, scenetilværelse og filosofi rundt gitarspilling. Alt dette er elementer som kan høres på Live at the Regal.

Archie Fair is the nearest thing i know to god, [...]. He talks like his words have already been written out in a book. His voice is low and rough and his guitar is high and sweet; they seem to sing to each other, conversing in some heavenly language i need to learn (de Vise, 2021, s. 19).

Archie Fairs måte å snakke til menigheten på, gjorde inntrykk på gutten. B. B. ble aldri noen pastor, men han holdte prekener slik Fair gjorde, bare for en annen forsamling. På nær sagt alle live-album som er å finne på Spotify, legger han på et tidspunkt ut en historie til publikum. Mellom flere av låtene på «Live At the Regal», kan han bruke noen minutter på å snakke om bakgrunnen for at låten ble til, sammen med relevant livskunnskap publikum kan relatere til. Det kunne like gjerne vært en pastor som snakker om livsfilosofi fra bibelen.

En dag kom pastoren på besøk, gitaren hadde han med. Mens de ikke ser, strekker han seg over og forsiktig stryker treet på gitaren. «lemme show you a few chords», sa pastoren. King fulgte med som en hauk mens pastoren viste fram I, IV og V akkordene. Gitaren er en annen måte å uttrykke guds kjærlighet på, sa han (King & Ritz, 2011, s. 18) Akkordprogresjonen skal B. B. bli svært kjent med og utvide med innslag av jazz og karibiske rytmer på «Live At the Regal».

Dessuten likte han måten pastoren sang på. «I really wanted to be a gospel singer like him,

too» (King, 2008) I kirka fikk han og noen venner organiserte en ny sanggruppe kalt «Famous St. John gospel singers». B. B. lærte seg å akkompagnere gruppen på gitar når de framførte i kirker rundt Indianola (De Visé, 2021, s. 48). (Dog noe upopulært ettersom gitaren var assosiert med blues, som var djevelens musikk). Hans tid i gospelgruppa har utvilsomt forberedt han til livet på veien som bluesmann. Derfra brakte han innovasjoner fra gospel kvartett solister som Sam McCrary fra «Fairfield Four» og Ira Tucker fra «The Dixie Hummingbirds» inn til blues verdenen (Wald, 2010, s. 58) Hele albumet; «The best of the Fairfield Four 1946-1953» er preget av sterk vokal vibrato (The Fairfield Four, 2012). Det samme er «Presenting the Dixie Hummingbirds» fra 1944 (Dixie Hummungbirds, 1944) Den samme vibratoen B. B. konsekvent bruker gjennom hele diskografien sin. Spesielt i Hummingbirds' musikk, er bruk av melismer svært utbredt. King er langt ifra fremmed for å utbrodere vokalen slik som vi hører i «Sweet Little Angel» og «It's My Own Fault», og ikke minst på hans egen gospel plate gitt ut i 1960; «B. B. King Sings Spirituals» (B. B. King, 1960). Til slutt, hør hvordan solisten innsnevrer halsen for å skape en mer «innesperret» klang, bruken av vring på stemmen og twang. Alt dette har King tatt med seg, og utviklet videre.

Radio og LP

Som pastoren, var nok ikke livskunnskap noe King hadde mangel på. Han vokste opp i en tid som krevde sin mann. Hardt arbeid hele dagen, rasisme, lite fritid og generell mangel på hverdagslige nytelser. For King var det i jenter og musikk han fant nytelse, musikk kom gjennom radio. For å forstå hva som virkelig påvirket King, må man ta i betraktning låttopplister. Fra rundt 1930 fram til Muddy Waters ankomst på listene i 1948, trakk Delta blues seg tilbake. Folket, inkludert King, graviterte mot jazz-blues ensembler med horn som spilte sofistikert dansemusikk og «smooth ballads». Året Riley ankom i Indianola (1943) var «That Ain't Right» av Nat «King» Cole nummer 1 (de Vise, 2021, s. 82). Riley omtalte Cole som «the epitome of taste, musicianship and serious swing» (King & Ritz, 2011, s. 125). En viktig inspirasjon, som vil høres mer om senere.

Moren til Riley hadde en ung tante som pleide å kjøpe plater av de hun likte. Favorittene rundt den tiden var Robert Johnson, Lonnie Johnson og mange flere. Da han og moren besøkte henne, fikk han spille av disse albumene (King, 2006). Her hørte han også Blind Lemon Jefferson;

Lonnie Johnson was different. Mima loved Lonnie Johnson and soon i learned to love him

even more. [...] where Blind Lemon was raw, Lonnie was gentle. Blind Lemon and Lonnie hit me the hardest, i believe, because their voices were so distinct, natural, and believable (King & Ritz, 2011 s. 23).

Både Jefferson og Johnson va delta-blues utøvere. B. B. praktisert lite direkte Delta-blues, men om ikke disse påvirket Kings gitarspill direkte, sådde de sterke røtter mens han satt foran tantens victrola. Johnsons ekstremt virtuose spill ville forbauset enhver guttunge, og 12-takters bluesen ble brent fast i hodet. På den andre siden, i «Rise and Reign of B. B. king» påpekes det at Bessie Smith og de andre blues dronningene kan ha utøvd mer direkte påvirkning på King enn de fleste Delta-bluesmenn. Selv om de delte verken kjønn eller hjemsted. Innen 1925, året King ble født, var Bessie Smith nasjonens høyest betalte mørke utøver. Tanten eide Mamie Smiths «Crazy blues», Bessies «Empty Bed Blues» og Ma Raineys «See See Rider Blues» (De Visè, 2021, s. 73). Og King selv har sagt at da han oppdaget Bessie, Mamie og Rainey hos sin tante at; «they tore off the top of my head» (King & Ritz, 2011, s. 24) Men i et intervju i Charles Keil i «Urban blues» lister han Dr. Clayton, Samuel H. Mcquery (Sam McCrary, Fairfield Four) og Blind Lemon som de tre personene som i hovedsak formet vokalen hans (Keil, 1966, s. 107). Komponenter fra alle disse viser seg på Regal. Det man kan trekke ut fra dette er at King har latt seg inspirere av svært mange musikere, og det er ikke alltid like lett å finne dem igjen i Kings selv.

Når det kommer til gitarspill, kommer fra en litt mer moderne plass:

Then something happened that changed my life: i heard T-Bone Walker. Thought Jesus himself had returned to earth playing electric guitar. He was everything i wanted to be, a modern bluesman whose blues were as blue as the bluest country blues with attitude as slick as those big cities i yearned to see (King & Ritz, 2011 s. 78)

Dette var rundt 1946. Walker er med god margin den påvirkningen man hører tydeligst i Kings gitarspill. Nøyaktig hva han hørte er vanskelig å si. Men man kan gjøre noen beregninger. T-bone ga ut flere sider dette året. («Sider» refererer til sidene på for eksempel en LP plate). Blant annet «No Worry Blues» / «Don't Leave Me Baby» og «Bobby Sox Blues» / «I'm gonna Find My Baby» (Discogs, 2022). «Bobby Sox blues» ble etter hvert en stor hit for Walker, men nøt ikke suksess før i 1947. Da den klatret opp på Billboards mest spilte «race records» på jukebokser i januar (Billboard, 1947). Begge disse skivene ble i tillegg annonsert sammen med T-Bone Walker som artist, der han ble framstilt som «The greatest blues vocalist», og «Greatest by popular vote», «Greatest in sales» «Greatest in dealers' profit» (Billboard, 1947) Walker var en stor figur innen den nye, elektrifiserte «west-coast»-stilen, som også er i kjernen hos B. B. Men uansett hvilke låter som passerte B. B's øre, var han

fanget. Der de tidligere delta-bluesmennene brukte gitaren i hovedsak for å akkompagnere stemmen sin, brukte nå Walker den til soloer på enkeltstrenger. Akkurat slik King er assosiert med. «T-Bone Walker was the first that i heard to do it on electric guitar. Whatever he hit at, he didnt miss it, ever. And it came out, oh boy, that sound was bright and soulful» (King, 2008)

Walkers frase-omfattende spillemåte ble i løpet av årene en stor del av Kings stil også. Men der Walker også legger ut i lengre løp som kan vare flere takter, er det sjeldnere man finner en frase av B. B. som varer lengre enn ei hel takt, spesielt i tiden rundt Regal. Fra første halvdel av 50-tallet fins det oftere eksempel på ivrigere gitar soloer. Han er i 1964 mer assosiert med en minimalistisk innfallsvinkel på soloene. For å virkelig høre en B. B. solo, må man også lytte til stillheten mellom tonene. Selv om han også disponerte ferdigheter til å sette ut i relativt raske løp. Tilfeller av begge deler er hørbart på «Live at the Regal.»

En annen ingrediens som var med å forme King er Walkers klesstil, sammen med White og Nat «King» Cole. King hatet stereotypen om bluesmenn som hang over stolen sin i møkkete kjeledress og drakk. Han mente dette ga blues et dårlig rykte. I stedet tok han inspirasjon fra disse, som kledde seg «like they were going out of town, rather than out to butcher a pig» (De Visè, 2021, s. 163) Derfor finnes det svært få bilder av King der han ikke ser «sharp» ut. Gjennom hele karrieren gikk han i dress, og kjempet for et bedre rykte for blues.

Det er fortsatt mange B. B. nevner som sine inspirasjoner. En han ser ut til å nevne oftere og med større viktighet er jazz-gitaristen Django Reinhardt (Wald, 2010, s. 93). «When i was 18, I went in the army, and a friend of mine was stationed overseas and he knew I liked guitar. When he came back, he brought records by a Frenchman – they called him a French Gypsy – named Django Reinhardt (King, 2006) Det er noe sjeldnere å høre på studioinnspillinger, men live fins det tydelige eksempler der han arpeggierer utvidede akkorder.

4. Live at the Regal

En forventningsfylt kveld i 1964, samler B. B. King bandet sitt bak scenen på Regal Teateret. Her kunne King annonsere; «Oh, by the way, they're gonna record us tonight». Ingen i bandet viste dette tidligere. Orgelet til Duke Jethro Pollard var fortsatt ikke kommet tilbake fra reparasjon, og måtte derfor spille piano. Noe han aldri hadde gjort før. Men B. B. svarte med: «Well, just sit there and pretend you're playing. That's what you do most of the time anyway (De Visè, 2021, s. 215). Gjennom kvelden på Regal Teateret spilte King og bandet sannsynligvis 4 sett, hvorav minst 2 er opptak på utgivelsen (De Visè, 2021, s. 214). Albumet fanger King mens han rir på en bølge av popularitet og i en sammensmelting av blues og jazz som skiller seg fra arbeidet til de fleste av hans samtidskolleger (Perone, 2012, s. 56). Albumet består av 4 cover låter og 6 originale eller semi-originale, hvorav 5 var utgitt på «Singin' the blues» i 1957. For anledningen besto Kings band av: Leo Lauchie – bass, Duke Jethro Pollard – Piano, Sonny Freeman – Trommer, Bobby Forte & Johnny Board – Tenor saksofon og Kenny «Kenneth» Sands – Trompet. E. Pervis Spann og E. Rodney Jones introduserte bandet. (De Visè, 2021, s. 214)

Every Day I Have the Blues

Etter en introduksjon fra Pervis Spann bryter de ut i Every day i have the blues. Låten fant veien inn på Billboards Rythm & Blues-chart i 1955 i noen uker. (Billboard, 1955). Vi vil se at King har plukket ut en rekke låter som har vært til stede på billboardlista og som publikum har kjennskap til. Originalt en Pine Top komposisjon, går låten betydelig mye raskere enn Kins utgivelse i 1955 som er på 104bpm, versjonen på «Live at the Regal» ligger rundt 164bpm. Dette er ikke et uvanlig trekk når det kommer live-fremføringer i blues, også brukt ganske konsekvent i rock n' roll og metal i senere tid for å gi uttrykket mer intensitet. Som vi vil se senere, var det vanlig for King å ha ett uttrykk live, og et annet på plate, for å tilfredsstille begge marked. En økning på 60bpm er likevel noe sjeldnere å finne. Stort sett det som skiller dem er tempoet og soloene, som er improviserte.

Dette er den mest jazzy låten man finner på framføringen. Den er et godt eksempel på hvordan Kings tilnærming til musikk noen ganger krysset grenser mellom blues, R&B og Jazz (Perone, 2019, s. 103) Vi kan også se likheten til 30-40 tallets swing-era. Swing blåste over USA på 30-tallet, som blandet orkesterarrangement fra tidligere danseorkester med bluesrelaterte harmonier og improvisasjon fra New Orleans Jazz (Wald, 2010, s. 46)

Blåsearrangementet ble skrevet av Maxwell Davis, som B. B. jobbet med på flere innspillinger på 50-tallet hos Modern Records. Han omtaler Davis som ansvarlig for sine beste innspillinger; «He wrote the chart of Every Day I Have the Blues with a crisp and relaxed sound i'd never heard before» (King & Ritz, 2011, s. 172) Maxwells arrangementer reflekterte den «the big city» sounden King etterstrebede og ville bli brukt for turne-showene. For øvrig er dette den eneste innflytelsen plateselskapet hadde på live-showene. Joe Bihari (sjef hos Modern Records) bekrefter denne uttalelsen: «We had no interest in B. B.'s management or marketing, not at all» (Broven, 2002) Så vi kan trygt si at King selv hadde kunstnerisk autoritet over lydbilde og stil på liveinnspillinger.

King hadde en tydelig kjærlighet for jazz-sounden. Både på bakgrunn av det vi hører, og inspirasjoner han nevner. De første 17 sekundene etableres toneart og hva som kan forventes av låten, etterfulgt av 17 sekunder gitar intro. Et annet element som understreker jazzens tilstedeværelse, er akkordprogresjonen. I stedet for 12-takters bluesskjemaet på tonika, subdominant og dominant, består denne av flere kvint-bevegelser. Deriblant Cm7 til F7 mot slutten av verset og turnaronden som går Bb7 – G7 – Cm7 – F7 (B. B. King, 1964). Her er et eksempel på at progresjonen ikke kan sees rent funksjonsharmonisk. Alle akkordene inneholder små septimer og kan sees som dominant til en annen akkord. Dominantfunksjonene opprettholdes likevel i noen grad i turnaronden.

Analysen vil nå først ta for seg Kings gitar gjennom låten, deretter hva han gjør med vokalen. King begynner soloen sin med 3 toner. Med disse presenterer han en ide som vil kjennetegne denne introen, med variasjoner. Hans framheving av akkordtoner er tydelig. De tre første tonene han spiller er alle med i en Bb-dur akkord. I tillegg flyr han så vidt innom en lav ters, en blåtone som gjennomsyrrer bluesen. Med en gang hører vi hvordan King deler opp i fraser og bruker stillhet som et forsterkende middel. Etter første frase er det en pause på ca. 5 slag før neste frase begynner. Etter andre frase er nok en pause på ca. 4 slag. Og alle disse frasene er ikke presentasjoner av helt nye ideer. Hele soloen i introduksjonen til denne låten kan høres som en historie fra gitaren, gitaren snakker. De første 4 frasene er samme ide kun satt i litt forskjellig lys, mens siste avrunder setningen. Se for deg en person som beskriver dagen sin, flere ting har gått galt, og til slutt konkluderer han med at livet er urettferdig. Samme struktur som et vers med tekst. Den oppdelte måten å spille solo på, har som nevnt noen likhetstrekk med T-Bone Walker, samtidig som de skiller seg fra hverandre. B. B. holder seg nesten utelukkende til disse korte replikkene mens Walker bryter ut i lengre uttalelser. Som han selv sier: «[...] i'd flat out given up copying others. I had no choice but, by accident or default, to forge a style that fit my abilities. Elements of my idols surely snuck in» (King &

Ritz, 2011 s. 127) En annen ting som vil prege alle soloer gjennom denne låten er hvordan han plasserer seg med blåserne. I klassisk blues-stil engasjerer blåsen og gitaren i en call-and-response struktur.

Uten at man kan si for sikkert, er det veldig høy sannsynlighet for at denne soloen er improvisert på stedet. For det første er improvisasjon et element som har vært med fra bluesens forgjengere og har blitt ført videre til dens etterkommere. Field hollers var en tidlig form for blues som bare besto av vokal. De var i høy grad improvisert. For det andre fordi soloen er betydelig annerledes enn på studioinnspillingen i 1955, selv om biter og deler av forskjellige fraser blir brukt. Når den blir spilt live i Cook County Jail noen år senere, er den igjen annerledes.

Etter andre vers går King ut i en ny solo, og spesielt første runde av akkordprogresjonen er bemerkelsesverdig. Han åpner soloen med å spille ters, kvint og grunntone av tonikaen Bb7 (D, F, Bb). Deretter kvint og grunntone igjen, før han glir opp til grunntone. Kompet ligger fortsatt på tonika, og B. B. går via lav ters til stor ters. Akkordskifte nærmer seg og han spiller grunntone, kromatisk opp fra lav ters til kvart, som han bender opp til kvint. Db → D → Eb → F. I det han så går ned tilbake til grunntone skjer akkordskifte til Eb7, og grunntonen han lander på blir akkordens kvint. Frasen avsluttes på Db (med en liten bend, men ikke helt opp til D) som nå er septimen. Eb bendes nå opp til sekunden, F, også tilbake til akkordens grunntone (Eb), septim (Db) og kvint (Bb) og til slutt septim igjen før en rask nedgang med slide til F, som nå er kvint (Bb7). Nå kommer turnarunden, King glir opp til Bb rett før akkordskifte, også spiller han Eb, dette er lav ters i Cm7, deretter bender opp fra en halvtone under. Dominantakkorden, F, kommer, King går fra Bb → akkordens sekst → septim → grunntone. Helt til slutt, diatonisk ned til Db også til Bb. Progresjonen begynner på nytt og B. B. bytter mikrofon for å få mer «crispy» kraftfull sound, og hele bandet flyr inn i en ny solorunde. Andre runde fortsetter B. B. å vise sin solo strategi, men foreløpig illustrerer første runde mer enn godt nok hva som er poenget. Og poenget er at han med noen tilsynelatende kalkulerte unntak, konstant spiller toner som er med i øyeblikkets akkord. I åpningen skisserer han hele akkorden i første omvendning før han gjentar kvint og grunntone. Tonene han spiller over første Bb7 er, Bb, Db, D, og F. Her blander han skalaene med liten og stor ters. Kvarten, Eb, blir kun brukt for å bende opp til kvint. Når Eb7-akkorden ankommer, holder han seg til; Bb, Db, Eb og F. F som eneste akkordfremmed tone. Neste Bb spilles kun, Bb og F. På Cm7; Bb, Eb, Db. Og på F7: Bb, D, Eb, F. Vi ser at han stort sett fremhever akkordtoner, vet nøyaktig hvilken akkord som er neste, og hvilke toner han skal angripe. Alle soloer King spiller på Regal har et nært forhold til akkordtonene. Soloene da den ble gitt ut på «Singin' the

Blues» uthever også i en grad akkordtoner, men preges mye mer av pantatoniske løp som heller til slutt lander på en akkordtone. Tonene imellom virker ikke å velges med så stor hensikt som noen år senere.

Legg også merke til at han aldri spiller akkorder sammen med kompet, mens han synger. Dette preger hele albumet, faktisk hele Kings stil. Hvorfor gjør han aldri dette? I 1988 ga B. B. og U2 ut en låt sammen «When Love Comes to Town». I en «Behind the scenes»-video før konserten sammen, forteller King på at; «I'm no good with chords» (Rick Lankheet, 2013, 1:17). Det kan kanskje i en grad spores til hans kommentar om å ha «stupid fingers». En annen forklaring er at han hadde som mål å bli frontmann, ikke rytmegitarist. Derfor hadde han verken lyst eller bruk for å lære å spille akkorder og synge samtidig. Det er ingen tvil om at han hadde kunnskap om hvordan legge akkorder. Som vi ser i et intervju hvor han viser fram noen inspirasjoner (Fàbio Dominoni, 2020, 0:19). Det er vanskelig å finne opptak der han spiller akkorder og synger samtidig. B. B. visste hva han ville og holdt seg til det hele livet; sologitarist og frontmann.

Så over til vokal; etter introen begynner Kings vokal. Teksten er svært enkel, men ikke uvanlig enkel for en blueslåt. Temaet sentrerer seg rundt en person som har «the blues», noe som oftest er relatert til en negativ følelse som anger eller tristhet. Videre forteller han om at han ikke vil miste sin kjære, alt faller helt innenfor rammene til en blueslåt. Ta så med i regnestykket, den ekstremt stiltypiske fraseringen av strofene, og det kommer fram en umiskjennelig formel på blues. Den første frasen går over 4 takter og presenteres på tonika; «Every day, every day i have the blues». Den neste frasen er lyrisk den samme som den første, men denne gangen på subdominant, også over 4 takter. Siste frase er litt annerledes, men rimer med de to første; «When you see me worrying woman, its you i hate to lose». Denne går over dominant, eller en turnaround som i dette tilfelle er dominantens dominant til dominant også tonika. Denne vokal-formelen er selve byggesteinene til blues. Det kan høres hos alle inspirasjoner B. B. har hatt; Jeffersons «Match Box Blues», Johnsons «Some Day Baby», Walkers «Mean Old World», listen er endeløs. Dette er noe fra de eldre tradisjoner som stilen til King drar på, og kombinerer med jazz og «west-coast»-inspirasjoner som Walker.

Kings vokal er forholdsvis «rett fram» i første og andre vers. Måten han plasserer stemmen i kroppen, og den klangen det framstiller har tydelig opprinnelse i innflytelse fra The Fairfield Four og hans gospel periode i kirka. I andre vers, etter en solo, tar han vokalen sin et steg videre. Nå trykker han til enda mer og produserer en vregning på stemmen. I tillegg introduserer han et annet helt karakteristisk element ved seg i siste vers; i åpningsfrasen går han opp i

falsett i typisk B. B. stil. Denne falsetten er en stor del av hans stil, ikke bare live, men på studio innspillinger også. Vi hører tendenser av det på låten «Early in the morning» på albumet «The blues» (B. B. King, 1958). Men det høres ut til at han ikke har mestret denne kunsten fullstendig enda. Han bruker også i større grad vregng på stemmen sin, en råhet og troverdighet han har plukket opp fra Jefferson (King & Ritz, 2011, s. 23).

En siste ting som må påpekes i hans vokal er hvordan han ender fraser, ikke hver gang, men så ofte at det er verdt å poengtere. Der er et svært subtilt element man ikke tenker over, sannsynligvis ikke B. B. selv heller. Den siste vokalen i frasen holdes, men før den avsluttes, glir han enten ned eller triller ned før den fader ut. Opprinnelsen til denne innflytelsen kan spores til to steder, som er noe sammenflettet; field hollers, og Blind Lemon Jefferson. Som nevnt tidligere jobbet King på plantasje sammen med mange arbeidere. Hollers var å høre gjennom hele dagen under hans oppvekst. Denne typen avslutning kan høres i veldig mange arbeidssanger. Som King selv sier; «Now i'd heard shouting in the fields ever since i could remember. My daddy could sing him some blues. Big husky voice. Blind Lemon Jefferson was as close to the field shouters as anyone else» (King & Ritz, 2011, s. 22). En betydelig mengde av Blind Lemons låter gjør nettopp dette; «Lectric Chair Blues», «Pneumonia Blues» og «Long Lastin' Lovin'» for å nevne noen.

Sweet Little Angel

Etter en kort innledning fra King om at de skal plukke fram noen av sine gamle slagere, kjører King et av sine signatur-licks. Men låten ble gitt ut som singel i 1955 og på Singin' the Blues i 1957, så hvorfor omtaler han den som «real old blues»? Sweet Little Angel bærer mistenkelig like preg med en mye eldre låt fra en gammel blues dronning; Lucille Bogans «Black Angel Blues». Det er lite sikre kilder å finne på dette, men det er høyst sannsynlig at B. B. tok inspirasjon fra denne låten og utvidet instrumenteringen for å passe inn i hans repertoar. Tross alt er han en mann som var helt besatt av musikk. Selv har han sagt at han brukte å rømme fra hverdagen gjennom radioen (King & Ritz, 2011, s. 50). Og platesamlingen hans har flere ganger nådd flere tusen før han har solgt dem og begynt samlingen på nytt (King, 2003) «Black Angel Blues» er kanskje noe ukjent i dag, men for en musikkentusiast som King er det stor sannsynlighet at den dukket opp.

Videre ber han publikum om å lage lyd om de kjenner igjen en låt, han mistenker nok at de kjenner den neste låten. Da den ble gitt ut som singel i 1956 sammen med Bad Luck, ble den

omtalt som «En solid hit» fra RPM Records (Billboard, 1956). I løpet av August og inn i september klatret den opp R&B-lista. Men, hvordan de kjenner igjen låten i 1964 er et lite mysterium. Introen han spiller ligner lite på versjoner han har spilt både i studio og på andre live-opptak som er å finne, utenom en, låten vil være lett å forveksle med andre låter. Spørsmålet er om de kjenner igjen låten i det hele tatt, men jubler likevel. Alternativt, etter hans tusenvis av show at, licket nevnt tidligere, har blitt måten de begynner på, uten at det fins opptak av det. Fordi folk, spesielt den mørke delen av befolkningen, visste om King. For King på denne tiden, var populær og på et av høydepunktene i sin karriere. De Visè beskriver i hans bok «Rise and Reign of B. B. King» at han på dette tidspunktet kunne ha sunget handlelisten sin og brakt sine fans til knærne (De Visè, 2021, 208) Licket det er snakk om, er kanskje mer kjent i dag som åpningen på Marvin Gays «Let's get it on» fra 1973. King har brukt det siden hvert fall 1961 på «Just a Dream». Siden den gang har licket blitt noe av et signatur-lick for B. B. Det er å finne på et stort utvalg av hans låter; «Bring it on Home», «Hold That Train», «You've been an angel» og en stor håndfull flere. Det er null tvil om at denne korte frasen er med å definere King.

Etter licket bender King opp til Db7, som er akkordens kvint (Gb7). Og denne tonen forteller mye. For det første hører vi den karakteristiske vibratoen. Vibratoen som han prøvde å etterligne slektningen Bukka og de andre Delta-blues heltene med bottleneck, fordi hans egne fingre ikke var pålitelige med en bottleneck. Et av de nevnte uhell som førte til at han utviklet en unik stil som passet hans ferdigheter. De gangene han avslutter frasen med en lengre tone, tilfører han nokså konsekvent vibratoen. Den sentrale posisjonen vibratoen har blant Kings musikalske vaner kan ikke understrekes nok.

Det andre vi hører er stemmen hans. For B. B. var skille mellom gitar og vokal et ekstremt grått felt. Gitaren og artisten er så sammensveiset at det er vanskelig å si hvor stemmen slutter og gitaren begynner. I et intervju med the Guardian i 2012 sier han at han prøvde å koble sammen sangstemmen sin til gitaren og gitaren til sangstemmen. Som at de to snakker med hverandre (King, 2012) Vi kan bekrefte dette forholdet han har til gitaren i en gitarleksjon på youtube (Mikefabulous365, 2010, 0:22). Mens han serverer noen fraser i B. B.-stil forteller han; «I feel like I'm talking to the person» på 0:22. Denne tonen på «Sweet Little Angel» kan lett sammenlignes med når kan går opp i falsett. Likheten med hvordan han gjør det på 2:30 i låten, sammenlignet med gitaren på 0:05, er unektelig.

Som i «Every Day I Have the Blues» bruker han pauser og deler opp soloen i fraser istedenfor en kontinuerlig strøm av toner. B. B. ble etter hvert kjent for å ha et noe minimalistisk uttrykk. Men de få toner han spiller skulle være uttrykksfull. Dette kan spores

til to ting i livet et hans; det første er innflytelse fra Lester Young, en jazz-saksofonist som holdt til rundt Count Basie og Nat «King» Cole i første halvdel av 1900-tallet. Det andre er problemet han har hatt med stamming. Stammen har gjort at han holder seg til å prate i et roligere tempo, også etter han hadde vokst ut av det. Vi ser igjen den stramme koblingen som er mellom sangstemmen og gitaren. I et intervju med Rolling Stone i 2008 sa han at han ikke engang snakker så raskt, så hvorfor skulle han spilt raskt? Videre forteller han at han for det meste prøver å velge ut toner som gir mening, ikke bare for han selv, men for publikum også (King, 2008)

Når det gjelder Lester, er han selv ikke fremmed for å bruke få toner og dyrke pausene mellom fraser. Det var han som direkte påvirket King til å gi mer følelse i hver tone; «They talk about abstract painters; well Prez (Lester Young, aka «the president») was an abstract jazz man, and he taught me the beauty of modern art. He taught me to use the minimum amount of notes» (King & Ritz, 2011, s. 105)

Videre demonstrerer King i høyere grad her at han likevel eier ferdigheter til utføre raskere løp. Man kan høre i innspillingene fra 1949 og fram til 1964 utviklingen han har hatt som sologitarist. Som Richardson påpeker i sin analyse av King, utfører han en svært enkel nedadgående pentatonisk bevegelse i starten av «When Your Baby Packs Up and Goes» fra 1949, og det er det eneste av gitar denne låten inneholder (Richardson, 1996, s. 90). Flere av låtene preges av mindre gitar de første årene. Og i grunn er det vanskelig å si hva som er B. B. og hva som er Calvin Newborn, som var med på flere av studioøktene med Bullet på denne tiden. På «The Other Night Blues» (B. B. King, 1950), spilt inn i 1950, kan vi med større sikkerhet si at King selv spiller solo og licks, basert på at licksene her kommer mellom vokalfrasene og ikke under dem, som vi vet han ikke gjør. Og de lett gjenkjennelige frasingene som kan spores til T-Bone. Blant annet hører vi at frasene ofte starter med en oppadgående bevegelse før den lander på en lavere tone. En frase, eller del av frase vi ofte hører både hos T-Bone og B. B., er benden opp fra grunntonens kvart til kvint, deretter plukkes kvint (noen ganger innom septim) og grunntone på de 2 øverste strengene. Det høres i starten av andre og tredje frase i Walkers «I Got A Break, Baby» (Walker, 1945), og flere ganger som svar til vokalen. Det samme gjør B. B. når han svarer vokalen i «The Other Night Blues» fra 1950 (B. B. King, 1950). Kunnskapen om gripebrettet virker også noe begrenset ettersom han stort sett holder seg til en posisjon, repeterende fraser og i stor grad trinnvise skala bevegelser. Tonene han spiller synes litt usikker i forhold til senere innspillinger.

Nå hopper vi fram 7 år, til platen «Singin' the blues» og låten «Sweet Little Angel» (B. B. King, 1957). Det hele begynner med licket han har fra Walker, og med en gang utstråler

gitarspillet autoritet, selvtillit og overskudd. Det er åpenbart mye mer øving bak tonene. Den selvsikre, men avslappede frontfiguren vi hører på Regal har begynt å ta form. I motsetning til i 1950 begynner han her også å vise at han kan gjennomføre raskere og lengre fraser. Pausene er en del av soloene, som de alltid har vært og vil være, men foreløpig dyrkes de ikke i like stor grad som når han spiller låten live i 1964. Oversikten til å angripe akkordtoner framkommer tydelig, noe han perfektionerer i tiden fram til «Live At the Regal».

Når det kommer til soloen mot slutten av «Sweet Little Angel», danser han mye mer rundt akkordtonene enn «Every day», men fører frasen «hjem» til slutt. Åpningstonene, som for øvrig er akkurat det samme som i starten av låten bare raskere og i annet toneleie, bryter med den iboende takten i låten, likevel serverer King dem på en måte som gjør at det ikke høres feil ut. Selv om taktarten er 12/8, lar ikke B. B. seg begrense av dette. Som en virtuos bluesgitarist kan hodet hans dele opp takten i andre grupperinger, instinktivt, slik at tonene noen ganger lander imellom slagene.

Progresjonen er helt straight 12-tacters blues over I-IV-V (Db7, Gb7, Ab7). Første frase består av kvint, grunntone og ters(er) + sekst av Db7. På Gb7 spiller han kvint, septim, grunntone, før han bender opp til sekund, plukker kvart og henger på sekunden. Det var ikke noe uhell at han ikke landet på en akkordtone her. Denne sekunden skaper en intens spenning for publikum, det vet han godt. Ved neste tonika løser det seg opp igjen med et noenlunde likt utsagn som det første, bare at lander på kvinten denne gangen. IV forberedes med å legge en felles tone; Db. Nå høres Kings tekniske ferdigheter. Den raske frasen henger litt på akkordens grunntone, før den avsluttes på tersen. Fram mot progresjonens dominant, fortsetter King å vise fram ferdighetene sine med korte, raske løp og «double stops». Det vil si to toner spilt samtidig. De neste tonene er svært interessant og viser fram en inspirasjon som ikke er snakket om enda. Over dominanten spiller han F, Db, Bb, Gb og Eb. Han skisserer en Gbmaj7 og lander på dominantens kvint. Her hører vi altså noe av innflytelsen jazz har hatt. Det er åpenbart at han har kunnskaper som strekker seg langt utover den pentatone skalaen. Å utheve akkordtoner slik, i arpeggio, er typisk i jazz-improvisasjon.

Nå, tilbake til vokalen. Etter introen begynner King på første vers, publikum jubler høyt og har definitivt kjent igjen låten nå. Akkurat som i forrige låt følger de samme blues-skjema; 12-takter i en runde, 2 like fraser de første 8 taktene og en frase som rimer for å runde av progresjonen. Teksten går som vanlig på det dagligdagse som bluesmenn levde gjennom. Her forteller King om sin kjære som han er glad i og ting hun gjør for han. Flere forfattere har gjort observasjonen at låten inneholder seksuelle undertoner (Perone, 2019, s. 104). I første

vers sammenlignes damens føtter med vinger som hun sprer for artisten. Det er ikke et vanskelig regnestykke å komme fram til hva det fører til. King har gjennom livet vært svært glad i damer og sa selv at han har elsket sex høyere enn alt (King & Ritz, 2011, s. 81) Så det er ingen overraskelse at dette på et tidspunkt ville materialiseres i en låt.

Falsetten til B. B. er nevnt tidligere. «Sweet Little Angel» er en arena der han briljerer med å gå uanstrengt mellom falsett og sin vanlige stemme. Men hvor kommer egentlig denne falsetten fra? King har nevnt en blues-jodler Jimmie Rodgers blant sine favorittsangere. Rodger var populær hos mørke fra sørstatene. Han var i utgangspunktet country musiker, men skillet mellom blues og country var ikke så stort som i dag i første halvdel av 1900-tallet (Perone, 2019, s. 139). Jodlingen ble adoptert og utviklet seg, fra Tampa Red til Howlin' Wolf også til B. B. King (Wald, 2010, s. 103) Det kan høres i Rodgers' «The Yodeling Ranger» (Jimmie Rodgers, 1933)

Før vi går videre til neste låt, er det en siste ting dette sporet inneholder som er med å skape helheten av Kings stil. Det er det som skjer mellom disse låtene. Hans kommunikasjon med publikum. Live-showene viser King som en fremtredende frontfigur og entertainer. Akkurat som pastoren i kirka, begynner B. B. å snakke til forsamlingen sin. Ordene så naturlige at de høres nedskrevne ut. Han introduserer temaet i neste låt ved å snakke om oppturer og nedturer man opplever i kjærlighet. Her kommer Kings livskunnskaper fram. «Let's think about a guy that loses his girl. Oh it happens, believe me», hele tiden er det svar fra publikum, som en samtale. Til slutt sier han; «And then he start to sing. And you might hear something that sound like this». Men han begynner ikke å synge, gitaren hans synger. Den sterke tilknytningen mellom vokal og gitar vises igjen. Likevel, ved hjelp av talen, i dialog med gitaren, forstår vi akkurat hva slags låt det er. Dette er langt fra et engangstilfelle. Senere, i låten «Worry, Worry», forteller han også en historie om hvordan par bør oppføre seg med hverandre. Hans formidlingsevne er med og understreker hans sterke evner som frontfigur. En egenskap som er å høre på mange innspillinger. Som vi så fra biografien, idoliserte han Walker og «King» Cole. Klesstilen og scenetilværelsen som King mente var med å gi blues et bedre rykte. Walker tok det dog et skritt videre ved å gå ut i spagaten å spille gitar bak hodet. Men klesstilen og ideen om den stilfulle bluesmann, har B. B. tatt med seg.

Worry, Worry

Studioinnspillingen av «Worry, Worry» er et eksempel på hvordan King tar i bruk frodige blåsearrangement for å tilpasse seg popmarkedet på den tiden, noe han i dette tilfelle lyktes med, da låten fant plass på Billboards omtaler av nye pop plater (Billboard, 1959).

Musikkmarkedet blir gått litt mer inn på senere. På Regal er blåsen noe mer beskjedent, fokuset blir i større grad på gitaren. King bruker denne oppmerksomheten han har på gitaren til å samhandle med publikum. B. B. legger fram korte, men sterke utbrudd og får respons (B. B. King, 1965). Denne låten gir han virkelig muligheten til å fri til publikum og vise seg som entertainer, både på gitar og vokal. Soloen preges derfor av strofer han gjentar helt til publikum gir et tilfredsstillende svar. Det er her mye av hans formidlingsevne ligger, evnen til å engasjere publikum. Til tross for at soloen består av gjentakende strofer og et begrenset tonemateriale, forskyver King på det hele tiden slik at de settes i et nytt lys. Det er det som gjør det interessant, ikke tonene. Under alt dette høres det også her hvordan han blander triolunderdelinger med kvartoler, eksempelvis på 0:55 (King, 1964). Ellers er det lite nytt stilmessig, som legges fram i låten; pauser mellom fraser spiller en like stor rolle og han fortsetter å utheve akkordtonene. Foruten soloen i starten inneholder dette sporet ingen gitar ellers.

Etter litt over to minutter er gitarsoloen ferdig, men den sterke formidlingen fortsetter. Allerede med første ord leveres en kraftig linje full av følelse. King trykker til og vrenger stemmen som han ofte gjør, og publikum svarer på det de får. Videre sparer han ikke på de teknikkene han vet treffer lytterne. Igjen hører vi falsetten som er typisk King på denne tiden. Frasen «someday babe» gjentas flere ganger, hver gang med respons fra salen. Mellom den råde vengen fra Jefferson og den høye falsetten fra Rodgers, hører vi også noen ømmere fraser. Den samme ømheten som han beskriver Johnson med.

Det siste elementet som henter King helt hjem som showmann, er nok en historiefortelling. Historien består av noen visdomsord om kjærlighet og hvordan par bør behandle hverandre. Måten han bruker gitaren og vokalen i et samspill med publikum, og talen som engasjerer, setter låten fram som en ren «publikumspleaser» som har som hovedoppgave å forkorte avstanden mellom scenen og salen.

5. Marked og mottakelse

Som tidligere nevnt fins det i dag et mylder av merkelapper på bluessjangre som det er lett å rote seg bort i. King poengterte at navnene ikke bar mye faktisk forklaring, da de varierte fra by til by, og fra år til år (Wald, 2005, s. 203). Bluessjangere endret seg og ekspanderte raskt fra starten av 1900-tallet og fram til Regals utgivelse i 1965. I 1949 tok Billboard i bruk begrepet «rhythm and blues» for å kategorisere alle disse stilene av og for afroamerikanske musikere (Cohn, 1993, s. 314). Et begrep som samlet blues, gospel, jazz etc. Så hvor ble King plassert av seg selv og andre? Og hvor står han i forhold til andre musikere i sin tid?

Delta-blues trakk seg tilbake fram mot 1948 da Muddy Waters inntok markedet. Utover 50-tallet fulgte mange country-bluesmenn i Waters' fotspor og gikk elektrisk. Denne bluesen holdt sterkt tak i delta-røttene og var i grunn en elektrifisert utgave av delta (De Visè, 2021, s. 219). Mange anser perioden med Waters og hans kolleger som et høydepunkt for bluessjangren (Wald, 2010, s. 63). Selv om King ikke tilpasset seg denne stilen direkte, greide han å appellere til det urbane, post-T-Bone publikumet, samtidig som han hadde røheten til de samme eldre, sørlige stilene som Waters (Wald, 2005, s. 216). King tok isteden opp bølgen som tok i bruk jive-komboer og rytme-trioer, bygget på Louis Jordan, Dinah Washington og Walker (Wald, 2005, s. 188).

Rundt samme stund kom «Rock N' Roll» bevegelsen. Bevegelsen hadde både fordeler og baksider for turnè-livet til King. Mens rocks tenårings-baserte, «good-time» dansemusikk truet gammeldags blues, førte det til et skifte i R&B som lokket yngre publikum til miljøet, og ga andre R&B sjangre billett inn til de hvites marked (Wald, 2010, s. 63). Til tross for diskusjoner om hva som skulle skille sjangre og spørsmål om hva som skulle klassifiseres som R&B, anså han seg selv som en del av R&B-æraen (Wald, 2005, s. 204).

Mens disse skiftene foregikk holdt King seg til sin Walker og «King» Cole inspirerte West-Coast stil. Stilen er godt eksemplifisert ved «King» Coles «That Ain't Right», med en smooth jazz vokalisering, glitrende piano og smidig gitar (The Nat King Cole Trio, 1942). Musikere som Amos Milburn, Lowell Fulson og Walker spilte musikk som strakte seg fra ballader til rask «honky-tonk», og blandet kunnskaper fra swing med røtter i delta-blues (Wald, 2010, s. 53). Slik King gjør på Regal. Mens mange av låtene fikk gode omtaler på denne tiden. Kan man se på live-anmeldelser at stilen hans ikke falt helt i smak; «the young colored performer twangs a guitar to accompany his modest vocalizing» (Billboard, 1954). Og; «King himself shows little style on guitar, confusing noise in spasmodic bursts with music, [...]» (Billboard, 1962).

Med de raske skiftene i blues, kan man imidlertid argumentere for at B. B. også kom noe sent inn på markedet for «West-Coast»-stilen. Hittil «That Ain't Right» ble utgitt i 1941 og Walker gjorde sin første innspilling allerede i 1929 (Wald, 2010, s. 53) West Coast-blues var den bestselgende stilen i årene etter krigen (Wald, 2010, s. 59), mens King ikke begynte innspillingene sine før i 1949 når den elektrifiserte «Down-home»-delta stilen til Waters begynte å vise seg.

Perioden under Regal så to nye bevegelser finne suksess; soul og gjenopplivelsen av eldre blues; «Folk-Blues revival». Opprivningen fulgte bluesens historie fra folkelige stiler, gjennom dens urbane mutasjoner fram til elektrifiseringen på tidlig 50-tallet (Wald, 2010, s. 68) Utøvere av delta-blues som John Lee Hooker og Mississippi John Hurt så kommersiell suksess samt Walker som foregangsfigur for elektrisk blues. Tilhengere av opprivningen hadde ingen interesse av blues stjerner innen R&B (Wald, 2010, s. 72). På dette tidspunktet sto han midt imellom rock og folk-revival; for gammeldags for rock, men for moderne for gjenopplivningen. Som King selv sier, var dette nok en bevegelse som kom og gikk, uten at han var noe særlig inkludert (King & Ritz, 2011, s. 184)

For å fullstendig kunne plassere «Live At the Regal» i markedet, må til slutt soul nevnes. Soul tok i bruk gospel-inspirert vokal og oppløftende blåsearrangement. Tematikken var mer seriøs enn tidligere R&B (Mendelson, 2012, s. 21). B. B. hadde en hånd i begge markedene. Han ga ut plater i popstil med frodige arrangementer som i soul, mens han fortsatte å spille sin eldre stil på konserter. Den gospel inspirerte soul stilen begynte å ta av, om Kings arrangementer var noe gammeldags, passet vokalen hans den nye stilen (Wald, 2010, s. 66).

Hvordan kan man da forklare at King holdt seg så populær i 1964, når han aldri fikk nyte suksess fra nye bevegelser? Da B. B. signerte med ABC i 1962, følte han seg som den siste gjenværende bluesmann. Ingen utøvere av ren blues spilte i kretsen han holdt til (De Visè, 2021, s. 202). Mot 60-tallet delte han scenen med rockere som en outsider (Wald, 2010, s. 73). Det samme skulle skje utover 60-tallet med soul, da han ble buet. Blues minnet unge afroamerikanere om segregering og slaveri (De Visè, 2021, s. 205). Fram mot innspillingen av Regal i 1964, ble det sluppet flere plater, noen under ABC, og noen under det gamle selskapet. ABC tok vekk Kings styrker og plasserte han foran et orkester. Lite gitar var å høre på mange av låtene (De Visè, 2021, s. 206) Det var helt til det gamle plateselskapet slapp «Rock Me Baby» som nådde nummer 34 på Billboards pop-liste (De Visè, 2021, s. 213). Låten beviste at King fortsatt kunne selge musikk. Å spille inn et live-album bestemte de var den beste måten kapitalisere på hittil (De Visè, 2021, s. 214). B. B. ble eldre, og det samme ble publikumet hans. Er det noe Regal beviser, er det at fansene var lojale.

Av forskjellige grunner har King på et eller annet vis klart å penetrere flere sjangre med

deler av stilen sin. Inn i soul gjennom blåsearrangement, inn i «down-home» med hans røtter til «delta-blues» og inn i rock fordi han ble sett på som ambassadøren for blues (Wald, 2010, s. 74) Foruten noen pålegg fra plateselskapene i studio, har han holdt fast på uttrykket sitt gjennom harde tider med stilendringer og ble etter hvert anerkjent som den viktigste banebryteren for å definere en moderne blues tilnærming som trakk på de eldste tradisjonene i det afroamerikanske miljøet i sør (Wald, 2012, s. 59). Etter utgivelsen viste albumet seg noen uker på Billboards «Hot R&B LP's» (Billboard, 1965) Noen kalte det hans beste arbeid noensinne (King & Ritz, 2011, s. 221). En albumomtale konstaterer; «Grabbing the tail of a wild, driving beat, King wails the blues with meaning and penetrating feeling». (Billboard, 1965) I sterk kontrast til de negative konsertomtalene noen år tidligere med hans «Commonplace vocal quality» og «uninspired fashion». Med tiden har albumet bare fått bedre og bedre omtale; 1971: «King comes on in a storm of intensity that elevates Every Day I Have the Blues and You Upset Me Baby among the best blues ever» (Billboard, 1971). Og i 2000 at albumet har vært så innflytelsesrikt at det har løftet sjangeren fram i mainstream aksept (Archer, 2000) Spesielt interessant er det at albumet i 1999 blir omtalt som et «classic»-blues album. (Hogan, 1999). Grunnen til at det blir så godt omtalt i dag, blant annet som et «classic»-blues album kan da sees som en konsekvens av at han gjennom mange sjangerbevegelser holdt fast på sitt.

6. Konklusjon

King har åpenbart hele livet vært svært entusiastisk ovenfor musikk. Flere platesamlinger på mange tusen og inspirasjoner som strekker seg over store deler av 1900-tallet avslører han. Gjennom en biografisk og musikalsk analyse av «Live At the Regal», har teksten forsøkt å skape et bilde av B. B. Kings stil, hva som har ført til at det er slik, og om det kan forklare posisjonen det har fått i senere tid.

Selv om King ikke fikk opplevd århundreskiftets delta-blues, viser musikken hans en nær tilknytning til den. Gitarister som Jefferson og White sådde tidlig røtter til en kommende bluesgitarist. Stilen han uttrykker live, har sterke røtter i delta-blues, både med tanke på oppbygningen av vers-struktur; to like fraser over tonika og subdominant, etterfulgt av en frase som rimer over dominant, akkordprogresjonen; I, IV, og V over et 12-takters blues-skjema, og soloer; måten han uthever akkordtoner. Der Jefferson og Johnson derimot bruker bottleneck, lærte King seg å etterligne lyden av den ved en unik bevegelse av hånden, som i dag er et solid kjennetegn på King. Utenom dette har han tatt de gamle røttene og kombinert dem med den T-Bone Walker-inspirerte «West-Coast» sounden. Walker var alt det King lengtet etter å bli, en stilfull bluesmann med utstrålende personlighet på scenen, et uttrykk så «blue as the bluest country-blues», men en eleganse som de urbane stilene. Både i lydbilde og utseendemessig reflekterer han dette. Det innebærer også at B. B. engasjerte blåsere i høyere grad enn mange fra hans område gjorde. Etter hvert utvidet han både solo og akkordprogresjoner ved å flette inn jazz i miksen, som høres både på «Every Day I Have the Blues» og «Sweet Little Angel». En annen eldre tradisjon som han bar med seg, er gårdenes «field hollers». Under hele oppveksten har vi sett at han hørte det fra sin far, og på gården han arbeidet. Dette tok form i måten han trykker til og vrenger stemmen for å få fram med følelse. Samtidig viser det seg i tilnærming han har til gitarspill; field hollers var fulle av følelser, følelser som ble uttrykt der og da. På samme vis er Kings gitarsoloer stort sett improvisert, ikke fordi han ikke klarte å huske på soloer, men fordi det var et poeng bak at soloene var improvisert. Soloene ble formet av følelsene han hadde i øyeblikket, de ble da annerledes hver kveld fordi følelsene var annerledes. Det er flere gjengående elementer King bruker for å uttrykke følelser. På Regal hører vi hyppig bruk av pauser mellom frasene, pausene er en like stor del av soloen som de spilte tonene. Dette elementet kan også knyttes til hans kjennetegn som en minimalistisk utøver. B. B. Prøver alltid å velge ut toner som gir mest mulig mening. Alle tonene han velger, velger han med intensjon. Som hørt i «Worry, Worry» kan han vente lenge mellom frasene, for så bare å spille en eller to toner. I tillegg gjentar han frasene om det

er det mest uttrykksfulle. Den minimalistiske solotilnærmingen kan videre kobles til sangstemmen hans. For King er stemme og gitar sammenkoblet. Når han spiller en solo, forteller han en historie, akkurat slik han gjør når han synger. Pausene og rytmikken etterligner den naturlige rytmen i talen vår og pausene man tar for å tenke seg om. Som i begynnelsen av «Sweet Little Angel» presenterer han en frase. Likt som at vi holder oss til et tema når mennesker snakker sammen, holder gitaren seg til fraser som er variasjoner av den første. På den andre siden ser vi at B. B. ikke mangler ferdighetene til å spille teknisk vanskelig. Den samme låten viser eksempler både på bruk av raske løp og bruk av «double stops». Alt dette har dog en grunnmur det står på i Kings stil. Denne grunnmuren består i at han hele tiden fremhever akkordtoner, bortsett fra når han med vilje vil skape spenning. Om han bender en tone, spiller «double stops» og fraserer, relaterer alt tilbake til akkordtonene. «Every Day I Have the Blues» viste oss hvordan B. B. alltid vet hvor i progresjonen han er og hvor han skal ende frasene sine.

Så vi har fått en god oversikt over Kings stil og vaner, men kan man si at albumet reflekterer noe helt spesielt, og at hedringen av albumet er berettiget? I forhold til tidligere studioinnspillinger, viser B. B. her trekk som han alltid har hatt. Det kan vi høre helt fra innspillingene i 1949 fram til 1964. Det tidligere innspillinger imidlertid beviser, er at han på disse 15 årene har perfektionert uttrykket sitt; fraseringer, gripebretts oversikt, akkordtoneframheving, scenetilværelse, falsett etc. James Perones utsagn om at albumet fanger King mens han er i sin beste form som sanger og gitarist er langt ifra unøyaktig (Perone, 2019, s. 103). Attpåtil viser dette King mens han sto midt i en verden av sjangerskifter som til tider så på han som utdatert. Likevel sto han på sitt og overlevde skiftene. Konklusjonen vil koke ned til at albumet ikke viser noen nye sider av King, men at det godt representerer B. B. som utøver på et høydepunkt, og at dens betraktning som et «classic»-blues album er en rettferdig posisjon, med tanke på dens forbindelse til eldre tradisjoner. Samtidig kan det være betinget av litt flaks, da deler av stilen hans alltid fant innpass, og rock n roll hjalp han inn i det hvite marked.

7. Litteraturliste

- Archer, C. (2000, 14, juli). NAC Notes with Carol Archer. *R&R*. s. 136.
- B. B. King. (1950). The Other Night Blues. På *Walkin' And Cryin' / The Other Night Blues*. RPM Records.
- B. B. King. (1957). Sweet Little Angel. På *Singin' the Blues*. Crown
- B. B. King. (1958). Early In the Morning. På *The Blues*. Crown.
- B. B. King. (1960). *B. B. King Sings Spirituals*. [Album]. Crown Records.
- B. B. King. (1965) Sweet Little Angel på *Live At the Regal*. ABC-Paramount.
- B. B. King. (1965). Worry, Worry. På *Live At the Regal*. ABC-Paramount.
- B. B. King. (1999). *The Rpm Hits 1951-1957*. [Album] Ace Records.
- King, B. B., Ritz, D. (2011). *Blues All Arund Me: The Autobiography of B. B. King*. It Books.
- Bernstein, J., Blashill, P., Blistein, J., Brackett, N., Browne, D., DeCurtis, A., Diehl, M., Dolan, J., Eddy, C., Edmonds, B., Edwards, G., Eliscu, J., Ehrlich, B., Exposito, S., Fricke, D., Gardner, E., George-Warren, H., Greene, A., Grow, K., ... Weiner, J. (2020, 22. September). The 500 Greatest Albums of All Time. *Rolling Stone*.
<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063/arcade-fire-%ef%bb%bfuneral-1062733/>
- Broven, J. (2002) "King Of The Road: On The Road With B.B. King In The Mid-1950s". *Sleeve notes*. B.B. King. Retrieved April 12, 2023, from <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/king-of-the-road-on-the-road-with-bb-king-in-the-mid-1950s>
- Cohn, L. (1999). *Nothing But the Blues: The Music and the Musicians*. Abbeville Press Inc.
- Fàbio Dominoni. (26. Mai, 2020). *RARE - 1972: B. B. King*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ME1U3mRRyNM>
- The Fairfield Four. (2012) *The Best of the Fairfield Four 1946-53*. [Album] Acrobat Licensing.
- Hiatt, B. (2008). B. B. King: How I Got My Sound. *Rolling Stone*.
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/b-b-king-how-i-got-my-sound-35759/>
- Hogan, P. (1999, 1. Mai) ALBUMS: B. B. King. *Uncut*. s. 76.
- Jimmie Rodgers. (1933). The Yodeling Ranger. På *I'm Free / The Yodeling Ranger*. RPM Records.
- Keil, C. (1966). *Urban Blues*. University of Chicago Press.
- Mendelson, A. (2012). *American R&B: Gospel grooves, funky drummers, and soul power (American music milestones)*. Twenty-First Century Books.

- Mikefabulous365 (2. Juli, 2012). *Slow Grove Phrasing*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=W1AS3hzNNkE>
- Paiva, D. (2006). Legendary R&B guitarist so happy to play the blues. *Derek Paiva*.
<https://www.derekpaiva.com/work/b-b-king-interview/>
- The Dixie Hummingbirds. (1944). *Presenting the Dixie Hummingbirds*. [Album] Regis Record Company
- Perone, J. E. (2012). *The Album: A Guide to Pop Music's Most Provocative, Influential, and Important Creations*. Praeger.
- Perone, J. E. (2019). *Listen to the Blues! Exploring a Musical Genre*. Greenwood.
- Pinetop Sparks. (1935). Every Day I Have the Blues [Sang innspilt av B. B. King]. På *Live At the Regal*. ABC-Paramount. (1965)
- Richardson, J. (1996). *B. B. King: Analysis of the artist's evolving guitar technique*. American Music Research Centre
- Rick Lankheet. (28. April, 2013). *U2, BB. King - When Love Comes To Town (Rattle and Hum version)* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=FF1459p_FiQ
- St. James, A. (2003) A conversation with the King Of The Blues, BB King. *Guitar.com*.
<https://guitar.com/features/king-of-the-blues-a-conversation-with-b-b-king/>
- T-Bone Walker. (1945). I Got A Break Baby. På *I Got A Break Baby / Mean Old World*. Capitol Records.
- The Billboards. (1947, 18. januar). The Billboard Music Popularity Charts.
- The Billboards. (1947, 29. mars). THE GREATEST BLUES VOCALIST.
- The Billboards. (1955, 5. februar). The Billboards Music Popularity Charts. RYTHM & BLUES.
- The Billboards. (1956, 11. august). The Billboard's Music Popularity Charts...Rythm & Blues.
- The Billboards. (1959, 16. februar). Reviews of new pop records.
- The Billboards. (1965, 3. april). ALBUM REVIEWS.
- The Billboards. (1965, 15. mai) HOT R&B LP's
- The Billboards. (1971, 25. september) ALBUM REVIEWS.
- The Nat King Cole Trio. (1942). That Ain't Right. På *That Ain't Right /Hit That Jive Jack*. Decca.
- Villiamy, E. (2012). BB King at 87: the last of the great bluesmen. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/2012/oct/06/bb-king-music-blues-guitar>
- Visè, D. d. (2021). *King of the Blues: The Rise and Reign of B. B. King*. Grove Press.

Wald, E. (2005). *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues*. Amistad Press

Wald, E. (2010). *The Blues: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

