

Pino Palladino: Ein bassist – ulike versjonar

ØRJAN LÆGREID

RETTLEIAR

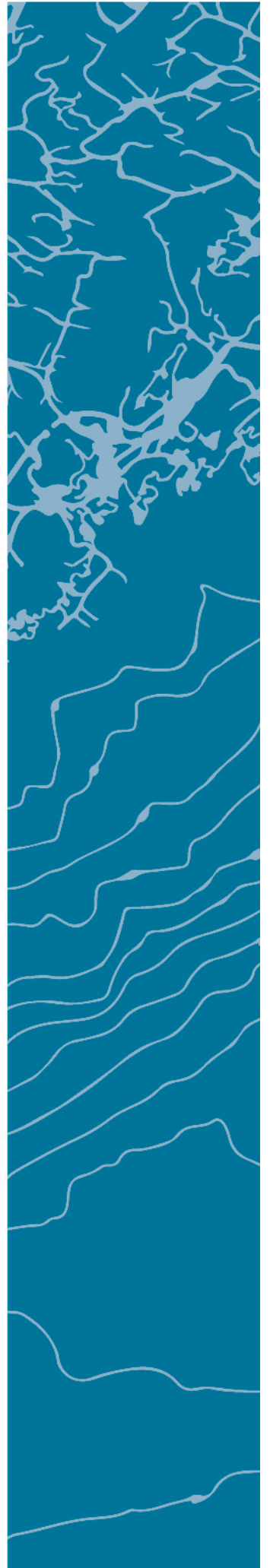
Boo Fredrik Sahlander

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask musikk





FORORD

Etter å ha fullført arbeidet med mi masteroppgåva ønskjer eg å takke nokre menneskjer.

Takk til min rettleiar Boo Fredrik Sahlander for flott oppfølging. Eg og vil også takke Per Elias Drabløs for god hjelp til oppgåva. Desse to, tillegg til Ole Kristian Kvamme, har vert tre inspirerande basslærarar gjennom snart 5 år på Universitetet i Agder. Eg har hatt ei bratt læringskurve ved denne utdanninga.

Eg vil også takke miljøet her på universitetet, og alle dei fantastiske studentane og lærarar eg har fått musisert med og lært mykje av.

Sist vil eg takke min sambuar, Sigrun for fantastisk støtte og hjelp under arbeidsprosessen.

Som sagt har eg hatt ei bratt læringskurve ved denne utdanninga og med å jobbe med denne oppgåva. Denne arbeidsprosessen og arbeidet har hjelpe meg til å få verdifull informasjon som eg kan ta med vidare i livet mitt og i mitt virke som musikar.

Ørjan Læg Reid

Kristiansand, april 2018

Innholdsliste

1	Innleiing	7
1.1	Disposisjon og problemstilling:	8
1.2	Pino Palladino	9
1.3	Bakgrunn for val av tema	10
1.4	Den elektriske bassgitaren	13
2	Teori og metode	15
2.1	Teori og empiri	15
2.2	Metode	20
2.2.1	Transkripsjon	21
2.2.2	Auditiv analyse	22
2.2.3	Soundanalyse	23
2.2.4	Intervju	24
2.3	Framgangsmåte og forskingsprosess	25
2.3.1	Forskningsverky	30
2.3.2	Komposisjonane	31
2.3.3	Utfordringar ved transkripsjonen	34
3	Omgrep	35
3.1	Populærmusikk	35
3.2	Sjanger	36
3.3	Sound	37
3.4	Signatur	39
3.5	Groove	40
4	Analyse	41
4.1	Utstyr	41
4.2	Avkryssingsskjema for funn av element	43
4.3	Soundanalysa	58
4.4	Mail-intervju	61
5	Drøfting	65
6	Avslutning	73
6.1	Vidare forskning	73
	Litteraturliste	

Vedlegg 1: Avkryssingsskjema

Vedlegg 2: Wherever I Lay My Hat (That's My Home)

Vedlegg 3: Watching The World

Vedlegg 4: The One

Vedlegg 5: I Stand For You

Vedlegg 6: Ain't Nobody Home

Vedlegg 7: Send It On

Vedlegg 8: E-mail korrespondanse

1 INNLEIING

I denne oppgåva er det gjort undersøking og analyse om det kan finnes to ulike versjonar av ein utøvar. Oppgåva handlar om bassist Pino Palladino¹ som har hatt ein lang karriere som studiomusiker og bandbassist. Utifrå søk på Oria og internett viser det seg å finne lite eller ingen forskning på Palladino som utøvar. Og med dette ynskjer eg å fylle eit hol i vitskapen.

Dette er ein bassist som har hatt ei lang karriere og gjort mykje forskjellig opp gjennom tidene. Eg meiner at forskinga er viktig for musikarar, til å få lærdom om temaet signatur og til å tørre å endre seg musikalsk. For mange er utøvaren ukjent, og eg vil hjelpe med å få ut meir kjennskap og litteratur ut om musikaren. Min motivasjon for å skrive om akkurat Pino Palladino er hans måte å utrykke seg i musikken. Eg vil sjå nærare på kva hans kjenneteikn er.

Et par år etter millenniumskiftet møtes tre nokså kjende musikarar i eit øvingslokale i USA. Gitaristen, initiativtakaren, har planar om å starte en trio og ynskjer å sjekke kjemien og samspelet mellom dei tre. Fyrste øving går fantastisk: det er bra kjemi og fantastisk samspel, og det vert ein enorm energi og leikheit i gruppa. I 2005 slepp dei live-plata *Try* (Mayer, 2005). Trioen kallar seg John Mayer Trio (Sony Entertainment, 2017).

Det tok ikkje mange år før eg oppdaga plata og eg vart umiddelbart hekta. Basspelet, energien i band treff meg med ein gong. Dette var absolutt min musikksmak. Kven i alle dagar spelar bassgitar her? Etter eit par tastetrykk kjem det opp eit italiensk namn: Pino Palladino.

Eit par år seinare vert eg kjend med meir arbeid av Pino Palladino. Går ein 18 år tilbake finn ein Palladino på den neo-soul² (Hansen, 2017) albumet *Voodoo* (D'Angelo, 2000). Her finn ein stakkato bassgitar langt bakpå beatet, med særeigne linjer. Så dette var Palladino si greie. Ofte musikk innanfor R&B sjangrar med eit groovy, basstung sound. Han må jo nesten ha ei greie som gir suksess? Kva gjer han som folk sett pris på?

¹ Les om Pino Palladino kapittel 1.2

² "Neo-soul er en stilretning innen populærmusikk som oppsto på 1990-tallet og har sitt opphav i soul og komtemporær R&B. Neo-soul er tydelig musikalsk forankret i disse to sjangrene, og trekker også ofte inn stilistiske elementer fra hiphop, jazz, rhythm and blues, rock og pop" – Hansen, Kai Arne. (2017, 31. oktober). Neo Soul. I Store norske leksikon. frå <https://snl.no/neo-soul>

Etter samtalar med fyrsteamanuensis og lærarar ved UiA Per Elias Drabløs og Fredrik Sahlander er samtaleemne Palladino. Dei snakka om Palladino som ”han som spelte nydelig fretlessbass på 80-talet” eller ”ein slags fretlesskonge”. Kva? Pino Palladino? Dette var ein versjon av han eg ikkje kjende til, så eg sjekka opp i det. Til min forundring spelte han fretless bass på fleire låtar på 80-talet. Med choruslyd og oktavpedal og med ein distinkt sound og melodiose linjer og double-stops som gjorde slik at det låt som han spelte akkordar.

Det var interessant at det var ulikt inntrykk av bassisten mellom dei forskjellige generasjonane, og om ein ser nærare på karriera til Palladino kan ein fastslå: Om ein ser på allmusic.com si krediteringsliste, kan ein fastslå at han har hatt ei suksessfull og stabil karriere³ sidan tidlig 80-talet. Og i dag, i 2018, er han fylt 60 år og han er fortsatt ute og turnerer med mange av dei største artistnamna som John Mayer og John Legend (*Sony Entertainment, 2016*).

Korleis har han klart det?

1.1 Disposisjon og problemstilling:

Denne masteroppgåva vil ha hovudfokus på Pino Palladino's arbeid mellom 1980-2000. Eg vil her presentere tema, og eg vil drøfta metodar og teori. Oppgåva startar med presentering av påstand og problemstilling, deretter vert empiri og teori presentert som seinare skal drøftast mot funna. Etter dette vert dei metodane eg skal bruke blir presentert og sentrale omgrep vert utgreia for undersøkinga. Dette vil vere essensielt for datainnsamlinga eg skal gjere. Deretter vil eg presenterte forskingsprosessen og forskingslåtane. Etter dette vil funna i forskinga verte presentert og demonstrert. Til slutt skal funna drøftast opp i mot teori og empiri. Oppgåva avsluttast ein konklusjon.

I boka Chris Jisi *Brave new bass: Interview & lessons from the innovators and trendsetters & visionaries* (Jisi, 2003) spør forfattaren Chris Jisi Pino Palladino korleis fretless soundet hans

³Sjå Palladino's krediteringsliste: <https://www.allmusic.com/artist/pino-palladino-mn0000292499/credits> 2018c Sjå i tillegg avsnitt 1.2

på 80-talet oppsto. Då svarar han enkelt at det var berre ”noko som skjedde”, og at det var ikkje før på 90-talet Palladino fekk fram fleire av sine originale musikalske påverknader.

Påstanden min blir dermed som følgjer:

Korleis har det seg at eg får eit inntrykk av at det fantes to heilt ulike versjonar av bassist Pino Palladino mellom 1980- til 2000-talet? Denne masteroppgåva har følgjande problemstilling:

Kva for musikalske og stilistiske element skiljer dei to versjonane av bassisten Pino Palladino?

Problemstillinga gir følgjande delspørsmål:

- 1) Kva konkrete endringar skjer i signatursoundet hans?
- 2) Kva inneber omgrepet ”signatursound”?
- 3) Kva er forskjellen på signatur og sound?

Avgrensing

Oppgåva er avgrensa til perioden 1983 til år 2000. Eg ynskjer å sjå nærare på ulike komposisjonar Palladino spelar på frå denne perioden. Er det den ”same” Pino Palladino på 80-talet og 90-talet? Til tross for ein stor endring i sound, utstyr, språk og approach er det den same Pino, eller var det ein ”ny” bassist som oppsto på 90-talet – med eit heilt anna basspel innanfor R&B-sjangeren?

1.2 Pino Palladino

Guiseppe Henry ”Pino” Palladino vart fødd i Cardiff, Wales 17.oktober i 1957. På radio likte han å høyre på Motown-musikk og etter å ha høyrd ein jazztrio på ein lokal restaurant begynte han å interessere seg for groove⁴ (Bergh, 2018a). Han begynte med å klimpre på søsteras

⁴ Groove – sjå kapittel 3.5

gitar, og starta etter kvart med klassiske gitartimer. Dette leia han vidare til å bli med i hans fyrste rockeband.

"I had a double-neck guitar and was into Led Zeppelin and Yes, but I always enjoyed playing rhythm more than lead." (Jisi, 2003, s. 163).

Etterkvart prøvde han ein Rickenbacker-bass⁵ og vart umiddelbart interessert. Like etter skaffa han seg ein Fender Precision⁶ og starta å spele bass. Vidare jobba Palladino seg opp til å få ein lokal spelejobb ved ein Cardiff TV-stasjon. Etter eit par år med mykje spelning auka suksessen og han flytta til London. I London gjorde han ein studiojobb kor han spelte for artisten *Jools Holland & the Millionaires*, noko som enda med at han fekk være med på i ein turné i både Europa og USA. Her vart han kjend med vokalisten i gruppa, Paul Young, som han seinare gjorde ein turné saman med. Palladino vart bassisten på Youngs plate, *No Parlez* (Young, 1983) (Jisi, s. 164). Etter arbeidet på denne plata, resulterte det i at førespurnadane til Palladino auka (Jisi s.165).

1.3 Bakgrunn for val av tema

Då eg var 3-4 år, kan eg hugse eg høyrde alt frå norsk kristenmusikk og gospelmusikk, til 60-tals rock og 1990-tals norsk pop. Då eg var 9 år gammal starta eg å spela gitar og fekk saman med to andre kameratar undervisning på den lokale kulturskulen. Me bestemte oss for å starta eit band saman og trengde ein bassist. Heime hadde far min ein nokså slitt bassgitar og han lærte meg litt grunnleggjande oversikt og teknikk. Basseventyret var i gong. Vidare gjekk eg på musikklinja i 3 år, deretter rockelinja ved Trøndertun folkehøgskule⁷ i Melhus, med Jon Krogstad som basslærer. Til slutt ende eg opp på utøvande linja ved Institutt for rytmisk musikk ved Universitetet i Agder. Til no etter nesten 5 år her har eg hatt tre forskjellige inspirerande basslærarar – Ole Kelly Kvamme, Fredrik Sahlander og Per Elias Drabløs.

⁵Les om Rickenbacker-bass her: http://www.rickenbacker.com/model_all.asp?series=4000

⁶Les om Fender Precision bass her: <https://shop.fender.com/en-NO/electric-basses/precision-bass-feature/>

Dei siste 6 åra har eg gjort forskjellige typar jobbar, og spelt i fleire band. Før den tid spelte eg i mitt barndomsband og var med på forskjellige musikalar, teateroppsettingar, coverkonsertar, pop og rockeband – med alt frå sjangrar som jazz til hard-rock til soulfunk til visepop. No i dag spelar eg med artistar som *Kristin Dahl*. Eg har turnert i Kina med jazzgitaristen *Øyvind Nypan*, og har dei faste banda *Aadland* og *Shan*. Eg har og vore vikar i dei godt etablerte bandet *I Am K* og med artisten *Simen Lyngroth*.

Opp gjennom oppveksten og min aukande interesse for bassgitar, har eg lenge lurt på dette med signatur og sound. Med ulike teknikkar, utstyr og spelestilar kan ein oppnå veldig forskjellige sound frå ein utøver og bassgitar. Lenge har eg lurt kva eg har lyst å "satse på" og om eg likar typen Precision bass, Jazz bass eller noko anna best, og om eg etterkvart skulle gjere eit skifte over til fretless-bass, og få eit slags "varemerke". Denne forskinga handlar ikkje om meg sjølv, men om ein som eg har lagt merke til har endra sitt sound. Han har vorte kanskje den største inspirasjonen for meg som bassist, både med omsyn til hans tankar om bassrolla og hans tankar om basspel generelt.

Denne oppgåva tar for seg som sagt litt av karriera til Pino Palladino og evolusjonen i hans signatursound. Med lite tidlegare forskning på utøvaren vil denne oppgåva ha hensikt å bidra å fylle holet og kaste lys på hans speling og meir konkret hans signatursound⁸.

På grunn av Palladino's utvikling er evolusjon innan musikk eit gjennomgåande tema i denne oppgåva; skiftande tider, musikkteknologiske framsteg og nye verktøy som skapar nye sounds. Musikarar har endra seg med samtida og har gjennom tidene funne nye interesser og nye måtar å gjere ting på. Ser ein tilbake til tiåra med rytmisk musikk, ser ein ei rask utvikling i musikkbransjen (Mauch, 2015) og teknologien. Utstyret og teknologiske framsteg har gjort at vi har fått mange forskjellige sjangrar og sound. Også det kunstnariske spelet – av utøvarar, har vorte ein viktig faktor for utviklinga. I boka *The origins of Music* (Brown, Wallin & Merker, 2000) snakkar dei om at tydinga musikkevolusjon har ei tvitydig mening:

⁸ Sjå kapittel 3

"Never seems to overtake the live mix or overdo it, but is always doing something perfect for the song" Uttalelse frå internettforumet The Gear Page. <https://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/pino-palladino.850913/>

"It is unfortunate that the term "music evolution" (like the term "language evolution") has a such ambiguous meaning, as it refers both to biological evolution of a capacity and to cultural evolution of that capacity's output. In other words, the term refers both to the biological emergence of music through evolution to the capacity to make it (an evolutionary psychological consideration) as well as to the historical changes in musical systems and styles that occur over time and place (a comparative musicological consideration)" (Brown et al., 2000, s. 18).

Inntrykket mitt av karriera til Pino Palladino er at han har følgt med i tida. Han har hatt fleire skifte når det gjeld utstyr, spelemåte og sound. I arbeid med å forske på Palladino's sound undrar eg meg over kva som står bak dei forskjellige vala han tek. Til dømes: korleis tenkjer han når han gjer dette bassfillet? Eg undrar på om han tenkjer på same måte som meg, at dersom eit bassfill vert uinteressant, kan det stokkast om på, eller endra på tonerekkjefølgje, endra på rytmen eller begynne på ein uvanleg plass.

I arbeidet med denne oppgåva har eg blitt kjend med meir av materialet som Palladino bidrar på, til dømes arbeidet hans på 80-talet. Det var rundt den tida han fyrst vart kjend som musikal, og då mest som pop-bassist, med eit melodiyt fretless sound. I staden for å spele "basic" groove, la han ofte tonar som fekk fram meir harmoniar og akkordar, som på, til dømes 'Whereever I lay my Hat'⁹ (Young, 1983). Dette var komposisjonen som gjorde at Pino Palladino fekk fleire telefonar frå artistar og produsentar som ville ha han til å spele på plata si (Jisi, 2003).

Oppgåva tar, som tidlegare nemnt, for seg Palladino i perioden 1980-2000, og kjem til å belyse at han har vært innom forskjellige teknikkar, periodar, utstyr. I boka "Brave New Bass" frå 2003 editert av Chris Jisi tek Jisi for seg Palladino som ein av fire "super sidemens" (Jisi, 2003, 163). Han fortel at Palladino tilfeldigvis kjøpte ein fretless og at den plutselig vart tatt i bruk i mange år på innspelingar og live. Det var ikkje før på 90-tallet og tidlig 2000, då han starta å spele med R&B-artistar som D'angelo (Allmusic, 2018a) og Erykah Badu (Allmusic, 2018b), at han fekk meir fram sine inspirasjonskjelder og fekk uttrykke seg som den "eigentlege Pino Palladino".

⁹Sjå kapittel 2.3 eller les om låta her: <https://www.allmusic.com/song/wherever-i-lay-my-hat-thats-my-home-mt0004666936>

1.4 Den elektriske bassgitaren

Palladino er kjend for å bruke ein type instrument som er eit ikon innanfor bassverda. I følge Andrew James Waters i doktoravhandlinga *Steve Swallow: Electric bass Innovator With Analysis of Selected Works* frå 2003, tok utviklinga som førte til den fyrste elektriske bassgitaren lengre tid enn med den elektriske gitaren:

[...] "...while early resistance gave way to widespread acceptance in the case of the electric guitar, piano, the electric bass has encountered longer and stiffer resistance" (Waters, 2003, s. 15).

Leo Fender bygde den fyrste elektriske bassgitaren på slutten av 1950. Fender kom då opp med ein elektrisk bass eller ein bassversjon av elektriske gitaren, som eit resultat av at mange kontrabassistar hadde problem med å høyre intonering (Holter, 2018) av spelet sitt følge av store orkester og høg-lytte trommer. Andre grunnar for utviklinga var at det var behov for ein meir portabel bassgitar og at den måtte kunne tilfredsstillje volumnivået til gitaren og i tillegg til dette kunne spele med presisjon. På grunn av dette vart den fyrste elektriske bassen kalla "the Precision bass" (Waters, s. 38). Dermed trong ikkje bassistar no tenkje på intonering då denne bassgitaren kom med band, eller frets som det er kalla på engelsk. Då denne vart lansert vart den sjølvsagt møtt med ulike reaksjonar, men kanskje med mest skepsis i jazzmiljøet (Waters, 2003, s. 39).

I ein artikkel frå bassmagasinet No Treble (Johnson, 2018), publiserte dei nyleg ein artikkel om at ein av dei fyrste elektriske bassgitarane er til sals. Dei skriv at det var Paul Tutmarc som bygde den fyrste elektriske bassgitaren så tidleg som år 1936, og han kalla den "The Audiovox 736". I følgje artikkelen skal det berre vere 3 eksemplar igjen i verda. Ein anna artikkel frå vintageguitar.com (Blecha, 1999) meiner at det skal ha vert seld 736 stk. av Audiovox 736.

Dette var ein introduksjon og bakgrunn for masteroppgåva. I tillegg har eg presentert litt grunnleggjande informasjon til nytte for lesaren. I neste kapittel vert det presentert teori og empiri.

2 TEORI OG METODE

2.1 Teori og empiri

Jisi

Boka *Brave New Bass: interviews & lessons with the innovators, trendsetters & visionaries* av Chris Jisi (2003) er kanskje litteraturen som byggjer mest under min påstand, og som kan gi interesse for å finne ut av signaturen og soundet til Palladino. Som tidlegare nemnt skjer det stadig endring i musikkbransjen og teknologien, innspeling og lydgenklang, som gir nye sjangrar og endring i sound. Nye instrument, nye måter å spele inn på gir forskjellige sound på låter. Samtidig med denne endringa, endrar utøvarar seg i si eige utvikling, samtidig som dei endrar seg i forhold til evolusjonen i normer innafor musikk og kva som i den tid er populært (Jisi, 2003).

Boka består av ei samling av intervju gjort av Chris Jisi i Bassplayer Magazine. Jisi tar for seg viktige faktorar og musikalske val som bassistar har gjort, som har ført til trendsetting, og som har vore med å forme historia til bassutviklinga. Kvar profil omhandlar ein bassist sin bakgrunn og tidleg karriere; innsyn i kvar bassists ferdigheiter; basstime, stil analyse med notasjon og tabulatur og litt om det relevante utstyret deira.

I kapittelet «Super Sidemen», som nemnt tidlegare, der Jisi tar for seg fire ulike bassistar i fire ulike artiklar, beskriver han Palladino's dynamiske karriere: "Fretless Magician to R&B Wizard" (Jisi, 2003, s.163). Jisi gir ein perfekt beskriving av kva mange oppfattar Palladino som, og er grunnmuren til påstanden i denne oppgåva.

Artikkelen startar om generelle inntrykk av Palladino's høgde (203 cm!) og hans høflege og venlege måte å prate på. Vidare tar artikkelen for seg bassistens hyppige bruk av Boss OC-2 oktav pedal¹⁰ i si karriere, som har vært ein del av hans sound. Det verkar som bruken hans av effektpedalar er ei vesentleg brikke i signaturen hans. Når ein brukar oktav-pedal har ein

¹⁰ Produsenten som lagar effektpedalen er Roland 2018 – les meir på <https://www.boss.info/us/>

gjern e ei anna tilnærming og ein kan endre spelestil. Ein av grunnane til det er at ein oktavpedal ofte responderer dårleg ved lavt register og pedalen klarar ikkje å oktavere ned lågare enn ein D eller kanskje C på A-strengen, slik som Palladino seier her:

"I doesn't track much below D on the A string-sometimes you can get away with C-but the sound is awesome." (Jisi, s. 165).

Vidare tar artikkelen for seg eit skifte, då R&B-sjangeren endra seg, og meiner at "den ekte" Pino Palladino vart fødd. Frå her av starta han å spele for artistar innafør nye sjangrar, som til døme innanfor R&B, men klarte fortsett å halde det "mainstream" sessionarbeidet¹¹. Det å ikkje stikke seg ut, men likevel ha mykje innflytelse på musikken og rytmen har vore Palladino's drivkraft:

"I've always loved rhythm, and I loved the sound of the bass and the role it takes in the music-the whole concept of not playing much but having a big impact" (Jisi, s 163).

Artikkelen tar for seg tidlegare dagar i Palladino's karriere. Her nemnes blant anna da Palladino starta å teste ut gitaren til søstera, og at han var stor fan av rockeband som Led Zeppelin¹² (Bergan, 2015) og Yes (Bergan, 2017). Då han var 16 år, plukka han opp ein Rickenbacker-bass¹³ og han følte seg momentant heime. Som nemnt innleiingsvis (sjå avsnitt 1.2) i oppgåva, starta det heile med lokale pub-konsertar og etterkvart ein TV-jobb i Cardiff. I litt seinare tid vart han anbefalt av ein muskar-ven til Jools Holland¹⁴ som han gjekk i studio med. I denne tidsperioden spelte han inn med Precision bass med band. I seinare tid reiste han ut på turné med *Jools Holland & the Millionaires*. Gruppa delte scene med eit anna band med Paul Young som vokalist og dei kom godt overeins. Ikkje lenge etter fekk kjærasten til Palladino, som var koristen til Young, til å spele inn ein demo. Han hadde nyleg kjøpt seg ein Music Man Stingray frå 1979 og prøvde seg på ein Jaco Pastorius¹⁵-vibb (Pastorius & Towey, 2002) på coverlåta "Wherever I Lay my Hat (That's My Home)" (*Young et al., 1983*), ein

¹¹ Jisi 2003: 168

¹² Britisk hardrockgruppe –Bergan 2015 Led Zeppelin. I Store norske leksikon. https://snl.no/Led_Zeppelin

¹³ Gitar/bass merke - http://www.rickenbacker.com/model_all.asp?series=4000

¹⁴ Komponist, pianist, bandleiar og programleiar - <http://www.joolsholland.com/>

¹⁵ "Hi. I'm Jaco, and I'm the greatest electric bass player in the world." Pastorius og Towey 2002: 2

komposisjon av Marvin Gaye. Og etter dette var det heile gjort, og telefonar om jobbar auka (Jisi, 2003, s.164).

Eit anna viktig aspekt ved sounden til Palladino er hans påverknader. Tidleg som ungdom høyrte han på funk og soul-bassistar som James Jamerson (Justman et al., 2002), Larry Graham, Abraham Laboriel og Anthony Jackson. Og då han ”hadde langt hår og var ein rockar” (Jisi, 2003, s.165-166) vart han introdusert for sjangeren fusion, og høyrte mykje på musikk innanfor denne sjangeren. Kanskje dette hadde mykje å seie for sounden til Palladino, då mitt inntrykk av han er ein funk/soul bassist med ein ”rocka” backbeat? Samtidig kan moglegvis hans melodiske bassspel vere frå hans fusion-interesse.

Vidare beskriv Palladino hans første møte med D’angelo og korleis det utvikla seg. Dei møtte kvarandre i 1997, kom godt overeins og prata om Palladino’s 1963 Fender Precision bass. D’angelo spurde om han kunne bidra med basspel på nokre av låtane hans og dette samarbeidet er ein stor del av Palladino’s karriere og sound. Han fortel vidare at det var spennande og noko nytt då D’angelo ynskja at han skulle legge seg bak med keyboard, bak beatet til trommene. Av og til tenkte han faktisk at han var for mykje bakpå (Jisi, 2003, s.167).

Jisi tar også opp at nokon meiner at dette samarbeidet skapte ein ny musikalsk retning for Pino Palladino (Jisi, 2003, s.168). Palladino svarar med at frå då av, viste han meir av sine originale, musikalske påverknader då. Det fretlesse soundet var, som nemnd tidlegare, noko han meiner ”berre skjedd”, og han er takknemleg for alle artistane han har jobba med. Han takkar også D’angelo for å få moglegheita til å spele med han, då R&B-sjangeren stod nær hans hjarte. I kapittel 5 vil det bli diskutert om denne Pino Palladino, med rund og korte bass-grooves kan vere den ”ekte” Pino Palladino.

Drabløs

Doktoravhandlinga ”*From Jamerson to Spenner, a survey of the melodic electric bass through performance practice*” av Per Elias Drabløs (2012) er eit forskingsarbeid på det melodiske elektriske basspelet på 1960- og 1970-talet. Hans hypotese er at det på 60- og 70-talet oppstod ein måte å spele bass på som var fundamentalt annleis enn det basspelet fram til

då hadde vore. Drabløs identifiserte, isolerte og til slutt definerte gjennom dette arbeidet ein spelestil han kallar the melodic electric bass. Hans problemstilling lyder slik:

How did the melodic style of electric bass playing come into being, and why did it disappear?" (Drabløs (2012, s. 6).

Vidare deler han dette inn i 3 delspørsmål :

"Something new happened with electric bass playing at a particular time, where this new style of playing had a profound musical impact on musical styles, as well as on the instrument's development, role and use in popular music genres." (Drabløs, s. 6).

"A specific way of playing developed over time, which was gradually seen as a new consensual way of filling the bass role; and This style eventually disappeared, paving the way of new approaches in bass playing" (Drabløs, 2012, s. 6).

"This style eventually disappeared, paving the way for new approaches in bass playing" (Drabløs, 2012, s. 7).

Som Drabløs skal eg prøve å identifisere eit bassspel. Denne oppgåva har ikkje ha hovudfokus på spelestil, men meir mot utøvarens stil og signatursound. Som til dømes metodane transkripsjon og markørliste Drabløs har brukt vil vere grunnmur i denne oppgåva. Tidsperspektivet for forskinga i denne oppgåva startar nokså likt då Drabløs' tidsperspektiv sluttar i avhandlinga. Dermed kan ein, sjølv om dette ikkje handlar om det melodiske basspelet, diskutere og sjå nærare på kva som endra seg i basspelet frå slutten 1970-talet og starten av 1980-talet til endringa i sound og stil grunna musikkteknologiske framsteg på tiåret. Sjølv om denne masteren handlar om berre ein kandidat, satt han seg eit tydeleg spor på 1980-talet, med stilistisk bassspel som ein kan forbinde med musikk-soundet på 80-talet i populærmusikken. Kandidaten var også ein sessionmusiker (McDonald, 2017), som spelte med fleire artistar fordi han var ettertrakta. Også på grunn av at det var "noko særreiget", hans sound og melodiske spel.

Dybo

I *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* diskuterer Tor Dybo (2013) fleire samanhengande forskingsområder innanfor musikkvitskapleg teori og metode. Han stiller spørsmålet om korleis forskarar kan beskrive og analysere jazz- og populærmusikk som

skapast i scene og i studio. I boka vert fleire vitskapelege modellar og undersøkingar diskutert og presentert. Det er interessant og aktuelt innanfor denne oppgåva, då dette er ei analyseoppgåve.

I denne oppgåva kan ein diskutere om den har ein retning innanfor fagfeltet etnomusikologisk forskingsfelt. Dybo forklarar:

”Innenfor fagfeltet etnomusikologi poengteres tradisjonelt praksisnærheten til det utøvende feltet i form av feltarbeider med deltagende observasjon o.l. i stor grad. Med andre ord bør en for å kunne forske på en musikalsk genre ha kunnskap om den praktiske musiseringskunnskapen innenfor genren. Stikkordsmessig aktualiseres bl.a følgende eksempler på etnomusikologiske forskningsområder innenfor populærmusikkstudier: 1) studier over rockfestivalen som kulturelt fenomen, 2) rockkonserten sett fra scenen, 3) innøvningsprosesser i bandvirksomhet, 4) endringer i platemarkedet og distribusjon av musikk, 5) endringer i lyttevaner som følge av ny musikkteknologisk utvikling, 6) studier av opplæringstradisjoner i rytmiske musikkuttrykk m.m., 7) musikkteknologiske forskningsområder (studioproduksjon, live-produksjon m.m.), 8) studier av improvisasjonspraksis i ulike folkemusikkpraksiser, verdensmusikk-kulturer, jazz, rock mfl., 9) eksperimentelle forsøk i improvisasjonsforskning mfl” (Dybo, 2013, s. 81).

Her har Dybo presentert dei forskjellige tolkingsperspektiva som kan utførast innanfor etnomusikologi forskingsfelt, og i drøftingskapitlet vil eg diskutere kva typar perspektiv som er brukt i denne oppgåva, ein eller fleire.

”Flere forskningsbidrag innenfor en etnomusikologisk tilnærming til populærmusikkforskningen har utfordret tolkningsperspektivene på inn-samlet materiale, særlig med hensyn til diskusjonen om det er holdninger, verdier, vurderinger etc. Innenfor den undersøkte kulturen som legges til i grunn i analysene, eller om det legges til grunn et utenfrablikk fra musikkforskeren, der man heller bruker mer hevdvunne tradisjonelle analysemodeller og metoder i forskningsarbeidet.” (Dybo, 2013, s. 81).

Det Dybo skriv her kan ein sei er denne oppgåva si teoretiske tilnærming. Men denne oppgåva har også ein tilnærming der det vert brukt tradisjonelle analysemodellar og metodar. (Sjå kapittel 2.2)

Ruud

I følge Even Ruud utviklar identitet og musikksmak seg med åra. Men sine påverknader som musikal er tidleg introdusert og sit lenge med ein (Ruud, 2013, s.45). Musikkelskarar og

musikarar har sterke meiningar om musikksmak, kva som er bra og kva som ikkje er bra. Men det er mogleg å ”opne” opp for andre ting. Det er òg mogleg å oppdage ny musikk, og få ny inspirasjon.

I *Musikk og identitet* (2013) snakkar Ruud om musikk og identitet i ulike livsfasar:

”Når man oppdaterer sin musikalske livshistorie, handler det ikke bare om føye til et kapittel. Det er med tiden klarere for meg hvordan den musikalske identitetsutviklingen gjennomgår ulike faser i livet, nå som man kan se mer tilbake. Når det gjelder musikkens funksjoner i identitetsdannelsen, er det bestemte livsfaser som er viktigere enn andre. Eller kanskje temaet for identitetsdiskursen er annerledes når man har passert seksti, enn når man er midt i ungdommen?”

[...] handler musikk og identitet om hvordan musikken gir tilgang til opplevelser og erfaringer som danner råstoffet i fortellingen om oss selv”. (Ruud, 2013, s. 45).

Det er interessant å sjå nærare og lese om det med identitet og tid, korleis den utviklar seg og korleis forholdet til musikk endrar seg. Spesielt når ein skal sjå om ein utøvar har to forskjellige signaturar som er ein del av ein utøvar sin identitet. Dette kjem eg tilbake til seinare i oppgåva.

2.2 Metode

Denne masteroppgåvas har ei kvalitativ tilnærming og oppgåva utfører ulike kvalitative metodar for datainnsamling. I denne undersøkinga vil det bli gjort ei undersøking då det eignar seg godt til mi problemstilling. Dag Ingvar Jacobsen forklarar problemstillinga slik:

”Det sentrale i en slik problemstilling er ofte å få fram en så helhetlig beskrivelse som mulig av et fenomen. Utgangspunktet vil ofte være at vi har lyst til å få fram alle individuelle variasjoner og forskjeller som finnes i forståelsen av et fenomen, samtidig som vi har lyst til å få fram likheter” (Jacobsen, 2015, s. 89).

Kvalitativ metode har både fordelar og ulemper. Kvalitativ forskning, som er motsetninga av kvantitativ forskning, er dominerande på mange samfunnsvitskapelege områder:

”Kvalitativ forskning er en af de mange betegnelser, vi kan bruge i forsøget på at finde mening i de mange forskellige metoder og metodologiske begreber, der eksisterer i samfundsvidenskabernes i dag. I den mest grundlæggende betydning bruges betegnelsen, når man hensiver til indsamling og analyse af data, som ikke er strukturert på dataindsamlingstidspunktet – for eksempel ved hjælp af eksperimentelle procedurer

eller spørreskemaer, der indeholder "lukkede spørgsmål", hvor repondentene skal vælge mellem et sæt af mulige svar" (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 551).

Ei kvalitativ undersøking går ut på å jobbe med data som kan ha vert innsamla med forskjellige metodar, dokumenter som finst frå før av (som kan innehalde tekst og/eller bilete, foto og film eller notater) frå ein forskar av ein observasjon og/eller intervju (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s.552).

Denne oppgåva har ei analytisk tilnærming grunna metodane som vert brukt. Samanlikning, transkripsjon og auditiv analyse vil til saman gi data som vil vere til hjelp for å svare på problemstillinga. Oppgåva skal også gjere eit forsøk på å belyse korleis ein endring i sound og signatur kan vere bra i ein karriere.

2.2.1 Transkripsjon

Saman med auditiv¹⁶ analyse (sjå 2.2.2.) vil transkripsjon vere ein metode for å finne ut kva som eigentleg skjer i Palladino sitt basspel. For å kunne skilje dei forskjellige periodane i utøvarens karriere vil det vere viktig å ha transkripsjonar frå dei ulike årstala, der ein kan gjere eit forsøk på å høyre forskjellar i sound og spelestil. Samtidig er det viktig å samanlikne arbeid frå same æra og sjå om det er mogleg å finne likheiter eller ulikheiter i spelet.

Ein transkripsjon av basslinjene kan ikkje gi ein nøyaktig beskriving på kva som vart spelt og korleis det vart spelt, men det er heller ikkje meininga. Peter Winkler sine tankar seier litt om dette:

"The most conscientious transcriber can hope for is a plausible correspondence between his notation and what is actually heard on a recording; there is no such thing as a completely accurate transcription. But, this caveat notwithstanding, a transcription can make a performance "hold still" so that we can observe it – or some traces of it – in detail" (Winkler, 1988, s. 11).

Ein kan altså aldri få det nøyaktige spelet gjenfortalt, men som Winkler seier kan ein få musikken synleg slik at den kan studerast ved å gå inn i detaljer i det spelte. Med

transkripsjon vil ein kunne observere det som er spelt, ein vil kunne ”sjå” det spelte i staden for å berre kunne lytte og føle det.

Sjølv om det som regel vert brukt forskjellige teikn i transkripsjonar slik som til dømes ”f” eller ”mf” som beskrive målinga av styrkegrader i framføringa, har eg valt å ikkje notere dette. Det er på grunn av at basspelet følgjer dynamikken til resten av produksjonen. Dette vert difor ikkje ein del av fokuset i transkripsjonane.

I transkripsjonane vil det også bli notert besifring, altså akkordane i låtane, slik at ein kan sjå kva tonar bassisten speler under og kva funksjoner dei har, slik som dissonansar (SNL, 2018b) i fills (Drabløs, 2012, s. 173) og ledetonar.

Ulemper av å transkribere kan vere at ein ikkje får sjå heilheita i komposisjonane. I og med at berre basspelet vert notert ned, vil ein ikkje sjå samanhengen opp i mot dei andre instrumenta som speler. Til dømes at det kjem eit svar i bassgitaren etter ei spesiell vokalfrase, eller eit ulikt mønster eller frasering opp i mot trommespelet.

Då denne form for analyse har sine svakheiter, har eg i tillegg valt å utføra auditive analyser.

2.2.2 Auditiv analyse

Saman med transkripsjonen vil det verte gjort ei auditiv¹⁷ analyse (S.N.L, 2018a). Auditiv analyse er ikkje ein avansert metode då det går ut på å enkelt lytte til låta. Med mi erfaring innanfor musikkutdanning og mange år innanfor teori- og gehørtrening, går eg ofte automatisk over i ”analytisk modus” når eg høyrer på ein komposisjon.

I boka ”Rock: The Primary Text” skriver Allan F. Moore at det fins 6 typer av lyttarar:

”The expert is a prodoundly competent listener, able to comprehend the multiple interrelationships present in the music during the act of listening, and is therefore exceedingly rare. The good listener is also competent, but with a mastery that is unconscious, being “not, or fully, aware of the technical and structural implications”. The culture consumer treats music as a cultural asset, valuing it for the “joy of

¹⁷ Auditiv, som angår hørselen – I Store norske Leksikon 2018 <https://snl.no/auditiv>

consumption”, it gives, rather than for the demands it makes. The emotional listener uses music as a trigger for personal feelings. The resentment listener does likewise, but the feeling here are directed against some musical establishment. Finally, the entertainment listener uses music only as the provision of a passive background to other activities.” (Moore, 2001, s. 24).

Her gir Moore utgreiing om dei forskjellige nivåa ein lyttar kan ha basert på kva kunnskap personen har frå før av. Det går også på kva forhold kvar enkelt lyttar har til musikk. Eksperten, som han først nemner, er ein kompetent lyttar, som klarar å skilje ting frå kvarandre, og forbinde kva dei forskjellige instrumenta gjer med resten av instrumenta. Denne typen lyttar er som Moore påpeker sjeldan (Moore, 2001, s.24). Den siste lyttar Moore nemner er ein forbrukar av musikk, som lyttar passivt mens han gjer andre aktivitetar.

Dette er relevant for denne oppgåva då eg må lytte til musikken i ein slags analytisk modus, med min teoretiske og praktiserande rolle som muskar og la ”fornøyelsen” og kjenslene til sides. Ved å lytte på komposisjonane i forskinga, må eg ha eit objektivt og teoretisk syn for å få best mogleg resultat.

2.2.3 Soundanalyse

Tidlegare i arbeidsprosessen med denne masteroppgåva hadde eg tenkt å inkludere analysemodellen *Soundbox*. Denne type analysemodell forklarar Allan F. Moore i boka *Rock: The primary text: Developing a Musicology of Rock* (2001):

”The model stratifies sound-sources into four layers. The first is an explicit rhythmic layer, where precise pitch is irrelevant. This layer is the preserve of the drum kit and other percussion. The second layer is formed by the deepest notes (those with lowest frequency), which can be thought of as a low register melody. This layer is normally restricted to the bass guitar. A third layer is formed from higher frequency melodies, whether sung or played by a variety of instruments. This layer corresponds to the common-sense understanding of “tune”. The fourth layer fills the registral gap between the second and third by supplying harmonies congruent to each of these [...]” (Moore, 2001, s. 33).

Modellen til Moore består altså av 4 lag: rytmikk, bass, melodi og harmoni, som gir ein analyse av det totale lydbiletet; soundet¹⁸ av ein låt. I og med at denne oppgåva fokuserer på å finne eit sound og signatur hos ein utøver, har eg valt å ikkje bruke denne oppskrifta. Analysemodellen min går meir på det basstekniske, og fokuserast hovudsakleg på bassgitaren. Difor blir denne type soundanalyse kutta ut her. Eg kjem til å utføre min eigen type soundanalyse gjennom auditiv analyse.

2.2.4 Intervju

Intervju er ein vanleg måte på å oppnå viten om menneskje sin livssituasjon, haldningar, meiningar og opplevingar. Intervju vert brukt av forskarar, men også politikarar, markedsanalytikarar, kommunikasjonseksperter, journalistar, advokatar og terapeutar (Brinkmann & Tanggaard, 2015 s.29).

I førebuinga til denne oppgåva konsulterte eg med Per Elias Drabløs og hos han fekk eg eit tips og kontaktinformasjonen til Head of Bassplayer Magazine¹⁹, Chris Jisi. Han kunne kanskje kunne vere behjelpeleg med å få kontakt med Pino Palladino. Jisi har tidlegare bidrege på forskinga til Drabløs og difor var han behjelpeleg med å gi meg kontaktinformasjonen til Jisi. Etter å ha fått kontakt med Jisi, endra oppgåvas retning, med meir fokus mot ei analyse. I tillegg til dette ga litteratursøket mitt eit aktuelt funn. Det var ei bok som inneheldt eit utfyllande intervju med Palladino, utført av Jisi. Denne boka ga meg tilgang på informasjon og spørsmål eg ville sjølv stilt Palladino i eit eventuelt intervju. På grunn av dette, stoppa eg forsøket på å få tak i Palladino.

Då det allereie vart oppretta kontakt med Chris Jisi, som sit på mykje kunnskap, ville det vore hensiktsfullt å intervju Jisi.

Litt seinare i arbeidsprosessen sendte eg Jisi ein ny mail, og spurde han om han kunne tenke seg å svare på nokre spørsmål. Med hovudfokus på transkripsjon og analyse, vil dette

¹⁹ Bassmagasin - <https://www.bassplayer.com/> Bassplayer 2018

intervjuet fungere som komplimenterande data til denne oppgåva. Eg sende han ein mail der eg forsiktig forklarte at oppgåva gjekk i retning mot det meir analytiske, men at det ville vere av interesse å få hans tankar rundt min påstand. Sidan Jisi har møtt hovudkandidaten og intervjuar han fleire gonger ville hans meining underbygge oppgåvas problemstilling.

Intervju via e-mail er altså ein metode i denne masteroppgåva. Det er ein metode som er enkel å utføre, tar ikkje lang tid, og kan generere høg-kvalitets data. Meho (2006) utdjuper:

"[...] e-mail interviewing offers unprecedented opportunities for qualitative research, providing access to millions of potential research participants who are otherwise inaccessible. The method can be employed quickly, conveniently, and inexpensively and can generate high-quality data when handled carefully.

[...] When a mixed mode interviewing strategy should always be considered when possible, semi-structured e-mail interviewing can be a viable alternative to the face-to-face and telephone interviews, especially when time, financial constraints, or geographical boundaries are barriers to an investigation. The use of e-mail to collect qualitative data will certainly expand as Internet access and use become more prevalent. Empirical studies addressing relevant methodological issues are few, and thus there is a need to explore more fully the conditions under which in-depth e-mail interviewing can be most effective, the factors that may influence its reliability, how the implementation of some techniques may improve response rate and quality of data, and how respondents react to e-mail-based interviews in comparison to telephone and face-to-face interviewing." (Meho, 2006).

E-mail intervju er ein metode som kan vere eit alternativ til telefon- og ansikt til ansikt-intervju når ein står overfor tidsmessige, økonomiske og geografiske utfordringar.

2.3 Framgangsmåte og forskingsprosess

For å forsøke å identifisere og definere dei to versjonane eg meiner Palladino har, skal eg bruke eit system til analysen av transkripsjonan. Til dei forskjellige elementa som leites fram har eg laga ei ramme med forskjellige faktorar som fins i basspelet. I dette avsnittet skal eg leite fram dei elementa som gjeld for å identifisere basspelet.

Analysemodellen tar utgangspunkt i kapittel 5 «Details, features and idiosyncrasies» frå Drabløs (2012) og er modellen for transkripsjonsanalysa i denne oppgåva. Modellen er modifisert til denne oppgåva. Den modifiserte modellen er mindre omfattande og det er også lagt til eit par ekstra element som er aktuelle i denne undersøkinga.

Elementa er delt opp i tre hovudkategoriar; Groove element, melodiske element og tilleggselement (Drabløs, 2012, s.122-181). Desse tre kategoriane er overskriftene på dei ulike typane element som kan spelast.

Groove (sjå kap. 3.5) var den fyrste kategorien som var naturleg for meg å ha med. I *det store norske leksikon* finn ein denne definisjonen:

"Groove, sjargongutrykk som oppstod i jazzen i 1930-årene: "svinge", være "med". Er man in the groove, spiller man groovy, det vil med stor intensitet og innlevelse" (Bergh, 2018a).

Mykje av grunnlaget for påstanden min hadde med groove å gjer. Palladino har spelt med mange forskjellige artistar, og av erfaring kan groove og beatplassering endre seg for ein muskar når ein speler med forskjellige andre musikarar og forskjellige typar musikkstilar. Groove er ei samlande overskrift over kva type rytmiske utføringar bass-kandidaten kan ta seg føre:

Grunntone eller vekselbass er eit element eg vil ta med her. Det vil seie spel på taktas einar og trear, eller at ein anna tone speles på trearen og dannar vekselbass. (Drabløs, 2012, s. 127)

Walking (-bass) kan ein oversette direkte som vandrane bass, og går ut på å spele aktivt med ein konstant underdeling. Ein kan spele fritt rundt akkorden eller følge eit mønster. Walking er typisk i jazz-sjangeren (Drabløs, 2012, s. 129).

Syklisk/Riff²⁰/Bestemt groove vil seie eit repetitativt rytmisk eller melodisk mønster som vert ofte eit grunnelement i ein låt. Ein kan seie at syklisk er den "normale" måten å spele bass (Drabløs, 2012, s. 130-142).

Offbeat-frasering (Bergh, 2018b) er ein spelemåte der ein har anslag på slaga mellom slaga som gir tyngdepunkt i låta. Slik speling gir ofte tydeleg kjensle av at ein speler "mot" til dømes basstromma, om basstromma slår på 1 og 3. Bjørnstad (2016) skriv:

²⁰ The riff, for example, is a syntagmatic unit with a clear development thrus, while at the same time its repetitive aspect make it a metric and timbral "anchor" (Jason Toynbee, 2000 s. 43)
Drabløs 2012 s. 111-160

”Offbeat-fraseringer er altså ikke enkeltstående synkoper, men gjerne rytmiske fundament i en låts groove-struktur” (Bjørnstad, 2016, s. 15).

Standard-groove med variasjon er ein spelemåte der det fins eit rytmisk repetitativt mønster, men utan at ein får ei kjensle av at det er eit riff. Sjølv om det beveger seg i retninga, vert denne spelemåten ikkje klassifisert under riff.

Oktavbruk går ut på at ein får tydeleg kjensle av bruk av same tone i ein anna oktav enn føregåande.

Konsekvente fjerdedelar eller åttandedelar går ut på at det førekomer hyppig bruk av ein fast underdeling på fjerdedelar eller åttandedelar.

Sekstendelar eller raske triolar er eit element der ein ser bruk av hurtige underdelingar i spelet, men utan kriteriet om det vert spelt konsekvent.

Disco-oktav refererer til den mykje brukte spelemåten på 70-talet, då disco-æraen var populær. Denne spelemåten vil sei at ein spelar ei tone i forskjellig oktav annakvar gong, repetitativt.

Neste overskrift over dei tre kategoriane omhandlar det meir **melodiøse** (Drabløs, 2012, s. 161-175) som skjer i basspelet. Elementa i denne kategorien fokuserer ikkje like mykje på det rytmiske som groove.

Elementet *parti over åttande band (Eb)* tar for seg basspel i det øvre registeret. Her har eg valt å skilje mellom det øvre og nedre register på bassgitaren. Ein E på standard firestreng elbass er starten på instrumentets øvste oktav. (Drabløs, 2012, s. 163)

Double stops er eit omgrep som handlar om at to tonar vert spelt samstundes eller at dei kling samstundes ved fleire anslag (Drabløs, 2012, s. 166). Dette er ein teknikk som er tatt frå klassisk musikk terminologi.

Tydelege melodiske linjer kan ein forklare med at utøveren tar eit steg vekk frå si rolle og tar eit tydeleg melodisk fokus.

Bassfills kan forklarast slik at utøvaren tar eit steg vekk frå rolla som akkompagnement, gjerne melodiske- eller rytmiske linjer. Det er som ein slags variasjon men som gjerne ikkje tek eit stort melodisk fokus (Drabløs, 2012, s. 173).

Funn av *solistiske innslag* kan registrerast når utøvaren speler aleine eller har aleine det melodiske ansvaret av instrumenta.

Den siste overskrifta over dei tre kategoriane går på meir sjeldnare element. Desse vil eg kalle detaljar i basspelet. **Tilleggsselement** (Drabløs, 2012, s. 176-181) kan oftare førekome med spesielle type utstyr. Ein kan forklare med eit døme slik som med at vibrato førekjem sjeldnare når utøvaren brukar ein bassgitar med band. Det er meir typisk å høyre vibratobruk hos ein utøvar som brukar fretless bassgitar.

Vibrato vil seie at ved ei spelt tone, vil utøvaren bruke fingerteknikk for å bevege på tonas pitch²¹. Ofte er det slik at pitch'en ved vibratospel går opp og ned, i ulike tempo. Vibrato vert brukt i mange forskjellige instrument.

"The pulsating or vibrating element of some sounds that is produced by a full, resonant quality of tone. Vibrato is a very slight fluctuation of the pitch of a note; it was known as early as the 16th century, but until the 19th century it was used mainly as ornamentation. Since the 19th century, vibrato has been used almost constantly because of its enhancement of tone" (Dictionary On Music, 2016c)

Glissando kan ein forklare med at utøvaren glir tona i ein retning, enten opp eller ned til neste tone som spelast (Drabløs, 2012, s. 179).

Slap er ein meir bassteknisk spelemåte, der ein brukar tommelen til å få eit toneanslag, som skaper eit meir rytmisk og perkussiv sound. Saman med slap brukar ein ofte "pop", ofte ein oktav lysare, på D- og G strengen for å få litt same effekt men anna type lyd. Det er mest vanlig å bruke denne teknikken gjennom heile komposisjonar, men også på små parti eller på markeringar. Dictionary On Music forklarar det slik:

²¹ "The specific quality of a sound that makes it a recognizable tone. Pitch defines the location of a tone in relation to others, thus giving it a sense of being high or low" Dictionary On Music 2016d <http://dictionary.onmusic.org/terms/2622-pitch>

"The slap bass style has been used in traditional jazz, swing, polka, bluegrass, Rock n' Roll, rockabilly, and psychobilly music. Performers in the 1950's began to incorporate the slap bass technique with unique showmanship. They would often spin the double bass around and occasionally, performers would climb onto the double bass while performing. The slap bass style also was the basis for the "slap and pop" technique for the electric bass in the 1970's. Performers would use the thumb of the plucking hand to strike the string, making a slapping sound but still allowing the pitch to sound followed by using the index or middle finger of the plucking hand to pluck the string hard enough so it hits the fingerboard, achieving the pop. (Dictionary On Music, 2016a)

Ghostnotes kan forklarast som perkussiv speling, der ein speler utan toneangiving, og det skapar eit perkussivt sound. *Ghostnotes* er ofte spelt for å skape eit slags "driv", og ein skapar meir underdelingar i spelinga som igjen resulterer i ein meir intens kjensle. Dictionary On Music beskriv det slik:

"A muted or dampened note that has rhythm but often no discernible pitch. It is often thought of an implied note in a musical phrase and can be not performed or performed only faintly for effect. The use of this effect with the electric guitar and bass guitar is more aggressive sound than with the wind instruments, but the effect still is a rhythmic pulse without a discernible pitch. The false note is indicated by a (parenthesis) around the notehead or with an "X" in place of the notehead, indicated that the note is to be played very quietly, as a ghost" (Dictionary On Music, 2016b).

Dette er modellen eg anvender i analysen:

Groove element:

- A. Grunntone eller vekselbass
- B. Walking
- C. Syklisk/Riff/Bestemt groove
- D. Offbeat-frasering
- E. Standardgroove med variasjon
- F. Oktavbruk
- G. Konsekvente fjerdedelar eller åttandedelar
- H. Sekstendelar eller raske triolar

I. Disco-oktav

Melodiske element:

J. Parti over åttande band (Eb)

K. Double stops

L. Tydelege melodiske linjer

M. Bassfills

N. Solistiske linjer

Tilleggselement:

O. Vibrato

P. Glissando

Q. Slap

R. Ghostnotes

2.3.1 Forskingsverktøy

I denne analyseoppgåva har det blitt utført transkripsjonar av heile komposisjonar, gjennom notasjonsprogrammet Sibelius. Programmet er i følge Sibelius sine nettsider (Avid Technology, 2018) verdas mest selde og kan brukast til alt av enkle transkripsjonar og store orkesterarrangement. Det er òg dette som vert enklast å bruke med tanke på tidlegare erfaring med programmet. I tillegg brukar eg Transkribe!²², som er eit nyttig verktøy i transkripsjon. Med Transcribe kan ein lettare utføre ein transkripsjon. I programmet kan ein leggje inn ei relevant låt, for deretter å bremse ned låta slik at den spelast treigare. Å transkribere ei låt vert enklare ved å bremse tempoet på låta.

²² Produsent for Transcribe er Seventh String, her er lenkje til heimeside: <https://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html>

Andre moglegheiter i Transkribe er til dømes å bruke ein grafisk EQ²³ for å fjerne frekvensar, slik at ein kan høyre basslinjene betre i låta for så og definere spelet. Ein anna ting er at ein kan få fram ein ”pianoroll” som analyserer kva tonar som den høyrer i opptaket. Om ein då er usikker på intonering, eller ikkje transkriberer med bassgitar eller piano, kan ein kikke på dei lågaste tonane som viser og sjekke kva Transcribe meiner som analyserer lydopptaket. Eit slik verkty er ikkje alltid 100% presis, og det kan vere fordel med ein dobbelsjekk med eit instrument.

2.3.2 Komposisjonane

I denne masteroppgåva har eg transkribert seks komposisjonar frå perioden 1983 til 2000. Dei tre fyrste er frå den perioden som har som kan definerast som ”versjon 1” av Pino Palladino. I tillegg til desse låtane har eg transkribert tre andre komposisjonar frå perioden som har som kan definerast som ”versjon 2” av Pino Palladino. Låtane er frå år 1983, 1986, 1992, 1993, 1997 og 2000.

Det fyrste steget var å finne representative komposisjonar som skulle transkriberast. Etter å ha gjennomgått nesten alt som Palladino har medverke på, var det mange komposisjonar som kunne vere representative for Palladino’s utvikling og som i tillegg kunne vere interessante å analysere. Blant alle komposisjonane var det særleg ein som stakk seg ut, som tydeleg demonstrerte basspelet hans. Låta *Wherever I Lay My Hat (That’s My Home)*, frå albumet *No Parlez (Young et al., 1983)* var låta som gjorde Palladino ”kjent” og som gjorde at ”karriera starta” eller fekk eit opprykk. Dette var låta som gjorde at verda vart ordentleg ”presentert” for Pino Palladino’s tidlege basspel, og det var difor naturleg at dette var ein av låtane som skulle vere med i analysa. (Jisi, 2003, s. 164)

²³ ”Equalizer, elektronisk krets som sørger for å justere eller korrigere de enkelte frekvenskomponentene i et elektrisk signal slik at signalet blir som ønsket.” I Store norske leksikon. (Johnsen 2018)

Vidare var det naturleg å sjå nærare på Paul Young sine låtar²⁴. På grunn av hans varierte sound, kunne det vere hensiktsmessig i forhold til oppgåva å velje to låtar frå artisten Paul Young. Palladino har spelt bass på mange av hans album og lagt frå seg mange spor i Young's musikk. Paul Young sin musikk bar preg av mykje variert basspel, men noko som alltid var likt, var det tydelege og distinkte fretlessoundet. Ein kan nok seie at hans musikk var i pop/rock landskapet på 80-talet, men likevel om ein høyrer på mykje av musikken kan ein ane hans eksperimentelle lyder, bruk av effektar, og spesielle harmoniske val. Utifrå egne erfaringar etter det å ha kjent igjen ein spesiell bassgitar, fann eg aldri noko basslyd som skilde seg ut frå Musicman Stingray'en til Palladino.

”Wherever I Lay My Hat (That’s my Home)” startar med ei melodios bass-intro, og noko av utfordringa her var å notere ned rytmikken til Palladino sidan han legg seg bakpå beatet. Mot slutten av diverse taktar startar han litt tidlegare enn planlagt og ”bommar” litt på einarar i neste takt. Det førte til at eg vart usikker om eg skulle notere ein punktert åttandedel og ein sekstendel, eller om eg skulle notere den fyrste åttandedeltriolen og den siste åttandedeltriolen på det fjerde slaget i takta. Låta har i 4/4 taktart.

Ein anna ting som dukka opp og ga litt problem, var intonasjonen. Dette var på ei tid då Palladino var relativ fersk på fretless bass (utan avmerka intonasjonsmerker), og han hadde ikkje mange års fretless erfaring og var sjølv lært som resulterte i at basspelet ikkje alltid var reint. Då brukte eg min eigen bassgitar og bremse ned låta til 50% av originalt tempo og loope partiet med den sure tonen, og sjekke kva basstone på min bass som var nærast det som vart spelt. I prosessen med transkriberinga bremsa det litt av arbeidsflyten og tok ekstra tid.

Denne låta høyrer ein eit nokså aktivt basspel, då det er mykje plass og bassgitararen er litt i fokus. Mot slutten av låta gjaldt det å finne ut kva tonar som var ga tonedanning og kva som var såkalla ghostnotes. Ein anna vurdering eg måtte ta, var kor vidt grensa gjekk til det måtte noterast eit vibratoteikn ovanfor tona.

²⁴Les meir om Paul Young på hans heimeside: <http://paul-young.com/>

Vidare valte eg som nummer tre å transkribere låta "Watching the World" (Khan, 1986, spor 1). Palladino spelte nokså aktivt her også. Det er hyppige skifte av akkordar, som inneheld avanserte harmoniske element og modulasjonar. Då eg transkriberte "Watching the World" måtte eg spør bandkollegaer frå UiA, nærare pianistar, om akkordrekkene i denne låta. Det var vanskelig for meg å høyre kva type akkord som var spelt, på grunn voicingane. Til hjelp, lukkast eg ikkje med å finne transkripsjonar på denne låta med besifring. Sjølv om basspelet på denne inneheld repetisjonar, spelar Palladino fortsatt aktivt og inkluderer fills og detaljar. Det gjorde at transkripsjonsprosessen av denne komposisjonen var nokså tidskrevjande.

Då eg arbeida med å finne neste komposisjon, tenkte eg ikkje mykje på årstalet den var gitt ut, men om eg fann ein komposisjon som tydeleg representerte Palladino's spel. Eg tenkte også at det kunne vere aktuelt med ein ny artist, på grunn endring i miljø, nytt studio og nye produsentar. Valet falt på Elton John med låta The One (John, 1992). Det var albumtittelen og bar preg av eit klangfullt lydbilete med lite element og interessant basspel. Denne komposisjonen var også utfordrande å transkribere nøyaktig, då bassgitaren var vanskeleg å skilje ut i miksen med mykje piano, trommer og klang. Sjølv med litt EQ-justering, kutting av låge og høge frekvensar, var det fortsatt utfordrande.

Neste komposisjon valte eg på grunn av den skilja seg ut frå førre. Berre eit år etterpå gir Michael McDonald²⁵ ut eit album med låta "I Stand For You" (Michael McDonald, 1993, spor 1). Komposisjonen var reggaeinspirert, og det soundet eg var blitt vand med å høyre, hadde endra seg.

Neste låt eg valte å transkribere var "Ain't Nobody Home" (King, 1997, spor 6). Komposisjonen er ein typisk bluesrock, der D'angelo kontribuerer som vokalist. Ein ting som var litt interessant her, var at D'angelo og Palladino møttes for fyrste gong her, og vart kjend med kvarandre.

Siste låt som vart transkribert var "Send It On" (D'Angelo, 2000, spor 5). Når dette albumet vart gitt ut var det skjedd openberrlege endringar i den musikkteknologiske verda, då denne miksen bar preg av djup, fylldig bass.

2.3.3 Utfordringar ved transkripsjonen

Transkripsjonane inneheld spelet, besifring og tempo. Om det fantes ein type "feel" på underdelingane, har eg informert om dette. Eit utfordring i fleire av transkripsjonane var å finne tempo til komposisjonane. Fleire av desse var nok ikkje vert spelt inn på klikk (metronom), eller om dei eventuelt hadde ulike tempo på dei forskjellige delane. Ofte, etter utvikling i låtane, spelte besetninga i eit høgare tempo mot slutten. Difor valte eg å finne tempo tidleg i låta, men så pass ut i låta at fleire i besetninga var representert. Tempoinformasjonen i transkripsjonane er oppgitt slik tempoet er mellom cirka 0:15-0:45min. Dette er ofte etter intro, eller til og med fyrste refreng. Til å finne tempoinformasjon i komposisjonane, brukte eg den enkle metronomen ein får opp når ein søker opp "metronome" på Google. Til tross for at denne er nokså simpel, gjorde den jobben for meg.

Ved å ha studert transkripsjonane har eg fått eit sterkare inntrykk over korleis bassisten har tenkt om form, struktur og oppbygging. Ved hjelp av Excel har eg satt opp ei markørliste og har avkryssa dei forskjellige elementa som oppstår i forskingslåtane. Undersøkinga er blitt utført ved å studere transkripsjonane samstundes som eg har høyrd på låta. Dette har gjort at eg har fått eit sterkare inntrykk over kva som oppstår i låta.

Etter studeringa av transkripsjonane har eg retta fokus på soundanalysa. Fokuset då var å *høyre* på låta då dei allereie hadde blitt transkribert. På denne måten har eg jobba med å opparbeide meg ei meining om soundet til Palladino ved å fokusere på kva som vert repetert og kva som har endra seg over tid. Som nemnt over har utstyret som vart brukt noko å seie for sjølve soundet, i tillegg til korleis låta vart miksa, forskjellige produsentar, forskjellige sjantrar og tiår.

3 OMGREP

I dette kapitlet vil det bli gitt ei utgreiing av sentrale omgrep som vert brukt i oppgåva. Dette er for å få lesaren til å lettare følgje og tolka mine diskusjonar gjennom oppgåva. Det vert brukt omgrep på engelsk i tillegg til fagomgrep og tydingar som eg som musikar er vant til å bruke. Dei mest sentrale omgrepa i oppgåva er populærmusikk, sjanger, signatur og groove.

3.1 Populærmusikk

Populærmusikk som har forkortinga popmusikk, er ein sjanger som har fleire undersjangrar. Men kva er egentleg pop-musikk? Søker ein på Merriam-Webster si ordbok får man opp:

”Music written and marketed with the intention of achieving mass distribution and sales now principally in form of recordings” (Merriam-Webster).

Definisjonen frå ordboka er altså at det er musikk som er meint for masseproduksjon og har formål å selje. Pop består av ei forkorting av populær, og hos Drabløs (2012) fins det ein anna definisjon:

”The term generally refers to a collection of musical genres that are easy accessible to the ordinary listener and that are set opposite Western European art music (henceforth calles classical music”.
(Drabløs, 2012, s. 8).

Difor vil dette vere ei forenkla betyding som seier nok om kva populærmusikk er. Det finst også sjangrar der ein startar med noko anna før ”pop”, som definerer litt meir kva type musikk det er, til dømes visepop og soulpop²⁶. Det er kanskje individuelt kva ein meiner popmusikk er, men det er nok kanskje litt som Drabløs er inne på; musikk som er lett å like for folk flest, og som kanskje ikkje har ei avansert oppbygging.

Tor Dybo snakkar om definisjonsproblema av popmusikk *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*:

²⁶ Undersjangrar til popmusikk som definerer meir kva type musikk det er – sjå kap 3.2

[...]” har begrepet ”populærmusikk” framskaffet både

1. En rekke definisjonsproblemer med tanke på hva slags kriterier som legges til grunn for å definere hva slags musikalske uttrykk som kan og ikke kan inkluderes i begrepet, og ikke minst
2. Hvor langt tilbake i tid begrepet kan strekkes

”Populærmusikk” er således et meget vidt begrep, og i denne sammenheng er det relevant og stille spørsmålet: Populær for hvem? All musikk er populær for noen, og av den grunn blir dette en uholdbar definisjon” (Dybo, 2013, s. 78).

Kven er det egentleg populært for? Dybo diskuterer også at det er eit nokså vidt omgrep, som står fram som ein hovudkategori med mange underkategoriar, eller ei overskrift for mange populære sjangrar. Det er også vanskeleg å beskrive kor langt tilbake omgrepet kan strekkes altså då det fyrst vart introdusert.

I denne oppgåva er simplisitet ein stor del av omgrepets tyding. Mykje av pop-musikken for meg er komposisjonar med enkel oppbygging som har enkle harmoniske og rytmiske element som forskjellige typar lyttarar kan like, alt frå den erfarne lyttar med musikk-kunnskap til den uerfarne, umusikalske lyttar.

3.2 Sjanger

Sjølv etter snart fem år med musikkutdanning på universitetsnivå har eg vanskelegeheitar for å definere *sjanger*. I denne oppgåva nemnes fleire typar undersjangerar, som går under hovudkategoriar innanfor sjangeren, til dømes pop- og R&B-musikk. Opp gjennom åra har eg utallege gonger opplevd diskusjonar og møtt på folk som er ueinig om kva sjanger artisten eller gruppa er innafor. Definisjonen til Merriam-Webster lyder slik:

” : a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content” (Merriam-Webster).

Ei beskriving av omgrepet sjanger er at det altså er ein måte å kategorisere musikk i forhold til stil, form og innhald. Det handlar om å skilje forskjellane i musikk, og hjelper konsumentane til å få rettleiing til det dei er ute etter. I tillegg til dette, er det for å kunne få ein introduksjon til materialet ein skal høyre på, eventuelt kjøpe. Om ein lyttar høyrer på

musikk og ikkje klarar å definere og forstå komposisjonen ein høyrer, kan sjangerbeskriving hjelpe med å rettleie og forstå innhaldet.

Som Drabløs viser med døme frå sitt eige band Secret Garden²⁷, ser ein at på dei forskjellige sals-sidene vert det promotert og annonsert ulikt:

As an example of record company's strategy, it is natural to mention my own band, Secret Garden. The music of this band can best be described as contemporary pop mixed with Irish folk with classical elements blended in, and, from a record label's point of view, it is not easy to categorize. (Drabløs, 2012, s. 87).

Land og personar har forskjellig mening om kva musikken skal kategoriserast under. Ein grunn for det er egentlig at plateselskap og platebutikker har forskjellige strategiar på korleis det skal appellere til kjøparen. Om lyttarar skal finne ny musikk, vil selskapa finne ut kva sjanger det er for å finne ut om dette i det heile tatt er noko for lyttaren. Kva type musikk det er og kva minnar dette om? I *Performing Rites* (1998) meiner Simon Frith at han ser "music labelling" som ein kommersiell konstruksjon designa for å treffe eit betalande publikum, der plateselskap, radiostasjonar og platebutikker, ofte med forskjellige strategiar, konkurrerer for å finne den rette musikken for den rette konsument.

Strategien er ofte å treffe godt til kjøparen, og kanskje ha fleire sjangerbeskrivingar, for å ikkje få ein spiss type av musikken. Det skal seiast at omgrepet sjanger ikkje berre vert i brukt i musikk, men også i mellom anna teater, dans og film kor det er mykje brukt på same måte. I film veit ein ofte, kanskje enda meir tydeleg enn i musikk, grunna alle sjangrane som finst, kva ein får servert om ein på førehand veit kva sjanger filmen er.

3.3 Sound

Om ein oversett det engelske ordet direkte til norsk, som vert lyd, vert tydinga til omgrepet "lost in translation". Det norske ordet *lyd* kan vere kva som helst som skapar lyd. Dersom ein til dømes seier til bandet, utøvaren, sjangeren, studioet eller tidsepoken: "Lyden i bassgitaren

²⁷Les om gruppa her: <http://secretgarden.no/> Henta 24/4/2018

er varm og anseleg, men med for lite høgare frekvensar som definerer det stramme, rytmiske riffet.” Då er ein meir inne på ein konkretisering av lyd som eg heller føretrekk å kalla sound.

Mi meining om sound er at det handlar om nokså tydeleg høyr bar attkjenning av til dømes eit band eller ein utøvar. Det handlar om korleis det let. Om ein trekk fram bassisten Marcus Miller²⁸ (Jisi, 2003, s. 1), så verker det som om mange bassistar er kjent med hans sound, for så vidt hans moderne sound: den tydelege, distinkte slap- og poplyden hans som forsterkar soundet ved bruken av ein aktiv Fender Jazz Bass²⁹ med maple fretboard.

I same situasjon kjenner mange igjen Jaco Pastorius (Pastorius & Towey, 2002, s. 2) sitt sound, som pregast av tight speling, fretless bass, ofte med choruseffekt. I tillegg fingerteknikk med anslagshanda veldig nære bridge.³⁰

Det er mange ting som er med å definerer eit sound og i masteroppgåva til Bjørnar Bjørnstad *Signaturbassing (2016)* skriv han:

”Så vel som signaturbegrepet kan også sound innebære en personlig spillestil. Likevel kan et personlig sound unnlate å indikere en signatur. En utøver kan ved store deler av sitt spill ha gjentakende trekk i sitt spill som er delaktiv med å definere en utøversignatur, men kan ved andre anledninger anvende seg av virkemidler som ikke kan karakteriseres slik. Et eksempel på dette kan være at en bassist konsekvent benytter seg av plekter i sitt spill, men har valgt ved få anledninger å bruke en annen anslagsteknikk, som for eksempel bruk av finger. I tilfellene hvor utøveren da ikke gjentar seg selv er dette ikke lenger en indikator på utøversignatur, men likevel fortsatt en del utøverens sound ved gitt situasjon. (Bjørnstad, 2016, s. 9-10).

Ein kan seie at i ei gruppe der fleire musikarar spelar saman, blir kvar musikars eigne personlege sound kokt saman til eit heilhetsound av gruppa.

²⁸ ”As a player, he parlayed his session-gained versatility into a deep mastery of the pocket. Fans dubbed him ”The Thumbslinger” for his cutting-edge slap style, while music critics-impressed with his expressive vocal-like melodies and solos-hailed his ”trademark talking bass”. Jisi 2003: 1

²⁹ Les om Fender Jazz Bass her - 2018 <https://shop.fender.com/en-NO/start> Henta 24/4/2018

³⁰ ”Jaco never had to brag when he said he was the ”world’s greatest electric bass player” – he was simply stating a fact.” Pastorius og Towey 2002: 3

3.4 Signatur

Palladino's *signatur* er sentralt i oppgåva, men kva inneberer omgrepet? I Merriam-Webster si ordbok, får ein opp forskjellige definisjonar av omgrepet *signatur*.

: something (such as a tune, style, or logo) that serves to set apart or identify; also : a characteristic mark (Merriam-Webster, 2018).

Den fyrste forklaringa ein får opp er det å signere sitt namn på noko.

Her handlar det om å identifisere eit karakteristisk trekk. Signaturen til utøvaren er ein del av identiteten hans og ein kan seie at det er eit viktig karakteristisk trekk som musikar. Signaturspeling er då noko som lyttaren vil hugse ved låta, som sit igjen etter å høyre spelet.

Min eigen oppfatning av omgrepet i arbeidet er at det er slik ein utøvars identitet kjem til uttrykk og det er opp til lyttaren og kjenne igjen signaturen. Signatur er som om å sette sitt preg på kunsten, og det treng ikkje å vere snakk om mykje som utførar. Det er på ein måte som om å signere sitt eige namn på komposisjonen.

Ein kan diskutere om at signatur utviklast som på same måte ein utviklar sin eigen musikalske identitet. Identiteten vår handlar om kva verdier som ein tykkjer er viktige:

"Utforming av identitet handler slik ikke minst om hva jeg bryr meg om, hvilke verdier jeg holder for viktige. Slike forpliktelser overfor verdier, som psykologen Erik H Erikson plasserte under stadiet "generativitet", anså han som samtidig som så sentrale at de kunne forstås synonymt med identitet. Med andre ord dreier identitet seg i særlig grad om hva jeg står for her i livet, hva og hvem jeg bryr meg om. (Ruud, 1997, s. 143).

Overfører ein dette til musikk kan det innebere kva musikksmak ein har, og kva ein interesserer seg for, enten utøvarar som idol eller musikksjanger.

Mange av oss, i alle fall i mitt musikkmiljø, har ei meining om kva signatur tyder, men kan ikkje alltid tydeleg nok forklare kva ein meiner med det. Mens nokon kanskje har tendens til å gå fram og tilbake med desse omgrepa, er min oppfatning av signatur at det er noko som gjentek seg, noko som ein kan forvente seg, om ein kjenner til utøvarens arbeid frå før. Når ein diskuterer ein utøvar, kan ein seie at "han satte sin signatur på det" eller "han utførte sin signatur". Innanfor ein musikars signatur, verker det som om det er nokre type fraseringar,

fills, beatplassering, heilheitelig form som ein kan oppfattast av utøvaren, som kan gå under signaturomgrepet. Eit sound til ein utøvar, kan vere at ein gjenkjenner ”den harde spelinga med typiske stakkato sekstendelar”, med den ”den distinkte tonen frå den spesielle bassgitaren”.

Omgrepet signatur kan brukast i andre samanhengar, til dømes i film og dans. Min oppfatning er at innanfor kunstnariske fagfelt er det noko som gjentek seg som vert varemerket for utøvaren. Produsentar og artistar som skal finne ”den rette” musikaren til musikken deira, brukar gjerne utøvaren grunna dei vil ha deira signatur i musikken.

3.5 Groove

Groove er eit amerikansk ord som vert brukt ein del i denne oppgåva. I *Store norske leksikon* får man oversett det som her:

”Groove, sjargongutrykk som oppstod i jazzen i 1930-årene: ”svinge”, være ”med”. Er man in the groove, spiller man groovy, det vil med stor intensitet og innlevelse” (Bergh, 2018a).

Drabløs diskuterer omgrepet groove og snakkar om at det er vanskeleg å definere nøyaktig kva groove er:

”The concept of groove, is, especially among musicians, one of the most debated elements of playing music. The “ability to groove”, or “to lay down a groove”, is probably the single most fundamental concept in the popular music idiom among bass players, and it is still a term surrounded by mysticism and ambiguity, being a subjective and personal idea of how music works, though be considered and effective and successful groove.

[...] If we cannot say exactly what is is, we can say with more certainty where it is. In popular music genres, the collaboration between the drummer and the bass player typically determines the song’s groove” (Drabløs, 2012, s. 122 og 124).

Slik som Drabløs meiner er det vanskeleg å definere, men som muskar i det miljøet eg oppheld meg i har eg ei oppfatning av omgrepet. Mi oppfatning og tyding av omgrepet går ut på at ein ofte ikkje kan forklare det, men ein høyrer når det groover, eller når ein muskar har ”groove.

4 ANALYSE

I dette kapitlet presenterer eg dei data som har verte generert gjennom analyser av transkripsjonar, auditiv analyse og data frå mailintervju. Det vil verte vist til notedøme³¹ frå transkripsjonane for å vise til dei forskjellige elementa som finst. I notedøme som eg viser til er det ikkje som regel vist til taktart, om ikkje låta går i ein anna taktart enn 4/4. Det vil verte vist til eksempel frå andre bassistar sitt spel for å sjå ein kopling frå inspirasjonen til forskingsobjektet. Dette vil vere med å forsterke det som kan diskuteras som inspirasjonskjelder. Eg skal og utgreia litt om utstyr. Låtane som er transkribert er framlagt i kronologisk rekkefølge frå 1983 til 2000.

4.1 Utstyr

Strenginstrumentalistar kan låte veldig forskjellig. Forskjellig teknikk, approach, styrke i spelet og forskjellig typar volum på fingre skapar ulik sound. Sounden til ein utøvar går mykje ut på fingre og teknikk. Likevel har ikkje fingre og teknikk alt å sei for sounden, det kan også vere bruken av forskjellig utstyr. Bruker ein forskjellig utstyr, kan same utøvar med same teknikk og fingrar let ulikt.

I starten av Pino Palladino's karriere, brukte han ein Music Man Stingray³² 1979 bandlaus bass. Ein kan ikkje sei sikkert at det berre var denne som vart brukt på 80-talet, men ein kan høyre den same distinkte, mellomtonetunge sounden på majoriteten av komposisjonar eg har høyrd i perioden 1982-1993, der Palladino er kreditert som bassist. I boka *Brave new bass* (2013) skriv Chris Jisi følgjande:

Of his trademark fretless Music Man Stingray 4-string, Pino Palladino says: "I think it's about a '79; the string go through the back of the body." The stock sunburst axe also has a rosewood board with no fret lines and one double pickup with active bass/treble boost. "With the bass and treble knobs turned midway

³¹ Med tanke på størrelsen av notedøme og i forhold til relativitet, har eg valt å ikkje nemne labels og komponistar i eksempla, men heller namn på låter. Med notedøme meiner eg eit utklipp frå dei heile transkripsjonane utført til undersøkinga.

³² Bassmerke, laga av Leo Fender. 2018 : <https://www.music-man.com/instruments/basses/stingray>

and my plucking fingers right over the pickup, it has this one versatile, warm sound that speaks to me.”
(Jisi, 2003, s. 165).

Ut i frå erfaring har eg eit inntrykk av at Music Man Stingray skapar eit meir moderne, skarpare sound. På denne tida, altså 1970- og 1980-talet, skapte den det typiske P bass- og Jazz bass- soundet mykje av soundet til mange bassistar verda over på grunn av deira høge salstal. Desse var rundare, og kunne kanskje minnst meir om kontrabass enn Stingray. Ein fordel med ein bass som låt meir distinkt, til dømes ein Stingray, er at dei ofte sit godt i ein miks, enten i studiosamanheng eller live. Eg vil sei at dei stikk seg ut, og ein får ein nokså definert basslyd, dette basert på mine auditive analyser. (sjå kap. 4.3)

Ein bassist som både er session³³- og bandbassist, og som i tillegg har hatt ei lang karriere, tør eg påstå har spelt på fleire forskjellige bassgitarar. Men her fokuserast det på frå starten av karriera, pop-arbeidet hans fram til det var eit skifte i sound og han spelte i sjangrar med til dømes D’angelo og Erykah Badu. Ser ein vidare, då arbeidet med nye artistar starta og ein hadde kome godt over 90-talet, tok Palladino det tilbake til røtene, viste fram sine originale påverknader og med ein eldre type bass med eit anna sound. I intervjuet spør Jisi Palladino om kva utstyr han brukte når han spelte inn bass på *Voodoo (D’angelo 2000)*:

”I played either my ’63 P-bass tuned down to D [DGCF] or my Moon Larry Graham signature 4-string tuned down to C# [C#F#BE] (Jisi, 2003, s. 168).

I tillegg til sjølve gitarane ein brukar har utstyret ein brukar mykje å sei for soundet. Både strengar, DI/bassforsterkar og korleis det vert miksa til slutt har noko å seie for soundet til ein bassgitar. Til og med korleis bassgitaren er stemt har noko å seie. Palladino fortel også litt om korleis dei tok opp bassgitaren på dette albumet:

”I plugged into a miked Ampeg B-15, and I’m pretty sure that was the only signal we took. (Jisi, 2003, s. 168).

Lyttar ein på artisten D’angelo får ein inntrykk av eit fyldig lydbilete prega av lave bassfrekvensar. Neo-soul sjangeren som D’angelo hadde ei stor rolle i å forme, har tunge

³³ Sessionbassist - studiobassist

rytmar, med basstunge basstrommer og bassgitar/bassynth. Det Pino gjorde var at han stemte ned alle strengane ein heiltone, for å få eit tyngre sound i bassgitaren, også for å komme lågare ned i register utan å måtte bruke ein 5-strengs bass. Eg veit her at under innspelina med artisten brukte han tjukke flatwound³⁴-strengar med tjukk størrelse, for å få ein forsiktig attack og rundare lyd. Men nedstemminga var også på grunn av tjukk størrelse på strengane gjekk utover halsen. Her brukte han som regel sin 63' Precision bass eller sin Larry Graham signatur Moon bass. Begge med slipte strenger. Her igjen brukte han også sin Boss oktavpedal. (*Jisi, 2003, s. 168*)

4.2 Avkryssingsskjema for funn av element

Under følger ein oversikt over avkryssingsskjemaet og låtane i kronologisk rekkefølge samt ei gjentakning av dei ulike elementa i hovudkategoriane Groove element, melodiske element og tilleggselement:

Låt	År	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
Wherever I Lay My Hat (That's My Home)	1983			X	X	X		X			X	X	X	X	X	X			X
Watching the World	1986			X	X	X						X	X	X			X		X
The One	1992	X		X	X	X						X	X	X		X	X		
I Stand For You	1993			X	X								X				X	X	X
Ain't Nobody Home	1997					X	X	X	X				X						X
Send It On	2000			X			X	X	X		X	X	X	X			X		X

(A) Grunntone eller vekselsbass, (B) Walking (C) Syklisk/Riff/Bestemt groove (D) Offbeat-frasering (E) Standardgroove med variasjon (F) Oktavbruk (G) Konsekvente fjerdedelar og åttendedelar (H) Sekstendelar eller raske triolar (I) Disco-oktav (J) Parti over åttande band (Eb) (K) Double stops (L) Tydlege melodiske linjer (M) Bassfills (N) Solistiske linjer (O) Vibrato (P) Glissando (Q) Slaps (R) Ghostnotes

³⁴ Flatwound – direkte oversett slipte strenger. Typen som er brukt på kontrabass, som er glatte strenger. Dette utsagnet er basert på min 15års erfaring som bassist.

Som vist på tabellen over kunne eg sjå tidleg at det er særleg eit element som er representert i større grad en andre: *Bassfills* (**M**). Dette fann eg i alle låtane. I låt nr 4, *I Stand For You* (Michael McDonald, 1993), har ein funn av **M** berre ein gong i løpet av låta.

Vidare kan ein sjå at det i nesten alle låtane er funn av groove-elementa *Syklisk/Riff/Bestemt groove* (**C**), *Standard groove med variasjon* (**E**) og tilleggselementet *Glissando* (**P**).

I tillegg viste det seg at tre av elementa i lista ovanfor ikkje er til stades i forskingslåtane. *Walking* (**B**), *Offbeat-frasering* (**D**), *Disco-oktav* (**I**) er ikkje funne i nokon av låtane i analysen.

Det fantes element som er sjeldnare til stades, som førekom i berre ein av seks låtar. *Grunntone eller vekselbass* (**A**) fant eg i berre i ”The One” og er eit overraskande resultat. Ein skulle trudd eit så basic, typisk element skulle dukke opp oftare i resultatet.

Solistiske linjer (**N**) er også av sjeldan funn, men det er kanskje eit meir føreseieleg resultat med tanke på at det ikkje er vanleg for ein bassist å ha *Solistiske linjer* i nokså kommersielle musikkjangrar.

Slap (**Q**) fantes det heller ikkje mykje av i komposisjonane.

Komposisjonane i kronologisk rekkefølge

I denne delen av oppgåva vil funna i analysen verte presentert i rekkjefølgja komposisjonane er gitt ut. Dette for å sjå kva endringar og korleis spelet har utvikla gjennom tida.

Wherever I Lay My Hat (That’s My Home)

Her viser eg til og presenterer fyrste komposisjon brukt i undersøkinga. Dette var komposisjonen som Palladino såg på som låta andre ”la merke til”, og som gjorde at han vart ”oppdaga” (Jisi, 2013, s.164-165). I følgje Jisi var det mange som ringte Palladino grunna dei ville ha denne type spel på deira komposisjonar.

0:00-0:19m

I analyseskjemaet finn ein at denne låta inneheld mange av elementa nemnt ovanfor. Element frå både Groove-, Melodiske og Tilleggelement er kryssa av.

Over ser ein eit døme frå starten av komposisjonene, der bassgitaren har opptakt. Ein enkel beat frå ein trommemaskin er med etter opptakt. Her såg eg eit klart eit døme på *Solistiske linjer*, der Palladino hadde det fulle melodiose ansvaret i låta. Etter 4 taktar kom vokal inn utan tekst, på "Mm" og var på ein måte med på å akkompagnere basslinja utan å ta hovudfokuset.

Basspelet tok også ei harmonisk rolle der det speles to tonar, som skapar akkordkjensle allereie på takt 1. I døme ser ein også bruken av *Vibrato*, og her var det brukt fretless bass.

Ved fyrste vers vert låta veldig nedpå, og basslinja dreier seg om heilnotar på einarar. På fyrste refreng såg eg litt meir rørsle og i vers 2 ser ein i døme utvikling i basslinja.

1:10-1:31m

Her som vist i døme såg eg eit repetitativt mønster som går på bruk av tersar i akkorden og ein *Oktavbruk* i tillegg til eit *Bassfills* på takt 35 som startar på ein C over akkorden F.

Etter dette kan eg vise til fleire andre elementfunn som kan visast i eit døme på 4 taktar:

36 **CHORUS** Eb Gm Gm

1:32-1:42m

Her ser ein igjen *oktavbruk*, *ghostnotes* (takt 36 og takt 39) og *Bassfills* vist i døme. På slutten av døme er det to taktar med same akkord: han gjorde det enkelt fyrste takt og andre takt ”avsluttar” han med eit bassfill. Dette bassfillet kan også reknast som *parti over åttande band* (*Eb*) men tonevala hadde også kjenneteikn som eit bassfill.

Coverlåta er ein nokså nedpå, roleg låt. Ein høyrer blant anna ingen gitarinstrument og det var eit nokså glatt lydbilete, likevel hadde låta konstant utvikling, og låta vaks dynamisk undervegs. Kanskje det mest ”veksande” elementet som utvikla seg til meir informasjon er bassgitaren. I neste døme ser ein utviklinga som skjer når ein kjem til brigde:

46 **BRIDGE** Eb Dm

1:59-2:10m

Ser ein på døme ovanfor fann eg ei drastisk endring i underdelingar i låta. I denne delen hadde basspelet eit driv og eg fann elementet *raske triolar eller sekstendelar*. Korte tonar og speling frampå beatet kan beskrive spelet her. Etter bridge og nytt refreng som er nokså nedpå og enkelt utvikla bassgrooven seg ytterlegare:

69 **OUTRO** Bb Gm Bb F

73 Bb Gm Bb F

3:09-3:30m

I dette dømet over ser ein at Palladino har ein tydeleg idé om kva outroen skal innehalde. Outroen startar med ein *standard groove med variasjon* og etter 4 taktar utviklar seg til ein groove kor ein kan sjå ein tydeleg bruk av oktav og sekstendelar. Slik som dette fortsett låta til den vert fada ut.

Ved dette neste døme viser eg til ei samanlikning av Jaco Pastorius' *Opus Pocus* (Pastorius 1970) for å vise kva Palladino har tenkt på slutten av låten han speler:



Opus Pocus 1:59-2:10m

Om ein samanliknar desse to transkripsjonane kan ein sjå kor Palladino har tatt sin inspirasjon frå. I alle fall kva tankesett han var i, og kva han såg for seg når han utførte dette på *Wherever I Lay My Hat*.

Under studeringa av komposisjonen var det interessant å sjå, dersom ein går litt tilbake i låta, at utøvaren hintar til denne grooven i outroen. Fire taktar før outrodelen starta ser basspelet slik ut:



2:58-3:09m

Her kunne eg sjå at han speler ei nedstrippa versjon av outrogrooven, og hintar til at den kjem seinare. I neste takt (Gm) spelte han mindre komplisert, og der igjen (Eb) gjekk han tilbake til hinting av outroen som kjem. Det var som om han varma opp til outrodelen.

Basspelet i denne låta bar preg av vaksande dynamikk og utvikling. Bassgitaren er høg i miksen og verka som eit lead-instrument saman med vokal. Dette kan ein forstå ut i frå at det var så pass mykje som skjedde i basspelet: det er rytmisk, med hyppig underdeling og

inneheld solistisk, audmjuk og melodios speling. Det verka som om Palladino ofte spelte eit bassfill etter ei vokalfrase, akkurat som om bassgitaren gav eit svar til vokalen.

Watching The World

Den neste låta som eg presenterer er ein anna type låt med tanke på sound. ”Watching The World” av amerikanske Chaka Khan hadde eit meir rocka og hardare sound. Vreng-gitar og hardtslåande trommer er noko ein fekk servert frå fyrste stund. Ein hardbarka pop/rock komposisjon med fretless bass.³⁵

9 **VERS** 8b

♩ = 115

13 8b

9b Eb/G Eb Ab

8b Ab G/Eb Eb Ab

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff starts at measure 9, marked '9 VERS 8b'. It contains measures 9, 10, 11, and 12. The second staff continues from measure 13. Chord symbols are written above and below the notes. A tempo marking '♩ = 115' is present. Measure numbers 13 and 17 are indicated at the start of their respective staves.

0:19-0:35m

Over viser døme dei fyrste åtte taktane på fyrste vers. Her kunne eg sj  fleire element som var av funn i låta. Eg fekk presentert i starten *Syklisk/Riff/Bestemt groove* i delar av låta og *Standardgroove med variasjon* som vist i døme. På takt 12, f r ein servert *tydelige melodiske linjer*, som eg fann repetert i låta. I tillegg til dette fann eg *Ghostnotes* og igjen *tydelege melodiske linjer* på siste takt i døme som også går om igjen f r *pre-chorus* i låta. På neste døme ser ein eit tydeleg bruk av *oktavbruk* i *pre-chorus*:

PRE-CHORUS

17 Dbw/F

9b

Ab

20 8bm

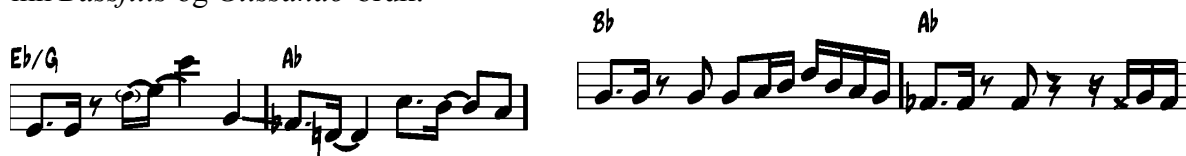
Ab Gb Fm

9b Ab

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats. The first staff starts at measure 17, marked '17 PRE-CHORUS Dbw/F'. It contains measures 17, 18, and 19. The second staff continues from measure 20. Chord symbols are written above and below the notes. Measure numbers 17 and 20 are indicated at the start of their respective staves.

0:35-0:50m

Sjølvs om det fantes nokså repetitivt bassspel på denne pop/rock låta, klarte Palladino å presse inn *Bassfills* og *Glissando*-bruk:



Two musical staves showing bass line notation. The first staff has a chord of Eb/G above the first measure and Ab above the second measure. The second staff has a chord of Bb above the first measure and Ab above the second measure. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a glissando symbol.

0:11-0:15m

3:47-3:53m

I denne låta fann eg funn av tydeleg bruk av *Doublestops* som vist i neste døme:



A musical staff showing double stop notation. The first measure has a chord of Ab above it. The second measure has a chord of Bb above it. The third measure has a chord of Ab above it. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

3:53-4:00m

Her som vist i døme over, kunne eg sjå linja som er repetitiv gjennom låta halvvegs i kvart refreng og før pre-chorus. Her verka det som om Palladino brukte denne linja til å byggje opp til *doublestops* som han deretter utførte. Men over ein Bb så spelte han tonane Ab og C og glir opp til ein Bb og D som er akkorden som speles i dei andre instrumenta. Dette skapte tension i harmonikken, særleg når han i tillegg starta på offbeat og "landa" frasa på slag 3. Dette harmoniske tonevalet skapar oppmerksomd hos meg som lyttar av låta. Deretter såg eg bruk av *glissando* igjen, om vist i døme over.



Musical notation for bass line starting at measure 119. The first measure has a chord of Eb/G above it. The second measure has a chord of Ab above it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a glissando symbol.

4:10-4:12m

Ein kan sjå i dette døme over at sjølvs om det vert spelt noko melodios og repetitivt gjennom låta, som nemnt tidlegare, såg eg at for å variere speler Palladino ein variasjon av linja; i staden for å starta oppe, spelte han linja i motsett rekkjefølgje. Dette skjedde berre ein gong i løpet av låta, og legg ein vri på linja, for å moglegvis overraske lyttaren og variere spelet. Linja vert spelt 7 gonger i innspelinga i tillegg til denne variasjonen av linja.

The One

Neste låt er ei nokså roleg låt av Elton John. Dekka av mykje klang og piano var det overraskande vanskeleg å transkribere basspelet her. Til tider var det vanskeleg å definere bassgitar frå basstung synth. Når det er sagt er dette ein låt som er prega av lite rytmiske element og instrument, og har lagt opp plass til melodisk basspel.

I denne låta fann eg eit nokså basic element som ikkje er til stades i nokre av dei andre undersøkingslåtane. Mange av taktane i låta er nokså ukomplisert spelt med ei enkel akkompagnerande figur slik som *Grunntone eller vekselbass*:

♩ = 75

17

PRE-CHORUS

F Bb Eb/Bb F/A

0:47-1:00m

I same døme kunne eg fort leggje merke til tonevala, som er attkjennelege ved bruken av 5, 9 og landing til 8. Han avsluttar med 5 og 1 før akkordskifte. Når det gjelder å velje kva kategori dette går under står det mellom to element. Det fyrste eg tenkte er at det er *Bassfills*, men sidan det er ei nokså melodisk linje kunne det også gå under *Tydelige melodiske linjer*, då det er jo ei nokså ”songbar” linje. Denne linja viste eg til tidlegare i oppgåva etter analyse av ”Wherever I Lay My Hat (That’s My Home). Sjølv om linja ikkje alltid har same rytmikk, har den same funksjon. Bruken av niaren i forhold til akkorden lagar tension og landar alltid på ein fjerdedel.

26

CHORUS

Bb D/F# Gm Gm/F

1:16-1:29m

Over ser ein døme på *Standard groove med variasjon* og ein kan sjå bruken av *glissando*. Når eg såg nærare på glissandobruken kunne eg forbinde det som vist tidlegare: han spelar ei tone på 4 slag og glir ned til neste grunntone. Denne måten er brukt i både låt nr 1 og låt nr 2, ikkje same starttone glidinga, men med same rytmikk.

Då eg studerte låta vidare kunne ein tydeleg sjå aktiv speling i ein roleg balladelåt, og bruken av *Bassfills* og *Tydelege melodiske linjer* inneheld ofte oktav og kvint. Den harmoniske bruken er som regel innanfor akkorden som vert spelt.

30 F# Bb/F Bb Eb Bb/D

1:29-1:41m

Noko som ikkje vart funne i denne låta var *ghostnotes*, og denne låta er med det den einaste låta som ikkje hadde det tilleggselementet.

I Stand For You

Då eg såg på neste komposisjon, som vart gitt ut året etterpå i 1993, la eg merke til at Palladino brukte ein 5-strengs bass med band. Han går då vekk frå sin distinkte, harde sustainsound og spelar korte tonar med kortare punchvarigheit. Det oppfattast fortsett som hard lyd, men denne miksen låt meir basstung.

Denne låta bar preg av meir repetitiv bestemt groove, med lite fills og detaljar. Det verka som om låta er reggaeinspirert. Bassfiguren har ein figur med bruk av 1, 3 og 5 i akkorden:

INTRO Ab Gb E Ab Gb Dbm

0:00-0:09m

Her ser ein eit døme med både *Standardgroove med variasjon* og *Syklisk/Riff/Bestemt groove*. Det er nokså repetitivt med som regel same rytmikk. Til å samanlikne med tidlegare diskuterte låtar, varierer Palladino mykje her, og mange av dei enkle, nokså bestemt grooves har ofte ein liten variasjon. Likevel kunne eg sjå ein endring i dette. Det kan sjølvsagt hende at dette ikkje er mykje gjort av utøvaren, og at dette var ein sjeldan gong.

Vidare utvikla det seg eit basspel som kjenneteiknar sjangeren reggae. Basspelet starta ikkje på 1, men etter. Ofte startar basselet på det 2. slaget innanfor sjangeren.

9 **VERS** Ab 8° E Ab 8° Dbm

0:19-0:29m

I neste døme viser eg den einaste gongen det skjer eit *Bassfills*:

17 **PRE-CHORUS** Dbm Pop! Abm

0:38-0:43m

Faktisk, dukka kategorielementet *Slap* opp berre to gongar i I Stand For You. Og utføringa av teknikken skjer ”muta”, så det speltes faktisk ingen tonar. Her har Palladino brukt det som ein perkussiv effekt, og då kan ein diskutere om det går under kategorien *Ghostnotes*.

Etter å ha høyrd gjennom komposisjonen mange gongar, høyrde ein tydeleg at det det var same punch og høgfrekvent lyd som ein får om ein spelar dette med Slap og Pop-teknikken. I note-døme ser ein at eg har valt å notere ned at på 3-slaget i takta brukar ein altså pop, ein drar strengane om ein skal gjenskape denne lyden. Dette elementet dukkar opp 2 gonger i løpet av låta og var den einaste som inneheldt *Slap*.

CHORUS B B^7 E B B^7

2:29-2:37m

Her fann eg *glissando*-bruk i låta. Akkurat i dette døme, vart det brukt som ein slide-effekt, for å bygge opp ei 2/4 takt mellom bridge og refreng.

Denne låta skil seg ut når ein ser at det er såpass like linjer og ”streng” akkopagning. Det einaste bassfillet, der basspelet stikk seg ut er eit nokså utydeleg bassfill vist i fyste døme:

2:42-2:47m

0:53-0:57m

Her ser ein fyrst døme på det bassfillet som kjem ein gong i løpet av låta. Døme etter viser bruken av *ghostnotes* i låta. Som nemnd tidlegare brukte Palladino ofte ghostnotes til å ”telle” på strengene, opp til tona som vert spelt, eller til neste takt. Det verka som om han brukte det som eit verkemiddel for å spele strammare, eller spele meir tight.

Ain't Nobody Home

Den femte komposisjonen, gitt ut i 1997, høyrde eg noko helt anna av Palladino enn det eg hadde høyrd tidlegare. ”Ain't Nobody Home” er ei bluesrock låt av B.B. King som har med seg D'angelo på vokal.

Her fekk eg høyre ei enkel harmonisk låt med ei enkel form. Då bass vart presentert her, høyrte eg eit nytt sound frå Palladino. Her høyrte eg basslyd som kunne minnast og trekkast referansar til 1960- og 1970-talets motown/soul. Min fyrste tanke var at det verka James Jamerson-inspirert: korte tonar med lite høgfrekvent definisjon, nokså udefinert tone, aktiv og rytmisk speling rundt akkordane. For å vise til dette har eg lagt til 4-takters døme etter 5 takter ut i låta:

6 **VERS** Ab Gb Db Eb Ab Gb Db Eb

0:12-0:22m

Her som vist i døme kunne eg sjå ei nokså rytmisk og aktiv speling. Det verka som om basspelet skulle vere med å drive låta framover, med sin bruk av fjerdedelar.

I transkripsjonen kunne eg sjå at det vert mykje notert at korte tonar vert spelt. I neste døme kan ein sjå *Oktavbruk* i pre-chorus:

12 **PRE-CHORUS** Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db Eb

0:28-0:36m

Då eg studerte siste takt som er vist i neste døme, såg eg same bruk av 5-9 og 8 men med ein anna rytmikk i linja. Sjølv om dette var ein anna variant av eit fill eg hadde sett tidlegare, landa oktaven (8) på det fjerde slaget i takta.

46 Ab Gb Db Eb Ab Gb Db

1:54-2:05m

I denne nokså rytmiske delen av eit vers vil eg trekke fram noko som er tidlegare nemnd; hans påverknad James Jamerson. Om ein tar ein rask samanlikning av "Bernadette" (*Lamont Dozier, 1967*) av Four Tops, der Jamerson spelar bass kunne ein sjå likheiter i spelet:

VERS 2 ♩ = 112 Gb/Db Ebm Abm Db^{7(sus4)} Gb/Db Ebm Abm Db⁷ Abm/Db

Bernadette 1:04-1:13m

Ein kan tydeleg sjå likeheiter i spelet her, måten det er bygd opp. Spelte tungt og tydeleg på 1 og 3, og rytmisk opp mot desse slaga, for å skape framdrift. For også å samanlikne oktav og kvintbruken viser eg her eit døme frå same låt:



Bernadette 1:27-1:34m

Denne komposisjonen var utgitt i år 1967 der Jamerson spelte bass og i dette døme under er det Palladino på bass og komposisjonen vart gitt ut i år 1997:



Ain't Nobody Home 1:49-1:51m

Her kan ein sjå i døme ei nokså tydeleg inspirasjon frå Jamerson, måten han brukte oktaven og kvinten og det same i takt to ved siste døme, måten det av og til dukka opp ein ghostnote i staden for tone, akkurat som om det ikkje er planlagt, så lenge rytmen er der, det var tigt og det groover. Mot slutten av siste takt, kan ein sjå speling av sekstendeler opp til neste takt. Det kan ein også sjå i Jamerson sin signaturspeling.

Send it On

Siste komposisjonen eg presenterer funna på er "Send it On", gitt ut i år 2000. Komposisjonane på albumet vart spelt inn i 1998 og 1999. Her, som vist i døme kunne eg allereie frå start sjå at komposisjonen var prega mykje av elementet elementet *Syklisk/Riff/Bestemt groove*. Her ved døme ser ein det bestemte mønsteret. Saman med tempoinformasjonen har eg oppgitt korleis underdelinga har vert tenkt. I staden for typiske

åttandedels underdelingar, har dei tenkt meir svingte åttandedelar. Slik hjelp det å forstå kva som er spelt når ein studerer det ”nedfryste”, det spelte, i transkripsjonen.

♩ = 127

INTRO

C Am⁷ Gm⁷

5 C¹¹ Fmaj⁷ Am⁷ Gm⁷

0:00-0:23m

Her som vist i døme kunne eg sjå også bruken av *Glissando* på same måte som tidlegare. Han spelte anslag på det fjerde slag og glir ned til neste akkordtone. I følgje markørlista fant eg funn av glissando på fem av seks komposisjonar som er brukt i undersøkinga. Ein kan då anta, ved slik hyppig bruk av elementet at det kunne vere ein del av signaturen til Palladino, gjennom heile tidsperioden denne undersøkinga er under. I døme over viser eg og du som lesar kan sjå, i den faste grooven, at det var brukt *Oktavbruk*. Både i takt 2, som kan beskrivast som intro til introen, og i den faste grooven. Denne introen kjem att i låta med same type oktavbruk. I transkripsjonen kunne eg sjå at det er prega av eit nokså staccato bassspel. Som førre låt, *Ain't Nobody Home* kunne eg sjå at hovudintensjonen er nok å skape denne type lyd, udefinert og det skal vere korte tonar. Om ein ser frå takt 3 på døme over ser ein at fyrste takt under Am⁷ berer preg av staccato tonar, og i neste takt ”oppløyste” han dette ved å la tona ringe. Og så, halvegs ved Gm⁷, brøyt han dette opp igjen. Det same skjer i takta etterpå og takta etterpå der igjen, under Fmaj⁷.

27 Am⁷ Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷

3

1:15-1:25m

Her som vist i døme over kunne eg sjå at sjølv etter den repeterte grooven, varierer Palladino litt. Dette ein ser her er eit *Bassfills* og det vil eg begrunne med at han trer utanfor ein

repetitiv, bestemt groove. Det same med under Fmaj7, det er noko rytmisk, hurtig som skjedd innimellom den bestemte grooven. Her i dømme over og i dømme under fann eg også funn av *sekstendelar eller raske triolar (H)*.



2:59-3:10m

Då eg såg nærare på bridge-delen kunne eg sjå friare spel og meir aktivitet. Dette er vist i dømme over. Palladino gjekk då vekk frå den faste grooven og spelte meir melodisk fritt. Det verka som om denne delen byggja opp ein dynamisk oppbygging før den gjekk ned igjen til den bestemte grooven. Her har tydelegvis Palladino følt han kunne tråkke ut av rolla og delta i å bygge opp bridge-delen. I dette dømme viser eg til funn av *tydelege melodiske linjer*. Ved neste dømme kan ein sjå at Palladino varierer meir og ein ser *ghostnotes*:



4:03-4:15m

Som vist i dømme over, kunne eg sjå bruken av ghostnotes, akkurat som han teller inn til neste einar. Dette på same måte som vist i tidlegare komposisjonar. Det verka som han ofte brukte ghostnotes som eit rytmisk verktøy, til å spele tight med trommene. Mot slutten av låta såg eg funn av *parti over åttande bånd (Eb)*, *bassfills* og til og med *solistiske linjer*. I dette tidspunktet i låta har den gått ned dynamisk og det var ingen tekst på slutten, men ein "Oo"-del og det var tydeleg her at Palladino tar merksemd ved å spele desse lyse, melodiske linjene som vist i neste dømme:

5:23-5:49m

4.3 Soundanalyse

Her presenterer eg ei soundanalyse av dei utvalte komposisjonane. Måten eg har gjort denne auditive analysa er basert på mi eigen erfaring som praktiserande bassgitarist. Også mi erfaring med å lytte på mange komposisjonar opp gjennom åra, fokusere på basspelet, analysere det som er spelt, slik som eg automatisk gjer når eg høyrer ein ny låt. Eg har ingen teoretisk modell for den typen analyse, eg skal prøve å forklare opplevinga ved å høyre på dei aktuelle komposisjonane.

I dette avsnittet har eg valt å samanlikne dei 3 fyrste undersøkingskomposisjonane mot dei 3 siste. Grunnen for dette er at etter analysen av transkripsjonane legg ein merke til ein overgang til meir soul-retta sjanger og endring av utstyr. Då eg høyrde på fyrste undersøkingslåt, Wherever I Lay My Hat (That's My Home) høyrde eg ein distinkt, tydeleg basstone. Basslyden oppfattast hard og bright, prega av mykje mellomtone. Mykje av grunnen av dette soundet er nok den aggressive spelestilen og Music Man Stingray som var ein del av varemerket til Palladino på denne tida. Bass soundet oppfattast tydleg i miksen at det kan nesten få kjensle av bruk av plekter. Men med måten doublestops vart spelt av utøvaren kan ein vere nokså sikker på at det er ikkje tilfelle. Det oppfattast i alle fall ikkje slik, basert på eigen erfaring som bassgitarist. Det er ofte meir høgfrekvent anslagslyd med plekterbruk. Sjølv sagt er det nok mogleg å mikse vekk slik estetikk i lydbiletet, men det gir lite meining av openberre grunnar å gjere slik. I denne låta høyrer det ut som om bassgitararen befinn seg veldig langt framme i lydbiletet, saman med vokal. Det er også lagt på ein slags chorus effekt, og moglegvis litt klang. Det er forståeleg med tanke på den solistiske rolla Palladino har i denne låta, men det var heller ikkje uvanleg, bruken av desse effektane, på denne tida.

Lydbiletet på den tid var ofte prega av mykje klang, spesielt trommer. Det kan ein høyre ved å bruke tid på høyre ein del på musikk frå 80-talet, som eg sjølv har gjort. Sjølv om lyden opplevdes klar og tydeleg, oppfattast bassgitaren som nokså fyldig samtidig med tanke på det lavfrekvente registeret i lydbiletet. Basspelet kunne eg seie at det var nokså frampå i beatet. Her er bassgitaren med å skapar driv og framdrift i låta.

Neste låt hørde eg eit likt og tydeleg sound. Den distinkte, harde MusicMan-bassgitaren. Nokså lågare i miksen denne gong, og denne komposisjonen var også prega av fleire instrument, blant anna vreng-gitar. Med fleire element er det ofte vanskeleg for ein bassgitar å kutte gjennom ein miks og ein vegg med lyd, men det mellomtonetunge soundet skjærer seg gjennom lydbiletet. Det kan nok også vere det aggressive attacket som oppfattast, som Palladino har. Og med fleire element hadde bassgitaren ei mindre tydeleg melodisk rolle. Men fortsatt hørde ein nokså aktiv speling, og bassfills som kunne minne om spelinga i fyrste undersøkingslått.

Neste låt eg tok for meg, The One frå 1992, var ei låt som tar det ned eit steg dynamisk. Det oppfattast vertfall slik. Måten Palladino spelte på her opplevast som det er meininga at det skal få ei trist kjensle. Det var interessante overgangar som går knirkefritt for seg, og han utnyttar sustain som ein får av fretless bass bra. Her hadde han ikkje same harde og distinkte soundet. Det verka som om bassgitaren var miksa enda lågare i denne låtta, får å få eit mindre gjennomtrengande sound. Som nemnt tidlegare var det litt utfordrande å transkribere alt av bassspel her. Soundet til bassgitaren kunne minne litt om Jaco Pastorius sitt sound, nokså klart og gjennomtrengande, men ikkje skarpt. Pastorius hadde også eit preg av mellomtone i sitt sound. Låtta hadde fleire melodiose linjer som stakk seg fram. Her opplevdes bassgitaren nokså tight i forhold til beatet, men eg fekk inntrykk av at Palladino nokre gonger strekk litt i beatet. Dette er nok litt på grunn av stemninga i låtta. Bassfillsa strekk og litt i time, det speles litt bakpå, som igjen skapar oppmerksemd, og stikk seg ut. På ein måte fekk ein inntrykk av ei kjensle av at musikken var meir autentisk.

I Stand For You, som kom berre 1 år seinare enn The One, oppfattast også som den hadde mellomtung, punchy lyd frå bassgitaren. Men her hadde det skjedd ei endring. Her hadde ein ikkje lenger denne same sustain som tidlegare. Her var det stikk motsett. Her hørde eg korte,

punchy tonar. Stakkato basspel i forhold til tidlegare låtar. Det verker også som om det er ei nokså planlagt linje. I analysa av transkripsjonen hadde eg funn av kun eit bassfill, som var eit overraskande funn i samanlikna med dei andre komposisjonane. Basslyden oppfattast her tung, men det har nok litt med å gjere det mørke registeret basspelet befinn seg i. Her kan ein sikkert sei at Palladino brukar ein 5-streng bandbass. Sjølv om basslyden opplevast tung, er den nokså frampå, på hugget i beatet her også. Sjølv om det fantes mykje luft i basslinjene, var det med å skapar framdrift i låta. Her oppfattast låta som om Palladino har gjort endringar og går vekk frå varemerket sitt, soundet hans. Han hadde her eit nokså nytt sound, og tida med fretless "fades" ut. Det kan sjølvstundt vere at produsentar, artisten har bedt spesifikt om at han skal bruke 5-strengs bandbass. Men det som også er interessant at når ein høyrde på dei andre komposisjonane frå "Blink of an Eye" av Michael McDonald, albumet som inneheld I Stand For You, kan ein høyre det same, typiske fretlessoundet som ein har høyrte tidlegare i komposisjonane.

Det er elles interessant når ein høyrde gjennom dette albumet "Blink of An Eye" av Michael McDonald, gitt ut 1993. Grunnen til dette er fordi ein tidsmessig høyrde noko nytt av Palladino, blant anna 5-strengs bandbass, anna sound, og strammare speling i forhold til tidlegare låt-materiale. Då eg lytta til andre låtar på albumet, kjente eg fort igjen den melodiose, distinkte sounden frå tidlegare. På dette albumet hadde han altså eit variert sound. Eg har ingen litteratur på dette, men det verker som om dei har latt vere å bruke denne attkjennelege signatursounden på alt. Dette kan tolkast som at tida er i endring. Vidare kunne eg fundere om det var utøvaren sitt forslag eller om det var artisten eller produsenten som falt på dette valet.

Neste låt, Ain't Nobody Home er gitt ut i 1997. Her var det slik at det nesten ikkje fantes noko høgfrekvent definisjon frå bassgitaren. I 1997 har det nok skjedd musikkteknologisk utvikling, som gjer at miksen høyrtes meir fyldig ut. Det heile totale lydbiletet var prega av lågare bassfrekvensar. Som igjen resulterte i eit fyldigare bass sound. Men også i denne låta fekk eg servert eit bass sound som ikkje har same sustainkjensle som dei tre fyrste låtane som er forska på. Igjen fekk eg servert eit nokså aktivt basspel som tidlegare, med bassfills og melodiose linjer som ein kan att kjenne og få signaturkjensle av i forhold til komposisjonar

tidlegare høyrd. Basspelet her opplevdes som frampå, og skapte igjen driv i låta. Bruken av ghostnotes, oktav og det rytmiske spelet eg hørde, kunne eg forbinde med fyrste låt i rekka, som igjen er samanlikna med basspelet til Jaco Pastorius. Men dette soundet kunne eg forbinde enda meir med motownstilistisk basspel. I analysedelen av transkripsjonane samanlikna eg basspelet med James Jamerson' basspel, og ein hørde ein klar påverknad på hans spel her.

Siste undersøkingslåt, Send It On kom ut i år 2000 og her fekk eg ei rask kjensle av at komposisjonen var enda meir prega av lågare frekvensar. Det totale lydbiletet var glatt, ein kan sei at opplevinga av høge, skarpe frekvensar oppfattast som forsiktig. Her fekk eg også ei kjensle av enda meir bunn i bass-soundet. Sjølv sagt er dette grunna av fleire faktorar som miksing, utstyr og teknikk. Men sjølv om det oppfattast som ei "bunntung" låt, fekk eg passeleg nok definisjon frå bass soundet. Kanskje enda meir enn i frå førre låt, Ain't Nobody Home. Her opplevdes det som Palladino skulle liggje bakpå i beatet, som han sjølv har uttalt etter arbeid på denne låta. Men det er ikkje mykje det er snakk om, det fins nok kanskje meir av det på andre komposisjonar frå dette albumet. Ein kan sei at dette er ei R&B ballade i 6/8 der bass og trommer går nokså slag i slag. Men det "avslappande" basspelet gav meg ei roleg kjensle når eg hørde på låta.

I neste kapittel presenterer eg datainnsamlinga frå intervjuet utført via e-mail. Det var ei nokså kortvarig korrespondanse, og fungerer som ein bonus for oppgåva. Ut i frå den viktige kjelda som Chris Jisi skreiv i 2003, vil det å intervjuje forfattaren vere nyttig for denne masteroppgåva. Eg spurde korte og enkle spørsmål om kva tankar han fekk etter å høyre mine egne tankar.

4.4 Mail-intervju

Som tidlegare nemnt (sjå 2.2.4) fekk eg kontakt med forfattaren av *Brave New Bass* Chris Jisi på via e-mail. Han var villig til svara på nokre spørsmål gjennom eit mail-intervju, og dette intervjuet vil fungere som ein bonus i datasamlingsprosessen i denne oppgåva. Komplette data frå intervjuet er lagt til som vedlegg.

E-post-intervjuet føregjekk litt seinare i forskingsprosessen og verte med for å forsterke innsamlinga av data. Jisi fungerte som ei påliteleg kjelde, då han kjenner Palladino sjølv og har intervjuja han fleire gonger. I intervjuet skreiv Jisi på ein veldig munnleg og uformell måte og innrømmer at han må lese seg opp på stoffet han har om Palladino. Arbeidet hans er tross alt frå nokre år tilbake og han uttaler at han ikkje hadde treft Palladino på over eit år.

Jisi tipsa meg også om ein film som verte gitt ut snart, og fortalte meg om ei interessant hending han sjølv nyleg verte fortalt, dette kjem eg tilbake til seinare.

Det fyrste eg spurde han om var hans tankar om påstanden min:

[...]. In Bass Player's 100 Greatest Bassists issue (Feb. 2017), Pino finished 15th, the main reason being how he has reinvented himself and influenced legions of bassists in doing so.

Her svarte Jisi at han tykkjer det er eit interessant felt og svarar enkelt med at i magasinet han er sjefseditor i, fekk Palladino 15. plass i "Bass Player's 100 Greatest Bassist" liste, frå 2017. Hovudgrunnen for pallplassen var korleis han hadde gjenoppfunne seg sjølv og inspirert bassistar verda over av dette.

Vidare spurde eg han kva hovudmotivasjon for skifte Palladino gjer på 90-talet, om det sto på han sjølv som ville dette, (tilbake til bandbass, meir soul/motown type speling og sound) eller om det hadde meir å gjer med tilfeldighetene, slik som nye artistar og sjangrar som han vart introdusert med og endring i tid.

ØL: What do you think was the main reason for the "change" in the 90ties? Do you think it was himself who pushed the use of fretted bass (often P-bass, old school style and that was the direction he wanted to go) or was it just a coincidence? (New genres, artists like Michael McDonald, BBking, Erykah Badu, D'angelo?)

[...] The first is that I feel this current incarnation of Pino is who he really is and always was. Influenced by fretted players like Jamerson and Doug Rauch early on.

[...] British iBass editor Nick Wells interviews Pino and he says he has always considered himself a rhythm player, adding he's not one of those guys that can play through changes easily. All of which to say Pino's fretless thing was a side concept he had that took off, thanks to a few producers liking it and a few

hit records that led to many more hits. But then it got played out. Even Pino told me he got tired of the sound all over the radio. So he returned to his fretted R&B roots with D'Angelo.

[...] So I think Pino is at home now on his fretted basses.

Vidare spurde eg kva tankar Jisi hadde om 1980-talet, då det vart populært med programmerte trommer og bass eller synth-bass, og om kva betyding Palladino hadde for 80-talet.

[...] would you say that Pino was really important for the 80s popular music in terms of bassplaying? Would you say he was one the trendsetters (melodic, electric bass) if we limit it to 80s pop music?

CJ: Yes, I would say that it could be argued that Pino was THE bass voice in '80s pop. First of all, it was a much more fertile time bass-wise than today or even the '90s, when you consider the UK had Pino, Sting, Mark King, John Taylor and others making prominent bass lines on top hits, and in the U.S. there was Bernard Edwards with Chic, Louis Johnson with the Bros. Johnson, Bakitih Kumalo (on fretless) with Paul Simon in the second part of the decade, Tony Levin and Larry Klein with Peter Gabriel, and Doug Wimbish recording with various artists. On top of that the session scene in N.Y. and especially L.A. was changing. The old garde was being phased out (Joe Osborn, Carol Kaye, Chuck Rainey, etc.) and new young heavies who had fusion-level chops were coming into the session scene.

[...] Even though keyboard bass and mechanized music was beginning to take over and cost bass players work, there was still great bass being played.

Det siste eg spør Jisi om kva det fyrste han tenkjer angående Palladino's signatur sound:

[...]. I think about his feel and how smoothly he connects the rhythm of the groove with the melody and harmony of the song. His parts speak to the heart and the gut, and make you feel good. Whether he's playing fretted or fretless, he comes up with interesting bass lines (both melodically and rhythmically) that are highly original and don't sound like anyone else. Similar to one of his favorite bass players (and mine), Anthony Jackson. It's hard to cop their bass lines because they're so different than what you might expect a bass player to play.

5 DRØFTING

I dette kapitlet drøfter eg oppgåvas empiri og teori opp mot analysa og forskinga vart presentert i kapittel 4. Det vil også bli drøfta om kor presise data metodane brukt i denne oppgåva, ga.

Utøvarar i musikkbransjen utviklar seg og endrar seg. Ein kan ha eit eige personleg uttrykk ei stund, men etterkvart vert det oppbrukt, og ein adapterer seg. Nye sjangrar, musikkteknologiske framskot og nye kreative sjeler skapar unik kunst.

For å gjenta påstanden eg starta med før dette arbeidet starta:

Korleis har det seg slik at eg får eit inntrykk av at det fantes to heilt ulike versjonar av bassist Pino Palladino mellom 1980- til 2000-talet?

Etter eit samandrag av analysa av dei tre fyrste komposisjonane som er brukt i undersøkinga, viste det seg at basspelet var prega av melodiost spel. Men dette er kanskje noko som produsentane på desse låtane ville ha, og Palladino gjorde som han var fortalt. I mail-intervjuet indikerast dette:

In his excellent upcoming movie, Beneath the Bass Line, British iBass editor Nick Wells interviews Pino and he says he has always considered himself a rhythm player, adding he's not one of those guys that can play through changes easily. All of which to say Pino's fretless thing was a side concept he had that took off, thanks to a few producers liking it and a few hit records that led to many more hits.

Men etterkvart som tida og musikkbransjen endra seg, vart det oppbrukt.

Jisi fortalde vidare:

But then it got played out. Even Pino told me he got tired of the sound all over the radio.

Palladino vart også lei av soundet. Hans fyrste tanke etter mitt andre spørsmål var at han alltid har vore den same:

CJ: [...] The first is that I feel this current incarnation of Pino is who he really is and always was. Influenced by fretted players like Jamerson and Doug Rauch early on. (e-mail intervju Jisi 2018).

Hans tidlege påverknader var bandbassistar som James Jamerson og Doug Rauch. I filmen han anbefalte meg, snakka han om at Pino fortel i eit intervju at han alltid såg på seg sjølv

som ein akkompagnerande bassist. Han legg til at han var ein utøvar som ikkje lett kunne spele gjennom akkordskifte. Og dette tilseier at Pino's fretless konsept var ei greie som tok av, mykje takka vera produsentar som det falt i smak hos. Dette førte til at fleire av låtane vart "hits". Men etter kvart vart det nok. Som Jisi skriv, konseptet vart brukt opp. Til og med Palladino hadde sagt at han vart lei av "soundet". Det neste han skreiv er interessant: Fleire år etterpå sa Palladino til Jisi at han hadde høyrd ein av desse gamle innspelingane offentleg, og det hadde vore eit artig "gjenlytt". Han tenkte han kunne gå tilbake til fretless igjen.

Jisi skreiv vidare at han tenkjer at Pino Palladino er "heime" no, i sitt rette element, med sitt noverande sound, utstyr, og type bass. Her fortalte han til meg at han og til tider tar fram fretless bass no i dag. Det er vel slik at det kan vere givande og gå tilbake til noko ein gjorde mykje i ei tidlegare tid.

Ut i frå mailintervjuet verka det som om produsentane hadde ei stor påverknad på åra med Palladino's spel og signatursound. Produsentane, som hadde siste ordet, likte det, og det vart gitt ut til lyttarar som også likte det. Dermed høyrde andre produsentar og artistar det, og dette førte til slutt til at fleire ville ha det Palladino hadde gjort tidlegare.

Signaturen til Palladino var altså nokså lik gjennom denne perioden. Sjølv sagt fann eg endring og nye ting som han utfører. Men med evolusjonen som menneske og muskar, og utvikling over tid, kan ein med tryggleik føresjå dette hos kvar enkelt muskar. Dette var eit litt uventa funn i denne analysen, då eg trudde eg skulle finne større forskjellar gjennom tidsperioden.

Pino Palladino har hatt ei variert karriere som følgje av sitt opne sinn og hans moglegheit til å adaptere til situasjonen. Det er nok forskjell på å jobbe med pop-musikk med hit-potensial i Storbritannia til rytmisk neo-soul i USA; Andre folk, anna miljø og andre tider. Denne undersøkinga har granska om det faktisk fantes to versjonar av bassist Pino Palladino. Om det fantes to signatursound frå han. "Fretless Magician to R&B Wizard" (Jisi 2003 s.163) er overskrifta til Chris Jisi si bok som vart presentert i kapittel 2. Det er klart Palladino har merka namnet sitt innanfor dei to sjangrane. Han er inspirert av to store bassistnamn: Jaco Pastorius og James Jamerson. Ein kan finne spor av dette, men ein kan også finne spor av den same Pino Palladino gjennom perioden 1983 til 2000. Han har same signatur gjennom denne

perioden, men ulik sound og tankesett. Det er klart når ein speler på ein type bassgitar og jobbar i studio, at ein får eit tankesett, og ser for seg kva ein skal spele og korleis ein skal uttrykke i komposisjonen. Ein får eit annleis uttrykk når ein speler på fretless bass. Ein får eit anna sound, som ein responderer annleis tilbake på. Og det spelet ein utfører gjennomspeglar seg i dei påverknadene ein utøvar har. Gjennom denne avgrensa forskingsperioden kan ein sjå same signatur av Pino Palladino. Dei same bassfillsa, hyppig bruk av oktav, kvint og niar, dei same type doublestops og bruken av ghostnotes som gjenspeglar seg. Det er sjølvsagt ikkje lik speling gjennom heile perioden, men dette har nok utstyr, miljø, produsentar, sjanger og tidperiode skulda for. Mellom 1992 og 1993 kan ein sjå i analysen at Pino Palladino gjer ein overgang med å la ver å bruke sitt varemerke (fretless, melodisk bass som hans namn då vart kjend for) til å gå over til bandbass, James Jamerson-inspirert sound. Sjølv om soundet kan diskutertast om var Jamerson-inspirert (same type spel, same type bass, strengar) kan ein høyre basspelet frå Palladino som ein høyrde i 1983.

I Jisi (2003) meiner forfattaren at "den ekte" Pino Palladino viser seg på 90-talet:

"As the fretless craze died down in the '90s, the "real" Pino emerged: a roots R&B-loving grooveaholic who has been in his element (at times plucking vintage flatwound-strung fretted basses) with neo-soulers like D'angelo, Erykah Badu, Musiq, and Roy Hargrove, while maintaining his steady schedule of mainstream sessions." (Jisi, 2003, s. 163).

Eigentleg, meiner eg at den ekte musikalske identiteten til Pino Palladino alltid har vore til stades. Hans same signatur har vore med sidan tidleg i karrieren. Men hans "ekte" sound, eller det soundet han sjølv meiner var nære hans identitet, kom fram på cirka midten av 90-talet. . På 1980-talet då Palladino spelte fretless, ville det vere naturleg for han å låte som Jaco Pastorius, som var ein inspirasjon for han (som også spelte på fretless bass, og plukka strengene nære brigde, for å få eit hardt, aggressivt sound). Som Jisi seier:

To bring it back to Pino, here is what I think is the key point in his fretless playing. It all goes back to what Jaco was doing in the '70s. Remember, Pat Metheny famously said Jaco's bass was the most pervasive sound in jazz since Miles Davis's muted trumpet! That was the whole point of Robert Trujillo's "Jaco" movie. That it wasn't just jazz guys that loved Jaco. The rock and pop cats loved him, too. (e-mailintervju Jisi 2018).

Han er fortsatt inspirert av han som bassist, men hans sound han starta å ”bruke” på 90-talet, utløyser andre påverknader, som til dømes motown-soundet (udefinert, vintage-sound).

Då eg spurde Jisi om hans tankar om dukkar opp gjeldane Pino Palladino’s sound svarte han:

[...]I think about his feel and how smoothly he connects the rhythm of the groove with the melody and harmony of the song. His parts speak to the heart and the gut, and make you feel good. Whether he’s playing fretted or fretless, he comes up with interesting bass lines (both melodically and rhythmically) that are highly original and don’t sound like anyone else. Similar to one of his favorite bass players (and mine), Anthony Jackson. It’s hard to cop their bass lines because they’re so different than what you might expect a bass player to play. (Jisi, 2018).

Det Jisi skriv om her vil seie er den dei fyrste tankane til motivasjonen for å skrive denne oppgåva. Han seier Palladino speler så annleis enn ein forventar av ein bassist. Og kanskje mykje av grunnen for suksessen i karriera hans, er på grunn av hans måte å tilføre så mange interessante basslinjer. Dette var grunnen av at han klarte å revolusjonere sitt sound, og på nytt, skape suksess og gjere publikum observant på namnet hans.

Dybo diskuterer at viten om å ha den praktiske musiseringskunnskapen innanfor genren er essensielt for å kunne bruke fagfeltet etnomusikologi. Ein kan diskutere om dette er tilnærminga eg sjølv har hatt i denne undersøkinga, no med 15 år med basspeling, i stadig utvikling og med høgare musikkutdanning. Gjennom integrering av Jisi (2003) som ein del av oppgåva som empiri, kan eg seie at eg har utfordra tolkingsperspektiva på inn-samla materiale:

”Flere forskningsbidrag innenfor en etnomusikologisk tilnærming til populærmusikkforskningen har utfordret tolkningsperspektivene på inn-samlet materiale, særlig med hensyn til diskusjonen om det er holdninger, verdier, vurderinger etc. Innenfor den undersøkte kulturen som legges til i grunn i analysene, eller om det legges til grunn et utenfrablikk fra musikkforskeren, der man heller bruker mer hevdvunne tradisjonelle analysemodeller og metoder i forskningsarbeidet.” (Dybo, 2013, s. 81).

Samtidig som å bruke denne litteraturen som ei viktig kjelde og drivkraft i forskinga, har eg gjort eit mail-intervju, for å stille spørsmål med det Jisi seier, om den ekte Pino Palladino (versjon 2) kom fram på 90-talet. Det er klart det skjedde ei endring, men eg trur at fleire faktorar sørga for dette.

Her er det aktuelt å sitere Ruud (2013) igjen, som snakkar om musikk og identitet i ulike livsfasar:

”Når man oppdaterer sin musikalske livshistorie, handler det ikke bare om føye til et kapittel. Det er med tiden klarere for meg hvordan den musikalske identitetsutviklingen gjennomgår ulike faser i livet, nå som man kan se mer tilbake. Når det gjelder musikkens funksjoner i identitetsdannelsen, er det bestemte livsfaser som er viktigere enn andre. Eller kanskje temaet for identitetsdiskursen er annerledes når man har passert seksti, enn når man er midt i ungdommen?

[...] handler musikk og identitet om hvordan musikken gir tilgang til opplevelser og erfaringer som danner råstoffet i fortellingen om oss selv.” (Ruud, 2013, s. 45).

Her meiner Ruud, at identiteten utformar seg tidleg, men den kan endrast over tid. Ein har fortsatt ein grunnkjerne som vert forma i oppveksten. Palladino endra seg med tida, og gjenspegla tidlege påverknader seinare i karriera si. Han fekk uttale seg meir ”riktig” for seg sjølve på 90-talet, men han var fortsatt same bassist gjennom alle desse åra.

Som Palladino sjølv har uttalt:

”I’m actually showing more of my original influences now. Ultimately, it’s all about keeping yourself inspired as a player. The fretless phenomenon was something that just happened, and I’m grateful for it. I got to work with a lot of amazing people on an instrument I loved playing, and I developed much of my vocabulary on it – especially in the higher register” (Jisi, 2003, s. 168).

Her uttalar han at det handlar om å halde seg inspirert som ein utøvar. Om ein kjenner seg uinspirert som utøvar, kan det gjere godt å endre seg.

Med utgangspunkt i analysane viser det seg at Palladino verkeleg hadde same musikalske signatur, men med eit annleis stilistisk sound. Det som påverka soundet hans var nok hans tilnærming til sjangeren, type bass han brukte, (fretless eller fretted) og kva produsentane ville ha i komposisjonen, i følgje Jisi³⁶. Palladino har sjølv sagt om spelinga på *Voodoo (D’angelo*,

³⁶ [...] *Pino’s fretless thing was a side concept he had that took off, thanks to a few producers liking it and a few hit records that led to many more hits.” mail korrespondanse med Jisi 2018*

2000) at artisten kom med cirka 80% av basslinja, og så var det opp til Palladino å tilføre det han meinte var riktig for låta.

"He would play me about 80 percent of a line, and the remaining 20 percent was open to my interpretation. My approach, which Dee encouraged, was to constantly develop the line with subtle variations, à la Jamerson." (Jisi, 2003).

Bassisten var tross alt ein studiomusikar, og som studiomusikarar flest, jobbar dei med mange forskjellige produsentar og artistar og er innan forskjellige sjangrar. Ein kan anta på fleire av desse låtane at mykje av basslinjene vart komponert på førehand før Palladino sette i gong med sitt basspel. For å repetere problemstillinga og delspørsmåla:

Så eigentleg, kva for musikalske og stilistiske element skiljer dei to versjonane av bassisten Pino Palladino?

- 1) Kva konkrete endringar skjer i signatursoundet hans?
- 2) Kva inneber omgrepet "signatursound"?
- 3) Kva er forskjellen på signatur og sound?

I signaturen til Pino Palladino finn ein like bassfills, same type ghostnotes-bruk, bruken av oktav, melodiose linjer som gjenspeglar seg gjennom heile undersøkingsperioden og på nesten alle komposisjonar eg har analysert. Unntaket som skilde seg ut var I Stand For You (1993) Same kva bassgitar, om det er ein bassgitar band eller ikkje, ser ein dette gjennom heile perioden.

For å kunne definere omgrepet signatursound, diskuterte eg og definerte signatur og sound i kapittel 3. Ved å finne ut at Palladino hadde same signatur heile tida, kan ein seie at han hadde to ulike signatursound. Fordi sjølv om ein har lik signatur, kan ein ha ulik sound. Signatursound meiner eg at det inneberer at ein kan leite fram inspirasjonskjelder, og ein kan over tid gjenkjenne eit sound om igjen og om igjen. Til dømes at ein utøvar brukar same bassgitar gjennom mange år. Då vil soundet hans få ein signatur, som ein kan då kalle signatursound.

Ved å finne nokre av Palladino's inspirasjonskjelder i hans eige spel, og måten han gjorde sine to forskjellige sound kjend, finn ein to ulike signatursound. Måten han fekk suksess som

70

80-tals melodios, fretless pop-bassist og deretter gjorde seg eit namn til 90-tals groovy R&B-bassist. Med denne analysa av ein utøvar ser ein eit soundskifte, men med same signatur gjennom tidsperioden som er undersøkt.

I dette arbeidet med analyse og forskning vil eg seie at bruken av seks ulike forskingskomposisjonar var for lite. Med fleire år mellom utgjeving får ein ikkje eit presist nok svar, om ein skulle finne ut meir nøyaktig når han endra signatursoundet sitt. På ei anna side, utføring av mailintervju med Chris Jisi førte til gode data om forskingsperioden. Dette var på grunn av hans fyldige svar og god kunnskap på fagfeltet.

I signaturen til Pino Palladino finn ein like bassfills, same type ghostnotes-bruk, bruken av oktav, melodiose linjer som gjenspeglar seg gjennom heile undersøkingsperioden og på nesten alle komposisjonar eg har analysert. Same kva bassgitar, om det var ein med frets eller ikkje, ser ein dette gjennom heile perioden.

Endringa skjer ikkje brått, men i 1993 tyder mi analyse på at det har starta ei endring i hans sound. Året før, i 1992, viser mi forskning at det gjennomtrengande, distinkte lyden av spelninga hans forsvinn litt. I 1993 viser analysa at han er i gong med ein overgang til å bruke bassgitar med band. Ut i frå erfaring er bassgitar med band nokså annleis, og berre det skifte av verktøy endrar Palladino's sound og hans uttrykk i bassspelet.

Ved undersøkinga i denne oppgåva ville det vore essensielt å ha fleire undersøkingslåtår for å få eit meir presist resultat på analysedelen. Avkryssingskjemaet eg brukte i analyse fekk ikkje same innverknad som eg håpa på. Om ein kikkar igjen på lista, ser ein variasjon, men ein kan ikkje finne ei tydeleg endring i elementa som finnes. Det var fleire element som vart funnen i dei tre fyrste komposisjonane, som kan reknast som innanfor "fretless-kategorien", men ikkje vart funnen på dei komposisjonane som kom etter. Men deretter oppsto det funn av desse elementa i siste komposisjon som vart analysert. Undersøkinga indikerer då at signaturen til Palladino alltid følgde med han. Det fantes ikkje særleg endring i signaturen hans. Men det var ei endring i soundet, med fleire faktorar som hadde påverknad.

Det verker altså som om Palladino fekk ei endring som han sjølv ville ha. Det bandlause fenomenet var noko som skjedde, og han sette pris på det. Han fekk også mykje lærdom av det, som utøvar.

6 AVSLUTNING

Analysearbeidet data i denne masteroppgåva med diskusjon viser til at Pino Palladino hadde to signatursound mellom perioden 1983 til 2000. Etter analyse av transkripsjon kunne eg sjå mykje av det same spelet gjennom perioden. Det melodiske spelet hans, like bassfills, same bruk av ghostnotes og doublestops viser at han hadde same signatur i basspelet. Ved utføring av soundanalyse kunne ein høyre ei tydeleg endring i hans sound som bassist. Ved å finne hans ulike inspirasjonskjelder og finne to ulike sound gjennom fleire år innanfor perioden, vil eg seie at Palladino hadde to ulike signatursound mellom 1983 og 2000.

6.1 Vidare forskning

Vidare forskning kan til dømes vere å gå vidare på Pino Palladino's karriere, prøve å undersøkje og konkludere om det kanskje finst ein tredje versjon av bassisten. Han har gjort mykje forskjellig opp gjennom karriere og i nyare tider slik som etter 2010 har ein høyrsett han i nye grupper og sjanrar. I seinare tid, for ikkje lenge sidan, har eg sett hans namn på plater til kommersielle moderne popartistar, slik namn som Ed Sheeran og Katy Perry³⁷. Etter mykje speling innafor R&B-sjangeren vart han erstatninga til John Entwistle, bassist i rockebandet The Who (Watts, 2014). Etter dette har han også spelt bluesrock med John Mayer i tillegg har hans namn dukka opp i pop-sjangeren.

Eit forslag til vidare forskning kan vere fortsatt same forskingsspørsmål, men sjå nærare på andre musikarar som kanskje har betydeleg endra seg i karriera, kva utfallet vart av denne endringa og kva som var hovudfaktorane i endringa, til dømes signatursounden endra seg, eller berre sounden og artistane.

³⁷ Pino Palladino's krediteringsliste frå Allmusic 2018: <https://www.allmusic.com/artist/pino-palladino-mn0000292499/credits>

Litteraturliste

- AllMusic. (2018a). *D'angelo*. Henta 24/4/2018, frå <https://www.allmusic.com/artist/dangelo-mn0000134600>
- AllMusic. (2018b). *Erykah Badu*. Henta 24/4/2018, frå <https://www.allmusic.com/artist/erykah-badu-mn0000170770>
- AllMusic. (2018c). *Pino Palladino Credits*. Henta 22/4/2018, frå <https://www.allmusic.com/artist/pino-palladino-mn0000292499/credits>
- Avid Technology, I. (2018). *Avid*. Henta 24/4/2018, frå <http://www.avid.com/sibelius>
- Bassplayer. (2018). *Bassplayer Magazine*. Henta 23/4/2018, frå <https://www.bassplayer.com/>
- Bergan, J. V. (2015). *Led Zeppelin*. I *Store Norske Leksikon*. Henta 23/4/2018 frå https://snl.no/Led_Zeppelin
- Bergan, J. V. (2017). *Yes*. I *store Norske Leksikon*. Henta 23/4/2018, frå <https://snl.no/Yes>
- Bergh, J. (2018a). *Groove*. I *Store Norske Leksikon*. Henta 12/4/2018, frå <https://snl.no/groove>
- Bergh, J. (2018b). *Beat*. I *Store Norske Leksikon*. Henta 23/4/2018, frå <https://snl.no/beat>
- Bjørnstad, B. (2016). *Signaturbassing* (Master Thesis). Universitetet i Agder, Institutt for Rytmask Musikk, Kristiansand.
- Blecha, P. (1999, '99). Audiovox #736 The World's First Electric Bass Guitar! Henta 17/3/2018, frå <http://www.vintageguitar.com/1782/audiovox-736/>
- Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2015). *Kvalitative metoder : en grundbog* (2. udg. utg.). København: Hans Reitzel.
- Brown, S., Wallin, N. L. & Merker, B. (2000). *The Origins of music*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- D'angelo. (2000). Voodoo [innspela av D'angelo]. På *Voodoo*. New York City, USA: Cheeba Sound, Virgin.
- Dictionary On Music (2016b). *False Note*. Henta 17/4/2018, frå http://dictionary.onmusic.org/terms/1377-false_note
- Dictionary On Music (2016d). *Pitch*. Henta 24/4/2018, frå <http://dictionary.onmusic.org/terms/2622-pitch>
- Dictionary On Music (2016a). *Slap Bass*. Henta 17/4/2018, frå http://dictionary.onmusic.org/terms/3206-slap_bass
- Dictionary On Music (2016c). *Vibrato*. Henta 24/4/2018, frå <http://dictionary.onmusic.org/terms/3812-vibrato>
- Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner : a survey of the melodic electric bass through performace practice* (2012:4). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika.
- Ernie Ball Music Man (2016). *Ernie Ball Music Man Page*. Henta 24/4/2018, frå <https://www.music-man.com/>
- Frith, S. (1998). *Performing rites : evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fender Musical Instrument Corporation,. (2018). *Fender page*. Henta 24/4/2018, frå <https://shop.fender.com/en-NO/start>

- Hansen, K. A. (2017). *Neo Soul*. I *Store Norske Leksikon*. Henta 24/4/2018, frå <https://snl.no/neo-soul>
- Holland, J. (2018). *Jools Holland page*. Henta 23/4/2018, frå <http://www.joolsholland.com/>
- Holter, S. W. (2018). *Intonasjon: musikk - 4*. I *Store Norske Leksikon* Henta 21/4/2018 frå https://snl.no/intonasjon_-_musikk_%E2%80%93_4
- Home, S. S. *Seventh String*. Henta 24/4/2018, frå <https://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html>
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? : innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (3. utg. utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Jisi, C. (2003). *Brave new bass : interviews & lessons with the innovators, trendsetters & visionaries*. San Francisco, Calif: Backbeat books.
- John, E. (1992). *The One. The One* [CD album]. London, England: MCA.
- Johnsen, R. (2018). *Equalizer*. I *Store Norske Leksikon*. Henta 24/4/2018, frå <https://snl.no/equalizer>
- Johnson, K. (2018, March 2018). *First Electric Bass Guitar, Audiovox #736, Up For Auction. no treble*. Henta frå <http://www.notreble.com/buzz/2018/03/04/first-electric-bass-guitar-audiovox-736-up-for-auction/>
- Justman, P., Ashford, J., Babbitt, B., Hunter, J., Jones, U., Messina, J., The Funk, B. (2002). *Standing in the shadows of Motown*. Santa Monica, Calif: Artisan home entertainment.
- Khan, C. (1986). *Destiny. Destiny* [CD album]. New York NY: Warner
- King, B. B. (1997). *Deuces Wild. Deuces Wild* [CD album]. Nashville USA: MCA.
- Lamont Dozier, B. H., Eddie Holland. (1967). *Bernadette* [innspela av F. Tops]. På *Reach Out*. <https://www.allmusic.com/song/bernadette-mt0035002995>: Motown.
- Mauch, M., MacCallum M., Robert Levy, Mark Leori M., Armand. (2015). *The evolution of popular music: USA 1960-2010*. Henta 21/4/2018, frå <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4453253/>
- Mayer, J. (2005). *Try!* [innspela av J. M. Trio]. På *Try!* [CD]. Colombia Henta 23/4/2018, frå <https://www.allmusic.com/album/try%21-john-mayer-trio-live-in-concert-mw0000358063> (2005)
- McDonald, H. (2017). *What is a session musician?* . Henta 17/4/2018 frå <https://www.thebalancecareers.com/what-is-a-session-musician-2460709>
- Meho, L. I. (2006). E-mail Interviewing in Qualitative Research: A Methodological Discussion. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, (57), 1293. doi: 10.1002/asi.20416
- Merriam-Webster. Merriam-Webster dictionary. *Genre*. Henta 17/4/2018, frå <https://www.merriam-webster.com/dictionary/genre>
- Merriam-Webster. *Merriam-Webster dictionary. Popular Music*. Henta 24/3/2018 frå [https://www.merriam-webster.com/dictionary/popular music](https://www.merriam-webster.com/dictionary/popular%20music)
- Merriam-Webster. (2018). Merriam-Webster dictionary. *Signature*. Henta 24/3/2018, frå <https://www.merriam-webster.com/dictionary/signature>
- Michael McDonald, C. S. (1993). *Blink of an Eye. Blink of An Eye* [CD album]. Los Angeles CA USA: Reprise.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text : developing a musicology of rock* (2nd ed. utg.). Aldershot: Ashgate.
- Pastorius, J. & Towey, D. (2002). *Jaco Pastorius : [a step-by-step breakdown of the styles and techniques of the world's greatest electric bassist]*. Milwaukee, Wis: Hal Leonard.

- Rickenbacker Corporation. (2018). *Rickenbacker page*. Henta 21/4/2018, frå http://www.rickenbacker.com/model_all.asp?series=4000
- Roland Corporation. (2018). *Boss US*. Henta 23/4/2018 frå <https://www.boss.info/us/>.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Sony Music Entertainment. (2016). *John Legend*. Henta 18/4/2018 frå <https://www.johnlegend.com/>
- Sony Music Entertainment. (2017). *John Mayer* Henta 18/4/2018 frå <http://johnmayer.com/>
- Store Norske Leksikon. (2018a). *Auditiv: I Store Norske Leksikon*. Henta 24/4/2018, frå <https://snl.no/auditiv>
- Store Norske Leksikon (2018b). *Dissonans: I Store Norske Leksikon*. Henta 23/8/2018, frå <https://snl.no/dissonans>
- Waters, A. J. (2003). *Steve Swallow: Electric bass innovator with analysis of selected works*.
- Watts, A. (2014). *Gear Rundown: Pino Palladino*. Henta 23/4/2018, frå <http://www.mixdownmag.com.au/gear-rundown-pino-palladino>
- Winkler, P. (1988). Randy Newman's Americana. *Popular Music*, 7(1), 1-26. doi: 10.1017/S026114300000249X
- Young, P. (1983). No Parlez [innspela av P. Young]. På *No Parlez*. Colombia. Henta 25/4/2018 frå <https://www.allmusic.com/song/wherever-i-lay-my-hat-thats-my-home-mt0004666936>

Vedlegg 1

Titel (Piano/Palindrombas)	Artist	Komponist	År	Label	Begrepssettning	Tonsett	RPV	Stikkord på sound	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Wherever I Lay My Hat (That's My Hat)	Paul Young	Marvin Gaye, Barrett Strong, Norman Whitfield	1983	CBS	Bak/Fram	Bb	89	Distinkt Fretless, aktiv speling med mykje vibrato og gløsting		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Watching the World	Chaka Khan	John Lang, Richard Page, Steve George	1986	Warner Bros	Fram	Bb	115	Repetitiv, men aktiv. Fretless		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
The One	Eiton John	Eiton John, Bernie Taupin	1992	MCA	Rocke Bak	Bb	75	Om, Fretless, men aktiv speling dog lav i miks	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
I Stand For You	Michael McDonald	Chuck Sabatino, Michael McDonald	1993	Reprise	Fram	Abn	100	Fretted 5 strengsbass med punch, standard korgasinspirerte linjer	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ain't Nobody Home	R.B King	Jerry Ragovoy	1997	MCA	Fram	Ab	92	Fretted thumpy motowninspirert speling. Blues låt		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sent It On	D'Angelo	Robert Bell, George Brown, D'Angelo, Clifford Smith, Dennis Thomas	2000	Virgin	Bak	F	127	Repetitiv bakgå groove, motown/soulballede inspirert	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

WHEREVER I LAY MY HAT

PAUL YOUNG VERSION. BASS BY PINO PALLADINO
BASS TRANSCRIPTION BY ØRJAN LÆGREID

MARVIN GAYE, NORMAN WHITFIELD
AND BARRETT STRONG

$\text{♩} = 89$

INTRO

5

9

VERSE

13

17

CHORUS

21

25

28

VERSE 2

32

COPYRIGHT © ØRJAN LÆGREID

2

36 **CHORUS** Eb Gm G

40 Eb F Bb Gm

44 Bb F Eb Bb/D

48 G

52 F Bb Gm

56 Bb F Eb **CHORUS**

60 Gm F Eb

64 F Bb Gm Eb

68 **OUTRO** F Bb Gm Bb

72 F Bb Gm Bb

76 F Bb Gm Bb

80 F Bb Gm Bb 3

84 F Bb Gm Bb

88 F Bb Gm

FADE OUT

Detailed description: This block contains three staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff (measures 80-83) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the chords F, Bb, Gm, and Bb are indicated, with a '3' above the final measure. The second staff (measures 84-87) continues the rhythmic pattern with similar chordal accompaniment (F, Bb, Gm, Bb). The third staff (measures 88-91) concludes the piece with a final chord of F and a 'FADE OUT' instruction at the end.

WATCHING THE WORLD

PINO PALLADINO BASS TRANSCRIPTION
 TRANSCRIBED BY ØRJAN LÆGREID ♩ = 115

CHAKA KHAN
 FROM ALBUM "DESTINY" 1986

8b Ab Eb/G Ab

5 8b Ab Eb/G Ab

9 **VERS** 8b Gb Eb/G Eb Ab

13 8b Ab G/Eb Eb Ab

PRE-CHORUS

17 Dbm/F Gb Ab Bbm Ab Gb Fm

22 Gb Ab Bb Ab

26 Eb/G Ab Bb Gb

30 **REINTRO** Eb/G Ab Bb Gb

34 **VERS** Eb/G Ab Bb Ab

COPYRIGHT © ØRJAN LÆGREID

2

38 Eb/G Eb Ab Bb Ab

42 Eb/G Eb Ab Db/F Gb

46 Ab Bbm Ab Gb Fm Gb Ab

51 CHORUS Bb Ab Eb/G Ab

55 Bb Ab Eb/G Ab

59 CHORUS Bb Ab Eb/G Ab

63 Bb Ab Eb/G Gb Ab

67 BRIDGE Ebm F Gb Ab Bb

71 Ebm F Gb Eb^s F^s Gb^s Ab^s Bb^s Ab^s Bb^s C^s Db^s Eb^s

76 Db Gb Gb^s Ab^s B^s Db^s Bbm Ab Gb

80 Fm Gb Ab

83 **CHORUS** Bb Ab Eb/G Ab 3

87 Bb Ab Eb/G Gb Ab

91 Eb/G Bb **MODULATION CHORUS** C Bb F/A

95 Bb C Bb F/A

99 Ab Gm Gb Ab **CHORUS x2** Bb Ab

103 Eb/G Ab Bb Ab

107 Eb/G Ab Bb Ab

111 Eb/G Ab Bb Ab

115 Eb/G Ab Bb Ab

119 Eb/G Ab **OUTRO-CHORUS** Bb Ab

123 Eb/G Ab Bb Ab

4

127 Eb/G Ab Bb Ab

131 Eb/G Ab Bb

FADE OUT...

Vedlegg 4

THE ONE

BASS TRANSCRIPTION PINO PALLADINO
TRANSCRIBED BY ØRTAN LIEGREID

ELTON JOHN

♩ = 75

INTRO D/C C D/C C D/C C

7 D/C C **VERS** D/C C D/C C

13 G/B Bb Eb F

18 **PRE-CHORUS** Bb Eb/Bb F/A Bb

22 Ab G C F F7

26 **CHORUS** Bb D/F# Gm Gm/F

30 F# Bb/F Bb Eb Bb/D

34 Cm F Bb Bb

VERS 38 D/C C D/C G/B

COPYRIGHT © ØRTAN LIEGREID

2

42 Gm/Bb Eb F $F7$



46 **PRE-CHORUS** Bb Eb/Bb F/A Bb



50 Ab G Cm F $F7$



54 **CHORUS** Bb $D/F\#$ Gm Gm/F



58 $F\#$ Bb/F Bb Eb



62 Cm F Bb Bb



66 **BRIDGE** D/C C D/C G/B



70 Gm/Bb Eb F



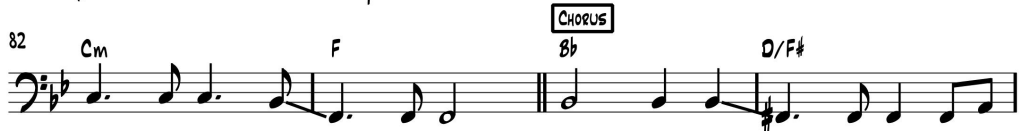
74 **CHORUS** Bb $D/F\#$ Gm Gm/F



78 $F\#$ Bb/F Bb Eb Bb/D



82 **CHORUS** Cm F Bb $D/F\#$



86 *Gm* *Gm/F* *F#* *Bb/F* 3

90 *Bb* *Eb* *Bb/D* *Cm* *F*

94 **OUTRO** *Bb* *F#/Bb* *Eb* *Bb/D* *Cm* *F*

98 *Bb* *F#/Bb* *Eb* *Bb/D* *Cm* *F*

102 *Bb* *F#/Bb* *Eb* *Bb/D* *Cm* *F*

106 *Bb* *F#/Bb* *Eb* *Bb/D* *Cm* *F*

FADE OUT...

The image shows a musical score for a bass clef instrument. It consists of six staves of music, each with a measure number and a set of chords. The chords are: *Gm*, *Gm/F*, *F#*, *Bb/F* (measures 86-89); *Bb*, *Eb*, *Bb/D*, *Cm*, *F* (measures 90-93); *Bb*, *F#/Bb*, *Eb*, *Bb/D*, *Cm*, *F* (measures 94-97); *Bb*, *F#/Bb*, *Eb*, *Bb/D*, *Cm*, *F* (measures 98-101); *Bb*, *F#/Bb*, *Eb*, *Bb/D*, *Cm*, *F* (measures 102-105); and *Bb*, *F#/Bb*, *Eb*, *Bb/D*, *Cm*, *F* (measures 106-109). A box labeled 'OUTRO' is placed above the first measure of the third staff. The score ends with 'FADE OUT...'.

I STAND FOR YOU

BASS TRANSCRIPTION PINO PALLADINO
TRANSCRIPTION BY ØRSTAN LEGREID

MICHAEL McDONALD

♩ = 100

INTRO Ab Gb E Ab Gb Dbm

5 Ab Gb E Ab Gb Dbm

9 **VERS** Ab 8° E Ab 8° Dbm

13 Ab 8° E Ab 8° Dbm

17 **PRE-CHORUS** Dbm Pop! Abm E Gb G°

21 **CHORUS** Abm Gb Dbm Ebm Fb

25 Gbm 8 Abm Dbm 8 8⁷ E

29 Ab 8° E **VERS** Ab 8° Dbm

33 Ab 8° E Ab 8° Dbm

37 **PRE-CHORUS** Dbm Abm E Gb G°

The image shows a bass line transcription for the song 'I Stand For You'. It consists of ten staves of music in 4/4 time, with a tempo of 100 beats per minute. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Above each staff, chord symbols are provided for the corresponding measures. The piece is divided into sections: an 8-measure introduction, a 4-measure verse, a 4-measure pre-chorus, an 8-measure chorus, another 4-measure verse, another 4-measure pre-chorus, and a final 4-measure chorus. The notation includes a 'Pop!' instruction in the 17th measure and a '7' superscript on the 26th measure.

COPYRIGHT © ØRSTAN LEGREID

2

41 **CHORUS x2** Abm Gb Dbm Ebm E

45 Gbm B Abm Dbm Abm B° Dbm

49 Eb E Gbm B Abm Eb7

53 **BRIDGE** Gb Gb7

57 Abm Gb E Gb Abm Gb E Gb

61 Abm Gb E D Gb7/Db **CHORUS** B B7 E

66 B B7 Dbm B B7 E

70 **PRE-CHORUS** B B7 Dbm Dbm Pop! Abm

74 **CHORUS** E Gb G° Abm Gb Dbm

78 Ebm E Gbm B Abm Dbm

82 Abm Gb E B B7 E

86 8 87 Dbm 8 87 E 3

90 8 87 Dbm CHORUS/OUTRO 8 87

94 8 87 Dbm 8 87 E

98 8 87 Dbm Abm Gb E

102 Abm Gb Dbm Abm Gb E D Gb7/Db

106 8

FADE OUT...

AIN'T NOBODY HOME

BASS TRANSCRIPTION PINGO PALLADINO
TRANSCRIBED BY ØRTAN LEGREID

B.B. KING FT. D'ANGELO

♩ = 92

INTRO
Ab Db Eb Ab7 Ab Db Eb Ab7 Db Eb

6 **VERS**
Ab Gb Db Eb Ab Gb

9 Db Eb Ab Gb Db

PRE-CHORUS
12 Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db Eb

16 **CHORUS**
Ab Db Eb Ab7 Ab Db Eb Ab

20 **VERS**
Eb Ab Gb Db Eb Ab Gb

24 Db Eb Ab Gb Db

PRE-CHORUS
27 Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db Fm Ab⁹ Db

30 Eb **CHORUS**
Ab Db Eb Ab7

The image shows a bass line transcription for the song 'Ain't Nobody Home' by B.B. King ft. D'Angelo. It is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor) and a tempo of 92 beats per minute. The piece is in 4/4 time. The transcription is divided into sections: Intro (measures 1-5), Verse (measures 6-11), Pre-Chorus (measures 12-15), Chorus (measures 16-19), Verse (measures 20-23), Pre-Chorus (measures 24-26), and Chorus (measures 27-30). Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the final chorus measure.

COPYRIGHT © ØRTAN LEGREID

2

34 Ab Db Eb Ab7 Db Ab **VERS** Ab Db Ab

38 Db Ab Bb7

42 Eb7 Ab Gb Db Eb **VERS**

46 Ab Gb Db Eb Ab Gb Db

PRE-CHORUS
50 Fm Ab9 Db Fm Ab9 Db Fm Ab9 Db Eb7

54 **CHORUS** Ab Db Eb Ab Ab Db Eb Ab

58 Ab Db Eb Ab Ab Db Eb Ab

62 Ab Db Eb Ab Ab Db Eb Ab

66 Ab Db Eb Ab Ab Db Eb Ab

70 **CHORUS/JAM** Ab Eb Ab Eb Ab Db Eb Ab

74 Ab Db Eb Ab Ab Db Eb Ab

78 GUITAR SOLO/CHORUS D \flat E \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

82 A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

86 D \flat E \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

90 A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat

94 D \flat E \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat

98 D \flat E \flat A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat

102 D \flat E \flat A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat

106 D \flat E \flat A \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

110 A \flat D \flat E \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

114 A \flat OUTRO D \flat E \flat A \flat A \flat D \flat E \flat A \flat

118 A \flat D \flat E \flat A \flat A \flat A \flat

FADE OUT...

SEND IT ON

BASS TRANSCRIPTION PINO PALLADINO - TRANSCRIPTION BY ØRJTAN LIEGREID

D'ANGELO

INTRO $\text{♩} = 127$ $(\text{♩} - \text{♩} - \text{♩})$

5 C^{11} $Fmaj7$ $Am7$ $Gm7$

9 C^{11} $Fmaj7$ $Am7$ $Gm7$

13 C^{11} $Fmaj7$ $Am7$ $Gm7$

17 C^{11} $Fmaj7$ **VERB** $Am7$ $Gm7$

21 C^{11} $Fmaj7$ $Am7$ $Gm7$

25 C^{11} $Fmaj7$

27 $Am7$ $Gm7$ C^{11} $Fmaj7$

31 $Am7$ $Gm7$

33 C^{11} $Fmaj7$ C^{11} $Gm7$

COPYRIGHT © ØRJTAN LIEGREID

2

37 C¹¹ Am⁷ Gm⁷ C¹¹

41 Fmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷

46 Am⁷ Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷ C

51 Am⁷ Gm⁷ Fmaj⁷ Am⁷

56 Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷ Abmaj⁷ Fm F

61 Abmaj⁷ Fm F Abmaj⁷ Am⁷

66 Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷ Am⁷

70 Gm⁷ Fmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ C¹¹

75 Fmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ C¹¹

79 Fmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷

84 Am⁷ Gm⁷ C¹¹ Fmaj⁷

The image shows a musical score for bass guitar in F major, spanning measures 37 to 84. The score is written in a single system with a key signature of one flat (F major) and a 4/4 time signature. The bass line consists of eighth and quarter notes, often grouped into triplets. Chord changes are indicated by letters above the staff: C¹¹, Am⁷, Gm⁷, Fmaj⁷, Abmaj⁷, and Fm. A section labeled 'BRIDGE' begins at measure 56. The score concludes with a final chord of Fmaj⁷ in measure 84.

88 *C* *Gm7* *C11* *Fmaj7* *Am7* 3

93 *Gm7* *C11* *Fmaj7* *Am7*

97 *Gm7* *C11* *Fmaj7* *Am7* 3

101 *Gm7* *C11* *Fmaj7* *Am7*

105 *Gm7* *C11* *Fmaj7*

108 *Am7* *Gm7* *C11* *Fmaj7*

112 *Am7* *Gm7* *C11* *Fmaj7*

116 *Am7* *Gm7* *C11* *Em* *F*

RIT. .

The image shows a bass line musical score in G minor, 4/4 time. It consists of seven staves of music, each with a measure number and a set of chords. The chords are: *C*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Fmaj7*, *Am7*, *Gm7*, *C11*, *Em*, *F*. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a 'RIT.' (ritardando) marking.

E-mail korrespondanse med Chris Jisi 2018

ØL:

1.) I would like to first get your thoughts on my hypothesis, that there is two versions of Pino Palladino, regarding the signature sound?

2.) What do you think was the main reason for the “change” in the 90ties? Do you think it was himself who pushed the use of fretted bass (often P-bass, old school style and that was the direction he wanted to go) or was it just a coincidence? (New genres, artists like Michael McDonald, BBking, Erykah Badu, D’angelo?)

CJ:

1) Yes, that seems like a cool thesis topic. In Bass Player’s 100 Greatest Bassists issue (Feb. 2017), Pino finished 15th, the main reason being how he has reinvented himself and influenced legions of bassists in doing so.

2) I’d have to re-read my Pino pieces to get the history right on this because I’m sure he told me why he switched to the flat wound-strung fretted P-Bass. But I have a few theories before I go back and research. The first is that I feel this current incarnation of Pino is who he really is and always was. Influenced by fretted players like Jamerson and Doug Rauch early on. In his excellent upcoming movie, Beneath the Bass Line, British iBass editor Nick Wells interviews Pino and he says he has always considered himself a rhythm player, adding he’s not one of those guys that can play through changes easily. All of which to say Pino’s fretless thing was a side concept he had that took off, thanks to a few producers liking it and a few hit records that led to many more hits. But then it got played out. Even Pino told me he got tired of the sound all over the radio. So he returned to his fretted R&B roots with D’Angelo. But then years later, he told me he was in a supermarket and heard one of his fretless tracks and thought, Man, that sounds so good I wonder if I should go back to fretless! Ha, time changes everything! So I think Pino is at home now on his fretted basses. But he does like pulling out and playing the fretless at times. John Legend bassist Kave Rastegar told me when Pino sat in at a Legend concert in NYC last year he played fretless on one song. I hope that helps, feel free to hit me with more questions...

ØL:

1) I’m not an expert on this, but would you say that Pino was really important for the 80s popular music in terms of bassplaying? Would you say he was one the trendsetters (melodic, electric bass) if

we limit it to 80s pop music? I was a time that it became popular with programmed bass, synthbass and that kind of thing.

2) Maybe Pino made something, when we talk about pop-music, that was popular choice, sided by programmed bass?

3) Do you think that Pino would have the same success in his career if he would swear to the fretted basses? It's an interesting thought, considering the time was maybe right time to do this thing?

4) What are the first thoughts that pop up when you're thinking about Pino Palladino signature sound?

CJ:

1) Yes, I would say that it could be argued that Pino was THE bass voice in '80s pop. First of all, it was a much more fertile time bass-wise than today or even the '90s, when you consider the UK had Pino, Sting, Mark King, John Taylor and others making prominent bass lines on top hits, and in the U.S. there was Bernard Edwards with Chic, Louis Johnson with the Bros. Johnson, Bakithi Kumalo (on fretless) with Paul Simon in the second part of the decade, Tony Levin and Larry Klein with Peter Dinklage, and Doug Wimbish recording with various artists. On top of that the session scene in N.Y. and especially L.A. was changing. The old garde was being phased out (Joe Osborn, Carol Kaye, Chuck Rainey, etc.) and new young heavies who had fusion-level chops were coming into the session scene, like Abraham Laboriel, Nathan East, Neil Stubenhaus, Jimmy Johnson, Ready Freddie Washington, Nate Watts with Stevie, etc. And in N.Y. Will Lee, Anthony Jackson, Neil Jason and Marcus Miller were doing their thing. Even though keyboard bass and mechanized music was beginning to take over and cost bass players work, there was still great bass being played.

To bring it back to Pino, here is what I think is the key point in his fretless playing. It all goes back to what Jaco was doing in the '70s. Remember, Pat Metheny famously said Jaco's bass was the most pervasive sound in jazz since Miles Davis's muted trumpet! That was the whole point of Robert Trujillo's "Jaco" movie. That it wasn't just jazz guys that loved Jaco. The rock and pop cats loved him, too. At the movie screening Robert talked about all the '80s pop songs that had a Jaco influence/sound in the bass lines, from Pino and other real fretless players to tracks where the synth bass was emulating Jaco, like "Take My Breath Away," by Berlin. That all said, I think Jaco inspired Pino to play fretless but if you were listening closely you realized that Pino made the fretless his own voice, from the non-Jaco tone of his MusicMan, to the difference in their styles, to the pop settings in which he got to use fretless (although don't forget Jaco's albums with Joni Mitchell, when it comes to songs with vocals and fretless). My opinion remains that while there were other great fretless players after (or alongside) Jaco, like Percy Jones, Jack Bruce, Bakithi, Gary Willis, Steve Bailey, Mark Egan, etc. Pino ranks second all time to me in contributions to the fretless bass, after Jaco (and I think I'd

put Gary Willis third). Pretty good for a guy who has largely left the instrument behind since. It was a magical mix of talent, timing, and luck, but the Pino fretless period, in my opinion, remains one of the key moments in bass guitar history.

2) See my answer to question 1, above.

3) Yes, I think the cream rises, so Pino would have had a lot of success as just a fretted player. Maybe not as quickly, but the guy is just too into bass and groove, with too good a feel not to have succeeded. He would have been discovered and used on sessions in the UK, the way Nathan East and Will Lee were in demand in the U.S. What the fretless did for him was make him in demand in the U.S. and on a global scale a lot earlier than he might have. And when you think of how random that happened, because he called Don Henley mistakingly thinking Henley was looking for him. But when Henley put him on his album, it opened up the L.A. scene (and the N.Y. scene through Pino's friendship with Steve Jordan). So yes, of course one thing leads to another in music, but I believe we would still have a Pino today without the fretless.

4) Good question. I think about his feel and how smoothly he connects the rhythm of the groove with the melody and harmony of the song. His parts speak to the heart and the gut, and make you feel good. Whether he's playing fretted or fretless, he comes up with interesting bass lines (both melodically and rhythmically) that are highly original and don't sound like anyone else. Similar to one of his favorite bass players (and mine), Anthony Jackson. It's hard to cop their bass lines because they're so different than what you might expect a bass player to play.