

Soul

TORBEN CHRISTENSEN & GERT BACH 2001

INDLEDNING:	3
Fra southern soul til Commitments	3
Hvad er Soul?	5
Rhythm & Blues	5
Soul	6
Motown	6
Soul som udtryk for en ny selvbevidsthed	9
Southern Soul	10
Efter 1970	12
MUSIKANALYSER	16
Indledning til musikanalyser	16
Elbas	17
Guitar	20
Trommer (Gert Bach)	25
Piano	30
Rytmegruppestrukturer	32
Hornsektion	51
Tre vokalportrætter	62
Otis Redding.....	62
Wilson Pickett.....	67
Aretha Franklin.....	71
Backing vocals	75
Komparative analyser. Southern soul coverversioner af 60'er rockhits. ...	88
Analyse af Baby I love you	94
Analyse af Mustang Sally	99
Analyse af Soul Man	101
Analyse af Mr Pitiful	102
Analyser og sammenligning af to udgaver af "Respect" (Otis Redding) ..	104
Harmonik. (Gert Bach)	104
Form	110
TANKER OMKRING SOULARRANGEMENT	111
Rytmegruppen	111
Hornsektion	116
Den vokale overbygning	117
Backing Vocals	122
Reharmonisering	119
AFRUNDING	120
LITTERATUR:	121
DISKOGRAFI	121

Indledning:

Fra southern soul til Commitments

Kultfilmene "Blues Brothers", "Blues Brothers 2000" og "Commitments" var med ca. 10 års mellemrum kraftigt medvirkende til på ny at sætte fokus på soulmusikkens kvaliteter. Filmene fortæller en historie om et band i henholdsvis Chicago og Dublin og deres genvordigheder med at skabe en eksistens som musikere med et repertoire primært af southern soul fra 60'erne. Hvad filmene ellers bygger på af afvæbnende humor, action, fremragende miljøbeskrivelser etc., vil vi ikke komme ind på her, men blot nævne at de via nye men stadig autentiske genindspilninger af gamle soulnumre både afslører sangenes overraskende slidstyrke og samtidig fremmer forståelsen for den musik, filmene i så høj grad er bygget op omkring.

Ordet "southern" hentyder til, at musikken oprindeligt stammer fra de amerikanske sydstater, hvor to studier i 60'erne var blandt de dominerende indenfor den afro-amerikanske soul. Det var Jim Stewarts Stax/Volt studie i Memphis, Tennessee og Rick Halls Fame Studios i Muscle Shoals, Alabama.

Musikken i sydstaterne havde altid været kendetegnet ved en egen enkelhed og var dybt forankret i de basale rødder, blues, gospel og country, der i sine rene former praktisk talt kunne opleves lige uden for døren. Dette kan bl.a. høres på de mange plader, der blev udgivet på Memphis pladeselskabet Sun Records i 50'erne af fx Elvis Presley og Ike Turner. En enkelhed der førtes direkte videre op til 60'ernes Memphis soul.

På Stax Records havde bl.a. Otis Reddings og Sam & Daves pladeudgivelser pæn succes, uden på nogen måde at nå op på de svimlende salgstal Berry Gordys Motown records fra Detroit, Michigan havde oppe i nord¹. Rick Halls Fame Studios blev bl.a. benyttet af New York selskabet Atlantic records. Her var det produceren Jerry Wexler, der ønskede "the southern groove" bl.a. i forbindelse med sangerne Wilson Picketts og Solomon Burkes indspilninger og derfor benyttede sig af en distributionsaftale med Fame. Karakteristisk for begge steder var tilstedeværelsen af både sorte og hvide studiemusikere, som blandede erfaringer fra Rhythm & Blues (R&B), gospel og country. Inspirationen fra R&B og specielt gospel var dog den mest fremtrædende ikke kun vocalt men også instrumentalt. Det kan virke paradoksalt at disse blandede studiebands' stil blev så meget mere præget af de basale afro-amerikanske rødder end fx Motowns rent sorte studieband, hvis ideal var langt mere mainstream poporienteret. Her må man bl.a. referere til musikmiljøet og livsstilen i sydstaterne contra den meget målrettede og ambitiøse Motown-direktør Berry Gordy.

Sidst i 70'erne - ca. 10 år efter at southern soul bølgen toppede - tog Blues Brothers southern soulmusikken op igen i showet "Saturday Night Live". Et TV show hvor entertainerne John Belushi og Dan Akkroyd sidst i 70'erne havde stjernestatus. De begyndte samtidig at turnere med eget band, der indeholdt mange af de næsten glemte sydstatsmusikere. Både på turnéerne og i TV showet indkaldte de af og til glemte 60'er koryfæer, fx Eddie Floyd, som gueststars. Det hele resulterede i et mindre hit med Sam & Daves klassiker "Soul Man" og derefter udgivelsen af 3 CD'er. Blues Bros.' repertoire bestod ikke kun af soul, men en blanding af soul og gamle R&B klassikere, som "Sweet Home Chicago" og "Hey Bartender". Blues Bros. fremførte oftest numrene tæt på originalarrangementerne, men tilføjede dem en god del

¹ Det var ikke for ingenting at der på et skilt over døren til Motown studiet stod Hittsville. Ved indgangen til Stax stod der Soulsville.

showmanship i en egen cool stil, der klædte musikken godt. Eventuelt blev blæserarrangementet ændret, men det var også alt. John Landis' film Blues Brothers (fra 1980) fik med tiden status som kultfilm i USA og Europa, og var selvfølgelig medvirkende til at skabe ekstra opmærksomhed om bandet og musikken. Den præsenterede en række R&B- og soulkunstnere, fx Aretha Franklin, James Brown, Ray Charles og John Lee Hooker for et helt nyt og ungt publikum. At alle pladeudgivelser med Blues Bros. endnu er tilgængelige i forretningerne og at Blues Bros. band stadig her efter årtusindskiftet og efter John Belushis død, turnerer med nye sangere fortæller vel alt om deres succes' overraskende levedygtighed. En succes der fik det gamle team til at forsøge sig med den ny og om ikke helt gode så stadig vellykkede film Blues Brothers 2000.

Midt- og senfirsernes mange musikalske revivals, med succesfulde come backs til Aretha Franklin, James Brown, Tina Turner etc. i en ny opdateret indpakning skabte påny stor interesse for den oprindelige soul. Samtidig med stort sælgende nye albums udsendtes der nemlig genudgivelser af gamle albums og mange jubilæums-/ fødselsdagsvideoer, hvor de præsenterede et utal af gamle og nye "venner".

Denne 80'er revival for først soul- og senere bluesmusikken blev af længere varighed end tidligere revivals og resulterede i en sand underskov af små amatør-, halv- og helprofessionelle blues- og soulbands i Nordamerika og Europa².

Andre musikere skiftede i samme periode med succes musikalsk retning. Fx fik Gary More og Robben Ford, der hver for sig var kendte guitarister indenfor henholdsvis heavyrock og fusionsmusikken, pæne kommercielle gennembrud ved at søge tilbage til bluesrødderne og lave en ny blues, der bar tydeligt præg af deres tidligere musiceren. Dette trak så igen deres tidligere fans med, som formentlig aldrig havde skænket fx Albert Kings guitarlicks en tanke. Hammondorgel, slideguitar og mundharpe fik en renæssance. Det virkede næsten som en uformuleret protest mod den voksende brug af teknologi og maskiner indenfor populærmusikken. Dele af repertoiret blev klassikere for stilen. Man begyndte i høj grad tale om et standardrepertoire på linie med hvad jazzmusikere havde.

Alan Parkers film Commitments fra 1991 kom derfor ganske logisk i forlængelse af ovenstående udvikling. Den foregår i et fattigt distrikt i det nordlige Dublin. Musikere er håbefulde, arbejdsløse (mere eller mindre) unge hvide irere, der finder ud af at "back to basics" er sagen. Man laver et band med sine "soulbrødre", der under kyndig vejledning af en enkelt veteran begynder en usikker tid i Dublins klubber og spillesteder. Sangene og arrangementerne er stort set identiske med de originale fra 60'erne. Ved at sammenligne indspilningerne kan man til gengæld høre et ganske godt ex på forskellen i en britisk rockfeeling, hvor man i 1991 spillede meget "tight", og det mere tilbagelænedede og løse gamle amerikanske "southern groove". Repertoiret hos Commitments er, sammenlignet med Blues Bros., mere ren soul uden indblanding af gamle 50'er R&B Hits.

Det var ikke kun hos Blues Bros. og Commitments man hørte nye fortolkninger af de gamle soulklassikere. Popcrooneren Michael Bolton drev næsten rovdrift på dem i 90'erne. Gamle blueskoryfæer som B. B. King og Buddy Guy havde nu også fx "In the Midnight Hour" og "Mustang Sally" som en naturlig del af repertoiret uden, at det som i 60'erne gav dem problemer med den mere puritanske del af deres (hvide) publikum. Et af 80'erne og 90'ernes nye bluesnavne Robert Cray ligger stilistisk set også et sted imellem en mere traditionel blues- og soultradition. 60'ernes tendens til at nogle

² Herhjemme fx Shades of Blue og Love Construction.

soulsangere anså blues for at være "downhome" og modsat, at soul ikke var "deep", er stort set forsvundet. Måske fordi 50'ernes R&B og 60'ernes soul – af gode grunde – ikke længere er udtryk for, hvad der lige nu rører sig i den unge sorte generation, men bygger på gamle traditioner, hvis afgrænsninger er blevet mindre skarpe med årene.

Hvad er Soul?

"That's Soul" var titlen på en pladeantologi Atlantic udsendte i Europa i 1967 for at skabe et nyt marked. Albummet blev manges danskeres første møde med southern soul. Her blev en række – i europæisk sammenhæng – relativt ukendte kunstnere præsenteret. De var alle sorte, og modsat rockverdenen, der i 60'erne hovedsageligt bestod af grupper, var der her tale om solister. Navnene var Wilson Pickett, Solomon Burke, Otis Redding, Aretha Franklin, Sam & Dave¹, Ben E. King, Joe Tex etc.

I USA var soul, både som musik og som et udtryk for sort kultur, allerede et kendt fænomen. For at sætte dette i det rette historiske perspektiv er det nødvendigt at tage udgangspunkt i efterkrigstidens sorte amerikanske populærmusikscene.

Rhythm & Blues

I 50'erne blev den populærmusik sorte kunstnere indspillede med henblik på distribution på det afro-amerikanske marked kaldt Rhythm & Blues (R&B). Musikmagasinet Billboard havde i deres hitlisteoversigter indført termen som erstatning for gængse betegnelser som sephia og race-records i 1949.

Den voksende sorte befolkning i storbyerne¹ var med til at styrke den ekspanderende afro-amerikanske musikscene, specielt i byer som New York City, Chicago, Illinois, Memphis, Tennessee og Los Angeles, hvor der udvikledes et frodigt lokalt netværk af klubber, dancehalls, pladeselskaber og radiostationer. Endnu et vigtigt medie til distribution af musikken var den populære juke box. R&B blev typisk udgivet på små uafhængige pladeselskaber. Blandt de mest indflydelsesrige var fx Atlantic Records fra New York City, Sun Records fra Memphis, Chess Records fra Chicago og King Records fra Cincinnati, Ohio.

R&B var allerede fra begyndelsen meget stilistisk sammensat og dækkede som samlebetegnelse over fx doo-wop grupper, jump blues combos og andre forskellige former for urban blues ofte med stærkt lokalt islæt. Musikerne levede primært af at spille jobs i klubber og dancehalls, hvorfor der i begyndelsen ofte var tale om up tempo dansemusik skåret over en bluesform (for det meste med refræn), der skulle kunne leve op til tidens populære danse, fx jitterbug. Bl.a. derfor var jump bluesinspirationen meget fremherskende i begyndelsen af 50'erne. Da R&B langsomt begyndte at få tag i den voksende og meget købedygtige hvide teenagegeneration, medførte det at mange R&B pladeselskaber på forskellig måde forsøgte at lave et crossover til pophitlisterne. Det lykkedes også for nogle, specielt efter rock & roll gennembruddet midt i 50'erne. Fx havde man i New Orleans stort held med at sælge den yderst tilbagelænedede og trivelige Fats Domino til det unge hvide publikum med sange som "Ain't That a Shame" og "Blueberry Hill". Senere opnåede den ligeledes New Orleans baserede men meget ekstatiske

¹ Som eneste duo. Endvidere var den gamle R&B kvartet The Drifters repræsenteret.

¹ På grund af den store udvandring fra sydlandske distrikter. Allerede ved USA's indtræden i 1. verdenskrig begyndte landarbejdere i stort antal at søge mod storbyerne for at finde nyt og bedre betalt arbejde. Denne udvandring fortsatte efter 1. verdenskrig med uformindsket kraft helt frem til 50'erne og 60'erne.

Little Richard næsten samme brede popularitet med up tempo numre som "Tutti Frutti" og "Long tall Sally". I Chicago lavede Chess Records, uden at man havde opgivet den enkle Chess sound, også et succesfuldt crossover med Chuck Berry, hvilket bl.a. lykkedes på grund af Berry's ofte humoristiske, velartikulerede, mundrette omkvæd og gode genkendelige historier, fx "Johnny B. Goode" og "Roll Over Beethoven".

Samtidig med disse primært bluesbaserede sangere fik en række kunstnere succes med en R&B, der på mange måder var inspireret af den hvide Tin Pan Alley tradition. Det var specielt en række doo-wop grupper, fx The Platters og The Drifters, der havde velegnede leadsangere til denne mere polerede stil. Det kunne være 12/8 ballader som The Platters' "Only You" eller The Drifters' latininspirerede "Save the last dance for me".

Typisk blev gospelinspirationen op gennem 50'erne mere og mere fremherskende på bekostning af de mere bluesbaserede sangere, fx shoutere som Joe Turner. Det kunne bl.a. høres i Ray Charles' flotte kraftfulde melismatiske fraseringer og store indlevelsesevne, der altid resulterede i meget frie fortolkninger af melodierne. Ydermere var hans call and response med korpigerne Raylettes som taget ud af en afro-amerikansk gudstjeneste. Også hos Sam Cooke var gospelrødderne tydelige, her blot i en mere elegant og poleret sammenhæng. Cooke's virtuose fraseringer har dog været inspirationskilde for mindst lige så mange sangere, fx Marvin Gaye og Smokey Robinson. Endelig bragte James Brown sidst i 50'erne med sit stort anlagte og højenergiske show noget af vækkelsesprædikanternes ekstase og energi ind i sort showbusiness, hvilket skulle få stor betydning for udviklingen af soulmusikken i 60erne.²

Soul

Af musikhistorieskriverne er Motown og southern soul altid blevet opfattet som de to væsentligste stilretninger i 60'ernes soulmusik. De var på mange måder meget forskellige i sit indhold, hvilket bekræftes af forfattere som fx Gerri Hirshey, Charlie Gillet, Ed Ward, Per-Erik Brolinson – Holger Larsen og Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll (1992).

Motown

Motown¹ blev et af de mest succesfulde pladeselskaber indenfor amerikansk populærmusik i 60'erne, hvilket var bemærkelsesværdigt for et independent selskab. Selskabet blev skabt af Berry Gordy, der havde ét klart mål for øje. Han ville lave et crossover med sort R&B til et bredt hvidt publikum. Midlet var gode melodier i en poleret produktion, sunget af sangere, hvis ideal var smooth. Gordy byggede i høj grad videre på doo-wop gruppetraditionen fra 50'erne. Han lancerede fx The Miracles, Martha Reeves and the Vandellas, The Supremes, Four Tops, The Temptations, etc. som nogle af sine væsentligste navne. Alle fremstod som grupper med en markant leadvocal².

Hos de mandlige sangere var det især tenorerne, der havde succes. Fx Smokey Robinson, Marvin Gaye og Stevie Wonder. Gaye var ikke med i nogen fast vocalgruppe, men indspillede med stor succes en række duetter med skiftende kvindelige partnere, fx Tammi Terrell, Kim Weston og Diana

² En mere dybdegående gennemgang af væsentlige R&B stilarter i kan læses i min artikel "50'ernes amerikanske Rhythm & Blues" - også udgivet i Col Legno.

¹ Motown vil blive brugt som samlet betegnelse for de forskellige pladeselskaber Berry Gordy startede omkring 1960, fx Tamla, Tamla Motown, Gordy Records etc., som alle havde til huse i samme bygning, brugte de samme musikere, producere etc.

² The Temptations havde som undtagelsen to, Eddie Kendricks og Dave Ruffin. Levy Stubbs fra Four Tops adskilte sig, med sin mørke hæse baryton, noget fra det gængse vokalideal.

Ross. Som solist havde han også pæn succes bl.a. med klassikeren "I heard it through the Grapevine". Med sin spændstige tenor kunne Gaye, ligesom Sam Cooke, med rette karakteriseres som "cool and soulful". Soulful kunne man også kalde den unge Stevie Wonder - Motowns første vidunderbarn³. Efter gennembruddet som 13-årig i 63 med nummeret "Fingertips" udviklede Wonder sig til i 70'erne at blive Motowns væsentligste solist og sangskriver. Hos kvinderne blev Diana Ross - leadsanger i The Supremes - den altoverskyggende stjerne. Som sanger var hun egentlig meget atypisk, fordi hun sang meget lige på melodierne og ikke havde fx Martha Reeves' eller Gladys Knights varme gospelfeeling. Hendes mere lillepigeagtige stemme (i begyndelsen) gik dog rent ind hos det store publikum. Gordys drøm var for alvor blevet opfyldt. Der skal ikke være nogen tvivl om, at Diana Ross' stemme både var karakteristisk og velklingende, men da man fra en sort sanger næsten automatisk forventede gospel- eller bluesinspireret frasering, forekom hun atypisk. Stemmen var velegnet til det musikalske materiale Eddie Holland, Lamont Dozier og Brian Holland med sikker hånd skrev til The Supremes⁴. Deres succes blev så stor at de under den første "engelske bølge" var en af The Beatles', Rolling Stones' etc. eneste reelle amerikanske konkurrenter til gentagne topplaceringer på hitlisterne.

Gordy arbejdede ihærdigt på at skabe en speciel Motown sound, hvilket kan høres fra omkring 1963. Med vanlig sans for forretning lancerede han den i en række landsdækkende tournéer som "The sound of young America".

Han benyttede sig af faste studiemusikere, der nærmest arbejdede i døgn drift uden nogensinde at blive krediteret som andet og mere end rollen som hårdtarbejdende anonym arbejdskraft. Bassisten James Jamerson er senere - desværre posthumt - blevet anerkendt for sit epokegørende basspil⁵, der var en vigtig del af det samlede lydbillede og feelingen. Hans bevægelige og smidige basspil var unikt for tiden.

Gordy havde også faste producere og komponistteams ansat. Fx Brian Holland, Lamont Dozier og Eddie Holland, der skrev de fleste Supremes og Four Tops hitsange og Barrett Strong og Norman Whitfield, der skrev meget for The Temptations. Også Smokey Robinson skal nævnes. Udover at være leadsanger i The Miracles var han en meget benyttet producer og flittig sangskriver - specielt for The Temptations.

Målet havde som sagt været at lave dansemusik, der ramte et bredt publikum, og det lykkedes.

Isaac Hayes: Now it was the standard joke with blacks, that whites could not, cannot clap on a backbeat. You know - ain't got the rhythm? What Motown did was very smart. They beat the Kids over the head with it. That wasn't soulful to us down at Stax, but baby, it sold.⁶

Ovenstående citat illustrerer "The Motown sound" ganske godt. Med specielt tamburin, lilletromme, minimum en guitar, evt. handclap etc. blev afterbeatet virkelig skåret ud i pap. En anden måde at give rytmegruppen drive på var at lade lilletrommen markere alle fire slag - fx "Reach out I'll be there" - Four Tops. Typisk for Motown var også shufflefeelingen i medium tempo - fx "Baby love" og "You can't hurry love" - The Supremes. Selv når der var tale om

³ I 70'erne overtog Michael Jackson den rolle, som medlem af The Jackson five.

⁴ Senere Diana Ross and the Supremes.

⁵ Af andre musikere kan nævnes, Earl Van Dyke, keyboards. William Benjamin, Uriel Jones, trommer. Robert White, Joe Messina, guitar. Studiebandet gik under navnet The Funk Brothers.

⁶ Hirshey, s. 184. Isaac Hayes rolle som producer hos Stax var sikkert ikke uden betydning for, hvad han syntes var soulful.

ballader, var det "a ballad with a beat"⁷. Langsomme numre med et klart dansant rytmisk fundament - fx "The Tracks of my Tears" - Smokie Robinson and the Miracles.

Formalt og harmonisk udviklede musikken sig fra at bestå af enkle R&B-inspirede sange - fx "Money" - Barret Strong - til formalt også at indholde mere komplekse numre, - fx The Tracks of my Tears - med en harmonik, der ofte rakte langt udover traditionel R&B- og gospelharmonik - fx "Ain't no Mountain high enough" - Marvin Gaye og Tammi Terrell. Idealet for The Motown sound var stor lyd og gedigen produktion. Man gjorde brug af en righoldig ofte utraditionel instrumentation, lyt fx til "Reflections" - The Supremes, hvor man blandt meget andet hører en vibrafon.

Dette adskilte klart Motown fra de samtidige guitarbaserede engelske beatgrupper. Sammenlignet med den spirende southern soul var The Motown sound langt mere velproduceret og gennemarrangeret. I det store lydbillede var strygerne ofte meget fremherskende, hvilket så godt som aldrig hørtes hos Stax. Det var ikke kun i balladerne, det var tilfældet - fx "The Tracks of my Tears", men også i medium numre med et mere soulful groove - fx Marvin Gayes "I heard it through the Grapevine". Den store let genkendelige sound gjorde at man var aldrig i tvivl når der var tale om en Motownproduktion⁸. Gordy havde på det punkt nået sit mål. Motowns enorme sangkatalog og sound har da heller ikke spillet nogen væsentlig rolle i den "back to basics" revival, Blues Bros. og Commitments er en del af. Inspiration fra Motown finder man til gengæld hos mange senere endog meget forskellige sangskrivere, fx Phil Collins⁹ og Elvis Costello.

Det var ikke p.gr.a. tekstindholdet Motown blev et vigtigt symbol for de sorte amerikanere i 60'erne. Det var oftest kærlighedssange med et lidt vemodigt skær. Motowns position som et forbillede for det nye selvværd blandt sorte amerikanere skyldtes, at et rent sort ejet pladeselskab beliggende midt i en Detroit ghetto viste sig i stand til at tage kampen op mod de store "hvide" selskaber. Kunstnerne var med deres succes og tjekkede urbane fremtoning med til at fjerne de sidste rester af sydets trængsler fra de unge sorte fans bevidsthed. For det store hvide publikum var der tale om dansemusik af høj kvalitet.

Motowns popularitet begyndte at dale lidt fra 1967. Succesteamet Holland, Dozier, Holland forlod selskabet p.gr.a. økonomiske uoverensstemmelser. Berry Gordys enevældige stil begyndte så småt at blive et problem i forhold til kreative og fremsynede kunstnere som Marvin Gaye og Stevie Wonder. Endelig blev satsningen på et bredt publikum vanskeliggjort af ungdomsoprøret. Motowns polerede udtryk og glamourøse image ramte ikke hippiegenerationen. Afstanden mellem den progressive ungdom og det etablerede USA var blevet for stor til, at det kunne lade sig gøre at ramme begge. Dette betød ikke at Motown gik ned. Motown var blevet et af de store selskaber, en position Gordy holdt langt ind i 70'erne. Egentlig opførte Motown sig bare som "the majors" altid havde gjort. Man satsede på det man havde og var sikkert. Det var rollen som fornyer og stilskaber i amerikansk populærmusik, der langsomt forsvandt¹⁰.

⁷ Morse s. 38.

⁸ Sammenlign fx The Temptations' originaludgave af "My Girl" med Otis Reddings.

⁹ Phil Collins indspillede bl.a. en udgave af The Supremes' "You can't hurry love" (H,D,H)

¹⁰ Motowns historie beskrives grundigt i fx Nelson Georges "Where did our love go" og er en del af alle anerkendte rockmusikhistorier.

Soul som udtryk for en ny selvbevidsthed

Stemningen hos de sorte amerikanere i 60'erne var præget af optimisme. Borgerrettighedskampene i slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne havde skabt sammenhold, selvtillid og tro på en bedre fremtid¹¹. I denne sammenhæng syntes mange ældre R&B-sanges indhold enten at være for ligegyldigt – fx "Tutti frutti", "Choo choo ch'boogie" etc. eller resignerende – fx "I've been down so long - that down don't bother me".

I 60'erne ændredes betegnelsen R&B langsomt til Soul. I modsætning til R&B kom udtrykket soul til at dække over meget mere end blot en musikalsk samlebetegnelse. Det blev en slags fællesnævner for den nye sorte identitets- og fællesskabsfølelse, hvilket fx kunne høres da Newark fik en sort borgmester.

Kenneth Gibson: "The man who founded Newark over 300 years ago, when he came here, I'm sure you'll recognise, that he never realized that someday Newark would have soul."¹² "

Man brugte begrebet soul til at markere de særegne afro-amerikanske træk i kulturen.

The deceptively simple criterium for commitment is soul, if an artist has it, he can do no wrong. Soul may be partly defined as a mixture of ethnic essence, purity, sincerity, conviction, credibility and just plain efforts¹³ .

James Brown var "soul brother nr. 1", Aretha Franklin "the Queen of soul". Titler der var uopnåelige for hvide kunstnere.

"A soulbrother is someone who is one of the group, membership being a de facto status, because we're all in the same pot."¹⁴

Kunstnerne havde status som talsmænd eller en art prædikanter for den afro-amerikanske befolkning i ghettoerne, hvilket kunne give følgende udbrud hos en sort disc jockey:

Disc jockey på WHON Ed Cook: "Heres Aretha tellin' it like it is."¹⁵

På trods af kunstnernes position var det de færreste tekster, der var direkte kritiske overfor forholdene og tog decideret afstand i stil med James Browns "Say it loud, I'm black and I'm proud". Sangernes påvirkning af ghettomiljøet var mere indirekte. Gerri Hirshey skriver om Aretha Franklin:

It was a new kind of sexual lament that had the pain and knowing of the blues, without the resignation. Lady soul was a fighter, but she was no quitter, perhaps owing to that gospel habit of holding out for hope."¹⁶

Her var tale om en voksen kvinde, der gennem sine valg af tekster og fortolkninger af disse øste ud af sin erfaring for omverdenen. Dette fremgår af fx "I never loved a man (the way I love you)" og "Respect". Her er livet ikke just beskrevet som en dans på roser - tværtimod. Aretha fremstår som den modne kvinde, der er bevidst om og i stand til at tackle sin situation, hvilket gør hende så meget desto stærkere¹⁷. En styrke der også kom

¹¹ Det viste sig hurtigt at drømmene ikke holdt. Det skal dog ikke berøres her.

¹² Haralambos, s. 145.

¹³ Keil s. 160.

¹⁴ Haralambos s. 127.

¹⁵ Haralambos s. 111.

¹⁶ Hirshey s. 241.

¹⁷ En styrke som paradoksalt stod i grel modsætning til Arethas evne til at styre sit eget privatliv.

direkte til udtryk via den kraftfulde stemme og de originale fortolkninger af melodierne.

Southern Soul

Som tidligere nævnt var det pladestudierne Stax/Volt i Memphis og Fame i Muscle Shoals, der var de alt dominerende indenfor southern soul stilen.

På Stax havde kunstnere som Otis Redding, Sam & Dave, Carla Thomas og Albert King fra begyndelsen af 60'erne og frem pæn succes specielt på R&B hitlisterne.

Det faste studieband i Stax, Booker T and the M.G.'s. bestod af Donald "Duck" Dunn - bas, Steve Cropper - guitar. Booker T Jones - orgel, piano og Al Jackson - trommer. Endvidere sad produceren og sangskriveren Isaac Hayes - piano ofte ind på studieindspilningerne.

Staxlyden var enkel uden brug af særlig mange effekter. Man arbejdede med headarrangements, hvilket vil sige man lavede arrangementet på stedet. Ikke noget med nodeforlæg her! Ofte havde man kun en enkelt idé når man begyndte en studiesession. Resten dukkede så op hen ad vejen. Rytmegruppen på Stax var endvidere kendt for at ligge langt tilbage på beatet, hvilket var med til at skabe det karakteristiske seje groove i musikken. Fast inventar på indspilningerne var også blæsergruppen The Markkeys (senere Memphis Horns), bygget op omkring Andrew Love, tenor sax og Wayne Jackson, trompet suppleret med en til to ekstra saxer. Memphis Horns blev med årene så etablerede at de under samme navn har optrådt på plader med så forskellige kunstnere som Sting og Robert Cray (sidstnævnte har de også turneret med).

I Fame studierne - blandt Atlantics foretrukne¹⁸ - var studiebesætningen ikke helt så fast, men det var dog relativt få musikere, der var tale om. Fx Roger Hawkins - trommer, Jerry Jammot, David Hood - bas, Jimmy Johnson, Chips Moman, Albert Lowe, Duane Allman - guitar, og Dewey "Spoonier" Oldham, Barry Beckett - keyboards for at nævne de mest benyttede.

Det var Atlanticproduceren Jerry Wexler, der søgte efter "the southern groove" til bl.a. Wilson Pickett og Solomon Burke og derfor benyttede sig af en distributionsaftale med Fame. Soulsangeren Joe Tex, der var tilknyttet Dial records, men blev distribueret af Atlantic, indspillede allerede med succes i Fame. På samme måde havde Wexler haft en samarbejdsaftale med Stax. Han sendte i 1964 Wilson Pickett til Memphis og resultatet blev klassikeren "In the Midnight Hour", og senere "634 5789". Sangene fik stor succes. De toppede R&B-hitlisten og fik pæne placeringer på pophitlisten. Specielt "In the Midnight hour" kom på mange måder til at danne skole for stilen. Samarbejdet blev dog kortvarigt. "In the Midnight Hour" og "634 5789" var udgivet på Atlantic, som dermed udelukkende blev krediteret for successen. Om bruddet skyldtes uoverenstemmelser mellem Stewart og Wexler, eller at Wilson Pickett var endog særdeles vanskelig at samarbejde med, skal her være usagt. Resultatet blev under alle omstændigheder, at Fame blev Wexlers foretrukne studie i syden.

¹⁸ Atlantic havde hovedsæde i New York. Selskabet havde i 50'erne markeret sig ved at producere en lang række R&B-hits med fx Ray Charles, The Coasters etc. Tilknytningen til den sorte populærmusik havde altid været der og Atlantic må anses for at være et af de mest indflydelsesrige på dette felt ikke mindst i kraft af produceren Jerry Wexler. Først sidst i 60'erne søger man at ændre profilen lidt ved at inddrage hvide rockbands i staben, fx Led Zeppelin og Yes.

Lyden og feelingen var meget lig Stax. Man søgte de samme tilbagelænedede grooves. Dog var brugen af headarrangements ikke helt så konsekvent her. Man gjorde brug af større besætninger og studiets muligheder for at benytte diverse effekter og overdubbing.

Blandingen af hvide og sorte musikere, var speciel for disse studier. Det gav et bredt fundament af musikalske erfaringer at bygge musikken op på. Foruden R&B og gospel også country. At sorte sangere blev akkompagneret af hvide musikere med countrybaggrund i en stil, der blev anset for at være af 100 pct. afro-amerikansk oprindelse, var noget nyt, og det blev da også først for alvor kommenteret mange år efter under 80'ernes revivals, hvor en større accept af country specielt hos det hvide rockpublikum og -skribenter opstod¹⁹.

Southern soul stilen blev (som tidligere nævnt) manifesteret midt i 60'erne med bl.a. Wilson Picketts succesfulde "In the Midnight Hour" i 65. Atlantics første toplacering på pophitlisten - med en soulsanger - kom dog først året efter med udgivelsen af balladen "When a Man loves his Woman". Den blev sunget af den for stilen lidt atypiske smooth tenor Percy Sledge, der i nogen grad ledte tankerne tilbage på nogle af de mere dramatiske leadsangere indenfor doo-wop stilen. Melodien blev dog en af 60'ernes mest elskede sjælere. Kulminationen på southern soul bølgen blev Aretha Franklins endelige gennembrud i 67 med sangen "I never loved a Man the way I love you", hvilket blev begyndelsen på en række pladesuccesser fra hendes side. Hun fik flotte anmeldelser, vandt grammyer og læserkåringer på stribe, i fx Rolling Stone. Succesen var fuldendt.

Det havde dog ikke været helt ukompliceret for Wexler at få successen i hus. Han havde booket Aretha ind i Fame studierne, hvor hun bl.a. imponerede den faste studiebesætning med sin stemme og kompetente gospelklaverspil. Men noget gik galt. Muligvis et resultat af halvfulde studiemusikere og en lidt for opløftet stemning, der skulle være opstået sidst på sessionen. Aretha forlod under alle omstændigheder stedet i vrede og proklamerede at hun aldrig kom tilbage. Resultatet af den vanskelige session - sangen "I never loved a man the way I love you" - blev dog så stor en succes, at Wexler derefter fik sendt Fames rytmegruppe til New York for at medvirke på Arethas senere indspilninger under ledelse af tenorsaxofonisten og kapelmesteren King Curtis. Desuden medvirkede hendes søstre Erma og Carolyn eller The Sweet Inspirations som fast backingkor.

Curtis, der var en af 60'ernes største soul sax-"honkere", viste sig at være det helt rigtige valg, og fra 67 til 70 udkom der en stabil strøm af hits fra Aretha. Størst succes fik hun med Otis Reddings "Respect", der toppede både R&B- og pophitlisterne. Det sidste vedblev at være en sjældenhed for southern soulkunstnerne.

Modsat Motown passede det mere rå og upolerede udtryk i musikken fint ind i det nye hvide rockpublikums og ungdomsoprøreres smag sidst i 60'erne. Der var også visse ideologiske sammenfald mellem dele af borgerrettighedsbevægelsernes mål og ungdomsoprørets opgør med det etablerede USA. Ungdomsoprøret udmøntede sig bl.a. i Vietnamdemonstrationerne, et ideologisk opgør med den private

¹⁹ Fra slutningen af 80'erne skete der en holdningsændring hos publikum og ikke mindst kunstnerne. De forskellige stilarter blev i højere grad accepteret på lige fod og på egne præmisser, hvilket bl.a. kan høres og ses på videoen "Memphis møder Nashville", hvor man oplever den store forbrødring af R&B/soul- og countrysangere i en række duetter. Hvis man overhører den sædvanlige "klappen på skulderen", der i 80'erne blev sædvane når kunstnere skulle udtale sig om andre, og ellers glemmer fordømmene må man nok erkende, at der er noget om snakken når samtalen falder på fællestrækkene i det musikalske bagland.

ejendomsret, dannelsen af kollektiver, div. former for alternativ livsførelse etc. Selv om det sorte USA aldrig havde nogen egentlig hippiekultur optrådte fx Otis Redding og Sly and the Family Stone med stor succes på festivalerne i henholdsvis Monterey og Woodstock²⁰. Rockpublikummets betingelsesløse accept kan høres på Arethas plade "Live at the Fillmore west", hvor hun med stor succes indtog et af tidens store rocktempler. Den er dog først udgivet i 1971, hvor popularitetsbølgen for southern soul var ved at vende, hvilket viser hvor kortvarig succesens egentlig var.

Det var der mange årsager til.

- Otis Redding døde i 67.
- Sam & Dave var efter et ofte stormfuldt samarbejde endt i stofmisbrug og brød i 71.
- Solomon Burke lavede intet efter 69 og blev senere prædikant.
- Wilson Pickett kunne ikke hente mere ud af sit machoimage og var ude af stand til at forny sig.
- Aretha Franklins karriereforløb viste at styrken i stemmen ikke kunne overføres direkte til privatlivet og evnen til at styre sin egen karriere. Efter albummet "Young, giftet and black" og det rene gospel album "Amazing grace" (1972) gik det ned ad bakke. Kvaliteten af hendes egen sangskrivning dalede og valget af nyt materiale viste at hun søgte mod et mere mainstreampop orienteret udtryk. Måske viser Joe Browns (James Browns far) nedenstående udtalelse, hvilket dilemma mange sorte kunstnere befandt sig i på dette tidspunkt.

"White folks, some young white folks, run away from America", he said. "They ashamed. Black folks, they run all over, up north, everywhere, tryin' to get into America."²¹

De havde fra deres karrieres start søgt mod et crossover til det brede hvide publikum og deres musik var derefter blevet optaget af nogle politiske grupperinger de egentlig aldrig havde været en del af. Arethas mål med sin karriere var ganske enkelt et andet end fx Gratefull Deads. Bl.a. hendes optræden i Las Vegas har ikke været populær hos det hvide rockpublikum. Men det havde Ray Charles jo ikke desto mindre gjort 10 år før. Hun havde ikke Ray Charles' eller for den sags skyld en Otis Reddings dynamiske sceneudstråling og kæmpede næsten konstant mod overvægt. Hun var, på trods af stemmen, ganske enkelt ikke skabt til mere traditionel entertainment, hvis det var det hun ønskede. Man kan bagefter blot konstatere at hun satte sig mellem to stole og en af populærmusikkens mest markante stemmer for en lang årerække var ude på et kunstnerisk sidespor.

Efter 1970

70'erne begyndte således dårligt for southern soul. Efter de etablerede sangeres retræte blev der plads til nye navne, der søgte andre udtryk, fx Roberta Flack med den blødt latininspirerede "Killing me softly" og andre lignende sange. Som noget helt nyt hørtes den tidligere producer Isac Hayes med "Theme from Shaft"¹ i en slags prædisco/rap stil, han døbte "Hot Buttered Soul". Ike og Tina Turner havde, som i 60'erne, spredte hits med deres blanding af rock'n' roll og soul. Mest markante var den kontant rockende "Nutbush City Limit" og up tempo udgaven af John Fogertys "Proud

²⁰ Det skal dog nævnes at de sorte kunstnere på ingen måde var overrepræsenteret på disse festivaler.

²¹ Hirshey, s. xvi.

¹ Egentlig soundtrack fra filmen Shaft. En historie om en sort detektiv, der renser ud i storbyjunglen.

Mary". Al Green kunne stadig begå sig med sin meget gospelinspirerede soul. De var dog enlige svaler. Bredden var væk.

Nordpå viste den nye Philadelphia soul - eller Phillysound - vejen mod den kommende diskomusik med grupper som The Three Degrees, O'Jays og Harold Melvin and the Blue Notes.

Motown flyttede til Los Angeles og efterlod til dels den faste stab af musikere, der havde været en væsentlig del af The Motown sound, bag sig. The Jackson Five var de nye teenageidoler med en meget ung og talentfuld Michael Jackson i front. Diana Ross - nu som solist - havde succes i en række TV-shows med popsange, der repræsenterede et bredt voksent mainstreamrepertoire uden kvalitetsmæssigt at nå højderne fra midt i 60'erne. Som et billede på Motowns tilbagegang forlod både Ross og Michael Jackson selskabet.

I 70'erne blev Marvin Gaye og ikke mindst Stevie Wonder Motowns bud på nytænkning og specielt albummet "Songs in the key of life" placerede Wonder som en af årtiets bedste sangskrivere. Wonder fik efter problemer med Berry Gordy opfyldt sine ambitioner om kunstnerisk frihed og viste sig i stand til at beherske adskillige stilistiske udtryk fra iørefaldende ballader til heftige funknumre. Den politisk bevidste Wonder kunne høres i sange med et utvetydigt racepolitisk indhold, fx "Living for the City".

Det blev James Brown, Sly Stone, George Clinton og Larry Graham, der bragte sorte kunstnere tilbage i rollen som fremadrettede stilskabere med funkmusikkens gennembrud i begyndelsen af 70'erne. Den rytmisk aggressive, stærkt synkoperede og ostinatbaserede musik, der blev en stor inspirationskilde for både rock og jazzmusikere i 70'erne, var på ingen måde ny. Sekstendedelsunderdelingen af rytmegruppen, der skabte nye idealer for grooves, havde man siden midten af 60'erne kunne høre i James Browns backing. Han viste sig at være meget fremsynet og kræsen i sit valg af de musikere, der skulle blive stildannende for de næste årtiers grooves. James Brown benyttede skiftede trommeslagere under den samme koncert. De blev valgt til de enkelte grooves, fx spiller Clyde Stubblefield trommer på "Funky Drummer" og "Cold Sweat", John "Jab'0" Starks på "Get up, I feel like being a sex machine" og "Licking Stick" og Melvin Parker på "Got to getcha" og "Out of Sight". At en James Brown koncert kunne vare op imod fire timer kan sammen med at det så flot ud med alle trommesættene på scenen være en anden grund til de mange dubleanter. Sammen med adskillige bassister, fx William "Bootsy" Collins og Bernard Odum, og guitarister, fx Fred Nolen og Hearlon "Cheese" Martin, levede de som relativt anonyme sidemen, der først mange år efter opnåede noget af den anerkendelse de havde fortjent.

Generelt begyndte man at spille mindre løst og fra midten af 70'erne talte man nu ofte om "lock" i rytmegruppen, hvor bas og stortromme havde de samme rytmiske markeringer. Sekstendedelsunderdelingen forplantede sig op i arrangementerne specielt til hornlines og leadvocal, der fik et mere aggressivt og tæt udtryk.

Ud fra den rå streetfunk opstod andre mere polerede stilarter, fx Earth, Wind and Fires' blanding af funk og disco. Her hørte man en musik, der gjorde sig på de store diskoteker, men gennem nogle fremragende arrangementer undgik at blive tung og stereotyp i stil med fx tidens store discodronninger Donna Summer og Gloria Gaynor. Funk var også en væsentlig inspirationskilde da fx The Crusaders og Tower of Power fusionerede funkmusikkens rytmik og skarpe hornlines med jazz/rockens udvidede akkordstrukturer og virtuose soli.

80'erne blev årtiet, hvor afro-amerikanske kunstnere for alvor fik status som megastars. Allerede fra årtiets begyndelse markerede en række nye navne sig som nogle af de mest succes- og talentfulde indenfor populær- og rockmusikken. Blandt de mest dominerende var Michael Jackson og Prince, der begge var dybt forankrede i soul- og funkrødderne. For Jacksons vedkommende fandt han i Quincy Jones en producer, der var i stand til at levere en række højeffektive arrangementer, som sammen med Jacksons evne til selv at skrive eller vælge de rigtige melodier, var med til at gøre gennembrudsalbummet *Thriller* til historiens mest solgte¹. Motownrødderne var tydelige, men samtidig fusionerede Michael Jackson andre stilarter ind, som ikke før havde været almindelige i afro-amerikansk populærmusik, fx heavyrockguitarekvilibristen Eddie Van Halens solo på sangen "Beat it"². Prince fremstod mere som den uforudsigelige, provokerende og næsten ekstremt produktive éner, der selv styrede alle knapperne og mere eller mindre egenhændigt skabte "The Minneapolis sound". Med funk og soulrødderne som udgangspunkt skabte han sit eget musikalske univers, der næsten respektløst lånte fra alle sider, det være sig The Beatles (den sene periode), James Brown eller hip hop. Både Michael Jackson og Prince var fortræffelige dansere (specielt Jackson) og viste showmanship, der ikke lod James Brown noget efter. På musikvideofronten var de også banebrydende, og specielt hos Michael Jackson kunne musikvideoerne næsten være ventet med samme spænding som albummet.

Inspirationen fra 60'ernes store soulsangere - specielt Aretha Franklin - var heller til at tage fejl af hos den nye generation af sorte kvindelige sangere, der for alvor brød igennem, fx Randy Crawford, Chaka Khan, Whitney Houston og Anita Baker for blot at nævne nogle, der med endog meget forskellige stilistiske udgangspunkter byggede videre på den samme vokale tradition.

Set på baggrund af den store popularitet den ny generation af soulkunstnere opnåede kan det ikke undre, at der åbnedes plads for en række come backs. Fx nåede henholdsvis Tina Turner og Aretha med albummene "Private Dancer" (1983/84) og "Who's zoomin' who" (1985) salgstal de aldrig havde haft før. Opskriften var enkel. Man fik tidens mest kendte producere til at skabe en moderne sound omkring dem. Repertoiret bestod af en blanding af nye sange, skrevet af nogle af 80'ernes mere produktive sangskrivere, og opdaterede udgaver af gamle hits. Altsammen udført på en måde, der hverken stødte den nye eller den gamle generation af købere væk. Man kunne fx på Tina Turners album "Private Dancer" se sange skrevet af folk med meget forskellig baggrund, fx de nye hits "What's Love got to do with it" (Terry Britten, Graham Lyle), "Private Dancer" (Mark Knopfler) og coverversioner af fx "Help" (Lennon, McCartney) - produceret af Crusaders - og "I can't stand the Rain" (Donald Bryant, Ann Peebles, Bernard Miller). Samtidig generobrede Tina Turner, der havde bevaret en stor del af sin vitalitet og sit gode udseende, positionen som et af branchens hotteste koncertnavne. Det kom hende også til gode ved indspilning af musikvideoer, reklamer for Pepsi Cola, optræden med Mick Jagger under "live aid" koncerten, indspilningen af *Mad Max III* etc. At være en fremtrædende rock/soul stjerne i 80'erne var langt fra kun et spørgsmål om stemmepragt.

80'erne blev også duetternes årti. Brugen af gueststars voksede dramatisk hjulpet godt på vej af den teknologiske udvikling. I mange tilfælde var det

¹ Medvirkende til dette var selvfølgelig også Jacksons "forvandling" af sit udseende, en usædvanlig grundig markedsføring og den store popularitet Jacksons musikvideoer opnåede bl.a. på MTV.

² Inspiration fra den tunge rock havde dog momentvis kunne høres hos funk-rockgruppen Mothers Finest i 70'erne.

kun produceren(ne), der hilste på alle de involverede parter. Duetterne blev i høj grad udnyttet til at sætte den lange række af come backs igang. Aretha sang fx duet med så forskellige folk som Annie Lennox, George Michael og James Brown og blev på den måde præsenteret for et nyt ungt publikum. Samtidig havde hun gæsteoptræden af en række rockmusikere, fx Keith Richards, Carlos Santana og Clarence Clemmons. Både den nye og den ældre generation af pop- og rocksangere stod nærmest i kø for at indspille med de gamle idoler. En duet mellem "The Queen of Soul" og en hvid popsanger af den endog meget polerede slags (George Michael) havde været utænkeligt i 60'erne³. Men i 80'erne, hvor alle stilarter blev betragtet som værende næsten ligeværdige, var forskelligheden ingen hindring.

Joe Cocker fra Sheffield, England blev også anset som en del af 80'ernes soul revival på grund af sin meget Ray Charles-inspirerede frasering. Bl.a. Cocker og Van "The man" Morrison beviste, at det at synge soul nu ikke længere var et rent sort amerikansk fænomen, men et spørgsmål om kunnen og stilfornemmelse⁴.

Mod slutningen af årtiet aftog populariteten dog lidt. Albums som "Through the Storm" - Aretha, "Foreign Affair" - Tina Turner og "Night calls" (1991) - Joe Cocker levede ikke op til come back pladerne. Det var som om idéerne var brugt op og man savnede lidt nytænkning. Da James Brown samtidig kom i fængsel for mordforsøg, forsvandt den gamle garde lidt ud af plademarkedet igen. Musikken uddøde dog ikke af den grund, jvf. Commitments succes og store appel til den unge generation i begyndelsen af 90'erne både som film og soundtrack.

De gamle pionerer er blevet forevigtet gennem "Tribute" TV shows, Hall of fame og flotte dyre CD Boxsæt ofte med meget detaljerede covernoter til hver enkelt sang, så samlere kan få helt præcise oplysninger om de gamle indspilninger. Quincy Jones' massive brug af soul-, folk- og rocksangere, bl.a. Aretha, Ray Charles, Bob Dylan etc. til præsident Bill Clintons TV transmitterede indvielsesshow i Det Hvide Hus viste, at det "moderne" etablerede USA i 90'erne opfattede populærmusikken som en slagkraftig del af den fælles nationale kulturarv⁵. En position den formentlig vil beholde. De mange udgivelser af Greatest Hits albums i 90'erne viser, udover at være udtryk for en vis stilstand i branchen, at meget af musikken trods alt har stor holdbarhed.

Skal man gøre status idag år 2002, må man konstatere at soul - R&B⁶ lever i bedste velgående i sine oprindelige former og endnu engang har fået nyt og udtryk liv af en række nye soul-/R&B-kunstnere der brød igennem fra midten af 90'erne, fx D'angelo, Lauryn Hill, Macy Grey, Erica Badu og Mary J Blige.

³ Man kunne næsten sammenligne det med at ville lave en duet mellem Aretha og Cliff Richard sidst i 60'erne.

⁴ I Danmark fik Hanne Boel (tidligere Blast) sit længe ventede gennembrud som en del af samme bølge.

⁵ Mange i Clintons administration har formentlig også gået på college i 60'erne.

⁶ Her tænkes ikke på den nye betydning R&B har fået fra 90'erne og frem som samlebetegnelse for en række nye og meget forskellige - men ikke altid - afro-amerikanske kunstnere som fx Mary J Blige og All Saints.

Musikanalyser

Indledning til musikanalyser

Analyseafsnittet omhandler kun southern soul og musik af nyere dato, der på et eller flere punkter kan relateres til stilen. Udgangspunktet er således de soulplader, der blev indspillet på Stax/ Volt- og Atlantic records i 1960'erne og som senere blev hovedhjørnesteinen i det man idag kalder southern soul. Afsnittet indeholder en systematisk gennemgang af de forskellige stiltypiske instrumenters funktioner i soulmusikken. Hvis der skulle eksistere enkelte ex på indspilninger med vibrafon eller pedal steelguitar vil de således ikke blive kommenteret her.

Vi begynder med de enkelte rytmegruppeinstrumenters rolle, som så derefter samles i et afsnit om rytmegruppestrukturer. I det sidste afsnit er der medtaget nyere eksempler fra 80'erne og 90'erne for at vise soulmusikkens påvirkning af den senere populærmusik. Den overordnede gruppering af sangene er foretaget efter de tre tempoangivelser - up tempo, medium og slow (ballad). Som det vil fremgå, er det ganske få studiemusikere, der oprindeligt er blevet benyttet på Stax og Atlantic og som hermed skabte stilen. Det har gjort området relativt enkelt at afgrænse og selvfølgelig været medvirkende til at skabe en del fællestræk.

Derefter bevæger vi os mod toppen af arrangementet, d.v.s. hornsektionens og backingkorets placering og rolle i helheden. Også her er det ganske få studiemusikere, producere og evt. arrangører, der er blevet benyttet. Her vil der blive fokuseret specielt på hornenes og korets placering i forhold til leadvokalen og mere eller mindre faste roller i de forskellige formler. Også her er der inddraget ex af nyere dato for at vise 60'ernes store indflydelse på nyere musik. Faste regler for stemmeføring, voicing etc. eksisterer ikke i ret udstrakt grad. Det er derfor vigtigt at man ser på eksempler og konklusioner som retningslinier og ikke egentlige regler.

Leadvokalerne bliver ikke analyseret med henblik på at finde fælles udtryk og stildealer. Det er her, kunstnerne er mest forskellige og de mest hørbare karakteristika for den enkeltes personalstil skabes. Udover en fælles ballast fra gospel, blues, R&B og pop er det svært at finde egentlige fællestræk i det vokale udtryk. Derfor portrætteres tre markante og meget forskellige sangere, som hver især repræsenterer en personlig vocalstil.

- Otis Redding er den tilbagelænedede, sårbare mand og hudløse fortolker.
- Aretha Franklin overfører næsten et direkte gospeludtryk til populærmusikken.
- Wilson Pickett er macho "screameren".

I afsnittet "komparative analyser" sammenlignes soul coverudgaver af samtidige pop/rock numre med originalerne for at finde frem til de elementer, der ændres for at forandre et pop-/ rocknummer til soul. Ad den vej kan man også finde karakteristiske soul stilstræk.

Derefter bliver 5 numre analyseret som eksempler på arketypisk southern soul. De bygger på typiske grooves, der i feeling og tempo hører hjemme omkring medium (med små udslag til begge sider). Dette er begrundet med, at det er her man finder de mest åbenlyst karakteriske stilstræk.

Endelig forsøger vi at finde typisk stilstræk indenfor harmonik og form.

Elbas

Basspillestilen i southern soulmusikken blev skabt af nogle ganske få studiemusikere. Stax benyttede sig af Donald "Duck" Dunn¹. Atlantic brugte oftest Fame studiemusikerne Jerry Jemmot, Tommy Cogbill og David Hood.

Rødderne for disse sydstatsbassister var som før nævnt R&B og country. Inspireret af disse rødder og formentlig også p.gr.a. arbejdsbetingelser, der gav dem tre til fire dage til at indspille et helt album, udviklede de en meget stram og økonomisk spillestil, der ofte lå meget langt væk fra samtidens kendte rockbassisters måde at spille på.²

Bassen danner med trommerne bunden af arrangementet, og er i southern soul ofte mixed meget langt frem i lydbilledet. Det handler primært om at ligge rigtigt på slaget og bygge basspillet op omkring nogle enkelte faste figurer. Bassen er en meget vigtig ingrediens i det groove, der er så essentielt for stilen. De faste figurer spilles stramt i et helt vers eller refræn kun med få eller slet ingen variationer. Dette gælder for medium og up tempo numre. I balladerne er bassen ofte endnu mere enkel og meget grundtonebaseret. Evt. kan man høre en treklangsbrydning i stil med New Orleans R&B når der er tale om tredelte ballader, fx Otis Reddings "These arms of mine". Mere trinvis baslinier forekommer også.

De faste figurer er typisk af en eller to takters varighed, følger akkordskiftene (orgelpunkt er sjældent) og altid med grundtonen markerende étslaget. Figureerne er ofte bygget op af treklangstoner evt. med en tilføjet lille septim eller sekst - evt. med gennemgangstoner hen til étslaget (halv- eller heltonetrin). Den rytmiske opbygning varierer og er sammen med trommespillet essentielt for om nummerets grundlæggende feeling fx er "tung" eller "blød".

En "tung" bas markerer downbeats på ét og tre. I ex 1 Wilson Picketts "In the Midnight Hour" bruger man en enkel treklangsbrydning (kan også høres i refrænet af "Tell Mama" - Etta James), ex 2 Wilson Picketts "Land of the 1000 Dances" bygger meget stiltypisk på en art udvidet vekselsbas. Denne brug af grundtone og kvint høres ofte hos country-bassister. Bemærk i ex 2 den ofte benyttede kromatik fra septim til grundtone. En variation af ex 2 findes i Otis Reddings "Down in the Valley". ex 3.



¹ Dunn var fast bassist i studiebandet Booker T and the M. G.s i 60'erne. Efter at være forsvundet ud af rampelyset i begyndelsen af 70'erne dukkede han op igen Blues Bros. band i slutningen af 70'erne. Efter John Belushis død fortsatte bandet uforandret med bl. a. Eddie Floyd som leadsanger. Endvidere har Dunn i 80'erne og 90'erne turneret og indspillet plader med bl.a. Eric Clapton. Det er først i de sidste 10 - 15 år han har opnået den brede anerkendelse hans stilskabende basspil berettigede ham til.

² F. eks Jack Bruce fra supergruppen Cream, der tilstæbte et meget frit og til tider solistisk basspil.

9). Springet fra grundtonen til den sænkede kvint er sjældent, men giver her en blå farvning man sjældent hører hos sydstatsbassisterne i soulsammenhænge.

Eks. 8

Bas

Eks. 9

Bas

Nogle totaktsfigurer blander den tunge og den synkoperede, bløde bas, fx Arethas "Respect" (ex 10). Bemærk at anden takt er en synkoperet variation af en gammel walkingbaskliché brugt både i swing og R&B. Blandingen af den tunge og synkoperede fornemmelse kan også høres i Otis Reddings "I can't turn you loose", hvor drejningen ned fra grundtonen til seksten og kvinten må siges at være endog meget typisk for stilen. (ex 11)

Eks. 10

Bas

Eks. 11

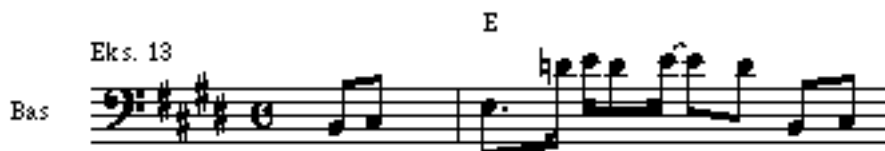
Bas

I numre af mere funky karakter hører man ofte at rytmikken gøres skarpere ved brug af sekstendedelssynkoper. Bemærk hvor meget feelingen ændres når man indfører bare et enkelt sekstendedelslift som i Sam & Daves "Soul Man" (ex 12). En lidt mere konsekvent sekstendedelsunderdelt synkoperet bas kan ses i ex 13, King Curtis' "Memphis Soul Stew"³.

Eks. 12

Bas

³ I afsnittet om rytmegruppestrukturer vil vi se hvordan underdelingen smitter af på resten af rytmegruppen.



Pumpebasen, der så ofte benyttes i rock, forekommer også indenfor soul. Ofte i et refræn eller en bridge som kontrast til verset. Det kan høres i fx "Soul Man" og "Knock on Wood". I soul ligger pumpebasen altid på grundtonen.

Endelig kan man i nogle shufflenumre høre en mere regulær R&B bas med samme feeling som en walking bas (liggende på hver fjerdedel), men byggende på få faste figurer. Ex 14 er fra Wilson Picketts "634 5789".



Følgende citater forklarer ganske godt kernen i bassisternes udgangspunkt. Selv om det kun er "Duck" Dunn, der krediteres i citaterne, dækker de i høj grad også fx Jerry Jemmot og David Hood.

"Country bassists have always relied on a very driving root-fifth style that incorporated some basic arpeggiated figures and scales passages to connect chord tones. Blues has always made use of flat 5th and lowered 3rd scale degrees often in a major harmony situation. Take all these techniques and syncopate them and you wind up with "instant Duck Dunn"."⁴

"Duck Dunns stil kan med få ord karakteriseres som en moderne funky udgave af nogle grundlæggende country- og bluesteknikker."⁵

Guitar

Også for guitarens vedkommende er det nogle enkelte musikere, der skaber stilen. Stax benyttede Steve Cropper¹. Atlantic brugte i 60'erne fx Jimmy Johnson, Albert Lowe og Duane Allmann². Modsat tidens rockmusik, hvor leadguitarister som Jimi Hendrix, Eric Clapton og Jimmy Page havde opnået stjernestatus og cementeret guitarens position som rockmusikkens væsentligste soloinstrument³, var guitarsoli noget man sjældent hørte i soul⁴.

⁴ "The art of playing Rhythm & Blues" s. 18.

⁵ Bendt Hansen: El-bassen og dens udøvere. (Hovedfagsprojekt fra Aalborg Universitet)

¹ Også fast medlem af Booker T and The M. G.s og senere Blues Bros. Band.

² Faste studiemusikere i Fame Studios. Senere benyttede Atlantic New York musikere, fx Cornell Dupree og Eric Gale, der også kunne spille med en udpræget southern feeling.

³ Der skete en kolossal udvikling af spilleteknik og -stil i slutningen af 60'erne. Endvidere udvikledes sounden ved brug af effekter, fx forvrængning, wau-wau pedal m. m. Det forventedes at stjerneguitaristerne spillede kilometerlange soli ved hver eneste koncert.

⁴ Måske som følge af ovenstående popularitet forsøgte Atlantic i slutningen af 60'erne at lancere fx Eric Clapton som gæstemusiker på Aretha Franklins album "Lady Soul". Det eneste rigtig vellykkede forsøg på i 60'erne at benytte en egentlig leadguitarist i soulmusikken kan høres på nogle af de Atlantic optagelser, hvor Duane Allman

Ovennævnte studieguitarister var primært solide og meget idérige rytmeguitarister, hvis væsentligste funktion var at være harmonibærende og ikke mindst bidrage til rytmegruppens groove. De spillede meget stramt, ofte i helt faste rytmiske figurer eller enkle singlestring licks.

R&B rødderne kan høres i den ofte brugte kliché i ex 1a - fra Wilson Picketts "634 5789" - som kan varieres på mange måder, fx som i Arthur Conleys' "Sweet Soul Music", ex 1b.

Eks. 1a C


Guitar 

Eks. 1b


Guitar 

Rytmeguitaren (guitar) har ofte en dobbeltrolle, hvor den både skal være harmonibærende og ved nogle meget destinkte anslag medvirke til at give rytmegruppen "drive". Forskellige muligheder ses i ex 2, 3 og 4 (fra Arethas "Since you've been gone, Wilson Picketts "In the Midnight Hour" og Otis Reddings og Carla Thomas' "Tramp").

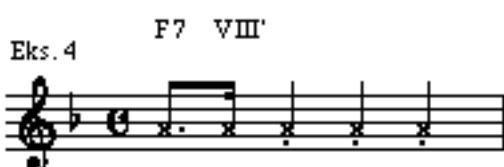
Eks. 2 B♭ VI

Guitar 

Eks. 3 E A

Guitar 

Eks. 4 F7 VIII

Guitar 

medvirkede som studiemusiker, fx. på Arethas "The Weight" og Wilson Picketts "Hey Jude". Her spilles en enkel bluesinspireret singlestring- eller slideguitar.

Markering af alle fire downbeats eller blot afterbeats høres ofte. Bestemmende er hvor fremadbevægende en guitar man ønsker. Afterbeatmarkering vil oftest fornemmes mest laid back.

Anslagene skal være korte og præcise og der slås kun tre til fire strenge an. Attacket i anslaget er essentielt, ofte næsten vigtigere end klangen, hvilket også adskilte ovennævnte rytmeguitarister fra mange samtidige rockguitarister. I ex 4 er guitaren endvidere, sammen med hornene, med til at markere hele arrangementets rytmiske grundidé.

I rockmusikken arbejdedes der - også for guitarens vedkommende - mere med sound. Guitaren fyldte meget i et bands gruppesound, og numrene var ofte bygget op omkring en guitar-hookline⁵. I soulmusikken var lyden på guitaren altid helt ren (uforvrænget) med lidt rumklang som eneste effekt. Her hørte man ofte guitaren mixed langt tilbage og i højere grad glide ind i et kollektivt groove.

En anden måde at bruge guitaren på er enkle licks af en eller to takters varighed som akkompagnement til melodien. Dette skaber et melodisk modspil til melodien, uden der på nogen måde er tale om at konstruere en decideret over- eller understemme. Stil- og instrumentkendskab er vigtigt når man ønsker at lave et lick. I ex 5 - Sam & Daves "I take what I want" - har licket et klart R&B præg p.g.r.a. brugen af den molpentatone skala.



Licket følger til dels med akkordskiftene. Et eksempel på et flerstrengt lick kan høres i Sam & Daves "Soul Man", (ex 6).



Gitaren er her medvirkende til at skabe en god fremdrift i versets one-chord struktur. Bemærk hvordan den hexatone skala giver licket en anden klanglig karakter (countryinspireret), og hvordan den rytmiske struktur matcher resten af den funky rytmegruppe ⁶ (se afsnit om rytmegruppestrukturer ex 6).

Ind imellem benyttes to guitarere. Her er det vigtigt at de klangligt er differentierede ved ikke at ligge i samme toneområde. Endvidere er det altid godt at give dem forskellige funktioner, fx at den ene er akkordbærende og den anden spiller licks. Eksempler på dette kan høres i Wilson Picketts "Mustang Sally", Arethas "Baby I love you" og Wilson Picketts "Funky Broadway". (ex 7,8 og 9).

⁵ Lyt fx til Pete Townsend fra The Who og Keith Richards fra Rolling Stones.

⁶ Et næsten identisk lick bruges i Betty Wrights "Clean up woman".

Eks. 7 C

Guitar 1

Guitar 2

Eks. 8 G Intro Vers

Guitar 1

Guitar 2 III

Eks. 9 E

Guitar 1

Guitar 2

Bemærk hvordan guitarerne i ex 7 derudover rytmisk komplementerer hinanden. I ex 8 er guitar 2 konsekvent rytmisk fremadbevægende og stabiliserende ved at markere alle downbeats. Guitar 1's licks følger formen og akkordskiftene. De er placeret fremme i lydbilledet i introen og er decideret akkompagnerende i verset. I ex 9 har vi to til dels komplementerende guitarer. Bemærk at fornemmelsen af tonekønnet i det funky arrangement ikke er entydigt. ⁷ Er det dur eller mol ?

Endelig kan guitar bruges i introen, hvilket kan høres i Sam & Daves "Soul Man", ex 10. Steve Croppers countrybaggrund kommer her frem i en række glidende parallelle sekster. En noget enklere guitarintro kan høres i Respect. Her fornemmer man at guitarlicket blot skal sætte nummeret igang.

Eks. 10

Guitar

⁷ Hvilket peger frem mod 70'ernes funk.

Man kan konkludere at guitarens rolle i southern soul adskilte sig væsentligt fra dens rolle i samtidens rockmusik. Den var mere tilbagetrukket og gled først fremmest ind som en væsentlig del rytmegruppens samlede groove.

Trommer (Gert Bach)

Trommespillet er på lignende vis centreret omkring nogle ganske få musikere, der med økonomisk spil var med til at give rytmegruppen dens særkende, fx Al Jackson Jr fra Stax records og Roger Hawkins og Bernard Purdie fra Atlantic records.

Trommerne udgør sammen med bassen bunden i rytmegruppen og har stor betydning for grundfølelsen/groovet i det enkelte arrangement. Groove var nøgleordet for trommeslagerne i southern soul. Det væsentlige er ikke så meget variation og blændende teknik, men derimod hvordan det enkelte trommemønster spilles – hvordan slagene ligger i forhold til grundpuls og de øvrige instrumenters figurer. Lægger man luppen ned over trommespillet, vil man opdage at der er tale om enkle ostinater med forholdsvis lav impulstæthed. Man kan sige, at der sker en økonomisering, hvor kun de nødvendige markeringer spilles for at skabe det ønskede groove. Udgangspunktet for 4/4's arrangementer er at hihat eller ridebækken foretager pulsunderdelingen – typisk i ottendedele. Lilletrommen (sn.dr) markerer backbeats (2- og 4-slaget) og stortrommen (b.dr) er fikseret omkring 1- og 3-slaget. Det der adskiller ostinaterne fra hinanden er som oftest forskellige beatmarkeringer i b.dr, enkelte variationer på hihatten, tempo, puls og pulsunderdeling og måden trommeslageren udfører de enkelte slag på – dvs. om han fx ligger fremme eller tilbage på slagene.

Man holder sig meget stramt til det enkelte ostinat ofte både i vers og refræn – evt. med få variationer i form af overgange på sn.dr og/eller tam-tammer mellem formafsnittene eller det metriske skel i det enkelte formafsnit. Crashbækken kan på traditionel vis afslutte en overgang og markere starten på det nye formled med en markering af 1-slaget i den første takt i det nye formled. Dette forhold gør sig dog ikke gældende fra refræn og tilbage til verset.

Trommerne er typisk placeret langt fremme i lydbilledet, men specielt på de tidlige optagelser har ridebækken og crashbækken på nogle optagelser en tendens til at forsvinde lidt i baggrunden. Dette skyldes selvfølgelig begrænsningerne i datidens studietekniske produktion og det tekniske optageudstyr, men vel også et ønske om at skabe en bestemt sound. Ved at skubbe ridebækkenet og dermed pulsunderdelingen i baggrunden sættes der i endnu højere grad fokus på sn- og b.drs kraftige markeringer.

I 4/4s numre i medium gruppen med tung rytmegruppe finder man bl.a. de traditionelle ostinater.

Ex 1. I Wilson Picketts "In the Midnight Hour" underdeler ridebækken pulsen, sn.dr ligger tungt "tilbage" på backbeats og grundrytmen tilføres et ekstra slag i stortrommen på 3-og, som skaber mere fremdrift i rytmen.



Ex 2. I Eddie Floyds "Knock on Wood" underdeler hihatten pulsen, sn.dr er igen tilbagelænet på backbeats, mens b.dr gynger svagt fremad på 1- og 3-slaget.



Ex 3. Wilson Picketts "Mustang Sally" er samme grundtype som de forrige eksempler, men her med et meget virkningsfuldt og tydeligt lift på 3-og i b.dr og åben hihat understøttende basfiguren. Ved at lifte og derved undgå at betone 3-slaget opnåes en mere vuggende og mindre tung rytme.



I 4/4 numre med tydeligt gospelpræg høres ofte en kraftig beatmarkering både i bassen og trommerne - dvs. på hvert pulsslæg. Ex 4 "Think" - Aretha Franklin.



Up tempo numre forekommer noget sjældnere end medium. Et eksempel er Arethas "Come back Baby" (ex 4a) som fremføres med et særdeles energisk og fremadgående trommegroove i form af let åben hihat, improviserende b.dr, hvor tunge 1-slag til tider kombineres med synkoper efter 2-slaget og henover 4-slaget samt kraftigt backbeat på sn.dr. Et lignende eksempel er Sam & Daves "I take what I want" (ex 4b), som dog anlægger en noget tungere fjerdedelspuls på hihatten (til tider ride-variation), men med samme kraftige og fremadgående backbeat på sn.dr.





Numre i 4/4 med funky præg er bl.a. Sam & Daves "Soul Man" (ex 4c), hvor vi har en ottendedels-hihat, som ligger langt fremme på slaget, kontante sn.dr-slag på backbeats og endelig en b.dr med sekstendedelsoptakter til henholdsvis 1- og 3-slaget. I slow tempo er der Arethas "Baby I love you" (ex 5), hvor der er plads til sekstendedelsvariationer på hihatten.



Af de langsomme numre, hvor solisten ofte viser sin emotionelle indleven, finder man 12/8- og 6/8- balladen. Fx ex 6. "These Arms of mine" – Otis Redding - hvor ridebækken underdeler i ottendedele, sn.dr markerer 4- og 10-slaget (svarer til almindeligt backbeat ved pulstælling) og b.dr markerer 1- og 7- slaget (svarer til 1- og 3-slag ved pulstælling) med ottendedels optakter.



I ex 7 Otis Reddings "I've been loving you too long" minimeres figuren til det yderste. Her markerer ridebækken kun selve pulsen på 1- , 4- 7- og 10-slaget. Det understøttes ligeså enkelt af en svag fodhihat på 4- og 10-slaget og en til tider meget svag b.dr på 1- og 7-slaget. På denne måde får trommerne udelukkende funktion som pulsunderstøttende baggrund.

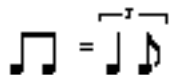


Ex. 8 Percy Sledges "When a Man loves a Woman" er i 6/8 og ellers baseret på samme mønster.

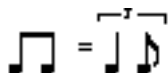


Også shuffle feel forekommer – dog ikke nær så ofte som i 50'erne. Numrene kan underinddeles i 3 grupper.

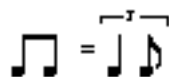
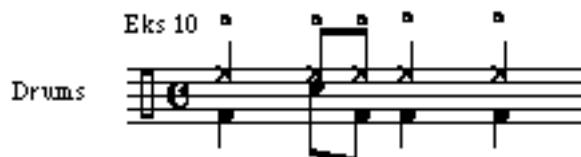
- a) 4/4: Willie Tee's "Teasin' you" har en let jazzy feeling (ex 9) med shuffleunderdelingen på ridebækken overvejende omkring 4-slaget, sn.dr kantslag på backbeats og svag b.dr på 1 og 3. En lidt tungere shuffle opstår i ex 10 "Neighbor, Neighbor" – Jimmy Hughes, hvor der spilles kraftigt på sn.dr på backbeats og på b.dr på 1, 3 og 4 med shuffle underdelingen samtidig på hihat og i b.dr som optakt til 3-slaget. Iøvrigt kan der iagttages en konstant svag åben hihat i ostinatet, som jo i sig selv giver en mindre destinkt rytme.
- b) 3/4: I arrangementer med valsefornemmelse og stærkt gospelpræg forekommer bl.a. følgende ostinattype: Ex "I never loved a Man (the way I love you)" – Aretha Franklin. Tempoet er slow med konstant shuffle underdeling i hihat, sn.dr på det ubetonede 3-slag og b.dr på 1 og optakten hertil. Dette giver en let valse-agtig karakter uden at nummeret mister blueskarakteren (ex 11).
- c) 6/8: Ex 1. "(You make me feel like) A natural Woman" – Aretha Franklin. Her foregår shuffleunderdelingen på sekstendedelsniveauet. Denne gospel vals virker en smule tungere idet sn.dr markerer det betonedede 4-slag i takten.



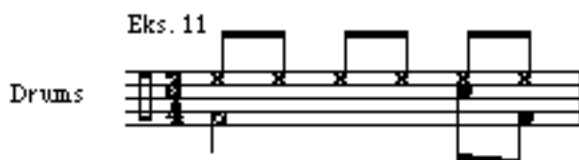
Eks. 9



Eks 10



Eks. 11



Eks. 12

Drums

På senere optagelser finder man enkelte arrangementer, hvor lilletrommespillet endelig får lov at udfolde sig med svage off-beat markeringer (ghostslag), der fjerner den tunge betoning af backbeatet, hvilket skaber en mere glidende fremadrettet bevægelse. En lidt hektisk impulsforøgelse af mere improvisatorisk art end de foregående eksempler. Dette høres fx i to af de mest swingende southern soul grooves – Archie Bells’ “Tighten up” (ex 13) og King Curtis’ “Memphis Soul Stew” (ex 14), hvor der i sidstnævnte groove af og til forekommer en kraftig markering af 4og-slaget, der løsner op i hele rytmegruppen og forskubber backbeatet.

Eks. 13

Drums

Eks. 14

Drums

Ikke de første takter. Først længere inde i forløbet

Piano

De stildannende musikere indenfor brug af klaver og el-piano var Booker T Jones og Isac Hayes på Stax records. "Spoooner" Oldham, Berry Beckett og ikke mindst Aretha Franklin på Atlantic. Både klaverets og el-pianoets rolle var akkompagnerende og sjældent solistisk.

Det stilistiske grundlag for klaverspillet (og el-piano) var gospel. Specielt de plagale drejninger¹ og oktavløbene blev benyttet meget i forskellige sammenhænge og udformninger.

Ex 1 "I never loved a Man the way I love you" – Aretha Franklin. Grundfigurens plagale drejning er fra klaverakkompagnementet i verset. Feelingen er langsom swing i 3/4.

Eks. 1

Ex 2. "A natural Woman" - Aretha Franklin. Introen indeholder en plagal drejning. Det efterfølgende klaverakkompagnement underbygger balladens 6/8 takt ved hjælp af akkordbrydninger liggende på alle ottendedele. 1 og 4 betones ofte. Eksemplet er meget typisk for de tredelte ballader.

Eks. 2

Ex 3. "Baby I love you" – Aretha Franklin. På dette ex benyttes Fender Rhodes. Den plagale drejning er her udvidet med en durseptimakkord. Den mere funky backing afspejler sig i den rytmiske underdeling og udformning af denne gamle R&B floskel. Den bluesy feeling understøttes af forslagene på den formindskede kvint og lille tert.

¹ Drejning op på akkordens fjerdetrin. Forekommer kun i durakkorder.



Det er generelt for ovenstående eksempler, at de forskellige klaverstrums fylder hele takten ud og klangligt dominerer meget i det samlede arrangement.

Der er også eksempel på at klaveret indgår i en mere "percussiv" rolle som en del af backingens samlede betoningmønster. Dette er typisk i medium og up tempo.

ex 4. "Soul Man" - Sam & Dave. Klaveret er her en del af den funky backing med et synkoperet strum i vers 1 (kan ikke høre nogen venstrehånd, der til gengæld bliver meget dominerende i refrænet).



ex 5. "I take what I want" - Sam & Dave. Klaveret markerer backbeatet og har næsten karakter af en art rytmeguitar. Det komplementerer iøvrigt rytmisk i forhold til resten af backingen (igen kan venstrehånden ikke høres).



Som eksempler på klaverintroer der indeholder mange gospel stilingredienser² kan det foreslåes at lytte til følgende Aretha Franklin sange. "Don't play that Song for me", "Share your Love with me", "Think".

Klaveret har ind imellem en mere fri, akkompagnerende og udfyldende rolle som det kan høres i Arethas "Dr. Feelgood", hvor de lange pauser i den bluesinspirerede melodi fyldes ud med klaverfills³.

² Se Jeff Gutcheon: Improvising Rock Piano s. 30 - 41.

³ Se Tore Mortensens og Gert Bachs Kompendium i arrangements-teori afsnit 3.1 p. 3.

Rytmegruppestrukturer

Langt de fleste soulnumre er i medium tempi (ca. 100 – 120).

I mediumgruppen kan man tale om flere feelings i rytmegruppestrukturerne - groft sagt de "tunge", "lette" og de funky rytmegrupper alt efter betoningmønstre og forskellig underdeling af takten.

De enkleste strukturer findes i de tunge rytmegrupper, der er karakteriseret ved en kraftig beatmarkering i specielt bas og trommer (dr). Desuden forekommer der ingen synkoperinger i bas og dr.

Ex 1. "In the Midnight Hour" - Wilson Pickett. Bas og dr markerer alle downbeats med meget enkle figurer. Efterbeatet underbygges tydeligt af en staccato guitar (gt) 2. Ingen af musikerne fraviger de faste figurer - enkelt men effektivt.

Eks. 1

Guitar

Bas

Drums

Ex 2. "Think" - Aretha Franklin. Den tunge struktur kan blødes lidt op ved at gøre dr og bas mere levende med sekstendedelsfigurer, punkteringer og flere gennemgangstoner. I "Think" har man stadig den kraftige markering af alle downbeats, men en klart større bevægelighed, hvilket yderligere underbygges af klaver- og gt fills. Flere toner i baslinjen giver dog ikke automatisk en bedre og mere levende bas

Eks. 2

B \flat (7) E \flat B \flat

Orgel

Guitar

Bas

Drums

Lige så ofte ser man de bløde strukturer, hvor synkoperede figurer forekommer i et eller flere instrumenter.

Ex 3. "Knock on wood" - Eddie Floyd. Bassens typiske lifts henover tre- og fireslaget giver her, på trods af de traditionelt beatmarkerende dr og en tung gt, en klart anderledes fornemmelse end ovennævnte ex 1 og 2. Bemærk at der ikke er noget lock mellem bas og dr¹, hvilket er ganske typisk for 60'er soul.

Eks. 3

Guitar

Bas

Drums

Ex 4. "Mustang Sally" - Wilson Pickett. Den næsten konsekvent offbeatmarkerende bas, der til dels følges af gt 1 og stortromme (b.dr), der er flyttet fra treslaget til lift til fireslaget, er her vigtige bestanddele i et rigtig godt groove. Her er en tilbagelænet feeling, der ville være utænkelig hos

¹ Fx lilletrøme markerer toslag, stortromme treslag, men bas spiller på lift til tre og fire.

samtidens rockbands. Bemærk hvor gennemsigtig en sound man får på trods af, at der er fem instrumenter i backinggruppen. Dette skyldes bl.a. de to komplementerende gt og at organisten, som den eneste, har frie hænder til at lave - nogle lidt atypiske - fills.

Eks. 4

Guitar 1

Guitar 2

Bas

Drums

I nogle numre, der bygger på totaktersfigurer i rytmegruppen, kan man støde på en kombination af den tunge og den lette rytmegruppe.

Ex 5. "Respect" - Aretha Franklin. Bassen bløder op på de tungt beatmarkerende dr og gt med offbeatmarkeringer i hver anden takt. Igen uden det egentlig får ind flydelse på resten af rytmegruppens betoning. Med bassen mixed så langt frem i lydbilledet som tilfældet er (og ofte var), er virkningen dog ganske effektiv, når man tænker på den samlede feeling.

Intro

Eks. 5

C7

Bend up 1/2 step from A

F7

Bend up 1/2 step from D

Vers

G7

F7

Guitar

Bas

Drums

Generelt kan man konstatere at de stramt spillende rytmegrupper i medium tempi har været med til at skabe nogle af de mest typiske 60'er soul grooves. Man spillede lidt sejere, mere "laid back" og i lidt langsommere tempi end samtidige rockmusikere og dannede med meget enkle virkemidler

en solid, men alligevel smidig bund for de som ofte mere individuelt orienterede sangere.

Sidst i 60'erne begynder man at bemærke flere og flere sekstendedelsunderdelte rytmegruppestrukturer, der klart peger frem mod 70'ernes funk- og discobølge. Man fornemmer, at der ofte bliver spillet længere fremme på beatet, hvilket er med til at gøre feelingen mere fremadrettet og rytmisk aggressiv.

Ex 6. "Soul Man" - Sam & Dave. Sekstendedelsliftet til toslaget markeres her meget markant i både bas, gt og klaver. Igen bemærkes det manglende lock i trommerne. Sekstendedelsoptakterne i b. dr er dog med til at støtte underdelingen². Den samlede struktur giver - primært p.gr.a. sekstendedelsliftet - en markant anderledes feeling, der ikke har de tidligere nævnte eksemplers laid back karakter, men er mere aggressiv og moderne dansant.

Eks. 6

G

Piano

Guitar

Bas

Drums

Ex 7. "Funky Broadway" - Wilson Pickett. Indflydelsen fra James Brown er her meget markant med de komplementerende gt og dr, hvor b. dr rykker treslaget til et lift til fire³. Den i hver anden takt synkoperede og meget aktive bas hænger sådan set ikke sammen med dr (igen intet lock), men man kan alligevel konstatere at det fungerer, selv om mange nok ikke ville arrangere det på samme måde i dag. Selv om nogle stemmer isoleret set kan virke lidt abrupte, fungerer helheden upåklageligt.

² Bemærk at basostinatet i høj grad bygger på et diminueret 3 + 2 claves beat.

³ Kan også høres på James Browns "Cold Sweat" og "Sexmachine". Hos James Brown var brugen af hi hat dog klart mere varieret og smidig end her.

Eks. 7 E

Orgel

Guitar 1

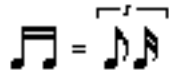
Guitar 2 (muted)

Bas

Drums

For at give arrangementet et funky præg er det vigtigt med de skarpe sekstendedelssynkoper i et eller flere af instrumenterne. Det er her man skaber den nødvendige rytmiske spænding. Et eksempel virkelig peger fremad er eksempel 8.

"Memphis soul stew" - King Curtis. Her er der for en gang skyld lock mellem bas og dr (og orgel), der synkoperer henover treslaget. Lilletrommen (sn.dr) tilføjes nogle (ghost)slag udover det forventede afterbeat, hvilket nu også kunne høres hos James Brown fra sidst i 60'erne og frem. Eksemplet kan dog ikke siges at være typisk for 60'ers southern soul, dertil sker der ganske enkelt for meget i specielt dr. En så konsekvent sekstendedelsunderdeling i samtlige instrumenter er heller ikke normalt på dette tidspunkt.



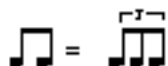
Eks. 8 A7

The musical score for Example 8 is written in 4/4 time and the key of A major (indicated by two sharps). It features four staves: Organ, Guitar, Bass, and Drums. The Organ part plays a melodic line with some grace notes. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes. The Bass part plays a walking bass line. The Drums part features a steady shuffle rhythm with a consistent pattern of eighth notes.

50'ernes R&B shuffle feeling forekommer også i southern soul.

Ex 9. "634 5789" - Wilson Pickett. Vi har her en helt traditionel rytmegruppe med walking bas, gt + dr helt efter bogen og en pianist, der med fills fylder huller ud. Der er ikke noget i denne rytmegruppe, der adskiller den fra 50'ernes R&B. Kun hornenes durpentatone hornlines giver os et hint om at vi er i 60'erne.

Selv om shuffle på ingen måde er sjældent forekommende i southern soul er det dog i højere grad Motown man forbinder med den swingende underdeling.



Eks. 9

A musical score for three instruments: Guitar, Bass, and Drums. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a series of chords. The bass part consists of a simple line of notes. The drums part shows a pattern of eighth notes with accents, followed by a series of chords.

Up tempo: Her tænkes ikke på de numre, der piskes op i tempo mod slutningen for på bedste gospelvis at skabe en ekstatiske stemning blandt publikum⁴, men på de relativt få numre der er up tempo hele vejen.

Også her forekommer der forskellige betoningmønstre, der gør rytmegruppen tung eller let.

Ex 10. "I take what I want" - Sam & Dave. Denne tunge rytmegruppe er i princippet et lidt underligt mix. Up tempo dr, two-beat bas (vekselbas) og et ret funky muted gt ostinat. Her er det bassen, der skaber ro og tyngde og piller det hæsblæsende ud af tempoet.

⁴ Fx "Spirit in the Dark" - Aretha Franklin (ren gospel) og "Satisfaction" - Otis Redding.

Eks. 10 D

The image shows a musical score for four instruments: Piano, Guitar, Bass, and Drums. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The title 'Eks. 10' and the chord 'D' are written above the first staff. The Piano part consists of chords and some eighth notes. The Guitar part features a melodic line with eighth notes and rests. The Bass part has a syncopated line with eighth and quarter notes. The Drums part shows a pattern of eighth notes and rests, representing a 3+2 clave rhythm.

Ex 11. "Sweet soul Music" - Arthur Conley. Den traditionelle R&B gt floskel og det tunge orgel på backbeats blødgøres af den synkoperede bas byggende på en akkordbrydning over første takt af en 3 + 2 clavesfigur. Her er for en gangs skyld lock mellem bas og dr, hvilket bl.a. adskiller det fra et gængst hurtigt rocknummer i 60'er stil.

Som i mange andre sammenhænge var der også hos soulkunstnerne ofte forskel på tempoet i studie- contra live-optagelser. Tendensen var den samme med lidt hurtigere tempi under koncerter. Sammenlign fx de to udgaver af Arethas "Since You've been gone" på albummene "Lady Soul" og "Aretha in Paris".

Eks. 11 ^C

Orgel

Guitar

Bas

Drums

Slow (ballader): Her tænkes bredt på de langsomme numre. De stilistiske rødder for denne kategori er meget brede, hvilket vi skal se lidt på her.

Ex 12. "These Arms of mine" - Otis Redding. Stilen er 50'ernes typiske R&B ballader i 12/8. Pianoet markerer alle ottendedele, bassen bygger på treklangsbyrninger og der er absolut ingen overraskende betoning i dr. Man kan også, som i Otis Reddings "I've been loving you", lade det harmoniske underlag bygge på arpeggios med samme rytmiske underdeling. Udover det meget langsomme tempo er der ikke noget, som adskiller disse numre fra 50'er R&B i 12/8 og de viser som sådan noget om, hvordan soul ligger i naturlig forlængelse af R&B.

Eks. 12 B♭

Piano

Orgel

Bas

Drums

Udgangspunktet for ballader i tredelt takt kan fx også være en gospelvals. Det kan høres i ex 13. "(You make me feel like) A natural Woman" - Aretha Franklin.

Eks. 13 C G/B

Strygere

Piano

Bas

Drums

+ 8 va

Bas og dr svarer til ex 12, bortset fra at nogle enkelte sekstakkorder giver mere trinvis baslinier. Klaveret er til gengæld mere smidigt med sine arpeggios, der ind imellem betoner étslaget og afveksler med små fills (til gengæld virker strygerne lidt malplacerede og stive, specielt i verset). Man skal forøvrigt bemærke at feelingen gøres lettere af de swingende sekstendedele.

Generelt kan man sige om mange af balladerne, at rytmegruppens aktivitetsniveau er meget lavt. Man laver en så enkel bund som muligt og giver plads til sangerens fraseringer og evt. enkelte instrumentale fills. Balladernes langsomme tempi giver megen plads til frie, ind imellem virtuose, fraseringer af det melodiske forlæg.

Nogle steder møder man det karakteristiske seje groove, som man hører i mediumtempi, blot i et tempo der er lidt langsommere end normalt.

Ex 14. Baby I love you - Aretha Franklin. Sekstendedelsunderdelingen giver en funky feeling. Vi ser livlige synkoperede figurer i både klaver, gt 1 og bas. Samtidig skaber gt 2s helt steady, beatmarkerende stakkerede fjerdedele og bas + b. dr's tunge markering af ét- og treslag ro og tyngde. Vi har her et relativt langsomt nummer som man kan danse andet end kinddans til, hvilket giver en medium fornemmelse på trods af det lidt langsommere tempo. Hele rytmegruppen holder sig relativt strengt til de faste figurer (der følger det harmoniske grundlag) og danner hermed den solide bund for en udbredt brug af call and respons mellem leadsangeren, backing vocals og horn. (se analyse af Baby I love you)

Intro Vers

G G

Eks. 14

El-piano

Guitar 1

Guitar 2

Bas

Drums

Specielt hos Aretha hører man mange sange som i indhold og feeling kan minde om "modern" blues, som den høres udført af fx Bobby Bland og B. B.

King. Fx Arethas gennembrudshit "I never loved a man (the way I love you)" (Ex 15)

Shufflefeelingen i rytmegruppen er her barberet ned til det basale, men bevarer den tunge bluesfeeling (her lidt utraditionelt i 3/4). Backingen skaber masser af plads til at Aretha kan fortælle historien om det problematiske parforhold. På trods af at udgangspunktet også her er R&B, er forskellen på ex 15 og fx Otis Reddings 12/8 ballader meget stor.

Eks. 15 F

Piano

8 vb

Bas

Drums

Skift i rytmegruppestruktur i de forskellige formafsnit.

Mange soulnumre er så fokuserede på et enkelt groove, at der mellem de forskellige formafsnit stort set ikke sker nogen udvikling i rytmegruppen. Af eksempler på dette kan nævnes "Mustang Sally", der kører som en 24 takters blues, "In the Midnight Hour", hvor en kort intro og tilsvarende bridges er de eneste brud på grundidéerne og "Respect" - Aretha Franklin, hvor nogle breaks lige før outroen skaber en vis opbremsning før den endelige forløsning. Det samme er tilfældet i "Chain of fools" - Aretha.

I Mr Pitiful - Otis Redding, er en bridge og enkle breaks i slutningen af formleddene de eneste rytmegruppevariationer i AABA formen.

Den mere traditionelle måde at arrangere på med udvikling i rytmegruppen fra vers til refræn forekommer dog også, fx "Soul Man" - Sam & Dave, hvor forskellen er markant fra det funky vers til et mere straight rockrefræn med pumpebas og en langt mere aktiv b.dr. Det samme er tilfældet i "Think", hvor det ligeledes er en pumpebas, der skaber variationen i refrænet (sammen med et ændret harmonisk grundlag). I "Hold on I'm comin'" - Sam & Dave - skaber bassen igen udviklingen ved i refrænet tungt at markere alle

fjerdedele på grundtonen. I Etta James' "Tell Mama" virker refrænet velkendt fordi det minder meget om "In the Midnight hour". Kontrasten er stor, fordi verset forekommer mere abrupt, specielt på grund af de unisone synkoperede akkordskift i hveranden takt.

Alle ovennævnte sange har en klar hookline i refrænet, som således fremhæves⁵.

Fraværet af et egentligt refræn betyder at det er andre formafsnit, oftest en bridge, der skaber variationen i forhold til verset, fx "Knock on Wood", hvor introen bliver til en bridge (og hookline) mellem hvert vers. Igen er det en pumpebas (her fulgt af en gt), der hovedsageligt skaber afvekslingen. At skabe variation og dynamisk udvikling med en bridge efter versene er meget almindeligt, og det er nødvendigvis ikke den samme hver gang. I Otis Reddings "Hard to handle" bruges der fx to.

Generelt kan man konstatere, at det er en kollektiv og meget lidt solistisk spillestil, der kommer til udtryk i rytmegrupperne. Der spilles meget stramt, oftest i faste og yderst enkle figurer. Der arbejdes på at opnå et godt groove, hvilket oftest også lykkes. De få overledninger, kontraststykker og bridges bryder sjældent helhedsindtrykket, men skaber en kortvarig variation.

Typisk er der ikke, på trods af stor samhörighed i feeling, noget konsekvent lock mellem fx bas og b.dr. (det skal dog ikke afholde nogen fra at lave det, hvis man i dag vil arrangere i den stil), men man kan blot konstatere, at det fungerer fint alligevel⁶.

Ofte gav tæt besatte tournéprogrammer meget lidt tid til pladeindspilningerne, hvilket har givet producere og studiemusikere meget lidt tid til eksperimenter. Man udarbejdede et hurtigt headarrangement og så skulle det ellers i kassen hurtigst muligt. Blandingen af R&B- og countrybaggrund hos musikerne har også været med til at skabe en speciel feeling.

"This laid back feel was the overriding groove on almost every record. Every R & B capital had variations on this feel. Some grooves were aggressive, some were laid back, but no one laid back as much as the boys from Memphis and Muscle Shoals..."

The origins of todays bass guitar drum relationship were beginning to take root down south in the mid sixties just as they were up north in Motown. Al Jackson jr. and "Duck" Dunn really knew to function as a unit."⁷ .

De meget stramme rytmegrupper indikerer selvfølgelig, at det er i toppen af arrangementet man kan tage sig de største friheder. Det er i samspillet mellem lead vocal/ backing vocal og/ eller hornsection arrangøren har plads og skal tænke kreativt i call and respons, hornlines, flerstemmighed etc.

Soul-rytmegrupper fra 80'erne og 90'erne.

I mange tilfælde er rytmegruppestrukturen i genindspilningerne af de gamle hits meget tæt på originalerne, fx Blues Bros.' udgaver af "Think" (ex 2), "Respect" (ex 5) og "634 5789" (ex 9)⁸ . De få ændringer, der kan konstateres, kan skyldes, at den oprindelige besætning skal tilpasses den nye. Det ses specielt i de tilfælde, hvor originalindspilningen kun benytter tre mand i rytmegruppen. Hvis man fx sammenligner Commitments' udgave af

⁵ Dette er sådan set også tilfældet i "Respect" så den holder ikke hver gang.

⁶ I datidens pladesound havde specielt b. dr. ikke nær den samme fremtrædende rolle i det samlede lydbillede som den fik i 70'erne. Et evt. lock havde således ikke samme effekt.

⁷ "The art of playing rhythm & blues" s. 18.

⁸ De sidste to ex er fra filmsoundtracket Blues Brothers 2000 (1997).

"In the Midnight Hour" med originalen (ex 1), er der tilføjet et orgel. At rytmeguitarens markering på fire er udeladt kan skyldes den fyldigere og lidt nyere lyd på guitaren. På B. B. Kings udgave af samme nummer er der ligeledes kun små ændringer. En gt fordobler bassen og et keyboard (plus evt. en rytmeguitar) markerer to og fire.

Generelt er der en tendens til at tempoet er øget en anelse på genindspilningerne, sammenlign fx Arethas oprindelige og Blues Bros. udgave af "Think", hvor den ellers næsten identiske rytmegruppe også ligger en del længere fremme på beatet og derved yderligere ændrer feelingen. På enkelte indspilninger kan man konstatere en større ændring i feelingen, fx Commitments' udgave af "Mr. Pitiful", hvor tempoet er øget fra medium til up tempo. På trods af at meget af det originale arrangement er bevaret ender det seje medium groove med næsten at blive til et up tempo rocknummer. Et andet eksempel på en markant ændring i feelingen er Commitments' udgave af "Mustang Sally", der blev en af de mest populære sange fra filmen. Det meget tilbagelænedede groove (ex 4) er ændret til et mere tidstypisk rockgroove, der spilles meget tight (ex 16).

Eks. 16

C7

Orgel

Guitar

Bas

Drums

Det til dels manglende lock i originalen er nu konsekvent gennemført mellem b. dr og bas. Lyden er forandret en del. Mest markant hos guitaristen (reduceret til én gt), der med let forvrænget lyd spiller en ny men stadig enkel figur. Guitaren der som det eneste instrument konsekvent markerer treslaget bryder derved bryder det ellers markante lock. Den mere fyldige lyd kan være årsagen til at den ene guitar er udeladt. Orglet er meget tilbagetrukket og akkordbærende. Den frie rolle er overladt til pianisten. Der spilles stadig økonomisk og stramt, men det er markant at feelingen nu ligger længere fremme på slaget og lyden er tættere.

I mange nye kompositioner fra 80'erne og 90'erne er soulinspirationen stadig tydelig, fx U 2s "Angel of Harlem" (ex 17). De stiltypiske horn indikerer allerede i introen, den stil der ligger til grund for sangen (se hornsektion ex 23). Akkordskiftet mellem I. og IV. trin indenfor samme takt er jo også hørt

før og man tænker straks på fx "In the Midnight Hour" (ex 1) eller "Tell Mama".

The musical notation is titled "Eks. 17" and consists of three staves. The top staff is labeled "Guitar" and shows a treble clef with a C chord and an F chord. The middle staff is labeled "Bass" and shows a bass clef with a melodic line. The bottom staff is labeled "Drums" and shows a 4/4 time signature with a simple beat pattern. The guitar part has a C chord at the beginning and an F chord later. The bass part has a melodic line with a syncopated rhythm. The drums part has a simple 4/4 beat pattern with accents on the first and third beats.

Rytmegruppen er enkel med tunge markeringer af ét og tre, der dog blødes lidt op af synkopen henover fireslaget i bassen. Det der adskiller eksemplet mest fra mere ren soul er den meget åbne guitarlyd. I mere traditionel soul ville den have været spillet mere dæmpet eller staccato.

Et mere stramt og raffineret ex på en ny soulrytmegruppestruktur kan høres i Bonnie Raitts "Good Man, Good Woman" (ex 18).⁹ Dr markerer helt steady alle downbeats i en sekstendedelss shuffle. Bassen bløder lidt op med synkopen henover fireslaget. Både gt og orgel er meget percussive i deres spil med korte dæmpede indsatser. En tendens der yderligere underbygges af, at organisten frit laver en række dæmpede anslag, hvor tonen ikke når at blive markeret og derfor virker som korte percussive rytmiske markeringer.

⁹ Sangen stammer fra albummet Conscience med Womack & Womack fra 1988, hvor nummeret har en noget sejere i feeling. Da det er helt umuligt at høre specielt bassen har jeg valgt Bonnie Raitts udgave i stedet.

Eks. 18

E

The musical score for Example 18 is arranged in four staves. The top staff is for Guitar, the second for Organ, the third for Bass, and the bottom for Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part shows a few chords, including a prominent E major chord. The organ part has a melodic line with some syncopation. The bass part has a steady eighth-note pattern with some syncopation. The drums play a consistent eighth-note pattern.

De helt tunge rytmegrupper, som ex 1 og 2, er svære at finde i nyere soul. Selv om bassen har den traditionelle fremtrædende rolle i lydbilledet indeholder baslinien typisk en eller flere synkoper. Man forsøger typisk at skabe den gamle tilbagelænedede feeling ved at ligge tilbage på slaget.

Sekstendelssuffle-feelingen er meget mere almindelig i nyere soul end i 60'erne. Formentlig er man blevet inspireret af bl.a. James Browns funky stil fra sidst i 60'erne og 70'erne og de mange hip hop breakbeats, der bygger på samme fornemmelse.

Ovenstående eksempler er typiske mediumnumre. Soulballader findes stadig i stort antal. Helt traditionelle 12/8 eller 6/8 ballader kan høres fx i Robert Crays "My Problem" og Terrence Trent D'arbys noget mere udsyrede "I don't want to bring your Gods down". Ofte kan man se at akkordstrukturene i balladerne er blevet inspireret af 70'ernes pop-fusionsmusik og derved mere udvidede og funktionsharmoniske, fx Crusaders og Rufus (med Chaka Khan). Robert Cray er et eksempel på hvordan den nye generation af bluesmusikere har taget soulstilen til sig som en helt naturlig del af egne rødder. Det kan specielt høres i rytmegruppen og hos hornene. Typisk for disse bluesmusikeres indspilninger er, at der ofte ikke spilles helt så stramt og der således oftere brydes med de helt strenge ostinatstrukturer. Det kan fx høres i Robert Crays "Bouncin' back" (ex 19). Exemplet markerer de grundlæggende idéer i verset. Igen indikerer hornene allerede i introen at stilen er soul.

Eks. 19 A

The image shows a musical score for four instruments: Guitar, Orgel, Bas, and Drums. The score is written in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The guitar part features a melodic line with some bends. The organ part consists of a few chords. The bass part has a steady, rhythmic line. The drums part shows a simple, driving pattern.

Soulinspiration kan findes mange steder også, hvor man ikke umiddelbart forventer det. Elvis Costellos' "Clown Strike"¹⁰ har en typisk soulrytmegruppe, hvor trommerne er meget fremadgående (en omvendning af ex 10). Bassen er opbremsende (ofte næsten alla breve i feelingen) og meget dominerende i lydbilledet. Tremologuitaren og den tynde orgellyd peger derimod tilbage mod Costellos gamle position på den engelske New Wave scene. Det samlede lydbillede er således ikke udpræget soulinspireret, men måden specielt bas og trommer ligger på er ikke til at tage fejl af.

¹⁰ Fra pladen *Brutal Youth*, der på mange måder ellers er en tilbagevenden til hans udgangspunkt sidst i 70'erne.

Eks. 20 G Am

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Guitar' and shows a G major chord (G, B, D) and an Am chord (A, C, E) in the first two measures. The second staff is labeled 'Keyboard' and shows a G major chord (G, B, D) in the first measure. The third staff is labeled 'Bass' and shows a G major chord (G, B, D) in the first measure. The fourth staff is labeled 'Drums' and shows a funk-influenced rhythm with a strong backbeat and syncopation.

I megen nyere soul blandes den gamle feeling med funk- og rockelementer. Et eksempel på det er Joe Cockers udgave af "Unchain my heart". I introen hører man en typisk funky "slap bas". Ser man på rytmegruppen i verset (ex 21) er fx begge gt meget funky. Gt 1s ostinat, der ikke flyttes med akkorderne spilles muted, og gt 2s percussive akkordspil og glissandi er hørt i mange 70'er funknumre. I bunden er de meget beatmarkerende trommer og specielt den næsten bastante b.dr. med til at bringe tankerne hen på den lidt tungere rock. De blødes dog lidt op af den mere synkoperede bas.

Som det ses i specielt ex 18 og ex 21 er toppen af rytmegruppen nærmest blevet endnu strammere. Moderne studieteknik har gjort bunden (specielt trommerne) meget fyldigere i det samlede lydbillede, hvilket betyder at gt og keyboards ikke nødvendigvis skal skabe fylde i lydbilledet, men kan udfylde mere percussive eller klangligt differentierede roller, hvis det er det man ønsker.

Eks. 21

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score is divided into two measures.

- Guitar I:** Plays a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The first measure contains a rest, followed by a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second measure contains a rest, followed by: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
- Guitar II:** Plays a rhythmic accompaniment of chords. The first measure contains a rest, followed by a series of chords: Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second measure contains a rest, followed by: Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
- Piano:** Plays a simple harmonic accompaniment. The first measure contains a rest, followed by a chord: Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second measure contains a rest, followed by a chord: Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
- Bass:** Plays a steady eighth-note bass line. The first measure contains a rest, followed by: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The second measure contains a rest, followed by: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2.
- Drums:** Plays a consistent drum pattern. The first measure contains a rest, followed by: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The second measure contains a rest, followed by: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2.

Labels for each staff: Guitar I, Guitar II, Piano, Bas, Drums.

Hornsektion

Besætning.

I soulmusikken eksisterer der ikke særlig faste rammer for besætningen i en hornsektion. Antallet af horn veksler mellem 2 og 5, hvoraf det ene skal være en trompet (trp).

Her er et par ex på sammensætningen af "klassiske" hornsections.

Blues Bros. horns: Trp, alt sax (as), tenor sax (ts) eller trp, ts, trombone (trb). De to besætninger muliggøres ved at Lou Marini både spiller as og ts og Tom Malone magter den sjældne kombination af ts og trb.

60'ernes udgave af Memphis Horns (Stax records) varierede ofte fra den ene indspilning til den anden, fx kunne man på Otis Reddings albums støde på følgende besætninger:

"I can't turn you loose" - trp, ts, baryton sax (bs). "Tramp" - trp, ts, ts. "Down in the Valley" - trp, trp, ts, bs.

De gennemgående personer var Wayne Jackson, trp og Andrew Love, ts¹. Som arrangør kan man således i udbredt grad vise hensyn til hvilke instrumenter man har ved hånden uden det behøver at få stilistiske konsekvenser.

Brug af horn i arrangementerne.

Angående frasering, transponering og ambitus henvises til "Rytmask improvisatorisk musik" af Haastrup, Buchholtz, Nielsen og Simonsen.

Et par enkelte hints er dog at trp altid ligger i toppen af klangen og at man skal passe på ikke at notere saxerne i et for højt register. Klangen bliver da ofte for solistisk og kan derfor være skyld i at den samlede klang bliver uegal. Man skal således være opmærksom på, at det ofte er bedre at lade en sax oktavere trp i et riff end at presse den for højt op. Da besætningen ikke spiller nogen væsentlig rolle vil musikeren ikke være skrevet ud for de enkelte instrumenter, men være noteret i klang. Brug af bs vil dog få et selvstændigt afsnit da den ofte skiller sig ud fra resten af gruppen.

Overordnet betragtet bruger man hornene på følgende tre måder: 1) hornline, 2) riffs, accenter, 3) harmonibærende ("flydere").

Ad. 1. Hornlines bruges i Intro og bridge. De er næsten altid unisone, hvilket fremhæver den melodiske linie. Desuden undgår man, at det rent klangligt bliver for massivt. I denne sammenhæng vil en hornline arrangeret i konsekvente blokakkorder eller fx parallelle treklange virke klodset og helt ude af stilen. De mest markante hornlines høres oftest i introen, hvor de er den melodibærende del af arrangementet .

Den unisone hornintro er melodisk meget enkelt opbygget og er altid pentaton eller overvejende pentaton. Den strækker sig sjældent over mere end 4 takter.

Den dur- og molpentatone skala bruges i næsten lige stor udstrækning. Ex på den molpentatone skala findes i eks 1, "Knock on Wood" - Eddie Floyd, hvor man unisont med resten af bandet spiller op igennem en e-molpentaton skala i et synkoperet riff.

¹ Eksemplerne er taget fra albummet "The very best of Otis Redding"

Eks. 1

E G A B D B

Modsat i eks 2, "Tell Mama" - Etta James, hvor blæserne med et enkelt lift som afslutning spiller ned gennem en f-molpentaton skala. Blueskarakteren understreges i sammenstødet mellem den lille tert i riffet og durtertsen i akkompagnetet.

Eks. 2

F B \flat F B \flat F B \flat F B \flat

En anden måde at bygge en hornline op på er ved repetition af et riff, som det ses i ex 3, "Hold on I'm comin' " - Sam & Dave). Her gentages det samme riff henover akkordrækken As, Ces, Des, As. (gammelt R&B træk)

Eks. 3

A \flat C \flat D \flat A \flat

Det lave III trin underbygger blueskarakteren. Karakteren af riffet er anderledes p.gr.a. sekstendedelsunderdelingen, der gør det mere funky.

Det funky præg bevares i ex 4. "Soul Man" - Sam & Dave. Denne hornline er bygget op omkring en G-durpentaton skala, med et par skarpe sekstendedelslifts som afrunding (det funky præg understøttes her i hele rytmegruppen).

Eks. 4

G

At man med held kan farve en durpentaton skala ses i ex 5, "Everybody need somebody to love" - Blues Bros., hvor en blå tert farver det meget enkle riff (Bemærk rock-akkordklichéen som både intro, vers og omkvæd er bygget omkring).

Eks. 5

C F B \flat F C F

Til sidst et par eksempler på hornlines der bryder lidt med det unisone. I "I can't turn you loose" - Otis Redding (ex 6) og "Sweet Soul Music" - Arthur

Conley (ex 7) bygger man en terters ovenpå riffet ved repetitionen og skaber på den enkle måde en udvikling. Det skal dog ikke overdrives, da parallelle tertser og sekster ovenpå en durpentaton melodi har det med at lyde mere af country end af soul.

Eks. 6 ^C

+ 8 va.

Eks. 7 ^C

Generelt kan man ikke sige at der er nogen konsekvent sammenhæng mellem tonaliteten i hornintroen og resten af sangen. Dette ses fx i "Knock on Wood" og "In the Midnight Hour", hvor introen bygger på den molpentatone skala og/eller akkordrække for så at gå over i et vers og senere en bridge med henholdsvis overvejende dur-pentatont og mixolydisk præg.

Til gengæld kan man sige at den melodiske linie i en hornline næsten ikke kan blive enkel nok (ex 5 og 2), ligesom den rytmiske underdeling ofte vil hænge sammen med underdelingen i rytmegruppen (man går i hvert fald ikke galt i byen, hvis den gør). Mange hornintroer veksler mellem at ligge lige på slaget og lifts og for derved at skabe afveksling i den rytmiske udformning af melodien. Det er i høj grad tilladt at "låne" eller variere allerede kendte hornlines og riffs, fx er den åbningshornline Blues Bros. brugte i deres show er lig med ex 7.

Introen vil ofte gentages senere i sangen, fx som akkompagnement til refræn - "Hold on I'm comin' ", "I can't turn you loose" - eller som afslutning på dette - "Knock on Wood", "In the Midnight Hour", hvilket gør den til en endnu vigtigere del af hele arrangementet. Da melodierne generelt ikke er særlig sangbare vil introen faktisk ofte være den mest genkendelige del af nummeret - nummerets hookline.

Bridge.

Improviserede instrumentale soli forekommer meget sjældent i soul. I stedet for laver man ofte en bridge med en "arrangeret" solo for hornene. Placeringen af en bridge vil oftest være efter intro A B A B D. v. s. samme placering som en eventuel instrumentalsolo.

Som introen er den ofte unison, men noget længere fx 8 eller 16 takter.

Hornlines i en bridge kan som i ex 8 - "In the Midnight Hour" - Wilson Pickett overvejende bygges op af akkordtoner. P.gr.a brugen af det lave syvendetrin bliver tonaliteten her mixolydisk. Bemærk i øvrigt den effektive brug af bs oktavering. Akkordgrundlaget vil ofte være nyt selv om man i ex 8 stadig gør megen brug af det stiltypiske skift fra I. til IV. trin.

Eks. 8

E A E A E D B

+ 8 va. bs.

E A E D E A B

bs.

En anden måde at bygge en bridge op på ses i ex 9 - "Everybody need somebody to love" - Blues Bros., hvor et par enkle riffs danner grundlaget for de 16 takter. En stadig stigende trp. og harmonisering af riffet er her meget styrende for den dynamiske udvikling ovenpå en helt steady backing.

Eks. 9

C F C F

C F C F

C F C F

Et eksempel på at man kan "låne" en hornline til en bridge kan høres i "Sweet Soul Music" ex 10. Efter at Conley har sunget om Otis Reddings hit "Fa-fa-fa-fa" bruges denne melodi som grundlag for hornene.

Eks. 10

Generelt må man dog sige at div. hornlines i bridges ikke har haft samme vægt som hornintroerne. Kvaliteten er også mere ujævn. Lyt fx til "Knock on Wood" og "Down in the Valley", der - om ikke andet med år 2001 ører - lyder ret besynderlige.

Riffs og accenter.

Bruges i vers, omkvæd og outro. Funktionen kan være meget forskellig. Riffene kan have en næsten akkompagnerende rolle, se ex 11 "In the Midnight Hour", hvor vi i 2. vers præsenteres for et unisont hornriff, der foruden at akkompagnere sangen giver hele arrangementet et dynamisk løft.

Eks. 11 E A E A E A E A

Riffets melodiske linie og rytmiske udformning er enkel og generer på ingen måde leadsangen. Mere markant er de harmoniserede rent akkordbaserede riffs i "Tell Mama" - ex 12, der med trp i et højt register og - specielt i omkvædet - sekstendedelssynkoperet udformning, er langt mere pågående. Det højere aktivitetsniveau i omkvædet er også med til at skabe dynamisk udvikling fra vers til omkvæd.

Eks. 12 F B♭ F B♭

Et riff kan også optræde som respons på leadsangen, hvor hornene fylder sangerens pauser ud. Et ex herpå findes i "Soul Man" (ex 13) og "Fa-fa-fa-fa-fa" (ex 14), hvor der i sidstnævnte ex faktisk er tale om ren imitation. Denne call and response funktion bruges også i stor udstrækning i backing vocals.

Eks. 13 G F

voc. horn

Soul man + 8 va

Eks. 14 B♭ (horn) E♭ B♭

voc. (horn)

Fa fa fa _ _ _ _

Hornene kan også fungere næsten som en del af rytmegruppen ved at accentuere forskellige slag i takten. Det kan gøres tungt som i "Ninety nine and a half" (ex 15), hvor de ligger lige på slagene eller som "Tramp" (ex 16), hvor de underbygger den downbeatbaserede rytmeguitar (se guitar ex 4).

Eks. 15 A



De tunge accenter (skud) er oftest harmoniserede. Man kan ikke sige noget fast om hvor de placeres bedst, da der findes ex på accenter på alle downbeats. En let accent kan høres i "Soul Man" (ex 17). Den lette karakter opstår ved at accenten er placeret på et lift (placeringen på liftet til ét er meget typisk), spilles meget staccato og ligger i en ren oktav i et højt register, hvilket gør den klangligt lettere og mere markant.



Her ser vi eksempler på en anbefalelsesværdig sammenhæng mellem hornenes og rytmegruppens karakter da fx "Tramp" har en tung rytmegruppe med markeringer af alle downbeats (liggende tilbage på beatet), modsat "Soul Man" med en synkoperet og funky rytmegruppe.

Hornenes rolle i outroen er mindre bundet end i resten af nummeret, da de her ofte skal være med til at underbygge den energiudladning eller ekstase det næsten forventes at sangeren kaster sig ud i, som det kan høres hos fx Otis Redding og Wilson Pickett². Outroen er i en livesituation betydeligt længere end dem vi hører på studieindspilningerne. Den enkleste måde at intensivere hornriffene på er ved at lade trp oktavere. Det kan dog også være hele hornsektionen der langsomt lægger riffs eller accenter op i et højere register. Endelig kan en rytmisk variation over et riff også bruges. Dette kan høres i "Knock on Wood" (ex 18). Sekstendedelsdrejenoderne er endog meget stiltypiske og vil næsten altid virke godt.



Harmonibærende horn (flydere).

Med de ofte lidt tyndt besatte rytmegrupper i soul, kan det være en god idé ganske enkelt at lade hornene ligge på akkordtoner og lange nodeværdier for at skabe fylde (flydeakkorder). At gøre det igennem fx et helt vers bliver dog let lidt kedeligt og høres mest i ballader, som ex 19 "Hey Jude" hvor den unisone optakt bløder lidt op.

² Se afsnit om Otis Reddings vocalstil.

Eks. 19

B \flat Dm Gm B \flat /f C

+ 8 va

I "In the midnight Hour" (ex 20) ses en god måde at bruge flydeakkorderne på. Efter 8 takter med riffs i hornene skifter de i versets t. 9 til en rent harmonisk funktion i 4 takter over et nyt akkordgrundlag (V. og IV. trin), hvorefter verset afsluttes med et riff.

Eks. 20

E A B A B A

8 va

Det giver et enkelt, men afvekslende hornarrangement. Man kan også bruge flydeakkorder som akkompagnement til en solo, fx "Hold on I'm comin' " (ex 21).

Eks. 21

A \flat G \flat B D \flat

gt. solo

Husk altid at harmonisere lange toner, der ikke er en del af et riff. Brug akkordtoner og lad stemmerne gå nærmeste vej ved akkordskift.

Barytonsax.

Bs indgår ofte i en hornsection. En enkelt vending er blevet meget kendetegnende for stilen. Det er "vippet" fra den lille septim op på grundtonen (grundtonen altid på étslaget).

Det kan stå alene eller være begyndelsen på et riff , fx "Mustang Sally"

(ex 22) (Kan også høres i "In the midnight Hour" (let varieret), "Everybody need somebody to love" etc.). Ellers indgår bs i resten af sektionen, hvor den ind imellem skiller sig ud ved at oktavere i et dybt register (se ex 8).

Eks. 22

C

8 va

Ved brug af horn er det generelt meget vigtigt, at man ikke brænder alt krudtet af i første vers og omkvæd, men varierer brugen af dem.

Det er ikke ualmindeligt at udelade hornene specielt i 1. vers og/ eller omkvæd. Ligeledes kan man benytte forskellige riffs i de enkelte vers. Som

ex herpå kan man lytte til "In the Midnigt Hour", "Soul Man" og Wilson Picketts udgave af "Stagger Lee".

Det er også vigtigt at hornene ikke støder for meget sammen med leadsangeren. De skal i vers og omkvæd fylde huller ud (komplementere) og akkompagnere, men ikke dominere leadsangeren.

Ovenstående måde at arbejde med hornene på har vundet indpas hos mange nyere rock- og soulnavne, fx. U 2, Sting og Joe Cocker.

Hornintroen høres mange steder, fx i U 2s "Angel of Harlem" (ex.23), hvor den pentone unisone intro, som tilfældet var i bl.a. ex 1 og 3 også bruges senere (let varieret) til at binde refræn og vers sammen.

intro
Eks. 23A
C F C F C F C F
+ 8 va

omkvæd
Eks. 23B
C F C F CF C F C F
Vocal
An-gel of Har - lem
Horn

Sting har på albummet Mercury falling ladet sig inspirere af forskellige ældre basale stilarter, fx. country og soul. Hornarrangementet i "All four Seasons" (ex. 24a + b + c + d + e) kan nærmest betragtes som en "Stax stiløvelse"³.

intro
Eks. 24A
F Dm7 C7 F Dm7 C7
Trompet
Tenor sax

bridge
Eks. 24B
F Dm7 C7

2. vers (1)
Eks. 24C
F Gm7 F7 F Gm7 F7
+ 8 va

³ Til lejligheden havde Sting indkaldt Memphis Horns som studiemusikere.

2. vers (2) F B \flat C7 Gm E \flat B \flat C F Dm7 C7

Eks. 24D bridge

+ 8 va

kontraststykke

Eks. 24E

+ 8 va

Den tilbagelænedede hornintro følger akkordgangen i parallelle sekster. Senere i sangen bruges flere unisone riffs i vers, bridges og kontraststykke. Typisk for stilen gemmes hornene også her til 2. vers, hvor de falder ind med respons til sangen og giver en god dynamisk udvikling. I kontraststykket bliver de staccerede horn nærmest en del af rytmegruppen med beatmarkeringer på alle fjerdedele. Vi ser her igen den varierede brug af hornene, der giver arrangementet dynamik og samtidig aldrig går ind og dominerer sangeren.

At finde typiske soulhorn hos Joe Cocker virker knapt så overraskende, da han stilistisk altid har været soulsanger, der med skiftende succes har blandet sin soulfrasering med en mere hvid rockbacking og -sound. I kopiudgaven af Ray Charles' "Unchain my Heart" hører vi en udbredt brug af call and response mellem leadvocal og horn i vers og refræn (ex 25a + b). Bemærk afvekslingen mellem korte riffs og accenter og at hornene igen gemmes til 2. vers og det efterfølgende refræn.

Em Am

Eks. 25A 2. vers

Vocal

set me free un-chain my heart ba-by let me be

Horn

omkvæd Eks. 25B

+ 8 va

Også i "You can leave your Hat on" høres typiske soulhorn. (ex 26a + b + c) I den molpentatone intro fordobles hornene af en forvrænget guitar. Bemærk hvor økonomisk accenterne bruges i verset og den vekslende brug af akkord og ren oktav.

intro

Eks. 26A

Horn

Keyboard

Guitar

+ 8va

vers (a)
Eks. 26B

Vocal

real slow _ take of yourshoes I'll take of your shoes

Horn

vers (b)
Eks. 26C

Vocal

You can leave your hat on You can leave your hat on You can leave your hat on

Horn

F G7(#9) C7

I slutningen af hvert vers, hvor det lange C7 forløb kort brydes falder hornene ind igen unisont med den forvrængede guitar. Trp oktaverer og det korte dynamiske udsving markerer versets afslutning. Bemærk igen hvordan man undgår at horn og leadsangen roder sammen ved at sangeren pauserer på hornenes kraftige G7(#9) akkord. Dette efterfølges af en kort call and response mellem vocal og horn. Det er svært at høre om hornene konsekvent fordobles af en synth.

Når man sammenligner nye udgaver af gamle soulnumre med originalindspilningerne er hornarrangementerne ofte mere eller mindre lyttet direkte af. Sammenligner man fx Commitments' udgaver af "Mr. Pitifull" og "In the Midnight Hour" med originalerne, er hornene stort set identiske. Det samme gør sig for øvrigt gældende med B. B. Kings udgave af "In the Midnight Hour" fra 1985. I nogle tilfælde er der foretaget små ændringer, fx Commitments' "Hard to handle" og Blues Bros.' "Think", men de grundlæggende idéer er stadig de samme. I enkelte tilfælde er der gået mere radikalt til værks. Det gælder fx Commitments' udgave af "Mustang Sally", hvor variationer over de kendte riffs i versene suppleres med helt nyt materiale, fx i slutningen af 1. vers (ex 27) hvor det nye hornriff fungerer som afrunding af verset⁴.

Eks. 27

(b. sax)

Da Commitments har en regulær afslutning på sangen i stedet for at phade (som i originalen), vælger de i outroen at udvide et af de originale riffs ved at sætte en lille hale på (ex 28).

⁴ Det kan diskuteres om riffet er helt i stilen. Sekstendedelene i takt 2 er på grænsen til ren funk og ville i højere grad kunne høres hos James Brown end Wilson Pickett.



Et andet tilfælde med nye hornarrangementer er Blues Bros.' udgave af "Everybody needs somebody to love", hvor både intro og bridge er nye. Da introen også i stor udstrækning benyttes i refræn og outro er der stort set tale om et helt nyt og forbedret hornarrangement, der giver hornene en mere fremtrædende rolle (se ex 5 og 9). Det eneste der går igen fra Wilson Picketts udgave⁵ er barytonvippet.

Generelt må man sige at de forandringer der er foretaget i originalarrangementerne bærer præg af stor stilsikkerhed og sjældent forsøger at forny stilen ved at forsøge at blande stilistisk nyere materiale ind. At dét ofte vil gøre det samlede indtryk uegalt kan fx høres i Blues Bros.' udgave af "Do you love me", hvor det gamle Motown R&B nummer får tilføjet en nærmest Brecker Brothers inspireret hornbridge, der stilistisk falder helt ved siden af sammenhængen selv om den i sig selv fungerer godt.

⁵ Da det er Wilson Pickett man krediterer for melodien i filmen går jeg ud fra, at det er hans og ikke Solomon Burkes originaludgave man har ladet sig inspirere af.

Tre vokalphototrætter

Otis Redding

ORs stil vil her blive analyseret ud fra perioden som solist på Stax Records fra 1962 til 1967. Tidligere havde han fx sunget i R&B grupperne The Shooters og The Pinetoppers og repræsenteret en vocalstil, der var inspireret af så forskellige sangere som Little Richard og Sam Cooke. Lyt fx til den ekstatiske "Shout Bamalama" med The Pinetoppers og den mere afdæmpede "Shes all right" med The Shooters.¹

Efter kontrakten med Stax forsvandt påvirkningen fra Little Richard hurtigt. Den fortsatte inspiration fra Sam Cooke kunne stadig høres specielt i det tidlige repetoire, der også indeholdt flere af Cookes sange, f.eks balladerne "Cupid", "Chain gang", "A change is gonna come" og up tempo nummeret "Shake".

Som de fleste andre soulsangere var OR begyndt som sanger i et gospelkor. Den emotionelle indlevelse og nærværet var da også de vigtigste kvaliteter i hans smidige barytonstemme, der på sit højeste var på niveau med de allerbedste.

Inspirationen fra Cooke var mest udpræget i nogle af balladerne, og kom fx til udtryk i en meget afvekslende frasering af de enkelte vers. OR havde ikke Cookes stilfuldhed og elegance, men til gengæld den typiske "southerners" enkle og kraftfulde udtryk. Lyt fx til "I've been loving you" fra Monterey Pop, hvor OR har tekniske problemer med den højeste tone (hvad Cooke med sin større ambitus aldrig ville have haft), men alligevel alt i alt leverer en flot og hudløs fortolkning, der går meget tæt på melodi og tekst og dermed giver denne helt traditionelle (men smukke) kærlighedssang mere inderlighed end de fleste ville være i stand til.

Han var ikke nogen "macho screamer" eller "frantic cry singer"² i stil med James Brown, Wilson Pickett, Solomon Burke etc. OR var den hudløse fortolker, der ikke gjorde brug af ovennævntes primalscreaming. Hans show var ganske vist ekstatisk, men han fremstod alligevel som følsom og sårbar - ikke macho. Groft sagt kan man sige at når OR sang "They call me Mr. Pitiful" ville Wilson Pickett svare "I'm a man and a half"

Der var ofte et stænk af vemod i hans sange, specielt balladerne, og måden han fortolkede dem på.

"I keep singing those sad sad songs,
sad songs is all I know"....
("Fa-fa-fa-fa-fa")

"Pain in my heart, treating me cold,
where can my baby be, Lord, no one knows"....
("Pain in my Heart").

Stemmen indeholdt i sådanne sange ikke den store flotte, næsten overvældende, gospelfeeling, som den kunne høres hos fx Aretha. OR var en emotionel og mindst lige så personlig balladefortolker (ofte forsmået og/eller ulykkelig), der på en mere underspillet måde nåede et mindst lige så kraftfuldt udtryk. Men hvor Aretha alene via det vokale udtryk kunne repræsentere en form for styrke, repræsenterede OR, specielt i de langsomme numre, udelukkende sårbarheden.

¹ Begge forefindes på CD Boxsættet (4CD) "The definitive Otis Redding".

² Keil s. 219.

I medium og up tempo sangene var han med til at skabe den karakteristiske ekstatiske southern soul vokalstil med masser af growl, energiske shouts og en meget direkte henvenden sig til publikum, fx "Gotta' have some satisfaction", "gotta' give it to you", "gotta' have some respect" etc. Udbruddene kom typisk til udtryk i outroerne, der var en næsten fast formdel også af ORs studieindspilninger og i det hele taget en vigtig del af traditionel soulshowmanship³.

I såvel up tempo som medium dansenumrene brugte OR i den lange ekstatiske afslutning ofte bevidst at lade backinggruppen stige i tempo, hvorefter han altid meget forpustet takkede af efter hårdt og veludført arbejde. Den var bygget op på et harmonisk meget enkelt grundlag (ofte I. og IV. trin) hvilket gav sangeren optimal improvisatorisk frihed.

"Live" var OR utrolig energisk og hårdt arbejdende, men ikke selviscenesat i nær samme grad som fx James Brown.

ORs valg af sange kan inddeles i de gængse 3 kategorier. 1) Balladerne (slow). 2) Medium "southern groove". 3) Up tempo. Karakterisk for ham fylder balladerne meget i repetoiret.

ad 1. Balladerne indeholder to hovedgrupper.

- a) Den tredelte 6/8 ballade (eller 12/8) som ofte hørtes i 50'ernes R&B, fx "Give me some Loving" - Little Richard. Til de mest kendte hører "Pain in my Heart", "These Arms of mine" og "I've been loving you too long".
- b) Den mere moderne "ballad with a beat" , f.eks "Try a little tenderness"⁴ , "My girl".

Der er ikke nogen egentlig forskel på ORs frasering i de ovennævnte grupper. Forskellen ligger i backingen. Typisk for hans gospel- og R&B-baggrund bliver de enkelte vers ofte fraseret forskelligt.

Ex 1. "These arms of mine".

OR fraserer her, typisk for ham, meget frit i forhold til taktslaget (så frit at nodebilledet egentlig siger meget lidt om indholdet). Tonerne falder for det meste lidt forskudte både før og efter slagene.

Man har ikke nogen fornemmelse af et fast betoningsmønster i hans frasering. Fraserne begynder ofte på lifts og han synkoperer gerne henover taktstregene - men ikke altid ! Bemærk fx hvordan begyndelsen på 1. og 2. vers varierer rytmisk. Han kan lave en polyrytmisk fornemmelse i forhold til backingen ved momentvis at tredele betoningsmønsteret i 6/8 takten, men benytter også en mere traditionel betoning af et og fire.⁵ Set udefra virker det uhyre spontant og improvisatorisk. Som en del af helheden bløder den smidige frasering af melodien op ovenpå den enkle og noget fir'kantede backing.

Eksemplet viser at variationerne versene imellem ofte er små, men samtidig en uundværlig del af ORs personalstil og for soul generelt. Hvis man lytter til fx Sam Cookes "You send me", fra 1956, kan man høre at det langt fra var noget nyt fænomen, men blot en videreføring af traditionen.

³ Allerede fra showets begyndelse kunne man ofte høre opfordringer til publikum om at deltage aktivt fx "please give some of that soul clappin' ". Selv i balladerne kunne OR trække en outro ud i lang tid.

⁴ "Try a little Tenderness" er lidt speciel, fordi den til sidst stiger så meget i intensitet, at den mister balladekaraktæren.

⁵ Der er højst sandsynligt aldrig nogen, der har fortalt Otis Redding at ét og fire er betonet i en 6/8 takt.

Eks. 1

1. vers
These arms of mine -- they are lone-ly

2. vers
E \flat These arms of mine -- E \flat they are burn-ing

1. vers
F lone-ly and feel-ing blue

2. vers
-- burn-ing ? want-ing you

I ORs fortolkning af The Temptations' hit "My Girl"⁶ kan vi se, hvordan OR konstant varierer originalen med små rytmiske forskydninger og melismer (Ex 2). Ikke mange ville begynde linien "I got sunshine" med at lægge det betonedede "sun" på liftet til to. Den forventede optakt i melodien som høres hos Temptations og som teksten lægger op til rører åbenbart ikke OR. Som et typisk træk kan man høre hvordan OR et par gange efter en sekstendedelsoptakt overrasker med en pause lige efter og herved opnår nogle yderst markante synkoper (t. 2 og 4-5).

Karakteristisk for den populære Motownstil bliver fraseringen mere enkel når vi når refrænet, hvor melodien virkelig fremstår som sangbar for alle. Dette forhindrer dog ikke OR i hurtigt at falde tilbage til sin normale frie frasering. Hans fortolkning fjerner sig her langt væk fra originalen og er på ingen måde sangbar for andre. ORs fortolkning er typisk for hvad man forventer af en soulsanger med rødder i sort gospel- og R&B-tradition, men hitkaraktereren er klart størst hos Temptations. Backingen er ved at sætte sig mellem to stole fordi de stort set bevarer det originale Motown arrangement. Specielt virker den traditionelle hornbride, der er en direkte kopi af originalens strygerditto, helt malplaceret.

⁶ Indspillet på Motown i 1965.

Den falder ikke som nogen naturlig forlængelse af ORs sangforedrag.

The musical score is for the song "I Got Sunshine". It features two vocal parts: a cover by Temptations and the original by Otis Redding. The score includes instrumental parts for Tenor Saxophone (T) and Organ/Rhythm (O.R.).

Tempations:
 I got sun-shine on a clou - dy day when it's

Otis Redding:
 I got sun - shine on a clou - dy day and it's

T (Tenor Saxophone):
 cold out - side I got the month of may

O.R. (Organ/Rhythm):
 cold out - side I got the month of may

T (Tenor Saxophone):
 I guess you'll say what can make me feel this way

O.R. (Organ/Rhythm):
 oh I guess you'll say what can make uh me feel this way

T (Tenor Saxophone):
 my girl talk - in' 'bout my girl I got

O.R. (Organ/Rhythm):
 it's my girl talk - in' 'bout my girl I got

ad 2. Medium sangene bestod af de tilbagelænedede numre f.eks "Fa-fa-fa-fa-fa", "The Dock of the Bay" og de mere traditionelt groovende, fx "Respect" og "Hard to handle". De førstnævnte sange i denne kategori var en specialitet for OR. De indeholdt en egen stemning, der gav et typisk billede af sydens livsstil. Her tænkes ikke udpræget på teksterne, hvor "Dock of the Bay" er den mest direkte illustrerende, men mere den lidt tilbagelænedede feeling, der næsten billedliggør de sortes kultur i syden - specielt på landet og i mindre byer - og samtidig siger til lytteren, at vi har "god tid". Her finder man også hos OR ofte noget af bluesteksternes resignation, hvilket var atypisk for soul generelt.

Sittin' in the morning sun,
 I'll be sittin' when the evening come.
 Watching the ships roll in,
 Then I watch 'em roll away again, yeah,

I'm sittin' on the dock of the bay
 Watching the tide roll away
 Just sittin' on the dock of the bay wastin' time.

I left my home in Georgia
 Headed for the Frisco Bay.
 I have nothing to live for
 Looks like nothings gonna come my way
 So I'm just sittin' on the dock of.....

(Fra "The Dock of the Bay")

Jeg tror det er her vi finder kernen når vi taler om forskelle i ORs, Wilson Picketts og Arethas personalstil. OR var ægte southerner, de to andre påvirket af tilknytningen til 50'ernes mere hårdtpumpede gospel og R&B miljø i Detroit.

ad. 3. Eksempler på de ekstatiske Up tempo numre er fx "Satisfaction" og "Shake". Her var primært tale om dansenumre udført med megen energi. Der var ikke overladt megen plads til mere gennemført vocal frasering. De bestod derfor for det meste af meget korte fraser og energiske udbrud, hvilket også i høj grad var tilfældet i den groovende mediumkategori.

Også her var ORs fortolkninger af andres materiale meget frie, hvilket blev helt åbenlyst for et stort publikum, da han begyndte at lave kopiudgaver af samtidens store rockhits, fx Rolling Stones' "Satisfaction, The Beatles' "Day Tripper" og "A hard Days Night".

"Day Tripper" er på det nærmeste ukendelig. Ser vi på "Satisfaction" (ex 3) er der i højere grad tale om en parafrasering, hvor originalmelodien er genkendelig - specielt i begyndelsen ⁷. Når vi nærmer os bridge og omkvæd stiger intensiteten. Hos Stones ved en stigende melodilinie, der kulminerer på "I can't get no". OR intensiverer i lige så høj grad ved brug af melismer og små indskudte udbrud, ofte med en meget staccato karakter, der øger den rytmiske intensitet. Det højere tempo i hans udgave gør også sangen mere desperat og gjorde hans ofte endnu hurtigere "live" udgaver meget ekstatiske. Hvad der oprindeligt er tænkt som en ung vred provokation fra London bandet The Rolling Stones bliver således hos OR til en slags desperat gospelekstatisk nødråb. Mick Jagers "beske" satire i versene er næsten udeladt. OR koncentrerer sig om sin hookline "I can't get no - satisfaction". Det illustrerer på sin vis ORs kvaliteter som sanger ganske fint. De historier han fortalte lå ikke nødvendigvis gemt i teksterne, men i lige så høj grad i hans store nærvær og meget personlige fortolkninger af de foreliggende melodier⁸. Altid med rødderne fra gospel og R&B som det bærende grundlag.

⁷ OR benytter kun tekstens 1. vers, hvilket er et typisk eksempel på hans "afslappede" forhold til tekster og til at lære dem. På "Day Tripper" hører man kun refrænet og brudstykker af 1. vers, resten er fri fantasi. Han har brugt forlægget til næsten at lave sin egen sang. Jim Stewart på Stax har selvfølgelig ikke været uvidende om reklameværdien i at indspille disse kendte sange alligevel, specielt "Satisfaction".

⁸ At han sjældent fraserede en sang på samme måde to gange gjorde ham helt håbløs når han skulle lave play back på TV, hvilket var blevet populært i 60'erne.

Ex. 3

Stones
Redding

S
R

S
R

S
R

S
R

Wilson Pickett

WPs vocalstil vil blive analyseret ud fra perioden på Atlantic records efter gennembruddet med "In the midnight hour" i 1965.

WP begyndte sin musikalske karriere i diverse gospelgrupper. Først i fødebyen Prattville, Alabama og senere Detroit, Michigan. I Detroit kom han i 1960 med i R&B gruppen The Falcons, der to år efter havde et mindre R&B hit med "I found a love". I 64 skiftede han til Atlantic, hvor man i begyndelsen forsøgte at placere ham i en mainstream R&B stil, lyt fx til duetten med Cissy Houston "Teardrops will fall" fra 64. Der var eksempler på både Motown-feeling og Brill Building-pop, fx "I'm gonna cry" og "Come home Baby", hvilket ikke synes at være et særlig logisk valg til en så rå og pågående stemme som WPs.

Det egentlige gennembrud kom først efter, at man flyttede indspilningerne til Stax studiet i Memphis, Tennessee, hvor man ramte en typisk laid back southern feeling. Under sessions i 64 - 65 indspillede man bl.a. "In the midnight hour" og "Don't fight it", der begge var skrevet af WP selv sammen med Stax-guitaristen Steve Cropper. WPs samarbejde med Stax blev meget problematisk, derfor foregik de efterfølgende pladeindspilninger i

Famestudierne i Muscle Shoals, Alabama¹. Recepten for den endelige succes var relativt enkel. Man blandede WPs ekstatiske screamin' og gospel shouts med en meget tilbagelænet rytmegruppe.

WPs frasering var inspireret af bl.a. James Brown og Solomon Burke. Det mest karakteristiske ved stemmen var den usædvanlig kraftige volume og rå karakter. Det macho image man byggede op omkring ham, bl.a. med tilnavnet "The Wicked Pickett" og en række tekster der fremhævede hans usædvanlige virilitet, var derfor i fin overenstemmelse med stemmens karakter.

"Now me and a camel went across the desert And there was no water in sight.

The camel died trying, but your man and a half
is here loving you tonight.

I'm a man and a half..." (fra "A Man and a Half")

Noget lignende kunne høres i "I'm a Midnight Mover", hvis tekst kunne opfattes som en opdateret udgave af Howlin Wolf' "Backdoor Man". Et helt utilsløret macho image som WPs var ikke ualmindeligt indenfor soulmusikken. James Brown havde dyrket det siden sidst i 50'erne.

WP blev som mange andre southern soulsangere også et stort navn hos det hvide rockpublikum, hvilket med tiden smittede af på hans repertoirevalg. Han indspillede flere typiske rocknumre, fx Steppenwolf' "Born to be wild"² og Jimi Hendrix' "Hey Joe"³. Han havde også et mindre hit med The Beatles' Hey Jude⁴.

WPs fortolkninger besad ikke Otis Reddings hudløshed eller Arethas næsten overvældende virtuose fraseringer. Hans største aktiv var de enorme

energiudladninger han formidlede gennem den næsten primalagtige screamin' og konstante brug af growl. Med udtrykket "Frantic cry singers" er Charles Keil i sin bog Urban Blues nok en af dem, der beskriver vokalstilen mest præcist⁵.

WPs sange fordeler sig rimelig jævnt i de tre kategorier 1) ballader (slow), 2) medium og 3) up tempo.

ad 1) Selv om der er en del ballader på WPs albums er det dog ganske få af dem der har markeret sig. Man finder ikke mange af de tredelte gospel og R&B inspirerede ballader, som ellers er karakteristiske for fx Aretha og Otis Redding. Et par 4/4 ballader har dog skilt sig ud fx "I'm in love" og "Hey Jude". I sidstnævnte finder vi et ex på typisk fri soulfrasering (se ex 1).

¹ Se historisk indledning s. 9.

² Der blev et kæmpehit for Steppenwolf og bl.a. brugt i soundtracket til ungdomskulturfilm "Easy Rider".

³ See komparative analyser.

⁴ Do

⁵ Keil: Urban Blues s. 219.

Eks. 1

Lennon/McCartney

Wilson Pickett

Len/MsC

W.P.

Len/MsC

W.P.

Hey Jude don't make it bad take a
 don't make it bad
 sad song and make it bet - ter re - mem - ber to let her in - to your
 and make it bet - ter re - mem - ber to let her in your heart
 heart then you can start to make it bet - ter Hey
 then you can start to make it bet - ter

F C F Bb F C F

WPs frasering er præget af den mere funky sekstendedelsunderdelte rytme gruppe. Bemærk fx den korte optakt i t. 4 og den synkoperede parafrasering i t. 1. Desuden lykkes det ham med en enkelt undtagelse at refrasere den diatoniske melodi så den bliver pentaton med en udpræget bluesfarvning af tertserne. Det kan specielt høres i melismerne, fx t. 4. Af eksemplet kan man se at WP ofte er rimelig tæt på originalfraseringen i det første vers. I hvert tilfælde er melodien genkendelig. Men hvor Paul McCartney i originalen fraserer 2. vers totalt identisk med første og først i tredje vers varierer melodien lidt, bevæger WP sig konsekvent længere og længere bort fra det originale oplæg - et typisk soultræk. Det er vigtigt at nævne den enorme forskel, der er på de to stemmers karakter. Paul McCartney synger pænt melodisk og gemmer meget af energien til den lange outro. WP er derimod hurtigt oppe på et højt energiniveau. Alligevel er der plads til at give den en tand til i outroen, hvor han leverer en gang ekstatiske screamin', der må siges at være tæt på at være ude på overdrevet. Hænger det fx sammen med karakteren i teksten og resten af sangen som helhed?

ad. 2) Mediumgruppen indeholder mange numre med den typiske laid back southern feeling. Udover den frie frasering er det også her den effektfulde og næsten konstante brug af growl og ekstatiske screamin', der karakteriserer ham. Hos WP er det ikke noget, der kun benyttes som effekt for evt. at køre en outro helt op. Det er igennem hele sangen en del af udtrykket, fx "I'm a Midnight Mover". Man hører også de typiske insisterende udbrud mellem de egentlige tekstlinier, der viser at sangeren er tændt. (Se "Mustang Sally" ex 2.)

1. vers
C

Eks. 2



Mus-tang Sal - ly uh ah Guess you bet - ter



slow your Mus - tang down oh, lord what I say now:

F



Mus-tang Sal - ly now ha - by oh, lord Guess you bet-ter

C



slow your Mus-tang down ha oh yeah

I mediumgruppen er der også flere funky numre, fx "Funky Broadway" og "I'm a Midnight Mover". I disse numre er der en tendens til at han fraserer længere fremme på beatet, i stil med James Brown, og derved fjerner sig lidt fra sydstatsfeelingen, som den kan høres hos fx Otis Redding.

ad.3) Man finder væsentlig flere up tempo numre i WPs repertoire end hos de fleste andre soulsangere. Der er ikke, som hos fx Aretha, næsten udelukkende tale om up tempo gospel. Sange som "Stagger Lee", "She's lookin' good" og "Land of the 1000 dances" fører på mange måder 50'ernes up tempo R&B tradition videre. Den trioliserede shufflefeeling er ændret til lige ottendele ⁶. Men man kan ind imellem høre den samme type mundrette refræner, hvis funktion er at spille op til det dansende publikum og opfordre til fællessang. Mest udpræget er det i "Land of the 1000 dances" (ex 3), der i denne sammenhæng har mange ligheder med numre som "Tutti frutti" og "Flip, flop and fly", hvor mundrette ord prioriteres over tekstindhold.

Eks. 3 D



Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na Na

WPs karriere begyndte at gå ned af bakke omkring 1970. Man forsøgte forskellige ting for at forny hans musik, bl.a. at lade Philadelphia-producere Kenny Gamble og Leon Huff producere hans indspilninger. Det gav dog ikke den ønskede nye gennemslagskraft. Udover at southern soul generelt var for nedadgående, skal WPs problemer med at fastholde sin position snarere findes i de begrænsninger, der trods alt lå i hans stemme og image. Han besad ikke en James Browns evne til konstant at forny sig og styre musikken i nye retninger.

⁶ Sammenlign fx Lloyd Prices og WPs udgaver af "Stagger Lee".

Aretha Franklin

AFs vokalstil vil her kun blive analyseret ud fra Atlantic-perioden 1967 – 72.

Som datter af den kendte baptistprædikant Reverend Clarendo La Vaughn Franklin voksede hun op i Detroit, Michigan¹. Allerede som barn blev hun medlem af koret i New Bethel Church og en del af faderens omrejsende gospelshow. Som 12 årig var hun solist og blev betragtet som noget af et vidunderbarn. Moderen døde da AF var 10. Som 14 årig blev hun taget ud af skolen for at hellige sig gospelkarrieren og lavede sine første gospelindspilninger i 56. I hjemmet mødte hun jævnligt nogle af de største personligheder indenfor sort kultur og politik, fx Martin Luther King, Mahalia Jackson, Clara Ward og Sam Cooke. Med den opvækst og musikalske opdragelse, er AFs utvetydige gospelinspiration i fraseringerne let at forstå. Den har været en endog meget væsentlig del af hendes opvækst.

Inspireret af bl.a. Sam Cooke forsøgte AF i 1960 at lave et crossover til populær R&B på Columbia Records i New York. Selv om produceren var John Hammond², fandt man, på trods af det store talent aldrig det rigtige repertoire til hende. Hverken jazzstandards eller mainstream popmelodier viste sig at være det helt rigtige.

I 66 skiftede AF til Atlantic Records, hvor hun bl.a. sammen med produceren Jerry Wexler udviklede en stil, der i høj grad byggede på det mix af den gospel- og bluestradition som AF til dels allerede havde vist hun beherskede. Det var ikke noget nyt for Atlantic. Allerede med fx Ray Charles' indspilninger i 50'erne havde man netop arbejdet med denne fusion. Og med kunstnere som Solomon Burke og Joe Tex havde man fortsat den op gennem 60'erne. AFs gennembrud kom i 67 med den langsomme 3/4 bluesballade "I never loved a Man (The Way I love you)", der to måneder senere blev fulgt op af en ny og meget pågående udgave af Otis Reddings "Respect". Sidstnævnte var hendes første tophit på Billboards pophitliste. For at opnå det rigtige southern groove benyttede Wexler sig af Fame studios studiemusikere³.

Allerede tidligt i Atlanticperioden så man tegn på at AF havde svært ved at styre repertoirevalget. Specielt på hendes albums, som hun udgav et til to af om året, havde melodierne et endog meget forskelligt stilistisk udgangspunkt. Udover de typiske soulnumre var der et righoldigt udvalg af pop- og rockmelodier, der ikke umiddelbart ledte tankerne hen på southern soul, fx "I say a little prayer" (Burt Bacharach, Hal David), "You send me" (Sam Cooke), "Eleanor Rigby" (Lennon, McCartney) og "The Weight" (Jaime "Robbie" Robertson). Når det alligevel lykkedes at skabe en rimelig stilistisk ensartethed på pladerne, skyldtes det først og fremmest AFs uforfalskede gospelfraseringer og nogle originale arrangementer, der ved hjælp af et ofte subliment arrangeret backing-kor og nye grooves formåede at bevare det tilbagelængede sydstatspræg.

For omverdenen fremstod AF som den stærke kvinde, der havde kontrol over tingene, og som ikke var bange for at stille krav til det modsatte køn.

"What you want, baby I got it.
What you need you know I got it.
All I'm askin' for is a little respect, when you come home.
Baby, when you get home, mister"...
("Respect")

¹ Uden dog at få nogen egentlig kontakt med Motown records.

² Der bl.a. havde lanceret Billie Holiday og Count Basie for et større hvidt publikum.

³ Om de personlige problemer, der var forbundet med indspilningerne - se historisk indledning s. 13 - 14.

Otis Reddings historie om den hårdt arbejdende ægtemands ønske om respekt vendes her 180 grader.

Man fandt også bluesteksternes meget direkte beskrivelser af sexualitet. Det var modne menneskers forhold, der blev beskrevet. Det handlede om den voksne kvinde, der vidste hvad hun ønskede.

"I don't mind company because companys all right with me every once in a while (2x)
But, oooh when me and that man get to lovin' I tell ya girls I dig ya.
But I don't have time to sit and chit an sit and chitchat and smile.

Don't you send me no doctor fillin' me up with all of those pills.

I got me a man named Dr. Feelgood.

Oh yeah, that man takes care of all my pains and my ills"....

("Dr. Feelgood")

Tekster af denne karakter var ikke noget nyt. Hos Muddy Waters og ligesindede var de en væsentlig del af det moderne Chicago-bluesideal i 50'erne. I 60'erne kunne man høre noget lignende i fx Wilson Picketts "A man and a half", hvor han ikke er i tvivl om sine ubestridelige evner i rollen som "Dr. Feelgood". Det var ikke så ofte at kvinder sang så direkte om tilfredsstillensen af egne seksuelle behov. Men AF besad udadtil den styrke og selvtillid, der skulle til. Hendes fortolkninger udtrykte heller aldrig bluesteksternes resignation.⁴ Selv når hun var fanget i et dårligt fungerende forhold efterlod den usædvanlige stemmepragt et håb forude. Den fik hende til at fremstå som en stærk personlighed, der rådt og uforsødet beskrev de hverdagsproblemer alle kendte til specielt i de sorte ghettoer.⁵

"You're no good heartbreaker, a liar and a cheat.

And I don't know why I let you do these things to me.

My friends keep telling me you ain't no good.

But oh, they don't know I'd leave you if I could.

I guess I'm uptight and I'm stuck like glue.

'Cause I ain't never, never, never, no, no.

Loved a man the way that I love you"...

("I never loved a man (The way I love you)")

Hvad enten AF sang en gospelballade, langsom blues, up tempo gospel eller de typiske medium numre som "Respect" var hendes fortolkninger altid præget af de muligheder den usædvanlig smidige og kraftfulde stemme besad. Rækkevidden af hendes fuldregisterfraseringer – hvilket hun stort set altid benytter – kan fx høres i "People get ready", hvor hun ubesværet synger et højt g. Samtidig med at hun kunne få teknisk meget svære melismer til at lyde enkle, besad hun det musikalske nærvær og den indlevelsesevne, der er så vigtig for gospel- og soulmusikken. Hun havde tillige den typiske soulsangers evne til at henvende sig meget direkte til sit publikum og skabe en ekstatiske lignende stemning.

Hun kunne dog have problemer "live", hvor hendes sceneshow og showmanship kunne have svært ved at leve op til stemmens dynamik. Det blev ofte afhjulpet af, at hun satte sig bag klaveret og styrede tingene derfra.⁶ Hun havde regelmæssigt problemer med vægten og vanskeligt ved at leve op til de kvindeidealer, som var almindelige indenfor populærmusikken, fx Diana Ross. På billeder fra dengang kan man se, hvor svært de havde ved at finde det rigtige image til hende og først med

⁴ Se citat i historisk indledning s. 12.

⁵ Hendes eget privatliv bar dog ikke præg af samme indre styrke. Hun fik sit første barn da hun var 15 og det senere ægteskab med Ted White kunne godt minde en del om historien i "I never loved a man (The way I love you)".

⁶ Hun spillede et fremragende gospelpiano og akkompagnerede ofte sig selv.

afroåret omkring 70, er det som om man helt havde opgivet det mere almindelige natklub- entertainerimage.

Når man inddeler hendes sange i de tre kategorier 1) ballader (slow), 2) medium (southern groove) og 3) up tempo er det typisk de to første, der fylder mest.

ad 1. Balladerne indeholder to hovedgrupper.

- a) Blues- og gospelballader. Fx de allerede nævnte "Dr. Feelgood" og "People get ready". Oftest i en tredelt taktart eller med shufflefeeling. Der er enkelte ex på genindspilninger af gamle bluesklassikere, fx "Goin' down slow"⁷.
- b) Pop- eller rockballader. Ofte fortolkninger af kendte sangskriveres materiale. Fx "(You make me feel like) A natural woman" (Gerry Goffin, Carole King, Wexler), "Let it be" (Lennon, McCartney) og "Bridge over troubled Water" (Paul Simon). De blev alle fortolket så frit, at den oprindelige melodi ikke ville være genkendelig, hvis man ikke havde haft teksten. (se ex 1)

Hvis man sammenligner Art Garfunkels og AFs første 12 takter af "Bridge over troubled water", er der ingen fraser den går direkte igen i de to versioner. Der hvor de bevæger sig over de samme toner, varierer AF med synkoperinger og indskudte melismer. Typisk for AF synger hun flere korte nodeværdier ofte i forbindelse med melismerne. Hun har mange glidende intonationer, her specielt omkring tertsen, hvilket underbygger blues/gospelkarakteren. Hun bærer heller ikke fraserne igennem på samme måde som Art Garfunkel, der ofte slutter sine fraseringer med lange støttede toner. AF cutter ofte frasen af meget brat. Nogle af fraseringerne kan i højere grad minde om små korte, ofte ekstatiske, udbrud end egentlige melodiske fraser (iøvrigt er de ofte mere eller mindre umulige at notere ned, da hun sjældent tager hensyn til gængs underdeling af taktslagene, fx t. 7). Hendes dynamiske udsving i løbet af sangen er også meget store. Hun kan uden problemer indenfor den samme frase skifte fra kraftige gospel shouts a la Mahalia Jackson til det helt dæmpede piano. Det samlede udtryk bevirker, at man opfatter AFs udgave som ren gospel - den hjælp der synges om kommer direkte fra oven.

Mange af balladerne kan man på grund af den rytmisk markante backing kalde for "ballad with a beat".

⁷ Man må her nok konstatere, at Howlin' Wolfs fortolkning fra 61, med sit talenære sangforedrag får en tekstinie som "I have had my fun, if I never get well no more" til at virke mere troværdig.

Eks. 1

A. G. $E\flat$ $A\flat$
 When you down and out when you on the

A. F. $E\flat$ $E\flat$
 When you $A\flat$ down and out when you on $E\flat$

A. G. $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$
 street whenever - ning falls so hard

A. F. $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$
 the street - - - whenever - - ning falls

A. G. $E\flat$ $E\flat$
 I'll com - fort you

A. F. $E\flat$ $E\flat$
 so hard I will com - fort - - - you I'll

A. G. $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$
 I'll take your part oh when dark_ness comes

A. F. F $E\flat$
 take your part oh when dark - ness comes

ad. 2. I medium kategorien har vi mange af AFs mest kendte og markante sange, fx "Respect", "Think" og "Since you've been gone". De fleste er bygget op over enkle akkordskemaer, der giver sangeren meget stor frihed til at fortolke oplægget. Det improvisatoriske element - evnen til hele tiden at forny sine fraseringer - er som før nævnt meget kendetegnende for southern soulsangerne. Evnen til at varriere de enkelte vers kan fx høres i "Respect"

(ex 2). Det er typisk for stilen ikke en melodi med lange flotte melodiske linier, men igen en række korte, ikke specielt sangbare udbrud, der intenst fortæller en historie. De korte fraser varieres fra vers til vers, hvad de manglende versfødder mange steder også nødvendiggør. Højdepunktet er det indlagte break hvor hun skærer ud i pap, at det her handler om R.E.S.P.E.C.T. Vi ser igen de typiske blues-/ gospeltræk med lav intonation af tertsen og mange små septimer i melodien. Grunden til at sangen blev så stort et hit skal måske findes i den næsten eksplosive frasering, AF her leverer og de opfindsomme call and responses med backing koret.

"Respect" var i mange år en fast bestanddel af AFs koncertrepertoire. Typisk for stilen er ingen af de to liveudgaver på henholdsvis "Aretha in Paris" og "Live at Fillmore west" identiske med originalen, hverken i tempo eller frasering.

ad. 3. Up tempo er som før nævnt ikke specielt almindeligt hos AF. Når det sker er det for det meste renlivet gospel, fx "Come back baby". Man ser enkelte temposkift hos hende, hvor man slutter af i up tempo. Det mest kendte ex er hendes egen "Spirit in the dark", der specielt blev kendt i den forrygende liveduet med Ray Charles på "Live at Fillmore west". Det er ellers ikke så typisk for AF af at lave de lange ekstatiske outroer, som man så ofte kunne høre hos Otis Redding. Ved hendes koncerter kom de største publikumreaktioner lige så ofte efter en langsom ballade.

Selv om andre samtidige soulsangere trak på deres gospelbaggrund, var det AF, der repræsenterede den mest renlivede gospelinspiration indenfor populærmusikken i 60'erne (Som Ray Charles havde gjort det i 50'erne). Hendes succes blev enorm. Hun vandt grammyer, blev kåret som årets sanger i Rolling Stone etc. Det gik først ned ad bakke da hun i 73, forsøgte at lave mainstream pop/ discolplader.

Hendes store indlevelsessevne og hudløse fortolkninger blev inspirationskilde for mange af de næste generationers soul- og popsangere, fx Chaka Khan, Randy Crawford, Whitney Houston, Mariah Carey etc.

"When Aretha records a tune..she kills a copyright"⁸

Backing vocals

Backing vocals blev mest benyttet hos Atlantic records, hvor der specielt på Aretha Franklins indspilninger blev arbejdet meget med kor. Modsat mange rock bands, hvor korstemmerne lå parrallelt med leadsangeren, havde koret i soul for det meste samme funktion som blæserne, nemlig at give modspil til leadsangeren. Som forhenværende gospelstjerne kendte Aretha til brugen af call and response mellem leadsanger og kor, og det var da også for det meste hende selv, der stod bag korarrangementerne. Det var som oftest hendes søstre Carolin og Erma eller The Sweet Inspirations, der agerede backing kor på Atlanticoptagelserne.

Ligesom hos leadsangerne kan korsangernes ambitus veksle. Her er det vigtigt at kvinde-/pigestemmerne ikke ligger højere end de udelukkende - eller i hvert tilfælde overvejende - kan synges i fuldregister. Antallet af korpiger på fx Arethas Atlanticoptagelser varierer lidt mellem to og tre og har formentlig været afhængig af, hvem man havde til rådighed i den givne situationen. Som udgangspunkt er det dog anbefalelsesværdigt at bruge tre. Skulle man ikke have tre piger til rådighed kan man substituere med mandestemmer. Det er dog vigtigt at klangene stadig ligger tæt. Skal man

⁸ The Poetry of Soul s. 15 Edited by A. X. Nicholas.

have det helt rigtige gospelbrus frem er det vigtigt at have kvindestemmer med et fyldigt fuldregister til sin rådighed¹.

At solister benyttede en vokal backinggruppe var som sådan ikke noget nyt indenfor R&B og soul. De kunne fx med stort held indpasses i et godt show. Mest kendte var nok Ray Charles' korpiger The Raylettes og Ike and Tina Turners - The Ikettes. Ydermere havde Do wop grupperne i 50'erne dyrket meget gospelinspirerede vokalarrangementer.

Der er ikke, som med fx hornene, nogle specielle steder i formen at backing vocals primært foretrækkes. Det eneste der kræves er, at der er plads (hul) i melodien.

Ex 1 "Unchain my Heart" - Ray Charles. Her ser vi et meget enkelt call and response kor, der sætter ind i alle leadvocalens pauser. Man benytter konsekvent den samme tekst og stort set samme melodiske motiv, altid med indsats på samme taktslag². Afvekslingen med skift til uh-kor (harmonibærende) er vigtigt for et godt resultat og giver trods alt en form for udvikling.

¹ Rent klangligt er det vigtigt at korsangerne glemmer dansk skønsangstradition og arbejder hen imod en mere emotionel gospelfeeling.

² Normalt vil man betragte den øverste korstemme som liggende for højt. Man kan i stedet vende treklangen om. Korarrangementet i t. 1 - 8 virker lidt statisk p. gr. a. den begrænsede variation.

vers

Eks. 1

Lead

+ 8 va

Un - chain my heart

ba - by let me be

Kor

un - chain _ my heart

Cm

4

lead

Un - chain my heart

kor

un - chain _ my heart

Gm

un - chain my heart

7

lead

'cause you don't care a - bout me

kor

un - chain _ my heart

Cm

Gm

10

lead

you got me so that you can feel the ca - se but you made my lo - ve

kor

ah ah ah

Ex 2. "Chain of fools" - Aretha Franklin. Denne sang indledes med refrænet, hvor vi ser et call and respons-kor byggende på ren imitation i de første fire takter. Så følger en rytmisk variation af leadvocals for endelig at slutte parallelt med at konkludere sangens titel. Det er lidt specielt, at der i refrænet er to leadvocals. Det er sammen med mixningen med til næsten at sidestille lead- og backingvocal.

omkvæd C

Eks. 2

Lead 1/2. Chain chain chain chain chain chain

Kor chain chain chain

lead chain chain chain

kor chain chain chain chain chain chain

lead chain of fools

kor chain of fools

Ofte søgtes hos Aretha at opnå en art ping-pongspil mellem lead- og backing vocal.

Ex 3 a + b + c. "Think" - Aretha Franklin. Her har korindsatserne i verset karakter af en række markante accenter, som meget konsekvent og ultrakort supplerer leadsangen. Det er vigtigt at bemærke, hvordan de meget staccato fraserede koraccenter kan minde om blæserindsatser og hvor lidt plads, der egentlig behøver at være i melodien for at lave call and response. Senere i refrænet laver backing koret så først en mere traditionel imitation af leadstemmen, hvorefter leadsang og kor til sidst finder sammen på det sidste og højeste "freedom" i refrænet.

Når man - som her - har et refræn, der består af ét ord (ganske vist med et meget vigtigt budskab - ikke mindst sidst i 60'erne) og en melodi, der i højere grad er bygget op over en række udbrud end en eller flere sammenhængende melodiske fraser³, forekommer det ret logisk, at man laver et arrangement af denne karakter. Næsten en sidestilning af lead- og backing vocal. Det er med til at tilføre sangen en masse energi. Samtidig viser det Arethas dybe forankring i og bevidsthed om egne rødder.

³ Alligevel er sangbarheden rimelig.

Eks. 3a vers

Lead
 You bet - ter think think a - bout what you

Kor
 Think

lead
 tryin to do to me Think let your mind go

kor
 think think

Eks. 3b vers

Lead
 I did - 'nt e - ven know you - could - 'na been

Kor

lead
 too much more than that I ain't no psy - chi - a - trist ain't no

kor
 just try

Eks. 3c vers

Lead
 Free - dom free - dom

Kor
 Free - dom free - dom

lead
 free - dom - yeah - free - dom

kor
 free - dom

Ex 4. "Respect" - Aretha Franklin. I "Respect" har vi nok de mest opfindsomme backing vocals, der blev lavet af Aretha overhovedet. Normalt bruger man den oprindelige sangs tekst, når man laver call and response. Oftest gentager man mere eller mindre bare - som i ovenstående ex - de foregående ord.

Her har Aretha lavet en ny tekst, som kommenterer Otis Reddings originale refræn (eks 4a).

Eks. 4a

Lead ^{vers}

Kor

G F G

What you want ba - by I got what you need

F Hu G hu F hu

lead

Kor

you know I got it All I'm as - kin' is for a lit - tle re - spect

hu hu hu

C F

lead

Kor

when I _ get home uh ba - by when I get home

just a litt - le bit just a litt - le bit

C F

lead

Kor

Mist - er

just a litt - le bit just a litt - le bit

The image displays a musical score for the song "Respect" by Aretha Franklin. It is divided into four systems, each with a lead vocal line and a chorus line. The first system shows the lead vocal line with the lyrics "What you want ba - by I got what you need" and the chorus line with the lyrics "you know I got it All I'm as - kin' is for a lit - tle re - spect". The second system shows the lead vocal line with the lyrics "when I _ get home uh ba - by when I get home" and the chorus line with the lyrics "just a litt - le bit just a litt - le bit". The third system shows the lead vocal line with the lyrics "Mist - er" and the chorus line with the lyrics "just a litt - le bit just a litt - le bit". The score includes chord symbols (G, F, C) and a "vers" (verse) label. The lead vocal line is written in treble clef, and the chorus line is written in bass clef.

Korsvaret er udformet som et synkoperet hornriff over nogle enkelte drejenoder. Det følger de enkelte akkordskift. I outroen bliver koret mere eller mindre melodiførende med nogle både flotte og humoristiske "korlines", hvilket fritstiller leadsangeren (ex 4b + c + d). Hun får således mulighed for at improvisere over både tekst og akkordgrundlag.

omkvæd 3
Eks. 4B

Kor

Just - a ----- just a lit - tle bit

omkvæd 4
Eks. 4C

Kor

Re - e ----- re - spect just a lit - tle bit

omkvæd 5
Eks. 4D

Kor

suck it to me ----- just a lit - tle bit

"Respect" var ofte hendes afslutningsnummer og hun havde således rig mulighed til at trække outroen så længe hun ville med evt. ekstra fremkaldelser etc. En mere almindelig type backing-kor findes i begyndelsen af hvert vers, hvor accenterne på étslagene giver både variation og tyngde i arrangementet. Koret er her næsten en del af rytmegruppen⁴.

Ex 5. "Bridge over troubled water" - Aretha Franklin. Her begynder vi med noget så sjældent som en korintro⁵, der ligger uden for originaludgavens melodi og tekst (se comparative analyser, ex 5a).

⁴ Dette meget stiltypiske træk kan let varieret høres i "(You make me feel like) A natural woman".

⁵ Kan også høres på Arethas udgave af "People get ready".

intro

Eks. 5A C F

Lead

I won't

Kor

Don't trou-ble the wa - ter give it up

C F C

lead

why don't you why don't you let it be still wa-ter run deep _

Kor

F C

lead

I know that

Kor

yes it do oh _ _ yeah

Backing-korets call and response med Aretha er - sammen med nogle effektive orgelfills - med til at skabe den rigtige gospelstemning før det egentlige vers begynder. I vers og refræn er backing koret meget varieret (ex 5b + c + d). Det følger rytmegruppen i et trioliseret break. Det er harmonibærende (uh-kor).

vers

Eks. 5B C G

Lead

I'll com-fort _ you I'll _ take _ your part

Kor

u - a - - u uh

C F

lead

when _ dark-ness come and _ it all _ _ it all a-round

Kor

uh

omkvæd

Eks. 5C

Lead

Kor

C7 F C Am Dm G7

Frilead vocal

I will lay _ me down

like a bridge o-ver trou-bled wa-ter

Eks. 5D

Lead

Kor

C G/b Am G C G/b

see how _ they shine if you e-ver need friends

see how they shine need a _

Am C7 F D7 G F

lead

kor

look a-round I'm sai-ling _ right

friend ah _ _ like a bridge

Bemærk her at man benytter sig af helt traditionel "doven" stemmeføring (nærmeste vej) ved akkordskift. Endelig er der parallelkor på refrænets centrale tekstlinje "Like a bridge over troubled water". Stemmeføringen er her også helt traditionel og benytter sig af parallelførte treklange.

Korarrangementet varieres fra 1. til 2. vers, hvor vi efter det trioliserede break får et dynamisk højdepunkt på "see how they shine", der bliver fremhævet af et parallelkor, som hurtigt afveksler med et unisont respons (sjældent, men brugt med måde er det en god effekt) og uh-kor. Vi har således indenfor seks takter tre måder at arrangere koret på. Det viser hvor hurtigt man kan lade koret skifte funktion imellem henholdsvis at være modspil til melodien, understøtte melodien med parallelstemmer og være en del af den harmonibærende bund.

Vi kan se, at når man som her har en melodi, der indeholder en egentlig melodisk hookline i refrænet er parallelkoret en glimrende måde at fremhæve den på. Men modsat eksperter på det felt som Crosby, Stills, Nash and Young vedholdes parallelkoret kun i et par takter før det varieres. De meget aktive backing vocals er i høj grad med til at give coverudgaven sit stilistiske særpræg i forhold til originalen⁶.

⁶ Generelt må man nok konstatere at vokalerne er spændt til bristepunktet i denne sang. Et g" og a" er tæt på at overskride grænsen for selv Areethas fuldregister ambitus. Specielt 1. stemmen i backing-koret har også problemer med at bevare en frasering og klang, der har gospelreminiscenser.

Typisk for Arethas indspilninger er koret med meget af tiden og mixed så langt frem i lydbilledet at betegnelsen backing vocals næsten kan virke forkert. På Joe Cockers lidt senere, men stilistisk identiske, plade "Sting ray", er der også tre korpiger med på de fleste skæringer, her i en mere moderat mixning.

Ex 6 "She is my lady" - Joe Cocker. Også her blandes på ganske få takter call and response (både trestemmigt og unisont), med parallelkor og akkompagnerende uh-kor.

Eks. 6

Lead

Kor

lead

kor

lead

kor

Det specielle er at uh-koret ikke er stillestående, men bevæger sig i paralleltførte treklange og dermed smelter bedre sammen med helheden. Alt i alt bliver vocalarrangementet forbilledligt varieret.

Jeg har et par gange nævnt at koret ofte fraserer som en hornsection (ex 4). Backing vocals har dog generelt ikke så fremtrædende en rolle i soulmusikken som hornene. På Stax brugte man fx sjældent backing vocals⁷. Korets rolle er først og fremmest at være modspil til leadvocalen og gøre toppen af arrangementet levende og varieret. I intro og bridges uden leadvocal spiller koret meget sjældent nogen rolle (bortset fra ovennævnte ex) Det erstatter eller akkompagnerer således ikke de typiske hornlines.

I 80'erne og 90'ernes genindspilninger af gamle soulhits ser man ofte at et backing kor er tilføjet, hvis det ikke var med i originalindspilningen. Til andre tider er det omarrangeret.

Et ex på det sidste kan høres i Joe Cockers udgave af det gamle Ray Charles nummer "Unchain my heart" (se ex 1). Som det fremgår af kommentarerne

⁷ Også på nyere Staxinspirerede indspilninger benytter fx Blues Bros. kun kor på filmens soundtrack.

til ex 1 virker det oprindelige kor lidt statisk og øverste stemme ligger for højt. Det er der rådet bod på i genindspilningen. Koret synger ganske vist samme figur i verset, men kun i hver fjerde takt og treklngen er vendt om - i tertsstilling. Endvidere gemmes koret til 2. vers. Korsvaret er harmoniseret helt efter bogen med parallelle treklange. I den første indsats støder korets G-dur-klng dog sammen med blæsernes accenter, men da accenterne er ultra korte og klngen mellem de to grupper er meget forskellige betyder det intet. (se ex 7)s

Eks. 7

Am

Dm

Gruppen Commitments har tre faste korpiger. Da en del af deres repertoire er gamle Stax-indspilninger har de - som oftest med held - tilføjet originalerne stiltyperiske backing vocals.

Det enkleste eksempel kan høres i "Mr. Pitiful" (ex 8), hvor koret synger harmoniserede accenter sammen med blæserne.

Eks. 8

C

I den gamle Otis Redding sang "Hard to handle" er koret mere aktivt (ex 9a + b). Efter et traditionelt uh-chorus i 1. vers kommer der nogle meget markante accenter i 2. vers, der kombineres med reciterede kommentarer til leadvokalen. Bemærk hvordan koret hele tiden viser hensyn til blæserne. I versene er det et nærmest komplementærritmisk samarbejde. I refrænet holder koret pause eller synger tilbagetrukne uh-stemmer når blæserne spiller et markant riff. Outroens call and reponse med leadvokalen er helt stiltyperisk og efter at have hørt den, må man nærmest konstatere, at koret mangler på originalen. Bemærk at overstemmens bluesterts kommer til at virke som #9.

vers

G

Eks. 9A

I shure got some good of lo - vin' and I got some in store

uh ah (spoken) oh year

outro

G7

Eks. 9B

Lead

give it up got to have it I said

Kor

give it up got to have it

Selv på Wilson Picketts "In the midnight hour" er det lykkedes Commitments at indsætte et backing kor, selv om blæserne fylder meget (ex 10a + b). Koret kommer ind i slutningen af 1. vers med nogle tilbagetrukne accenter og svarer derefter på sangens titel Midnight hour.

Eks. 10a

Lead

take you girl and hold you and do all the things I told

uh - hu ah uh ah uh ah

you in the mid - night hour

uh mid - night hour

Eks. 10b

Lead

Kor

E♭ A♭ E♭ A♭

I'm gon-na wait to the mid-night hour I'm gon-na

wait mid-night hour

Idéen er god, men genbruges måske lovlig ofte i resten af sangen. I harmoniseringen af korsvaret ser vi igen, at korets treklange ind imellem støder sammen backingens akkordinstrumenter. På ordet "Hour" synger koret en bVII. trinstreklang under tonen as og vender tilbage til 1. trin, medens bandet spiller en As-dur (IV. trin). Det havde vel været mere efter bogen at bruge en As-dur i koret, da det ikke engang ville have ændret korets melodilinie, men på den anden side lyder det jo ganske godt. Akkordinstrumenterne er sjældent særlig markante i soul og man kan lave meget hen over det typiske I. - IV. trins akkordskift uden det virker for dissonerende. Det mixolydiske præg bVII. Klangen giver er heller ikke fremmed da den forekommer to gange i hornenes bridge.

Et sidste eksempel på call and response hos Commitments kan høres i refrænet til "Take me to the river" (ex 11).

Eks. 11

Lead

Kor

E D A E

ri-ver wash me down

take me to the ri-ver wash me down

D A E D A

won't you tell my soul get my feet on the ground

uh my soul

on the ground year

Her har vi en fin variation mellem harmoniserede og unisone korsvar. Og der er virkelig plads til dem i det lidt abrupte refræn. Igen ser vi at de bruger bVII. trin i koret på den akkordfremmede gennemgangstone a, hvor man for et meste ville have brugt IV. eller II. trin.

Commitments brug af backing vocals ligger klart i forlængelse af Arethas. De bruger den samme variation i korets funktion så det skifter mellem det kommenterende og det akkompagnerende. De ligger lidt længere tilbage i lydbilledet og skal dele pladsen med en mere aktiv hornsektion end det ofte var tilfældet på Arethas 60'er indspilninger. Resultatet kan der dog ikke indvendes noget imod.

Også nyere kunstnere på soulscenen har benyttet sig af call and respons mellem lead- og backing vocals. Pointer Sisters perfektionerede nærmest teknikken fra slutningen af 70'erne og frem med sin egale korklang og sine præcise fraseringer. Lyt fx til "I'm so exited" fra albummet "So exited" (1982), hvor det trestemmige parallelkor med præcise staccerede fraseringer næsten minder om en blæsersektion.

På "Heart to heart" fra samme plade har vi et traditionelt call and response kor i refrænet (ex 12). I Bridge skifter koret mellem leadfunktion og kommenterende responses på ny tekst. Bemærk konsekvensen i harmoniseringen af koret, der bygger på hexachordalstrukturer. Som hos Aretha ser vi at variationen i brug af koret prioriteres højt.

Eks. 12

Lead

Kor

So there _ we are

uh heart to _

heart _ to heart _ _ now tell me who could have known

heart heart to _ heart

that we've been end - ing up heart _ to heart _

at the _ start

Bridge

Lead

Kor

that tears this lo - ve a - part

Now there's no - thing in the whole world _ _

Dmadd9 Gm F Gm

C Gm F Gm C

Gm F/a Gm/bb C Gm F/a Gm/bb C

F A

The musical score consists of two systems, each with a lead vocal line and a kor (choir) line. The first system is marked with a 1.4 time signature. The lead vocal line has the lyrics: "and tell me to stay uh ba - - by heart to heart". The kor line has the lyrics: "your heart my". The second system is marked with a 1.8 time signature. The lead vocal line has the lyrics: "uh - - -". The kor line has the lyrics: "heart two hearts".

System 1 (1.4):

- Lead: and tell me to stay uh ba - - by heart to heart
- Kor: your heart my
- Chords: Dm, Gm, F/&Gm/bb, C, F, Gm/f, F, Gm/f

System 2 (1.8):

- Lead: uh - - -
- Kor: heart two hearts
- Chords: F, Gm/f, F, A

Et tilsvarende ex kan findes hos pop- soulstjernen Whitney Houston, hvor de gamle soulrødder skinner igennem i korarrangementet til up tempo dansenummeret "How will I know" fra 1985 (ex 13). Vi ser at koret unisont kommenterer teksten i bridgen for derefter i refrænet at underbygge sangens titel med et parallelkor og spille ping- pong med leadsangeren med små korte responses på ny tekst.

Eks. 13

t. 34

Am7 Gm7

Lead

Kor

How will I know? How will i know

don't trust the feel - ing

Bb F Am

lead

Kor

How will I know

Gm7 Bb F Bbmaj C

not to be de - cei -

lead

Kor

How will I know How will I know if he

ven

F Bbmaj

lead

Kor

real - ly loves me I say I thrilled with e - ve - ry

heart beat

The image shows a musical score for the song "How Will I Know". It is divided into four systems, each with a lead vocal line and a kor (choir) line. The lead line includes lyrics and musical notation, while the kor line provides harmonic support. Chords are indicated above the lead line. The score includes a key signature change to B-flat major and a time signature change to 4/4. The lyrics are: "How will I know? How will i know", "don't trust the feel - ing", "How will I know", "How will I know if he", "ven", "real - ly loves me I say I thrilled with e - ve - ry", and "heart beat".

The musical score consists of three systems, each with a lead vocal line and a kor (choir) line. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The lyrics are: "I fall in love when-e - ver we meet - - - I'm ask-ing you but you know a - bout these things How will I know if he's think-in' of me I try to phone but I'm too shy fal-ling in love is so can't speak". The chords are F, Bbmaj, and C.

Call and response mellem lead- og backingvocals har de fleste sorte amerikanere fået ind på rygmarven gennem at have hørt og sunget gospel i kirkerne. Det er interessant at bemærke, at princippet har overlevet op i 80'erne i en musik, der i lige så høj grad henvendte sig til et hvidt publikum. Samtidig fungerer det og passer fint ind i helheden selv om rytmegrupperne på de sidste eksempler er præget af disco og 80'ernes sorte pop - soul.

Komparative analyser af southern soul coverversioner af 60'er rock(pop) hits.

At hvide kunstnere havde draget fordel af coverudgaver af sorte kunstners R&B hits var i 60'erne en relativt kendt sag. Pladeselskaberne havde fået idéen i 50'erne¹ og fortsatte i stor målestok i 60'erne², hvor specielt Chuck Berrys sange og div. Motown hits blev flittigt kopieret af de fremstormende engelske grupper. Til mange af gruppernes ros skal det siges at de på ingen måde forsøgte at skjule, hvor de fik inspirationen fra.

Fra midten af 60'erne og frem kunne man begynde at finde enkelte tilfælde på det modsatte. For Motown inspillede Stevie Wonder fx Bob Dylans "Blowin'

¹ Fx Elvis' version af Big Mama Thorntons "Hound Dog", Bill Haleys version af Big Joe Turners "Shake rattle and roll", Pat Boone's versioner af Fats Dominos "Ain't that a shame" og Little Richards "Tutti Frutti" SIC! etc.

² Fx Beatles' udgaver Chuck Berrys "Roll over Bethoven" og Smokey Robinson and the Miracles' "You really got a hold on me". Rolling Stones' udgaver af Howlin Wolf' "Little red rooster", Chuck Berrys "Come on" og Marvin Gayes "Hitch hike".

in the wind" og Beatles' "We can work it out". Ray Charles fandt også velegnede melodier i Beatles' sangkatalog og indspillede "Yesterday" og "Eleanor Rigby". Også blandt southern soul- kunstnerne forsøgte man sig med cover-udgaver af tidens rock- og pophits. Otis Redding lavede (som før nævnt) Rolling Stones' "Satisfaction" og Beatles' "Day tripper".

Wilson Pickett indspillede (som før nævnt) bl.a. Beatles' "Hey Jude" og Jimi Hendrix' "Hey Joe". Aretha lod sig også inspirere af Beatles' melodier og indspillede "Let it be" og Eleanor Rigby. Stærkest af hendes "covers" stod dog en heftig gospeludgave af Simon og Garfunkels "Bridge over troubled water". Ved at sammenligne disse coverudgaver med originalen kan man få nogle grundlæggende idéer om, hvordan man arrangerer i soulstilen.

Sammenligner man besætningen af en række soul coverudgaver, må man konkludere, at ligegyldigt indenfor hvilken stil man fandt den ønskede melodi, med dertil skiftende instrumentation, endte souludgaven næsten altid med den sædvanlige mere eller mindre standardiserede studiebesætning.

- 1) Day Tripper - The Beatles: 2 gt, bas, dr, tamb, back. voc. Typisk "Mersey Beat" besætning.
Day Tripper - Otis Redding: gt, bas, dr, orgel (Booker T. and the M.G.s), hornsection.
- 2) Hey Joe - Jimi Hendrix Experience: 2 gt, bas, dr, back. voc.
Udgangspunktet er en Powerrock trio (med et enkelt overdub).
Hey Joe - Wilson Pickett: 2gt, bas, dr, orgel, hornsection, tamborin.
- 3) Hey Jude - The Beatles: Piano, akk. gt, dr, bas, gt (fills), back. voc., tamb, hornsection (i den lange outro). Rockballade. Den store besætning var typisk for mange af de senere Beatles-indspilninger.
Hey Jude - Wilson Pickett: 2 gt, bas, dr, orgel, El piano (fills), hornsection, back. voc. (i outro).
- 4) Bridge over troubled water - Simon and Garfunkel: Piano, el-piano, bas, trommer, strygere. Stort produceret ballade, der i instrumentation og sound ikke var typisk for Simon og Garfunkels mere enkle folk-inspirerede musik.
Bridge over troubled water - Aretha Franklin: el-piano, orgel, bas, dr, gt, piano, back. voc, sax (fills).

Heraf kan man konkludere, at hvis man benytter en backing-group på 4 - 5 instrumenter, hornsection og evt. backing vocals går man aldrig galt i byen. På nogle af Arethas numre er hornene udeladt, men så fungerer backing vocals ofte næsten som en hornsection.

Instrumenterne har bevaret de, for soulstilen, traditionelle funktioner, fx er både Stones' og Hendrix' stilrene rockguitar-introer i "Satisfaction" og "Hey Joe" hos henholdsvis Otis Redding og Wilson Pickett erstattet med ligeså (soul)stilrene hornintroer.

Koret kan bruges til at skabe en typisk gospel-stemning ved call and respons med leadsangen også selv om det ligger langt borte fra melodiens udgangspunkt. Lyt fx til Arethas "Eleanor Rigby". Koret gør det selvfølgelig ikke alene.

Feelingen i backingen er typisk ændret i soul covers. I "Eleanor Rigby" bliver George Martins fint arrangerede strygekvartet hos Aretha erstattet af en standard soul backing group, der spiller et typisk medium groove. Endvidere er melodien totalt refraseret. Det er muligt, at Aretha altid vil give andres sange den gospelfeeling, der var og stadig er en væsentlig del af hendes vocale udtryk, men her er det ydermere en nødvendighed. En blot og bar gentagelse af McCartneys' frasering ovenpå Atlantic- backingen ville stilistisk

være helt hen i vejret. Tempoet er som det eneste uændret, men den stille McCartney ballade er blevet til medium soul.

Hvis man sammenligner de to udgaver af "Hey Jude" vil man hos Wilson Pickett høre en langt mere bevægelig bund, hvor specielt Jerry Jemmots synkoperede bas (fra 2. vers og frem) giver balladen et funky præg. Duane Allmans guitar fills skaber den typiske call and response med leadsangeren. Selv om besætningerne her er mere lig hinanden giver de forskellige spillestile i sig selv nummeret en anden karakter. Picketts refrasering (mere moderat end Arethas) og "macho" leadvocal underbygger blot det stilskift, der allerede er skabt i backingen. Man kan så altid diskutere, hvilken af leadsangerne der rammer tekstindholdet bedst.

I Otis Reddings "Satisfaction" sker der en markant ændring i tempoet fra medium rock til up tempo soul. Som før nævnt giver det mulighed for en slags up tempo gospel-ekstase. Det er dog et sjældent eksempel.

Coverudgaver var oftest mediumnumre eller ballader.

Reharmonisering blev ind imellem benyttet, fx i Arethas "Eleanor Rigby", hvor

Vers)	Em - - C6 (Am/c) - 2x
Bridge)	Em7 Em6 C/e Em 2x
Ref)	C - Em - 2x

bliver til

Vers + bridge) |D |G |.....

Specielt den kromatiske linie i den originale bridge er ude af stilen, hvis man ønsker at lave et medium soularrangement. I stedet har man valgt det trad. Gospel-skift fra dur I. til IV. trin, der primært giver leadsangeren, men her også backingen, langt større frihed. Det lader man så køre igennem hele sangen (et akkordskift Aretha forøvrigt ville kunne få stort set hvilken som helst melodi, der ikke indeholder for store tonale udsving, tilpasset i)¹. Man har endvidere helt udeladt refrænet. Den oprindelige bridge har her fået denne, teksten er jo også næsten den samme. Da man benytter sig af et harmonisk ostinat ville det virke som en overflødig gentagelse af teksten at bruge det oprindelige refræn.

Der findes enkelte eksempler på at man tilføjer forlægget et helt nyt stykke, som det fx kan høres i "Bridge over troubled water" (se afsnit om backing vocal ex 5). Her indledes med call and respons mellem backing kor og leadsang. Fra sangens begyndelse skaber man på den måde en utvetydig gospelstemning på teksten "Don't trouble the water (Aretha: I won't) give it up. Why don't you, why don't you, let it be.....". En tekst, der står for arrangørens egen regning, men er med til at skabe en markant anderledes stemning end originalens klaverintro. Man er således godt forberedt når Aretha efter en el-piano/orgel chase (atypisk så tidligt i arrangementet) og ny korindsats endelig begynder på sit meget personlige foredrag af melodien. Lidt overraskende begynder hun direkte på 2.vers "When you're down and out...", hvor teksten i sin stemning er mest gospelpræget.

Generelt set lå de selvstændige træk således oftest i leadsangerens frasering, backing- gruppens valg af figurer og feeling, ny instrumentation og tilføjelse af stilrigtige hornlines og -riffs. Gennemgribende reharmonisering var sjældne og er formentlig primært blevet benyttet, hvis de oprindelige akkordgange bandt leadsanger og backing for meget til den oprindelige stil.

Analyse af Baby I love you (Ronnie Shannon) - Aretha Franklin

¹ Beatles' udgave veksler mellem e-mol og e-dorisk.

Udgivet den 10. juli 1967. Blev nr. 4 på den amerikanske pophitliste og nr. 1 på R&B hitlisten.

Typisk ex på langsomt medium groove.
Form: Intro, AB bridge, AB bridge, C outro.

Intro: Har kun det formål at præsentere rytmegruppens grundlæggende groove. (Ingen markant hornline)

Vers (A) og ref. (B) benytter samme groove. (se ex 14 i rytmegruppestrukturer)

(Lidt specielt for stilen er refrænet metrisk irregulært. (11 takter))

Melodien bygges grundlæggende op over en dur-pentaton skala med kraftig blues- farvning af tertsen, både når den er terts i I. trin og septim i IV. trins akkorder.

Harmonikken er enkel byggende på I., IV. og V. trin, der via klaverstrummet tilføjes små septimer. Typisk blues harmonik. Selv om der rent formalt ikke er tale om en blues er el-pianoet sammen med den vocale frasering med til at give sangen en indiskutabel bluesfarvning.

Rytmegruppe: puls ca. 84 (se ex 14 i afsnittet om rytmegruppestrukturer).

"The difference between a late 70s or 80s "Lock" and the looser styles of the 60s is perfectly illustrated by the lines played in this example. You may notice that everyone is "more or less" playing the same rhythmic figures...

This may seem like nitpicking, but playing "more or less" the same figures keeps the groove loose. If you prefer a tighter 80s feel, you have to pay closer attention to details like these".¹

Som nævnt ovenfor er der ikke tale om noget stramt lock. Alligevel er der en vis sammenhæng mellem instrumenterne. Bas og guitar 1 hænger fx rent rytmisk godt sammen. Bortset fra El-pianoet (der lifter henover treslaget) bidrager alle til en konsekvent beatmarkering. Ikke mindst de fremadgående fjerdedele i guitar 2. Musikerne holder sig til de faste figurer, dog med små variationer (specielt hos bassen, der bidrager med nogle gode overgange mellem akkordskiftene).

Alt i alt et typisk ex på "laid back" 60'er groove.

Rytmegruppen løser lidt på den stramme ostinat-baserede spillemåde i kontraststykket © uden at feelingen dog ændres radikalt.

Backing vocal. Kommer stiltypisk meget markant ind i første refræn med svar på leadvocalen. (Det er dog blevet til et enkel udbrud på "I do" et par takter før). Bemærk at rytmen i korsvaret er identisk med rytmen i klaverstrummet (se ex 1). Korpigerne træder typisk mest markant frem når der er "hul" i melodien. Det eneste sted der synges parallelt med melodien er under breaket sidst i ref. ²

¹ The art of playing rhythm & blues s. 26. Selv om eksemplet i bogen blot kaldes "Ex. 19 Aretha Franklin style", er der ingen tvivl om at det er "Baby I love you", der refereres til. At titlerne konsekvent udelades i bogen kan skyldes problemer omkring ophavsrettigheder i forbindelse med det medfølgende eksempelband.

² Jeg tror leadvocalen her overdubbes af Aretha selv.

Eks. 1

G

Lead

Kor

Horn

+ 8 va

Oh and I do de-clare I

I do

C

lead

kor

horn

wan - na see you with it stretch your arms 'cause boy

A

G

lead

kor

horn

you gon - na get it cause I love you - - -

A

7

lead

kor

horn

then ain't no doubt a - bout i ba - by I

Ba - by ba - by ba - by I love you

8

lead

kor

horn

lo - ve you - I love you I love you I love

ba - by ba - by ba - by I love you

C

break

12

lead

kor

horn

you I love you ba - by I love you

Hornene er endog meget enkle med accenter, der blander flot, så vi får en slags tredobbelt call and response mellem leadvocal, kor og horn. Bemærk at de er forskellige i 1.- og 2. vers, hvor de også bliver harmonibærende.

Baryton sax har typisk også en mere selvstændig rolle med i et dybt register at markere grundtonen i 2. vers (se ex 2) omend den her rytmisk adskiller sig fra det normale baryton-sax-riff, der søger mere hen imod 1-slaget.

9

Eks. 2

Baryton sax

G

I Kontraststykket © spiller hornene næsten udelukkende flydeakkorder, hvorefter de i outroen helt stiltypisk intensiverer helheden ved et skarpere rytmisk riff og ved at lade trompeten oktavere.

Hornene har i dette nummer generelt en ret tilbagetrukket rolle. De medvirker udelukkende som en del af ensemblespillet og er uden markante hornlines. De bidrager primært til at skabe en samlet dynamisk udvikling og et, på trods af den ostinatbaserede rytmegruppe, ganske varieret samlet lydbillede. (ex 3a + b)

Kontraststk.
Eks. 3a

Horn

outro
Eks. 3b

Horn

Typisk for stilen bygger det samlede arrangements grundlæggende idé på, at de enkelte sektioner i bandet skal komplementere hinanden. Så vi på trods af en 10 mands besætning, med en rytmegruppe på 5, tre horn og to backing vocals, får et meget gennemsigtigt og enkelt lydbillede.

Analyse af Mustang Sally

(Rice) - Wilson Pickett.

Udgivet i november 1966. Blev hennoldsvis nr. 6 og nr. 23 på R&B- og pophitlisterne.

Et ex på et "laid back" medium soul groove. "...a burning groove by his onetime mentor Sir Mack Rice."¹

Form: Intro, A, B, A, B (fade out).

Intro: Har det formål at præsentere rytmegruppens grundlæggende groove (Ingen markante hornlines).

Vers og ref. (A og B) bygger på en 24 takters bluesform² og benytter samme groove. (se ex 4 i rytmegruppestruktur)

Det er således ikke skift i rytmegruppestruktur eller en harmonisk udvikling der styrer formen. I teksten har andet og fjerde kor karakter af ref. "All I wanna do is ride around Sally", der svares af koret med "Ride Sally ride" (ex 1). Men da det fades hurtigt allerede anden gang det forekommer³ kan funktionen som ref. diskuteres.

C

Eks. 1

Lead

Kor

Ride Sal-ly . ride

Der er ikke noget lock i rytmegruppen. Bemærk fx hvordan begge guitarer markerer treslaget, modsat bas og trommer. Den overordnede tanke er nærmere at instrumenterne komplementerer hinanden på det rytmiske plan, hvilket giver en gennemsigtig og løs bund. Selv de to guitarer komplementerer indbyrdes hinanden (se afsnittet om guitar ex 7). At det fungerer så godt (og ikke roder) skyldes de enkelte musikeres gode fornemmelse for den fælles tilbagelænedede feeling.

De variable størrelser i arrangementet er typisk hornene og backing vocals, hvor de sidste her kun optræder i refrænet. Der er masser af plads til fills i hornene på grund af de ca. 4 takters pause i melodien i slutningen er hver ottetaktperiode (ex 2).⁴ Ex 2 er fra slutningen af 1. kor.

¹ Kevin Phinney: Covernote til CD'en "The very best of Wilson Pickett".

² En traditionel tolvtaktersbluesform i dobbelt længde.

³ Formentlig for at holde sangens længde på omkring 3 minutter. I Commitmentsudgaven, der blev et mindre hit efter filmens gennembrud optræder refrænet flere gange. I "live"-udgaver med fx Buddy Guy er nummeret betydeligt længere med flere refræner og fx en guitarsolo.

⁴ Hvad der er typisk for en 12 takters blues i slutningen af hver 4 takters periode.



Hornene har nye figurer i hvert kor. Gennemgående er disse, hvad enten der er tale om fills eller mere akkompagnerende riffs, meget enkle og ikke særlig dominerende. Fx i ex 3, der viser hornene i refrænet, hvor de med den meget enkle udformning ikke dominerer backing korets svar på leadsangen. Riffet i ex 3 transponeres, typisk for stilen, realt rundt i akkorderne. Bemærk forøvrigt at det er lidt tilfældigt hvilke akkordtoner trompet og tenor-sax rammer i begyndelsen af 1. ref..

Eks. 3

C7

Trp
T-sax

B-sax

Tonalt set bevæger melodien sig i c-mixolydisk. Den bygger overvejende på akkordtoner og er ikke så pentaton i sin opbygning som så mange andre soulmelodier. Melodien søger ofte hen mod den lille septim i de enkelte akkorder, hvilket er med til at give en udpræget bluesfarvning omkring tertsen es - e (es er lille septim i F7).

Den disciplinerede rytmegruppe og tilbagetrukne hornsection, med det typiske baryton sax vip op på grundtonen i hver anden takt, lægger op til at leadsangeren skal fylde meget. Da Wilson Picketts vocalstil er både pågående, ekstatiske og ikke just tilbageholdende, er det på ingen måde et problem for ham - tværtimod. Med sin typiske brug af growl og screamin' lever han op til sit image som "The wicked Pickett".

Som helhed er de bærende kræfter i arrangementet Picketts leadvocal og den yderst vellykkede rytmegruppe.

Analyse af Soul Man

(Hayes, Porter) - Sam & Dave.

Udkom d. 9. september 1967. Blev nr. 1 og nr. 2 på henholdsvis R&B- og pophitlisten. "...became an anthem of 60s soul music"¹

Form: Intro, AB, AB, ABC, bridge, outro.

Intro: Lidt atypisk begyndes introen med 4 takters guitar (se guitarafsnit ex 10) efterfulgt af en typisk hornline (se hornsection ex 4). Steve Croppers countryinspirerede parallelle sekster får lov at begynde nummeret før rytmegruppens sekstendedelsunderdelte funky groove (se rytmegruppestruktur ex 6) sættes igang under introens hornline. Den durpentatone hornline går fint i spænd med guitarens dursekster.

Vers (A): Rytmegruppens groove, der er identisk med introens, spilles konsekvent i alle 3 vers med pianoets figurer som eneste variation. 1. og 3. vers' synkoperede plagale drejning (se afsnit om piano ex 4) erstattes i 2. vers af rytmisk enkle oktaver (se ex 1).

Variation findes der også i hornene, hvor 1. vers' lange toner erstattes af en kort accent på fireog i 2. og 3. vers, hvilket giver et langt lettere præg og mere rytmisk spændstighed.



Refræn (B): Der sker et meget markant skift i rytmegruppens struktur, fra det funky sekstendedelsunderdelte vers til det tungere straight rockende refræn. Synkoperingerne er væk og den tunge pumpebas fordobles ydermere af pianoets venstrehånd. Kun guitarens sekster bløder lidt op.

I vocalen fremhæves refrænet af tistemmig sang, der skiftevis svares af horn (se afsnit om hornsektion ex 13) og en septim i guitaren, der bendes op til grundtonen.

Kontraststykke (C) og Bridge: det vokale kontraststykke har bl.a. til formål at modulere en halv tone op, så guitardelen af introen repeteres i As-Dur i en bridge, der leder hen til outroen. Modulationen over fem takter er hverken metrisk eller akkordmæssigt helt efter bogen - Es, Bb, C, D, Es. Det er som om man først springer over i en ny toneart for så med C-dur og D-dur akkorderne at vende lidt tilbage til G-dur før man så ender på V.trin i As-dur som oplæg til det kommende guitarlick.

Outro: kører i versets groove. Som sædvanlig er der i outroen mulighed for at sangerne kan folde sig ud over refrænets tekst.

Melodien har mixolydisk præg p.gr.a. den lille septim, der ofte optræder i refrænet. Det mixolydiske understøttes endvidere harmonisk af det lave syvendetrin F-Dur i refrænet. Ellers er melodien i verset, der er bygget op på en G-Durakkord, durpentaton med en bluesfarvning af tertsen. Generelt indeholder både Sam Moores og Dave Praters fælles vokalstil mange typiske soul/ gospel stiltræk, fx melismer (kommer til udtryk i deres ballader), growl og den insisterende måde at henvende sig til publikum på - "I'm a Soul Man

¹ Robert Pruter: Covernote til Atlantic Rhythm and Blues 1947 - 1974, vol. 6 1966 - 1969.

- I got it all". De benytter en duos muligheder for næsten konsekvent at lave call and response (med ofte meget talenære udbrud).

De enkelte formled indeholder mange stiltypiske ingredienser. Fx den meget disciplinerede og ostinatbaserede rytmegruppe - her igen uden lock i verset, introens pentatone hornline, refrænets call and response mellem leadsangerne og vocal/ hornsection, outroens vocale småimprovisationer etc.

Arrangementets styrke ligger i en smuk kombination af alle disse typiske soulstilstræk. Det eneste der falder lidt udenfor er modulationen, der dog ikke var helt fremmed for Staxfolkene. Den kan f.eks også høres i Otis Reddings udgave af "My Girl".

Analyse af Mr Pitiful

(Redding, Cropper) - Otis Redding.

Udgivet i februar 1965. R&B, nr. 10. Pop, nr. 41. "...features a typical Stax approach, with pumping rhythm and slightly muted but sharp horn riffing"¹.

Form: Intro, AA, bridge BA, outro.

Intro: Indeholder den typiske pentatone hornline (med bluesfarvet tert)² og præsenterer rytmegruppens grundlæggende groove (ex 1). Bemærk at introen her slutter med et break og ikke, som så ofte hørt, fortsætter direkte over i verset.

Eks. 1

C

Horn

Piano

Guitar

Bass

Drums

Vers (A): Gitaren tilføjes rytmegruppen, som fortsætter groovet fra introen. Pianoet spiller relativt frit over figuren fra ex 1. Den dynamiske udvikling fra 1. til 2. vers skabes af et uhyre enkelt staceret hornriff. En harmoniseret variation af baritonvippet (eks 2a og ex 2b)³.

¹ Robert Pruter: Covernote på Atlantic Rhythm & Blues 1947 - 1974, vol. 6 1966 - 1969.

² Det er svært at bedømme om hornene lifter c'et i t. 1 eller rammer lige på étslaget. Det logiske, set i forhold til stilen, ville være liftet (som noteret i ex 1).

³ lignende variationer kan også høres i Wilson Picketts udgave af "Stagger Lee" og Blues Brothers' "Everybody need somebody to love".



Bridge: Efter et break præsenteres man endnu en gang for en melodisk lidt speciel hornbridge, der primært består af en række sekstendedels-drejenoder fra e til d i saxerne med trompet (lidt svært at høre) liggende en tert over.

(ex 3).



Kontraststykke: (B) kontrasterer på flere måder til A (vers). Fx brydes rytmegruppens konstante groove i hver anden takt. Det - for stilen - abrupte B stk. har karakter af en slags mellemspil, der, sammen med bridgen, giver et tolv takters afbræk, før vi vender tilbage til 3. vers (svarer til 2. vers) og nummerets grundgroove.

Også i denne sang slutter man med en outro. Den er både i hornsektion og rytmegruppe identisk med introen, kun Otis Redding benytter - som sædvanlig - pladsen til en improviseret gang soultalking, der hurtigt fades ud.

Både harmonik og melodik er meget enkel. Harmonisk er sangen bygget op omkring I., IV., og V. trin. Selv om der ikke er tale om blues efter bogen giver pianoets brug af små septimer og farvning af tertserne blueskarakter. Melodisk bevæger melodien sig over en hexaton skala⁴. Også Otis Reddings fraseringer farver tertserne blå og han benytter det frie spillerum den enkle harmonik giver.

Rytmegruppen: har i introen og versene en meget tung tilbagelænet karakter p.gr.a. den kraftige betoning af ét- og treslaget, specielt i bassen. Endnu en vekselbasvariation fra "Duck" Dunn, der varierer de traditionelle grundtoner og kvinter med drejninger op på seksten. Man ændrer i det kontrasterende B stk. den konsekvente ottendedelsunderdeling af beatet til en sekstendedelsunderdeling med et markant sekstendedelslift henover fireslaget, der understreges af et konsekvent lock i hele rytmegruppen (ex 4).

⁴ Sekstoneskala uden det høje syvendetrin (ledetonen).

Eks. 4 G

Piano

Guitar III

Bas

Drums

Hornsektion: Har den sædvanlige rolle med hornlines i intro og bridge. Typisk udelades de i første vers før det yderst enkle riff sættes ind. Det skal bemærkes at blæserne i det harmoniserede barytonvip ikke flyttes reelt ved akkordskiftene men - lidt atypisk for stilen - bevæger sig til nærmeste akkordtoner ved akkordskift (ex 2a og ex 2b).

I dette nummer afrundes alle stykker med et break. På den måde markeres overgangene til de enkelte formafsnit meget markant på trods af at hele arrangementet grundlæggende er bygget op omkring et éttakts groove i rytmegruppen, der som sagt kun ganske kort brydes i B stk.

Analyser og sammenligning af to udgaver af "Respect" (Otis Redding)

Otis Redding: udgivet september 1965. R&B nr. 4. Pop nr. 35.

Form: Intro, AB, AB, bridgeB, AB, outro.

Intro: Præsenterer en durpentaton hornline (ex 1). Rytmegruppen er usædvanlig fir'kantet med downbeatmarkerende fjerdedele i både bas og på åben hi-hat.

Vers (A): Rytmegruppen blødes op med ottendedele på en lukket hi-hat og en mere bevægelig treklangsbaseret bas¹ (ex 2). Generelt er rytmegruppens forhold til de faste figurer mere løs end på de andre analyserede numre. Specielt spiller det næppe hørbare piano rytmisk meget frit over akkordskiftene.

Refræn (B): Rytmegruppen er tilbage i strukturen fra introen. Det samme er det harmoniske grundlag. Introens hornline (t. 3 og t. 4) bruges nu som respons på leadsangen. Dette ændres lidt i de sidste to omkvæd, hvor hornene afslutter stykket med de samme motiver som introen afrundes med.

¹ Det er ikke det samme take der benyttes på Atlantic Rhythm and Blues 1947 - 1974 og "Otis Redding - The definitive collection". På grund af det klareste lydbillede benyttes sidstnævnte version. "Duck" Dunns' alternative bas fra førstnævnte take er skrevet ind under ex 2.

Bridge: Det virker overraskende at man springer til et nyt akkordgrundlag, bVII. (C-dur) og bVI. (Bb-dur). Specielt det lave VI. trin er ikke noget man ret ofte støder på i soul. Rytmegruppen følger strukturen fra intro og refræn. Da sangeren synger samme tekst som senere dukker op i 3. vers er man lidt i tvivl hvorvidt vi er i gang med en variation af verset. Kontrasten i denne bridge ligger således primært på det harmoniske plan, hvor den binder to refræner sammen. Hornene spiller lange flydeakkorder og er rent akkompagnerende.

Outro: Rytmegruppen har overvejende samme struktur som introen. Den intensiveres dog af en ottendedels walkingbas. Hornene bygger på introens t. 4 og t. 5. Igen er det leadvocalen der bruger outroen til vocal improvisation, for derefter at fade ud.

Harmonisk set er sangen enkel i sin opbygning. Alle stykker bygger på skift mellem to akkorder. Intro, refræn, outro: I. trin og IV. trin. Vers: V. trin og IV. trin. Bridge: bVII. trin og bVI. trin.

Man har i dette arrangement en meget markant udvikling fra vers til refræn. Rytmegruppens groove i versene er mere bevægeligt, hvorimod refrænet forekommer noget tungt. Det opblødende og - set fra arrangørside - mest spændende element i refrænet er call and response mellem leadvocal og horn. Også den meget økonomiske brug af melodisk materiale i hornene er værd at bemærke. Alle de benyttede idéer bliver præsenteret i introens hornline.

Generelt virker arrangementet dog noget tungt. Hvis ikke Otis Reddings evne til at variere de enkelte vers og refræner var så veludviklet, ville helheden være rimelig unuanceret. Hvis man vil spille "Respect" i denne udgave kræver det virkelig sin sanger.

Aretha Franklin: Udgivet april 1967. R&B nr. 1. Pop nr 1.

Form: Intro, AB, AB, AB, bridge, AB, break, outro.

Intro: har der primære formål at præsentere rytmegruppens grundlæggende totakters groove (se afsnit om rytmegruppestruktur ex 5). Ovenover ligger et meget enkelt guitarlick spillet med en helt ren lyd. Hornene danner sammen med pianoet akkordgrundlaget.

Vers (A): benytter samme groove som intro. Backing-korets karakteristiske accenter (huh) kommer ind på hvert étslag og giver et dynamisk løft (afsnit om backing vocal ex 4). Endvidere tilføjes et orgel med en meget atypisk tynd lyd og uden egentlig betydning for helhedsindtrykket¹. Der er arrangementmæssigt ikke nogen synderlig forskel på de enkelte vers.

Refræn (B): den eneste egentlige udvikling ligger i korets markante call and response med leadvocalen (se afsnit om backing vocals ex 4), ellers fungerer resten som før. De eneste nye idéer i de følgende refræner er nye kor-responses.

Bridge: otte taktens tenorsax solo af King Curtis. Bridgen er det eneste sted hvor denne version harmonisk adskiller sig fra originalen. IVm, bVII, IVm, V (Mol IV trins akkorder er yderst sjældne hos Atlantic og for den sags skyld Stax i denne periode).

Break, outro: i disse fire breaks udpensles sangens titel virkelig af Aretha - R.E.S.P.E.C.T....., et perfekt oplæg til den efterfølgende tour de force med søstrene Carolyn og Erma (se afsnit om Backing vocals ex 4). Nogle meget tilbagetrukne horn medvirker med et enkelt riff yderligere til den stigende dynamiske kurve. Hornenes placering langt tilbage i lydbilledet understreger, at her er det - modsat hos Stax - vokalerne, der er det primære modspil til leadvocalen. De mange lag i toppen af arrangementet giver en outro, der er meget typisk for stilen.

Der er meget stor forskel på de to udgaver af Respect. Selv om teksten stort set er den samme betyder de to sangeres forskellige fortolkninger, at en transkribering af melodien i begge udgaver ville vise to stort set forskellige melodier. Havde man ikke haft teksten ville man næppe genkende andet end nogle få fællestakter. Tonalt bevæger Otis Redding sig i en D-hexaton skala, der stemmer fint overens med den durpentatone hornintro. Hos Aretha er bluesfeelingen langt mere fremherskende. Skal man karakterisere tonaliteten bliver det nærmest C-mixolydisk med bluesfarvet tert. Aretha søger meget hen mod den lille septim og området omkring den lille tert. For dem begge gælder, at den enkelte tone er svær at definere p.gr.a den frie frasering. Karakteren af leadvocalerne bidrager yderligere til forskellene med Arethas kraftfulde udtryk overfor Otis Reddings mere sårbare, hvilket ifølge Goldstein får følgende konsekvenser for sangens indhold. **"..transforms the lyric from a jocular spiel' about marital rights to a curvacious sermon on sexual reciprocity"**².

Fra arrangørside er der to punkter i Arethas udgave, der er afgørende.

- 1) Rytmegruppens groove, der giver den nye udgave en mere smidig og mindre kantet feeling. Specielt med hensyn til bassen, hvor synkoperne i

¹ Jeg ved ikke hvorfor Spooner Oldham tildeles en så ligegyldig rolle.

² Goldstein: Poetry of rock, s. 42.

hver anden takt skaber en god spænding. Bemærk igen det udeladte lock i rytmegruppen. Der er ikke nogen egentlig udvikling i groovet i de forskellige stykker. Den skabes - som så ofte før - i toppen af arrangementet.

2) Samspillet mellem lead og backing vocals, der skaber variation og overraskelser gennem hele arrangementet.

Det er vigtigt at pointere at Aretha på dette tidspunkt havde stor indflydelse på meloivalg og arrangement.

"...Aretha sat at the piano with her sister Carolyn. They began singing "Respect",..... Everyone present immediately understood that there was a hit in the song - not an R&B hit, a massive pop hit...All that they needed was a bridge - quickly poached from Sam and Daves "When something is wrong with my baby"³

³ Dave March: Covernoter til CD boxesættet Aretha Franklin - Queen of soul, s. 27 - 28.

Harmonik. (Gert Bach)

Southern soulmusikken er for en stor del af kompositionernes vedkommende bygget op over nogle ganske bestemte akkordtyper og akkordprogressioner, som bl.a. har rod i gospel-, blues- og rhythm & blues-traditionen.

Akkordtypemæssigt set afspejler musikken også her en enkelhed i udtrykket i form af overvægt af treklangsharmonik suppleret med 7'er-akkorder enten som bluesfarvning eller som spændings- og ledetoneakkord. I begyndelsen og midten af 60'erne benyttes maj7-akkorden næsten udelukkende som et specielt krydderi i klangbilledet. Det vil sige som enkeltstående akkorder fx i c-stykker eller bridges, som ikke er bærere af det enkelte musikstykkets særkende (eksempelvis "Respect" (bridge) - Otis Redding). Senere i 60'erne får maj7-akkorden en mere central rolle både med hensyn til, hvor hyppigt den optræder, men også med hensyn til hvileakkord-funktionen og som bærer af det samlede klangbillede på den harmoniske parameter (eksempelvis "Rainy Night In Georgia" - Brook Benton). I øvrigt foregår der generelt set en udvikling eller ændring til et mere fyldigt harmonisk univers bl.a. med hyppig brug af 11-akkorden som V-trin/dominant (eksempelvis "Where is The Love" - Roberta Flack og Donny Hathaway).

Progressionerne er stadfæstet i skabeloner som I-IV-forbindelsen, bluesharmonik - der er de hyppigst forekommende - og vamps (som den optræder indenfor jazz- og rhythm & bluesmusikken). Men southern soul fremviser også til tider mere underfundige og særprægede forbindelser i stil med harmonikken indenfor rockmusikken, fx parallelførte akkorder. Desuden optræder der også udprægede funktionsharmoniske forbindelser som eksempelvis den tonale kadence og vamps (som tidligere nævnt).

Ovenstående betragtninger er hovedsagelig foretaget ud fra analyser af de enkelte musikstykkers mest centrale formled. Det vil sige vers/omkvæd-konturen, bluesskema-konturen og intro/bridge-leddet, hvor dette er med til at skabe den enkelte sangs særkende.

I-IV-forbindelsen.

Progressionen optræder både som I-IV- og IV-I-forbindelse baseret på dur-treklange evt. "bluesificeret" med lille septim. Akkordrytmikken kan variere i udformningen enten som akkordskifte over flere takter eller som vekselspil i en takt. Oftest er det enkelte akkordostinat funderet i længere forløb, fx lagt ud over et helt formled.

Ex 1: "In the Midnight Hour" - Wilson Pickett.
|E-A|E-A|etc.

Ex 2: "Since you've been gone" - Aretha Franklin.
|Bb|Eb|Bb|Eb|Bb|Eb|Bb|Eb||:Bb|Bb:||x3 - |Bb|G7|
2-takts akkordostinat.

Ex 3: "Hold on I'm comin'" - Same & Dave.

Vers: |Ab7|Ab7|Ab7|Ab7|Db7|Db7|Db7|Db7|

Fire takter på I-trin efterfulgt af fire takter på IV-trin begge med lille septim.

Ex 4: "Respect" - henholdsvis Otis Redding og Aretha Franklin.

Redding: Vers: |A7|G7|A7|G7|A7|G7| Omkvæd: |D7|G7|D7|G7|
V IV V IV V IV I IV I IV

Aretha: Vers: |G7|F7|G7|F7|G7|F7| Omkvæd: |C7|F7|C7|F7|

Igen med lille septim på både I- og IV-trin i omkvædet.

Storformen kan dog betragtes som en "blues-afart" begyndende ude på V-IV-trinsforbindelsen med den karakteristiske kadence (|A7|G7|D7| - V-IV-I) over i omkvædet jvf. Otis Redding-eksemplet.

Ex 5: "Knock on Wood" - Eddie Floyd.

|A|A|A|A|E|E|E|E|

Her begynder formleddet ude på IV-trin i fire takter for derefter at vende hjem på I-trin i fire takter.

Bluesharmonik

Bluesskemaet:

Kompositioner som regulært er baseret på akkordforbindelser med afsæt i bluesskemaet eller variationer heraf. Fx med hensyn til ændringer i taktantallet i forhold til den traditionelle 12-tacters blues.

Eksempler på traditionelle 12-tacters bluesskemaer i C-dur:

a)	b)
C C C C C7	C F C C C7
F F C C	F F7 C C7
G7 F7 C G7	G7 F7 C C

Ex 6: "Mustang Sally"- Wilson Pickett.

|C7|C7|C7|C7|C7|C7|C7|C7|

|F7|F7|F7|F7|C7|C7|C7|C7|

|G7|G7- -,Gb7|F7|F7|C7|C7|C7|C7|

24 tacters blues i C-dur. Bemærk iøvrigt den typiske kromatiske bevægelse i sidste linie (G7-Gb7-F7). Gb7 er en dur7-akkord på det lave 5.-trin, hvis grundtone indgår i bluesskalaen (se afsnit om Bluesskala-harmonik) og optræder her som en parallelført gennemgangsakkord.

Ex 7: "Memphis Soul Stew"- King Curtis.

|A|A|A|A7|

|D7|D7|A|A|

|E7|E7|A|A|

Groove over I-trin i E-dur, hvorefter solostykket baseres på en regulær 12 tacters blues i A-dur.

Ex 8: "Mr. Pitiful" - Otis Redding.

||: C|C|C|C|C|G|G|

I V
|C|C7|F|F7|

I IV
|C|G7|C|C :||

I V I

16-tacters bluesvariation uden den karakteristiske kadencerende bevægelse V7-IV7-I. Kvartfaldet optræder derimod i overgangen mellem anden og tredje linie, og der realiseres et stærkere funktionelt klangunivers i forhold til det traditionelle bluesskema i form af V – I forbindelser både i overgangen mellem første og anden linie og i tredje linie.

Ex 9: "Tramp" - Otis Redding.

|C7|C7|C7|C7|

|G7|F7|C7|C7|

En variation af bluesskemaet, hvor man så at sige udelader de fire midterste takter.

Bluesskala-harmonik.

Akkordprogressioner som er baseret på bluesskalaen - også kaldet blues-pentaton, fordi den er lig med den mol-pentatone skala. Der er altså tale om bevægelser, som udover I, IV og V-trin involverer bIII-trin og/eller bVII-trin. Dette realiseres typisk som dur-treklange ud fra hvert af disse trin. I øvrigt udvides bluesskalaen ofte med det lave 5.-trin (bV).

Ex 10: "In the Midnight Hour" (Intro + Bridge) - Wilson Pickett.

Intro: |D |H |A |G | E-A|E-A|E-A|E-A|
 bVII V IV bIII I IV

I dette eksempel berøres hele skalaen trinvist begyndende ude på bVII-trin og kadencerende med bIII-I-bevægelse.

Ex 11: "Hold on I'm comin'" (B-stykket + Bridge) - Sam & Dave.

omkvæd: |Ab|Cb |Db |Ab |
 I bIII IV I

Bridge: |Db|Db|Db|Db|Cb|Cb|Db|Eb |Ab |Gb |Cb |Db|
 IV bIII IV V I bVII bIII IV

I modsætning til ex 10 realiseres i omkvædet en trinvist opadgående bluesskala-progression, der begynder på I-trin og afslutter med kvartfaldskadence.

I bridgen fastholdes det trinvis princip som en vekslen mellem IV- og bIII-trin afsluttende med et regulært kvintfald til Ab. Herefter springes der fra det bVII- til bII.-trin, hvilket tydeligt viser bluesskala-fundamentet. Igen afsluttes med en kvartfaldskadence.

Ex 12: "Soul Man" (Intro) - Same & Dave.

Intro: |G |F |Bb |C-D|
 V bVII bIII IV V

Her ser vi en lignende bluesskala-progression (jf. ex 11 Bridge), dog med en tonal kadence fra D tilbage til G.

Ex 13: "Knock on Wood" (Intro + Bridge) - Eddie Floyd.

Intro: |E|G -A |H| D -H |
 I bIII IV V bVII V

Vers: |: A|A |: E|E |:

En gennemført trinvis opadgående bluesskala-progression der vender ude på bVII-trin og til sidst munder ud i en slags halvslutning på IV-trin over i verset.

Ex 14: "Think" - Aretha Franklin.

Omkvæd: |Bb|Db |Eb|Bb|
 I bIII IV I

Nøjagtig samme akkordprogression som i omkvædet ex 11.

Ex 15: "I never loved A Man" (Bridge) - Aretha Franklin.

Bridge som overgang i det afsluttende ekstase-omkvæd: |C7|Bb7|Ab|F|
V IV bIII I

Lignende bevægelse som ex 10, dog uden at berøre bVII-trin. Desuden udvides V-IV-forbindelsen med lille septim og tydeliggør derved bluestilhørsforholdet. Der lægges simpelthen an til en "bluesskema-afslutning" - det vil sige en traditionel blues akkordprogression, men der fletter sig lige et bIII-trin ind inden I-trins ankomst. Dette leder over i næste afsnit, hvor denne blanding så at sige fuldbyrdes.

Ex 16: "Show me" - Joe Tex.

Vers: |E7|E7|H7|H7|A7|A7|G |E|E|

I V IV bIII I

En lettere amputeret bluesform med den genkendelige V7-IV7-I-bevægelse, der infiltreres af bIII-trin.

Gospel/blues-vippeharmonik.

Typisk klaveridiomatiske figurer eller strums, som store dele af den enkelte komposition er bygget op omkring, og som derfor bliver specielt kendetegnende for denne. Den plagale drejning, I-IV-trins-bevægelsen, optræder hyppigt i denne sammenhæng med diverse figurer baseret på bluesskalaen.

Lyt fx til:

Ex 17: "Compared to what" - Les McCann.

Ex 18: "Teasin' you" - Willie Tee.

Tonaliteten er D-dur: |G-D-G-D| - Dominant: A11

Ex. 19: "I never loved a Man" - Aretha Franklin.

Vers: ||:F-Bb-(ab):||

Vamps.

Akkordrundgange der ofte er baseret på kvintrelationer akkorderne imellem, og som vender tilbage til udgangspunktet igen. Eksempelvis |C|Am7|Dm7|G7|C|. Tonekønnet på de enkelte trin kan variere ved fx at VI7- og II7-trin ændres til durakkorder og derved får to ledetoner - nemlig durtertsen og lille septim. Trinene dominantiseres.

Ex 20: "Don't let me lose this Dream" - Aretha Franklin.

Omkvæd: ||: Cm7-F7|Bb-Gm7 :||

Coda: |Cm7-F11|F11|Bbmaj7|

En helt reguler vamp begyndende på II-trin. I Codaen standses der op ved V-trin som 11-akkord (dominanten), og kompositionen kan falde elegant til ro på I-trin som maj7-akkord.

Ex 21: "Try a little Tenderness" - Otis Redding.

Vers: |G|Em|Am7|D|G|F|E|E|Am|Am|D|D|G/h|Bb|Am|D|

Vampen realiseres i sin oprindelige form, men bliver desuden udsat for bevægelse henover bVII.-trin, dominantiseret VI-trin (E) og en slags basbestemt harmonik (G(h)|Bb|Am), der giver en nedadgående kromatisk

linie, før vi kommer tilbage til udgangspunktet. (I jazzteorien ville man betragte Bb som en tritonussubstitution for E, der ville have fuldbyrdet kvintbevægelsen i bassen, og så i øvrigt reharmonisere progressionen som følger: |Hm7|Bb7|Am7|).

Tonal Kadence.

Omfatter kompositioner som indeholder den autentiske, tonale slutningsdannelse V-trin til I-trin eventuelt i sin fuldstændige udformning med alle tre hovedakkorder i funktionel forstand S(IV) - D(V) - T(I).

Ex 22: "These Arms Of Mine" - Otis Redding

B-stykket: |Bb|Bb+5|Bb6|Bb7|Eb|F|Bb|

Ekstase-slutning: |:Eb|F|Bb|Bb7:|

I.-trin undergår en farvning i toppen og dominantiseres inden den komplette tonale kadence, som berører alle hovedtreklange. I ekstase-afslutningen er det netop I-trins dominantisering og kvintfald efter selve den tonale kadence, der holder progressionen i kog og kan få den til at fortsætte i en uendelighed.

Ex 23: "Mr. Pitiful" (Bridge) - Otis Redding

Bridge: ||:G|G|C|C:||

Efter at have været underlagt bluesformen, fremstår bridgen som varierende formled begyndende på V-trin.

Ex 24: "Think" - Aretha Franklin

Vers: |:Bb|Eb-Eb/f|Bb:|

Igen en komplet tonal kadence med alle hovedakkorderne iklædt den typiske gospel klaverstil med venstrehåndsbevægelsen op på V-trin (f), mens højrehånd bliver liggende på IV-trins treklange (Eb). Derved opstår en F11 dominant-akkord.

Parallelførte akkorder.

Barréharmonik

Dvs. progressioner som typisk er konstrueret på guitaren baseret på barrégreb. Grebet føres så parallelt op og ned på gribebrættet.

Ex 25: "Sitting On The Dock Of The Bay" - Otis Redding.

|G|H|C|A|G|H|C|A|G|E|G|E|G|A|G|E|

Ex 26: "I've Been Loving You" - Otis Redding.

|A|E|A|E|A|C#|D|F|A|E|A|

Barréharmonikken rammes ind af I-V-I-trins bevægelse.

I-bVII-(I)-forbindelsen

Idet man benytter sig af det lave 7.-trin, får det enkelte musikstykke et mixolydisk præg over sig.

Ex 27: "Don't Let Me Lose This Dream" - Aretha Franklin.

Vers: ||:Bb|Ab:||

Ex 28: "Soul Man" - Sam & Dave.

Omkvæd: |G|F|G|F|G|F|G|F|

One-chord-harmonik.

Dette omfatter kompositioner, som hovedsageligt er baseret på én akkord enten som permanent "one-chord"-princip og dermed uden harmonisk

progression, eller hvor det udpræget er betegnende for de grundlæggende formled i det enkelte musikstykke. "One-chord"-princippet viser sig typisk i kompositioner, hvor det musikalske udtryk er funderet i andre parametre. Fx den rytmiske parameter som opbyggelse af et bestemt groove, der således bliver specielt kendetegnende for det enkelte musikstykke, eller et energi- og ekstase-opbyggende princip i vocallinien enten som selvstændig lead eller i relationen mellem lead og kor med korrespondance til de afro-amerikanske kirkers call and response mellem præst og kirkegænger.

Ex 29: "Memphis Soul Stew" - King Curtis.

Det rytmiske groove er det centrale element i dette musikstykke. Det opbygges instrument for instrument i et slags lagkageprincip, som til sidst munder ud i en blues i A-dur. Inden da har opbygningen af groovet været funderet i en E-dur akkord. One-chord-harmonikken bliver derved en statisk harmonisk base, hvor rytmegruppe-musikerne på enkel vis kan holde fast i ostinaterne og udelukkende koncentrere sig om det rytmiske aspekt uden at skulle forholde sig til en masse akkordprogressioner. Dette er ofte kendetegnende for jamsessions, hvilket dette musikstykke også har karakter af at være. Nogle fastlagte ostinater i rytmegruppen, som føres videre i bluesformen, og som leadinstrumenterne kan improvisere henover. Læg mærke til, at musikstykket heller ikke er i besiddelse af en melodi eller et tema.

Ex 30: "Funky Broadway" - Wilson Pickett.

Igen et musikstykke hvor groovet i rytmegruppen er funderet i en E7-akkord, som leadsektionen kan improvisere henover. I dette tilfælde er der tale om en 2-3 fastlagte blæsefigurer og en improviserende og ekstaseagtig leadvocal.

Ex 31: "Chain of Fools" - Aretha Franklin

Den harmoniske platform er C7. Groovet i rytmegruppen udvikler sig, som musikstykket skrider frem, og henover dette ligger igen en stærkt improviseret og ekstaseopbyggende leadvocal i et samspil med korets faste indsatser. Bl.a. leadvocal, kor og guitar anlægger et tydeligt bluespræget spil.

Form.

Soulmusikken indeholder ligesom rockmusikken en række gængse mere eller mindre fastlagte former og et utal af varianter. For nemheds skyld bruges der i det følgende afsnit nedenstående faste betegnelser for formafsnittene. A = vers, B = refræn, C = bridge og Kon = kontraststykke¹.

Refrænformer.

Allerede i 50'ernes R&B var det normalt med refræner indenfor sort populærmusik. Dette forandredes ikke i 60'ernes soul, fx

"Soul Man" – Sam & Dave.

Intro, A,B,A,B,A,B,Kon,C,outro.

og "Hold on I'm comin" – Sam & Dave.

Intro, A,B,A,B,B,Kon,C,A,B,outro.

I begge tilfælde sker der typisk en udvikling i rytmegruppestrukturen og harmonikken fra vers til refræn.

Også i one-chord numre der yderligere kun benytter sig af ét groove, finder man refrænformen, fx

"Chain of Fools" – Aretha Franklin.

Intro,B,A,A,1/2B,A,Kon,B,A,B,B.

Her styres formen udelukkende af tekst og instrumentation. Fx bliver kontraststykket kun akkompagneret af backing vocals.

Ostinatformer.

Her er tale om numre, der typisk er bygget op omkring et groove på en eller to takter, én akkord og en tekst uden refræn, fx

"Land of 1000 dances" – Wilson Pickett og "Funky Broadway" – Wilson Pickett, hvor der i begge tilfælde skabes kontrast med vokalbreaks og soli i det lange one-chord forløb.

Korformer.

Bruges som samlet term for de soulnumre, hvor vi har vi en række vers uden at der optræder et refræn. Typisk har man i stedet et kontraststykke og evt. en bridge for at bryde forløbet af vers, fx

"Mr. Pitifull" – Otis Redding.

Intro,A,A,C,Kon,A,outro.

"When a Man loves a Woman" – Percy Sledge.

Intro,A,A,Kon,A,A.

Eller "Show me" – Joe Tex. Her ligger kontrasten til dels i det enkelte kor, hvor midterdelen næsten har refrænkarakter.

Intro,A,A,A.

I Wilson Picketts "In the Midnight Hour", er de sidste fem takter af hvert vers tilbagevendende og har refrænkarakter. De fem takter er dog ikke vægtige nok til at kunne kaldes et egentligt refræn.

¹ Kontraststykke defineres i Jacob Jensens og Thomas Hammers "Soul - sort musik i 1960'erne" som "et formlid der typisk kommer en enkelt gang i løbet af et nummer som kontrast til en række vers/omkvæd eller en række kor".

Intro,A,A,C,outro1.

Bluesformer.

Bluesformen, der oftest fungerer som en korform, overlever i 60'erne selv om den ikke er nær så fremherskende som i 50'erne, fx "I take what I want" – Sam & Dave og "Memphis Soul Stew" – King Curtis.

Bluesformen forekommer også med refræn. Fx "Mustang Sally" – Wilson Pickett, hvor 2. og delvist 4. kor (der fades hurtigt ud) fungerer som refræn. Her er tale om en variant af bluesformen da hvert kor er på 24 takter (se afsnit om harmonik).

Specielt vigtige formled for stilen.

Sammenlignet med samtidens hvide populærmusik er der nogle formled der er specielt fremtrædende for southern soul som stil.

Introen (se afsnit om hornsektion): Introens placering i soulmusikken er meget central. Da der i stilen ikke er nogen speciel tradition for melodiose refræner indeholder introen ofte, når der er tale om unisone hornlines, den mest genkendelige melodi i nummeret. Det er da også meget almindeligt at den dukker op flere gange. Hvis man fx tager "Knock on Wood" – Eddie Floyd er det umiddelbart let at høre at introen, der dukker op som bridge efter hvert refræn, har langt mere karakter af hookline end det noget mere anonyme refræn.

Bridge: Da der er meget få instrumentale soli og da soulmusikken aldrig fik opbygget den samme tilbedelse af fremtrædende instrumentalister, som man havde indenfor rockmusikken, blev hornsektionens bridge, ofte med en slags arrangeret solo, mange gange brugt som en erstatning for rockmusikkens typiske guitarsolo (se afsnit om hornsektion).

Outro: Er en vigtig improvisationsmulighed for de frit fraserende og ofte ekstatiske og selvbevidste leadsangere (se afsnit om Otis Redding). I outroen improviserede de ofte henover en hornline og et fast groove i rytmegruppen.

Findes der en slags soul standardform ?

Som ovenstående viser findes der ikke én decideret standardform indenfor soul, men følgende to former kan dog siges at være ganske karakteristiske for en stor del af repertoire.

- 1) Korform: Intro,vers,vers, kontraststykke, bridge, vers, outro.
Bridge kan også placeres før kontraststykket.
- 2) Refrænform: Intro, vers, refræn, vers, refræn, bridge, vers, refræn, outro.
Sidste vers og refræn kan også placeres før bridge eller udelades.

Tanker omkring soularrangement

Når man skal lave et arrangement i southern soulstilen over en given melodi, er der en række parametre man skal sørge for er i orden.

¹ Det kan diskuteres om hornenes hornline (fungerer her som en slags arrangeret solo) er en bridge eller om det egentlig ville være mere korrekt at kalde den for et kontraststykke. Jeg har valgt at kalde alle instrumentale mellemstil eller arrangerede soli for bridges. Men at bedømme den egentlige funktion af disse er lidt af et skøn.

Rytmegruppen

Medium tempo er udgangspunktet i dette afsnit, da det som før nævnt er her soulmusikken mest markant skilte sig ud fra samtidens anden populærmusik. Alfa og omega i rytmegruppen er, at groovet fungerer. Man skal på forhånd overveje om groovet skal være sejt og tilbagelænet - og derfor som oftest ottendedelsunderdelt - eller evt. have en mere funky snert (sekstendedelsunderdelt).

Det enkleste er selvfølgelig at tilpasse allerede kendte grooves til den nye melodi.

Ex 1. "We can work it out" med groovet fra Wilson Picketts "In the Midnight Hour"

Eks. 1 G C G C F C

Vocal

Try to see it my way Do I have to keep an talk-ing' 'till I can't go on

Guitar

Bass

Drums

Ex 2. "Day Tripper" med groovet fra Otis Reddings "Mr Pitifull" (se analyse af Mr Pitifull)

Eks. 2 C

The image shows two systems of musical notation for the song "No Expectations" by Mick Jagger and Keith Richards. The first system is labeled "Eks. 2" and "C" (C major). It includes staves for Vocal (male), Guitar, Piano, Bass, and Drums. The vocal line has the lyrics "She's a big tea - ser". The guitar part is marked with a "C" chord and a Roman numeral "(VII)". The piano part features a complex chordal structure with some accidentals. The bass and drums parts provide a steady groove. The second system continues the vocal line with the lyrics "she took me half the way there" and shows the continuation of the guitar, piano, bass, and drums parts.

Vocal (male)

She's a big tea - ser

Guitar

(VII)

Piano

Bas

Drums

voe.

she took me half the way there

gt.

bas

dr.

Ex 3. "No Expectations" (Jagger, Richards) med groovet fra Arethas "Baby I love you"

Eks. 3

A E

Vocal(male)

Take me to the sta - tion

Guitar 1

A (V) E (IV)

Guitar 2

Piano

Bas

Drums

Detailed description of the musical score: The score is written for a 4-measure excerpt. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line (male) has the lyrics 'Take me to the station' with a hyphen under 'sta - tion'. The guitar parts include chord diagrams for A (V) and E (IV). The piano part has a complex melodic line with many accidentals. The bass part has a simple line with some accidentals. The drums part has a steady pattern of eighth notes.

The image shows a musical score for the song "Put me on a train". The score is arranged in a standard five-staff format. The top staff is for the vocal line, with the lyrics "put me on a train" written below it. The second staff is for the first guitar (gt. 1), and the third staff is for the second guitar (gt. 2). The fourth staff is for the piano (pno.), and the fifth staff is for the bass (bas.). The sixth staff is for the drums (dr.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure is marked with an "A" chord above the vocal line and a "(V)" chord below the second guitar line. The second measure is marked with an "E" chord above the vocal line and an "(IV)" chord below the second guitar line. The piano part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass part has a steady eighth-note groove. The drum part consists of a simple, rhythmic pattern.

De tanker man skal gøre sig handler om at melodi og det ny groove skal kunne forenes. Fx falder akkordskiftet fra I. til IV. trin i "In the Midnight Hour" naturligt ind i ex 1. "Day Trippers" akkordpuls er derimod langsommere. Den mere dvælende harmonik og konsekvente 1/8 underdeling af melodien går derimod udmærket i spænd med fx den drivende klaverfigur i "Mr. Pitifulls" seje groove.

En vigtig ingrediens i "Baby I love " er Aretha Franklins klaverfigur. For at den R&B floskel fungerer er det vigtigt at harmoniseringen af melodien ikke indeholder molakkorder. Og at akkordskiftene ikke sker oftere end én akkord pr. takt.

Har man et bedre stilkendskab kan man selvfølgelig selv stykke et stiltypisk groove sammen, som det ses i nedenstående eksempel.

Ex 4. "Love me do" med et nyt groove. (Efter idé af Nils Bo)

Eks. 4

A7 D7 A7 D7

Lead voc. Love love me do you know I love you I'll

Backing voc.

Guitar Mute

Orgel

El-piano

Bas

Drums

Hornsektion

Det er næsten umuligt at undvære hornene i et soularrangement. Generelt er det vigtigt at man tænker enkelt og ikke generer melodien for meget med pågående hornriffs.

Ex 5 "Day Tripper" med et harmoniseret barytonsaxvip, der også kan høres i "Mr Pitifull" (se analyse af Mr Pitifull). Hornene er her primært akkompagnerende, men giver med korte accentueringer også verset et ekstra drive.

Hornene bruges oftest også til at skabe en dynamisk udvikling, derfor er det 2. vers, der bruges i eksemplet.

Eks. 5

Vocal

2. trp. ts.

bs.

C F

She's a big tea - ser She took me half the way there She's

Introen er meget fremtrædende i mange af de kendte soulnumre. Som før nævnt er det her vigtigt at tænke i unisone og pentatone eller overvejende pentatone hornlines.

Ex 6. Kunne være en intro til "Day Tripper". Den er durpentaton med bluesfarvning af tertsen.

Eks. 6

2. trp. ts.

bs.

C F7

+ 8. va

Ser man på nyere soulmusik - der ikke er nyindspilninger af gamle klassikere - er den gennemarrangerede hornbridge ikke mere nær så almindelig som den var. Den bliver i 80'erne oftest erstattet af en instrumental solo, hvis der i det hele taget kommer et instrumentalt stykke ud over introen. Lyt fx til Joe Cockers "Unchain my Heart" (sax solo af Clarence Clemmon) og U 2s "Angel of Harlem". Kontraststykket er dog stadig almindeligt.

Vil man lave en hornbridge, så lav den over et enkelt harmonisk grundlag så man undgår det kommer til at lyde som i fx "Knock on Wood".

Ex 7 er et eksempel på en enkel bluesfarvet pentaton bridge over I. og IV trin.

Eks. 7

trp. as. ts.

C F C F C F C F

+ 8 va

Evt. rep. med trp. 8 va

Den vokale overbygning

Det er vigtigt at arrangementets leadvokal er fraseret i overensstemmelse med stilen. Man skal dog ikke begive sig ud i at notere svære gospelmelismer, som fx en Aretha Franklin ville synge dem, ind i arrangementet. De er ulæselige og vil desuden gøre leadsangerens opgave umulig og alt for bundet. Et eksempel på en mere nænsom refrasering kan ses i ex 1 i afsnittet om Wilson Pickett.

Hvis man derudover også vil reharmonisere melodien, åbnes mulighederne selvfølgelig endnu mere. Et eksempel på det kan høres i Tina Turners udgave

af Lennon og McCartneys "Help", der blev indspillet i 1984 i et arrangement af Crusaders.

Ex 8 viser 1. frase af Beatles' originalfrasering sammenlignet med Tina Turners frasering. På trods af at stilen nu er en soulballade er melodien her i begyndelsen stadig genkendelig. Der er kun tale om en rytmisk parafrasering.

(Se endvidere ex 10)

Eks. 8

Beatles

When I was youn - ger so much youn-ger than to - day - -

Tina Turner

When I was youn - ger so much youn-ger than to-day - -

Med henblik på leadvokalen skal man være specielt opmærksom på at mange nodeforlægs melodinotation er uhyre upræcis – ja ind imellem decideret håbløs.

Ex 9 er et af de værste eksempler. En så umusikalsk frasering af en melodi vil kunne spolere selv et nok så vellykket groove og reharmonisering.

Eks. 9

When I was youn-ger so much youn-ger than to - day

Backing Vocals

I afsnittet om backing vocals er der eksempler på, at Aretha Franklins gospelinspirerede call and respons med sine korpiger har dannet skole helt ind i 90'erne. Afsnittets ex 10 og 11 af Commitments viser, at her kan der stadig med held tilføjes de gamle soulklassikere noget.

Som arrangør er det generelt vigtigt at variere brugen af kor, så man får benyttet to eller flere principper i arrangementet af koret. Her tænkes på call and response, parallelkor, hornaccenter (fx på stavelser som "hu" eller "wah") og flydestemmer.

Et eksempel på enkle korstemmer kan høres i Tina Turners udgave af "Help", hvor parallelkor kombineres med flydestemmer. Se ex 10.

Bemærk forøvrigt at melodien nu er mere eller mindre uigenkendelig.

Eks. 10

C Am

Lead voc. Help me if you can I'm feel - in' down_ And I do

Backing voc.

F Uh Gsus

lead ap - pre - ce - ate you being a - round _ _

back. Uh Uh

The image shows a musical score for a backing vocal part. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'Lead voc.' and 'Backing voc.'. The 'Lead voc.' staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'Help me if you can I'm feel - in' down_ And I do'. The 'Backing voc.' staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Above the first system are the chords 'C' and 'Am'. The second system also has two staves: 'lead' and 'back.'. The 'lead' staff has a treble clef and the lyrics 'ap - pre - ce - ate you being a - round _ _'. The 'back.' staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. Above the second system are the chords 'F', 'Uh', and 'Gsus'. Below the 'back.' staff are the lyrics 'Uh' and 'Uh'.

Ex 11 er et eksempel på soulinspireret backingkor til Lennon og McCartneys "Dear Prudence". Harmonikken er reduceret fra den oprindelige rundgang |Eb|Abmaj|Abmol(maj)| til |Eb|Ab|.

Eks. 11

The musical score is divided into four systems, each with a lead vocal line and a backing vocal line. Chord changes are indicated above the lead lines.

System 1: Lead (male) and Backing voc. Chords: Eb, Ab, Eb, Ab. Lyrics: Dear Pru-dence won't you come out to play - - Dear

System 2: lead. and back. voc. Chords: Eb, Ab, Eb, Ab. Lyrics: Pru-dence greet the brand new _ day hay hay _ The

System 3: lead. and back. voc. Chords: Eb, Eb7, Ab. Lyrics: sun is up the sky is blue it's beau-ti-ful and so are you Dear

System 4: lead. and back. voc. Chords: Eb, Db, Ab, Eb, Ab. Lyrics: Pru-dence won't you come out to play Dear

Backing vocal lyrics for System 4: Dear Prudence won't you come out to play

Koret er tænkt for tre stemmer, da det er lettest at håndtere i forhold til de treklangsbaseerede samklange. Det er uhyre vigtigt, at man gør sig klart om det er mænd, kvinder eller blandet korbesætning man arbejder med. Kvinderne – som benyttes i dette eksempel – skal helst kunne synge stemmerne i fuld-register og mandsstemmer skal for ikke at mudre ikke klinge for dybt. Husk at samklangene under alle omstændigheder helst skal være i tæt beliggenhed.

Reharmonisering

Der findes (som nævnt i afsnittet om komparative analyser) ikke nogen egentlig tradition for reharmonisering indenfor soul. En slags "deharmonisering" til I. og IV. trin, som i Aretha Franklins udgave af "Eleanor Rigby", kan være en måde at gøre det på. I Tina Turners "Help" kan man på den anden side konstatere at en traditionel vamp også kan benyttes indenfor stilen når der er tale om ballader. Da der i soulsangene samlet betraget ikke er tale om en éntydig harmonik (jvf. afsnit om harmonik) må man konstatere, at det ikke er muligt at stille samme retningslinier op som indenfor fx reharmonisering af jazzstandards. En evt. reharmonisering indenfor southern soulstilen vil bygge på arrangørens stilkendskab og

fornemmelse for hvilke muligheder en given melodi rummer. Man skal dog altid være opmærksom på at stilen generelt bygger på en enkel harmonik.

Afrunding

Southern soulstilen som sådan er stadig aktuel i 90'ernes og det nye årtusinds populærmusik. Brugen af ostinatbaserede rytmegruppestrukturer er stadig meget fremherskende indenfor for mange stilarter. Idag ofte med en mere funky snert. Formentlig har den megen brug af sequenzere i hjemmestudierne været medvirkende til at fremme de strammere og mere ostinatbaserede rytmegrupper - der fx kan høres hos Sting - også indenfor stilarter, der ikke nødvendigvis er rodfastede i soul- og funktraditionen.

90'ernes megen fiksering på grooves har også været med til at rette tankerne tilbage på de rytmegrupper, der mere eller mindre opfandt den måde at spille på. Her fokuseres nok først og fremmest på James Brown, men også southern soul- og Motown-studiemusikeres personalstil har fået en renæssance i den forbindelse, fx Bernard Purdie og James Jamerson.

Den gospelbaserede leadvokal er stadig meget fremherskende idag. Der er ingen tvivl om, at store soul-/popdivaer, som Mariah Carey og Whitney Houston, er direkte inspireret af fx Aretha Franklins melismatiske fraseringer og store spændvidde i fuldregistret. Også sangerne i de mange nye R&B-vokalgrupper og nye solister som Angie Stone og Mary J. Blige bygger meget på gospelinspirerede fraseringer. Her for manges vedkommende i en mere poleret og kontrolleret udgave uden for store emotionelle udladninger.

Den voksende brug af gospelinspirerede korsangere og -arrangementer er endnu et eksempel på at soultraditionen har sat sine tydelige aftryk i populærmusikken. Lyt fx til så forskellige kunstnere som George Michael - bl.a. hele unplugged pladen, Sting - "Fill her up" fra albummet Brand new Day og Peter Gabriel - den uopslidelige "Sledgehammer".

At have kendskab til og at kunne arrangere i southern soulstilen er således et godt redskab at være i besiddelse af, også når man arbejder med mange nyere stilarter.

HELD OG LYKKE.

Litteratur:

Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll. Edited by Anthony DeCurtis. (Random House, New York, 1992).

Gillet, Charlie: The Sound of the City. (Souvenir Press, London, 1983).

Haralambos, Michael: Right on: From Blues to Soul in Black America. (Eddison Press, London, 1974).

Guralnick, Peter: Sweet Soul Music. (Penguin Books, 1986).

Jensen, Jacob - Hammer, Thomas: Soul. Sort Musik I 1960'erne. (Systime 1998).

Ward, Ed - Stokes, Geoffrey - Tucker, Ken: Rock of Ages. (Fireside, New York, 1986).

Vincent, Rickey: Funk. (St. Martins Griffin, New York, 1996).

George, Nelson: Where did our Love go. (Omnibus Press, 1986).

George, Nelson: The Death of Rhythm & Blues. (Obelisk, New York, 1988).

Keil, Charles: Urban Blues. (Chicago Press, 1966).

Shaw, Arnold: Honkers and Shouters. (Collier Books, 1978).

Hirshey, Gerri: Nowhere to Run. (Times Books, New York, 1984).

Slutsky, Allan "Dr Lick" - Silverman, Chuck: The Funkmasters. The Great James Brown Rhythm Sections. 1960 - 1973. (Manhattan Music, 1997)

The Art of Playing Rhythm & Blues. Volume One The 50'es and 60'es. A Doctor Lick Publication. (Hal Leonard Publishing Corporation, 1987)

Diskografi

Benyttede CD- og LP-titler – i analyseafsnittet:

Atlantic Rhythm and Blues 1947 – 1974 (Atlantic 7 82305-2).

Uundværligt 8 CD-sæt udgivet i 1991. (Kun 7 CDer i den europæiske udgave).

Blues Brothers, The: Original Soundtrack Recording (Atlantic 7567-81471-2) 1980.

Charles, Ray: Genius & Soul. The 50th Anniversary Collection (Rhino R2 72859). 5 CD-sæt udgivet i 1997.

Cocker, Joe: Stingray (A&M SP-4574) 1976.

Cocker, Joe: Cocker (Capitol 1C 064 24 0424 1) 1986.

Cocker, Joe: Unchain my Heart (Capitol 0777 48285 2 9) 1987.

Commitments, The: Music From the Original Motion Picture Soundtrack (MCA MCD 10286) 1991.

Commitments, The: The Best of The Commitments Featuring Andrew Strong (MCA MCD 85009).

Costello, Elvis: Brutal Youth (Warner Brothers CDW 45535) 1994.

Cray, Robert: Midnight Stroll (Mercury 846652-2) 1990.

Franklin, Aretha: Queen of Soul. The Atlantic Recordings (Rhino R2 71063).

4 CD-sæt udgivet i 1992.

James, Etta: The Sweatest Peaches (The Chess Years Part two 1967 – 1975)

(MCA CHD-9281).

Pickett, Wilson: In the Midnight Hour (Rhino 8122-71275-2) 1965.

Pickett, Wilson: Greatest Hits (Atlantic 7567-81737-2).

Pointer Sisters: So Excited (Planet FL 14355) 1982.

Redding, Otis: The Definitive Collection (Atlantic 9548-31709-2).

Redding, Otis: That's Soul – The Best of (Atlantic ATL 50 752).

Redding, Otis - Carla Thomas: King & Queen (Atlantic SD 7716) 1967.

Raitt, Bonnie: Luck of the Draw (Capitol C2 96111) 1991.

Sam & Dave: Hold on, I'm Comin (Atlantic SD 7708) 1966.

Sam & Dave: The Best of Sam & Dave (Atlantic 7567-81279-2).

Sting: Mercury Falling (A&M 31454 0483 2) 1996.

U 2: Rattle and Hum (Island ISL U27) 1988.

CD- og LP-titler brugt i anden sammenhæng.

Rhythm & Blues i 50'erne.

Jump Blues:

Blues Masters, Volume 5: Jump Blues Classics (Rhino R2 71125).

Jordan, Louis and his Tympani Five: Louis Jordan's Greatest Hits (MCA -274).

Chicago:

Blues Masters, Volume 2: Postwar Chicago (Rhino R2 71122).

Chess: The Rhythm and Blues (Chess SAM 500).

White Lightning: Various Artists (Instant INSD 5017).

Berry, Chuck: The Best of Chuck Berry (Vogue P.I.P. 93430).

Diddley, Bo: The Chess Story (Spotlight SPO-110).

James, Elmore: 16 Greatest Hits (Blue City 2652711).

Little Walter: The Original Chess Masters (Chess CH-9192).

Waters, Muddy: Muddy Waters - Chicago Golden Years (Chess 427005).

Wolf, Howlin': The Original Chess Masters (Chess CH-9183).

Memphis:

Blues Masters, Volume 1: Urban Blues (Rhino R2 71121).

Blues Masters, Volume 12: Memphis Blues (Rhino R2 71129).

Bland, Bobby "Blue": Greatest Hits Volume 1 – The Duke Recordings (MCA MCAD-11783).

King, B. B. : King of the Blues (MCA MCAD 10677) 4 CD-sæt udgivet i 1992.

King, B. B. : Live at the Regal. (MCA MCAD-31106) 1965.

Presley, Elvis: The Sun Sessions (RCA 6414-2-R).

New Orleans:

Fats Domino: Legends of the 20th Century – Original Recordings (EMI 7243 521714 2 2).

Lewis, Smiley: I Hear you Knocking (United Artists UAS 30167).

Little Richard: The Great Little Richard (Goldies GLD 63164).

Price, Lloyd: Mr. Personality Revisited (Charly CRB 1052).

Professor Longhair: Mardi Gras in New Orleans 1949 – 1957 (Nighthawk 108).

Doo-wop:

Se førnævnte Atlantic Rhythm and Blues 1947 – 1974.

Ray Charles:

Se førnævnte Ray Charles: Genius & Soul. The 50th Anniversary Collection.

Sam Cooke:

The Man and his Music (RCA PD 87127).

Live at Harlem Square Club 1963 (RCA AFL 1-5181).

James Brown:

Star Time (Polydor 849 108-2). 4 CD-sæt med optagelser fra 1956 – 1984 udgivet i 1991.

Soul i 60'erne.

Motown.

Hitsville USA. The Motown Singles Collection 1959 – 1971

(Motown 530 129-2). 4 CD-sæt udgivet i 1992.

Soul/funk i 70'erne.

Se førnævnte Atlantic Rhythm and Blues 1947 – 1974.

Phillysound – The Fantastic Sound of Philadelphia (CBS PIR 80281).

Brown, James: Se førnævnte Star Time.

Crusaders, The: Street Life (MCA 3094) 1979.

Earth, Wind and Fire: Spirit (CBS 81451) 1976.

Earth, Wind and Fire: I am (CBS 86084) 1979.

Graham Central Station: Graham Central Station (Warner BS 2763) 1974.

Hayes, Isaac: Shaft (Enterprise ENT 2-5002) 1971.

Sly and The Family Stone: There's a Riot Goin' on (Epic KE 30986) 1971.

Summer, Donna: Love to Love You Baby (Oasis 5003) 1975.

Tower of Power: Anthology – What is Hip (Rhino 8122-75788-2).

Turner, Ike & Tina: Greatest Hits (United Artists 062-97530).

Wonder, Stevie: Talking Book (Tamla TS-319) 1972.

Wonder, Stevie: Innervisions (Tamla T5-326) 1973.

Wonder, Stevie: Songs in the Key of Life (Tamla T13-340 C2) 1976.

Soul i 80'erne og 90'erne.

Baker, Anita: Rapture (Elektra 60444) 1986.

Bolton, Michael: Timeless (The Classics) (Columbia CK-52783) 1992.

Cocker, Joe: Night Calls (Capitol CDP 7 95898 2) 1991.

Franklin, Aretha: Who's Zoomin' Who ? (Arista AL8-8286) 1985.

Franklin, Aretha: Aretha (Arista 208 020) 1986.

Franklin, Aretha: Through The Storm (Arista 209 842) 1989.

Gray, Macy: On how Life is (Epic 494423 2) 1999.

Guy, Buddy: Damn Right I've Got the Blues (Silverstone 1462-2-J) 1991.

Hill, Lauryn: The Miseducation of Lauryn Hill (Ruffhouse 489843 2) 1998.

Houston, Whitney: Whitney Houston (Arista AL-8212) 1985.

Houston, Whitney: My Love is Your Love (Arista 07822 19037 2) 1998

Jackson, Michael: Thriller (Epic QE 38112) 1982.

Jackson, Michael: Bad (Epic EPC 450290 2) 1987.

Khan, Chaka: What Cha'Gonna do for me (Warner Borthers 7599-25867-2) 1981.

King, B. B. : Six Silver Strings (MCA 5816) 1985.

King, B. B. : Blues Summit (MCA MCD 10710) 1993.

Morrison, Van: Back on Top (Exile 8 47148-2) 1999.

Prince: Purple Rain (Warner Brothers 1-25110) 1984.

Prince: Parade (Paisley Park 1-25395) 1986.

Prince: Sign "O" the Times (Paisley Park 1-25577) 1987.

Trent D'arby, Terence: Neither Fisk nor Flesh (CBS 465809 1) 1989.

Turner, Tina: Private Dancer (Capitol ST-12330) 1984.

Turner, Tina: Foreign Affair (Capitol CDP 7 91873 2) 1989.

Sange der bruges i analyserne:

Archie Bell & The Drells:

Tighten up (Bell, Butler). Atlantic, 1967.

Blues Brothers: (Atlantic)

Everybody Needs Somebody to Love (Wexler, Berns, Burke). 1980.

Think (Franklin, White) fea. Aretha Franklin. 1980.

Charles, Ray:

Unchain my Heart (Powell, Sharp, Jr.) ABC, 1961.

Cocker, Joe:

She's my Lady (Clinton). A&M, 1976.

Unchain my Heart (Powell, Sharp, Jr.). Capitol, 1987.

You can Leave Your Hat on (Newman). Capitol, 1986.

Commitments, The: (MCA)

Hard to Handle (Jones, Isbell, Redding). 1991.

In the Midnight Hour (Pickett, Cropper). 1991.

Mr. Pitiful (Redding, Cropper). 1991.

Mustang Sally (Rice). 1991.

Take me to The River (Green, Hodges). 1991.

Conley, Arthur:

Sweet Soul Music (Redding, Conley). Atlantic, 1967.

Costello, Elvis:

Clown Strike (MacManus). Warner Brothers, 1994.

Cray, Robert:

Bouncin' Back (Walker). Mercury, 1990.

Floyd, Eddie:

Knock on Wood (Floyd). Stax, 1966.

Franklin, Aretha: (Atlantic)

Baby I Love you (Shannon). 1967.

Chain of Fools (Covay). 1967.

Come Back Baby (Charles). 1967.

Dr Feelgood (Love is a Serious Business) (Franklin, White). 1967.

Eleanor Rigby (Lennon, McCartney). 1969.

I Never Loved a Man (the Way I Love You) (Shannon).1967.

I Say a Little Prayer for You (Bacharach, David). 1968.

(You Make me Feel) Like a Natural Woman (Goffin, King, Wexler). 1967.

People Get Ready (Mayfield). 1967.

Respect (Redding). 1967.

Since You've Been Gone (Sweet, Sweet Baby) (Franklin, White). 1967.

Spirit in The Dark (Franklin). 1970.

The Weight (Robertson). 1969.

Think (Franklin, White). 1968.

Hughes, Jimmy:

Neighbor, Neighbor (Gibbons). Atlantic, 1966.

James, Etta:

Tell Mama (Carter). Chess, 1967. (indspillet i Mushle Shoals)

King Curtis:

Memphis Soul Stew (Curtis). Atlantic, 1967.

Pickett, Wilson: (Atlantic)

Born to be Wild (Bunfire). 1969.

Everybody Need Somebody to Love (Wexler, Berns, Burke). 1967.

Funky Broadway (Christian). 1967.

Hey Joe (Roberts).

Hey Jude (Lennon, McCartney). 1969.

I'm in Love (Womack). 1967.

In The Midnight Hour (Pickett, Cropper). 1965

Land of The 1000 Dances (Kenner, Domino, Jr.). 1966.

Mustang Sally (Rice). 1966.

Ninety nine and a Half.

She's Looking Good (Collins). 1968.

634 5789 (Cropper, Floyd). 1966.

Stagger Lee (trad.).

Pointer Sisters:

Heart to Heart (Roman, Garey). Planet, 1982.

Raitt, Bonnie:

Good Man, Good Woman (Womack, Womack). Capitol, 1991.

Redding, Otis: (Stax/Volt - Atco)

A Hard Days Night. (Lennon, McCartney)

Day Tripper. (Lennon, Mccartney). 1966.

Down in The Valley. (Burke, Martin, Berns, Chivian). 1965.

Fa-fa-fa-fa-fa (Sad Song) (Redding, Cropper). 1966.

Hard to Handle. (Jones, Isbell, Redding). 1967.

Mr. Pitiful. (Redding, Cropper). 1965.

My Girl. (Robinson, White). 1965.

Pain in my Heart (Neville). 1963.

I Can't Turn You Loose (Redding). 1965.

I've Been Loving You too Long (Redding, Butler). 1965.

Respect (Redding). 1965.

(I Can't Get no) Satisfaction (Jagger, Richards). 1965.

(Sittin' on) The Dock of The Bay (Redding, Cropper). 1968.

These Arms of Mine (Redding). 1963.

Tramp (Fulson, McCracklin). 1967.

Try a Little Tenderness (Woods, Campbell, Connelly). 1966.

Sam & Dave: (Stax)

HoId on, I'm Comin' (Hayes, Porter). 1966.

I Take What I Want (Porter, Hayes, Hodges). 1965.

Soul Man (Hayes, Porter). 1967.

Sledge, Percy:

When a Man Loves a Woman (Lewis, Wright). Atlantic,1966.

Sting:

All Four Seasons (Sting). A&M, 1996.

Tee, Willie:

Teasin' You (King), Atlantic, 1964.

U 2:

Angel of Harlem (U 2, Bono). Island 1988.

Andre titler, der er nævnt eller brugt i analysesammenhæng:

Beatles, The: Day Tripper (Lennon, McCartney) 1965. Single senere udgivet på Past Masters Volume Two (Apple CDP 46441 2).

Beatles, The: Eleanor Rigby (Lennon, McCartney) 1966. Fra Revolver (Apple CDP 46441 2).

Beatles, The: Hey Jude (Lennon, McCartney) 1968. Single senere udgivet på Past Masters Volume Two (Apple CDP 7 90044 2).

Hendrix, Jimi: Hey Joe (Roberts) 1966. Single senere udgivet på Jimi Hendrix Experience Smash Hits (Polydor 2459 399).

Rolling Stones, The: (I Can't Get no) Satisfaction (Jagger, Richards) 1965. Single senere udgivet på Big Hits (High Tide and Green Grass) (Decca TXS 101).

Simon & Garfunkel: Bridge Over Troubled Water (Simon) 1970. (Columbia K CS 9914).

Temptations, The: My Girl (Robinson, White) 1964. Single - se førnævnte Hitsville USA. The Motown Singles Collection.

Womack & Womack: Good Man Monologue (Womack & Womack) 1988. Fra Conscience (Island 259139).