

Den amerikansk negroide folkemusik - om jazzens rødder.

af Rolf Ruggard

*Nærværende arbejde er tænkt som en uddybning og
et supplement til kapitel 1-3 i Steen Nielsens bog:
"Om jazz", Wilhelm Hansens forlag 1967.*

Nørre Sundby, oktober 1992.

INDHOLD:

1. Kapitel: GENEREL UDVIKLING	side	97
2. Kapitel: HOLLERS OG WORKSONGS	side	108
3. Kapitel: BLUES	side	112
4. Kapitel: BALLADS, MOUNTAIN SONGS OG DANSEMUSIK	side	115
5. Kapitel: DEN RELIGIØSE MUSIK	side	116
6. Kapitel: MINSTREL SHOWS	side	120
7. Kapitel: RAGTIME	side	120
8. Kapitel: TRADITIONEN I NEW ORLEANS	side	123
9. Kapitel: HISTORISK KRONOLOGISK LISTE OP TIL 1920	side	127
10. Kapitel: TEKSTTILLÆG	side	130
LITTERATUR- OG PLADELISTE	side	137

1. kapitel: GENEREL UDVIKLING.

Det gennemgående materiale i hele den negroide folkløse i USA er den vokale musik, der lige fra slavernes frste tid spontant opstod i enhver situation - fx. under markarbejde, til dans og ved religiøse fester. Som meddelelsesmiddel over længere afstande anvendte man forskellige former for musikalske "råb" eller "kalden" (som man også hører det hos visse bjergfolk, fx. "jodlen" i Alpe-egnene). Dette kan endnu høres i de såkaldte *cries* og *field hollers* i landdistrikterne i sydstaterne (eller også er den tid måske allerede helt forbi - nu i 1992 ?).

Den amerikansk negroide musik - som blandingskultur - er opstået af og har udviklet sig i forhold til følgende elementer:

- 1.1.: den vestafrikanske arv
- 1.2.: vest- og sydeuropæisk folkemusik
- 1.3.: vesteuropæisk harmonik

1.1: DEN VESTAFRIKANSKE ARV:

Det er den vestafrikanske arv som slaverne havde med sig, da de begyndte at blive importeret til Nordamerika allerede i 1600-tallet, d.v.s. i barok-tiden. Der er 4 karakteristiske forhold ved denne tradition:

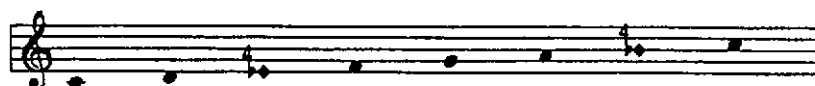
- 1.1.1: en speciel stemmeføring kombineret med en speciel tonalitet
- 1.1.2: en særlig rytmeform
- 1.1.3: brug af heterofoni og en enkel form for flerstemmighed: parallel-sang
- 1.1.4: improvisation

1.1.1: Stemmeføring og tonalitet:

Stemmeføringen er karakteristisk ved en langt større intonationsrigdom end den, der findes i vesteuropæisk musik, som er domineret af den veltempererede skalas opdeling i 12 (tilnærmet) lige store halvtoner. Man kan altså i den afrikanske (og iøvrigt i anden ikke-europæisk) musikkultur intonere toner, der ligger med mindre end en halv tones afstand. Desuden gør man brug af en meget omfattende forsiringsteknik med glissando, kraftigt 'vibrato' og 'growl', 'knæk' i stemmen og falsetsang. Forskere henviser til, at der her er tale om ejendommeligheder ved de afrikanske sprog. Dette indebærer, at et ord der ændres med en af disse lyde, også kan ændre betydning.

Den særlige skala, som den amerikansk negroide sang bygger på, indeholder såkaldte "blå" toner: *blue notes*, der er mikroskopiske intonations-varianter af et bestemt skalatrin. Det er især på skalaens 3. og 7. trin, at den "blå" intonation anvendes. På disse to trin er der en række intonationsmuligheder: c-d-es/e-f-g-a-b/h-c.

Ex.1: blues-skala:



Glidende intonationer mellem lille og stor terts (es/e) - og mellem lille og stor septim (b-h).

Mange forskere er enige om, at denne skala efter al sandsynlighed er en arv fra Afrika. Der er blot den forskningsmæssige hage ved dette synspunkt, at afrikanske musikere traditionelt ikke anvender et skalabegreb om deres musik; derfor kan det være svært at konstatere, hvorvidt der eksisterer særlige afrikanske skalaer. Dette fremhæver Steen Nielsen i sin bog: "Mennesker og musik i Afrika" (1985), s. 68. Når man sammenstiller en given melodis tonemateriale, eller undersøger stemningen af tonerne på forskellige instrumenter, kan man derfor ikke uden videre fastslå, om der er tale om en komplet skala - eller blot et udsnit af en sådan. Steen Nielsen siger dog videre, at der er foretaget så mange analyser af det melodiske materiale i forskellige former for afrikansk musik, at man med nogenlunde sikkerhed kan fastslå eksistensen af 3 skalatyper: 1) en 7-tonig (diatonisk) skala svarende til dur-skalaen: c-d-e-f-g-a-h-c - 2) en 5-tonig skala uden halvtonettrin (anhemiton pentaton skala) svarende til fx.: c-d-e-g-a-c - og 3) en skala der inddeler oktaven i 7 lige store intervaller. Der er i forbindelse med den sidstnævnte skala måske tale om en forbindelse til indonesisk musik: skalaen er identisk med 'pélog'-skalaen som benyttes i f.eks. den balinesiske 'gamelan'-musik.

Med hensyn til den anhemitone pentatone skala, skal det tilføjes, at den i "daglig" tale blot benævnes: pentaton skala, dvs. 5-tonig. Men det er underforstået, at der er tale om en 5-tonige skala, som IKKE indeholder halvtonettrin: dvs. an-hemiton - dette i modsætning til pentatone skalaer kendt fra Asien, som netop indeholder halvtonettrin. F.eks. stemmes det japanske sither-instrument: 'koto' efter følgende skalaer: "hira-joshi":

a-h-c-e-f - eller "kumoi-joshi": **a-b-d-e-f**. Yderligere oplysninger kan findes i Steen Nielsens bog; s. 98-99.

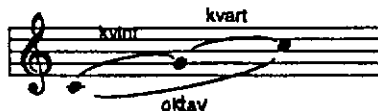
Det er således ikke ganske klart, hvori forbindelsen består mellem afrikansk melodimateriale og den amerikanske "blues-skala": skalaen med de "blå" intonationer på 3. og 7. trin. Men det er et faktum, at skalaen eksisterer og kan udledes af de melodiske grundformler i den amerikansk negroide folkemusik så langt tilbage i tiden, som den lader sig spore. I det følgende skal jeg indskrænke mig til at gennemgå nogle af de almindeligt fremførte teorier om denne skalas tilblivelse og især **beskaffenhed**.

Tonematerialet i mange af de gamle gospels, spirituals og worksongs kan ofte uden videre henføres til enten den **pentatone dur-skala**: **c-d-e-g-a-c** (tonerne **c-e-g** danner dur-treklang på skalaens grundtone) - eller den **diatoniske dur-skala**: **c-d-e-f-g-a-h-c**. Men af andre melodier eller melodi-vendinger vil man kunne opstille en skala, der vil svare til en **pentaton mol-skala**: **c-es-f-g-b-c** (tonerne **c-es-g** danner mol-treklang på skalaens grundtone) - eller den mol-prægede **doriske skala**: **c-d-es-f-g-a-b-c**. (Jvf. ex.7.)

En af teorierne om blues-skalaens udvikling er følgende (jvf. Marshall Stearns: "Historien om jazzen", s.212-215, da. udg. 1962) :

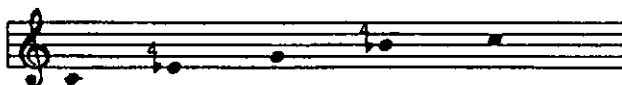
Først etableredes grundtone og kvinttone (+ overoktaven) i tonearten. Derved fremkom intervallerne: kvint (fra grundtone: **c** til kvinttone: **g**) og kvart (fra kvinttone: **g** til overoktav: **c**):

Ex.2: ramme-toner:



Derefter tilføjedes en tone midtvejs mellem grundtone og kvint (en "neutral" terts) - og en tone midtvejs mellem kvint og oktav (en "overstor" sekund). Derved fremkom en skala med "svævende" terts og septim:

Ex.3: neutral terts og sekund:



En "neutral" terts vil svare til **3.5 halvtoner** (lille terts er på 3 halvtoner).

En "overstor" sekund vil svare til **2.5 halvtoner** (stor sekund er på 2 halvtoner).

En anden teori går ud på følgende (jvf. f.eks. Svend Møller Kristensen og John Jørgensen: "Jazz" (1963), s.29-33):

Ud fra **grundtonen** og **kvinttonen** - som i en toneart er de naturlige "stemmelejer" (dvs. udgangs- og hviletoner) - dannes med disse som centre ensartede motiver, der derved definerer skalaen: fra "centertonen" en lille terts ned og tilbage igen - så en stor og dernæst en lille sekund opad - og til slut et lille tertsspring tilbage ned til centertonen:

Ex.4: blues-motiver og afledt skala:



Disse kernemotiver, som udgør skalaen, kan findes igen og igen i forskellige bluesprægede melodier. Studér f.eks. disse vendinger i "St. Louis Blues" (for overskuelighedens skyld transponeret fra den trykte originals G-dur til C-dur):

Ex. 5: W.C. Handy: "St. Louis Blues":



Bemærk, at ramme-intervallerne omkring centertonerne er små tertser, dvs. at melodi-vendingerne har tendens til at afslutte med spring fra 6. trin op til grundtone, eller fra (det lave) 3. trin ned til grundtone, - altså væsentligt anderledes end der ofte afsluttes i vesteuropæiske fraser: fra 7. trin (ledetonen) til grundtonen, eller fra 2. trin til grundtonen. Se følgende melodiafslutninger:

Ex.6: europæiske melodiafslutninger:



- og sammenlign dem med melodiafslutningerne i ex.10!

Bemærk desuden at 7. trin (ledetonen) og 4. trin (kvarten) er fraværende i skalaopstillingen i ex. 4.

En tredje teori går ud på, at skalaen med de "blå" toner er blevet til som en kombination af (eller vekslen mellem) 2 forskellige pentatone skalaer: henholdsvis den dur-pentatone og den mol-pentatone skala (eller den diatoniske dur-skala og den mol-pentatone skala):

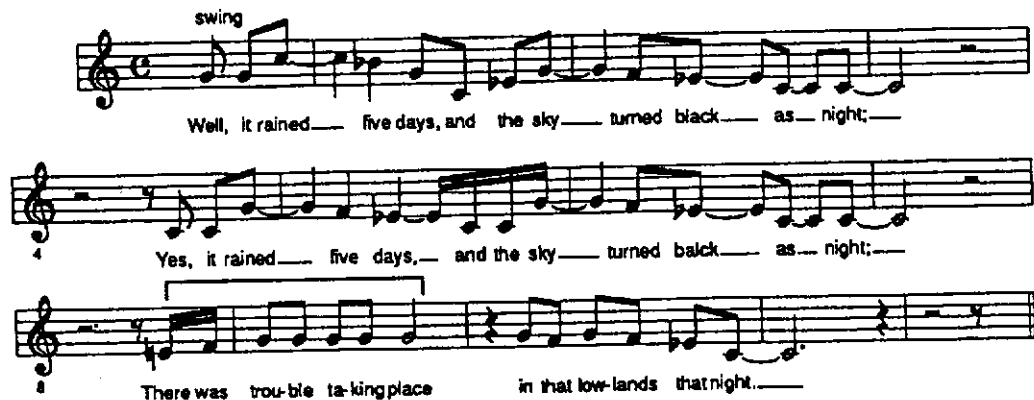
Ex.7: kombination af den dur-pentatone og den mol-pentatone skala:



Steen Nielsen er i sin anden bog "Om Jazz" (1967), s.15, inde på, at da de "blå" toner primært fremkommer omkring den diatoniske dur-skala 3. og 7. trin, kunne det tyde på, "at de er frembragt ved et sammenstød mellem en pentaton heltoneskala [=anhemiton?] og en diatonisk skala". Hertil kan indvendes, at den dur-pentatone (anhemitone) skala uden videre "går op i" den diatoniske dur-skala, dvs. dens toner findes allerede i den diatoniske dur-skala. Som det fremgår af ex. 7 vil derimod en kombination af den mol-pentatone og den dur-pentatone skala (eller den diatoniske dur-skala) føre til det "sammenstød", som Steen Nielsen omtaler. Bemærk, at melodivendingerne ofte har nedadrettet tendens (og bemærk desuden at det høje 7. trin (ledetonen) stadigt "mangler" i skalaopstillingen, hvilket svarer ganske godt til den forholdsvist ringe brug, der gøres af dette trin i almindelige melodivendinger).

Fraserne i følgende melodi anvender næsten udelukkende den mol-pentatone skala, bortset fra den næstsidste frase (t.8-9), der gør brug af 3 toner fra den diatoniske dur-skala:

Ex.8: Bessie Smith: "Back Water Blues":



Det er dog ikke så nemt af finde en melodi, der mere konsekvent skifter mellem den dur-pentatone og den mol-pentatone skala. Derimod er det nemmere at finde melodier, der skifter mellem den dur-pentatone skala og en mol-pentaton skala, der næsten er identisk med den bortset fra 3. skalatrin, der har mol-terts: dvs. kombination af skala 1: c-d-e-g-a-c + skala 2: c-d-es-g-a-c. Bemærk, at mens den første skala er anhemiton, er den sidste skala det IKKE.

Som eksempel på denne kombination kan anføres begyndelsen til fængselssangen: "Midnight Special" (der for overskuelighedens skyld er transponeret fra G-dur til C-dur):

Ex.9: Leadbelly: "The Midnight Special":

swing C7 F7 C

skala 2

Now, you wake up in the mor-nin'; You hear the ding-dong ring.

G7 C

skala 1 skala 2

And you go mar-chin' to the ta-ble; You see the same old thing.

Således kommenterer blues- og folkesangeren Leadbelly morgenstemningen i et statsfængsel.

Netop anvendelsen af den mol-pentatone skala er i den blues-prægede melodik blevet kombineret med den vest-europæiske harmoniks **dur-kadence** - med et særegent "tve-lys" mellem **dur- og mol-fornemmelse** til følge. Lyt igen til begyndelsen af "The Midnight Special". Som det høres i 1. takt "støder" melodiens mol-terts (tonen es) imod den underliggende akkords dur-terts (tonen e). Mange slutfraser "ignorerer" på lignende vis slutkadencens akkorder. Mest markant lyder sammenstødet, hvis melodien lader skalaens lave 7. eller lave 3. trin (de "blå" toner) klinge mod en underliggende dominantisk dur-akkord. Mindre hårdt - men stadigt dissonerende - lyder det, når slutfrasen anvender 1. og 6. trin eller det høje 3. trin sammen med dominantakkorden:

Ex.10: eksempler på dissonerende meloditoner mod underliggende akkord:

swing 17 13 3

#3 6 1 6

Måske er dette "tve-lys", som kombinerer nogle af dur- og mol-skalaens vigtigste egenskaber i ét, desuden en forklaring på, hvorfor den amerikansk negroide folkemusik og dermed jazzten kan nøjes med dur som toneart: det er jo ikke nødvendigt at skifte til mol!! Helt op til omkr. 1950 er jazz-kompositioner i mol som toneart et relativt særsyn.

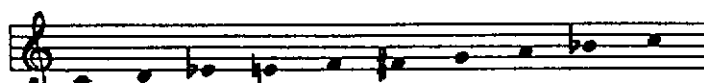
Endeligt skal nævnes, at senere i jazzens udvikling (fra slutningen af 20'erne) ændres brugen af blues-skalaen, således at der nu også forekommer en "blå" farvning mellem kvinten og kvarten - se Duke Ellingtons "It Don't Mean A Thing" (fra 1932):

Ex.11: Ellington: "It Don't Mean A Thing":



Heraf kan udledes den "komplette" blues-skala, som almindeligvis bruges i jazz:

Ex.12: komplet blues-skala:



1.1.2: Rytme:

I afrikansk musik har rytmen en større rigdom og er meget mere kompleks; og den er ikke begrænset af et nodeskriftsystem.

Den vesteuropæiske musiks rytme er, fra nodeskriftens opdukken sammen med den flerstemmige musik i 1200-tallet, gradvist blevet udmøntet i et klarere og derfor mere begrænset sprog. De enkelte nodeværdier underdeles i 2- eller 3-deling af hinanden. Dette svarer nogenlunde til, at afrikansk rytmik grundlæggende er baseret på 2- og 3-slagsrytmer. Dvs. at længere rytmeforløb er kombinationer af 2- og 3-grupper (jvf. Steen Nielsen: "Mennesker og musik i Afrika", s. 63). Men her hører berøringspunkterne også op. For i europæisk musik inddeles selve puls-slagene i regelmæssigt gentagne helheder af tunge og lette takt-slag i det, vi benævner 'taktarter' eller 'metrik': 4/4, 3/4, 6/8 etc. Den afrikanske musik styres derimod ikke af en sådan fast metrisk inddeling af grundpuls. Hver 'stemme' består rytmisk af additiver af 2 henholdsvis 3 puls-slag. Men 'stemmernes' indbyrdes rytmiske forhold reguleres ikke overordnet af et særligt betonet hoved-pulsslag (1. slag i en takt) som i den taktarts-regulerede musik. Det eneste samordnende rytmiske princip mellem 'stemmerne' er de fælles pulsslag, der fungerer som en "mindste enhed". I fælles musiceren - især til dans - kan man udmærket fornemme en fælles overordnet taktart. Ja et enkelt slaginstrument kan endda fremhæve den som en grundrytme. Men den regulerer IKKE detaljerne i alle 'stemmer' med hensyn til fordeling af tunge og lette slag. De kan tværtimod fordeles sådan, at de enkelte 'stemmer' spiller forskellige rytmer (betoninger) imod hinanden. Dette sker ikke fuldstændigt planløst, men efter visse grundmønstre, der som sagt er additiver af 2- og 3-slag. (Se videre i Steen Nielsen: "Mennesker og musik i Afrika", s. 54-65 og s. 85-93.)

Hermed har jeg beskrevet en musik som både kan være polyrytmisk: "modrytmer" inden for samme metrik (=taktart): fx. inddeling i 3+3 ottendedele mod 2+2+2 ottendedele i samme 6/8-delstakt - og som også kan være polymetrisk: forskellig metrik mod hinanden: fx. taktartene 3/4 mod 5/8. Og først og fremmest er rytmen additiv, dvs. der skelnes ikke overordnet mellem tunge og lette taktslag; alle taktslag er lige tunge (eller lette), hvorefter de kan opdeles i grupper, dvs. akcenterne kan placeres vilkårligt imellem de enkelte stemmer. Det er dette fænomen, der kan gøre afrikansk musik så inciterende; man bliver som lytter eller deltager tvunget til at pejle sig ind på og følge et bestemt rytmisk lag i musikken for at kunne "følge med". Da den afro-amerikanske musik har overtaget den vesteuropæiske rytmeopfattelse (den divisive rytmik) på det

overordnede formplan, er der blevet lagt store begrænsninger på den rytmiske kompleksitet, som især kan beherske afrikansk trommemusik.

Et simpelt eksempel på **additiv rytmik** er den sydamerikanske **claves rytme** (som også kan genfindes i afrikansk rytmik). I 4/4 skrives claves rytmen normalt således:

Ex.13 a: claves rytme:



Men det 2. slag i første takt skal IKKE opfattes som en synkope i forhold til 3. fjerdedelsslag:

Ex.13 b: noteret som synkope:



Det er derimod en gruppering af 8 ottende-dele i grupper på 3+3+2:

Ex.13 c: noteret som additiver af ottende-dele:



Ofte er jazz-improvisationer eller jazz-temaer bygget op over sådanne additive figurer, der går imod grundrytmen (modrytmer). Se følgende eksempel:

Ex.14: Glenn Miller: "In the Mood":



(Svend Møller Kristensen hævder, at temaet er et lån fra en improvisation af Louis Armstrong ! - se Svend Møller Kristensen og John Jørgensen: "Jazz", 1963, s. 16.)

Desuden er rytmen den egentlige kerne i mange jazz-temaer - se flg. eksempler:

Ex.15: fortsættelsen af "It Don't Mean A Thing" - og "C Jam Blues":

Temaer eller fraser af denne karakter - med korte og rytmisk prægnate motivgentagelser - kaldes med en terminologi fra 30'ernes swing-periode for: *riffs* (i ental: ét *riff*).

1.1.3 Parallel-sang og heterofoni.

Den afrikanske musikkultur har et enestående træk tilfælles med den vesteuropæiske: anvendelse af **flerstemmighed**. Der er i Afrika tale om en enkel form for flerstemmighed, hvor der synges i **parallelle kvinter** eller **kvarter** - eller i **parallelle tertser**. I det arabisk dominerede Nordafrika findes fænomenet ikke, mens det findes udbredt i Mellem- og Sydafrika. I nogle kulturelle regioner anvender man fortrinsvist **parallel kvint-/kvartsang**, mens man i andre har tradition for **parallel tertssang** (jvf. Steen Nielsen: "Mennesker og musik i Afrika", s. 69-70).

De samme former for **parallelsang** fandtes i Vesteuropa i middelalderen. Heraf udviklede der sig i tiden fra 1100-1600-tallet den akkordopfattelse, som er grundlæggende for det vesteuropæiske og amerikanske harmonisystem.

Ud over parallelsang kender den afrikanske musikkultur også til anvendelsen af **heterofoni**: en mellemform mellem énstemmighed og flerstemmighed. Heterofoni forekommer i alle musikkulturer: når 2 eller flere mennesker synger den samme melodi, sker det, at de ikke synger præcist det samme, eller at én begynder at improvisere og lave sine egne varianter af melodien. En sådan énstemmig musiceren farvet af tilfældigt opståede samklange kaldes heterofoni. En særlig variant af heterofoni opstår, når et instrument "udsmykker" en melodi samtidigt med, at melodien synges i sin enkle form.

I den afrikanske musik kan de enkelte musikalske teknikker blandes med hinanden. F.eks. kan en heterofont improviseret stemme danne tertsklange til hovedmelodien, således at der et øjeblik opstår parallelsang, hvorefter sangen igen bliver énstemmig osv.

Da heterofoni udspringer af en improvisationspraksis, forekommer det kun sjældent i vesteuropæisk kunstmusik - se dog Bachs "Badinerie", der er sidste sats i 2. orkestersonate i h-mol. Her forekommer heterofoni mellem den obligate fløjtestemme og 1. violinstemmen i orkestret.

1.1.4: Improvisation.

Også i sit nye land har den slavegjorte afrikaner naturligvis anvendt de ovennævnte former for **improvisation**, når han sang eller spillede på hjemmelavede strenge- eller blæseinstrumenter. Trommer har han derimod ikke fået lov til at anvende, da det af slaveejerne normalt ansås for hedensk. Først efter den amerikanske borgerkrigs afslutning og slaveriets ophævelse har han kunnet erhverve sig et europæisk instrument. Og han har naturligvis overført sine musikalske improvisationsvaner til disse instrumenter: violin, guitar, blæseinstrumenter osv.

Denne folkelige improvisationspraksis, som har **afrikanske rødder**, men som også opblandedes med **europæiske spillemændstraditioner**, er den direkte kilde til jazzens opståen.

1.2: VEST- OG SYDEUROPÆISK FOLKEMUSIK:

Vest- og sydeuropæisk folklære har også haft sin indflydelse på udviklingen af den amerikansk negroide musik.

De **britiske og irske ballader** (*ballads*), som er en væsentlig del af folkemusikken i USA, har lånt tekst og melodivendiger til mange gospels og blues; og der findes en speciel genre, der er en blanding af ballads og blues: **mountain songs** (eller **Hillbilly songs**). Det bliver i en kommerciel form senere til: **Blue grass** og **Country & Western**. Fra sydeuropa har de spanske rytmer haft deres indflydelse, især i Syd- og Mellemamerika og på de Vestindiske Øer (de **latinamerikanske rytmer**), men også i Sydstaterne. Man må her huske, at New Orleans var både fransk og senere spansk koloni; desuden mellemlandede mange slaver i Vestindien, før de kom videre til New Orleans-området.

1.3: VESTEUPROPEISK HARMONIK:

Den negroide sang i USA kendte fra starten til flerstemmighed i form af den før omtalte parallelsang; men den kendte ikke til akkorder som 3- og 4-klange. Kun langsomt integreredes det vesteuropæiske harmonisystem. Dette skete især gennem den protestantiske salmesang.

I løbet af 1800-tallet gjorde flere interesserede hvide personer forsøg på at indsamle og nedskrive disse sange. Desuden udvikledes et specielt **pædagogisk nodeskrift-system**: *shape-notes*, der ved forskelligt udseende af nodehovederne angav nodens placering i skalaen: dvs. en **grafisk angivelse af "do-re-mi..."**!! Dette nodesystem fandt udstrakt anvendelse i skoler og kirker og ved udgivelse af salmebøger.

Ofte havde samme sang flere melodier eller **melodiske varianter**. Af den grund og på grund af nodeskriftens mangelfuldhed, blev der forenklet og arrangeret i materialet efter europæisk forbillede, så de kom til at ligne de **britiske hymner**.

Ligeledes forsynede man dem med hymnernes sparsomme akkordmateriale: **tonika**, **subdominant** og **dominant**. Disse arrangerede versioner overtog negrene selv gradvist bl.a. gennem **skoleundervisningen**. Omkring århundredeskiftet (1900) er man ved sammensmeltning kommet til en musik der:

- 1: kan improviseres som énstemmig (heterofon) eller parallel sang -
- 2: og samtidig kan underlægges med akkorder.

Akkordsystemet får sin særlige **formskabende indflydelse** (se fx. en 12-takters blues) ved, at akkordernes forskellige klangfarve kommer til at regulere længden på de enkelte fraser og musikalske afsnit - fx. 4 takter af én akkordfarve, dernæst 2 takter af en anden akkordfarve og endelig 2 takter af den første akkordfarve. Man må forstå hvilket

voldsomt "indgreb" det har været i den oprindeligt afrikanske musikkultur at assimilere den vesteuropæiske harmonik. Det er nemlig også i denne sammenhæng, at man har overtaget den **divisive rytmeopfattelse**, som **kadence-progressionen** hænger snævert sammen med. De negroide sangere har (som alle ægte folkesangere) været "**historiefortællere**". De har været sangere, digtere og komponister i én person, forvaltende og til stadighed omformende et traditionelt repertoire. Hvis en ny tildigtet verselinie blev lidt for lang - havde lidt for mange stavelser - tilføjede man blot en ekstra takt, eller en halv takt, eller blot et enkelt slag til sidste takt, så den f. eks. blev på 5 grundslag (5/4-takt). Dette betød ingenting, da sangen var u-akkompagneret eller kun ledsaget af ostinate klange, der fulgte grundpulsen. Heri ses klart betydningen af en additiv rytmeopfattelse.

1.4: EKSKURS OM ADDITIV RYTMIK:

Det er ofte i forbindelse med ikke-europæisk musik at talen falder på begrebet '**additiv rytmik**'. Man kunne fristes til deraf at slutte, at noget sådant ikke eksisterer i vesteuropæisk musik. Især i lidt ældre bøger om jazzen og dens historie kan man nogen steder møde en let polemisk holdning over for den klassiske musiks "**firkantede**" rytmik, metrik og periodik med dens **divisive** karakter. Dvs. at musikken inddeles i lige store tidsenheder: takter. Og inden for hver takt er pulsrytmen fastlagt med et antal betonedede og ubetonede slag. Det mest betonedede slag er altid det første lige efter taktstregen. På det overordnede plan er der en klar tendens til et "**kinesisk æske**"-system, idet to takter ofte danner en del frase, 4 takter danner en hel frase, 8 takter danner en "**halv-strofe**" og 16 takter danner en "**hel-strofe**" akkurat lige som i en europæisk vise. (Hvis en 4-takters periode danner grundlag for en del-frase bliver den overordnede helhed på 32 takter - jvf. opbygningen af en jazz-standardmelodi.) Dette er dens **divisive** karakter: alle mindre enheder "**går op i**" og er dermed styret af en fælles største enhed: '**fælles mængfold**', mens den additive rytmik styres af en fælles mindste enhed (den hurtigste puls): '**mindste fællesnævner**'. I den **divisive** rytmik forholder underordnede og overordnede afsnit sig '**symmetrisk**' til hianden; i den **additive** rytmik kan de forskellige lag forholde sig **a-symmetrisk** til hinanden, idet den fælles mindste puls holder sammen på det hele. I den additive rytmik behøver man ikke engang at have en fælles opfattelse af, hvad der er '**1**'-slaget i pulsen (se nærmere i Steen Nielsen: "Mennesker og musik i Afrika" - kap.12 - især ex. 6 og 7, s.58-59).

Når man hæfter sig ved den klassiske musiks, dvs. især den wienerklassiske musiks enkelhed i rytmen, skal det tilføjes, at der ofte henvises til enkle viser og dansemelodier. I den symfoniske musik er billedet ikke helt så éntydigt. Men iøvrigt må man i den **wienerklassiske musik** betragte dens **divisive** karakter ikke som en "**mangel**", men som en **ny æstetisk holdning i 1700-tallet** - en reaktion på den foregående periodes: baroktidens stil, som man syntes var overlæst og snørklet (og bl.a. asymmetrisk i sin frase- og periodedannelser!). Det nye krav hed: "**naturlighed**", dvs. enkelhed og letfattelighed - idet man henviste til den græske oldtids enkle '**klassiske**' arkitektur.

Som omtalt ovenfor havde **barokken** et meget mere differentieret forhold til metrik og periodedannelse. Og i den forudgående periode: **renæssancen** er dette endnu mere udtalt, idet man teoretisk ikke kendte til '**taktstregen**'. Man skrev de enkelte stemmer i kompositionen ud uden taktstreger, kun som en adderen af lange og korte nodeværdier, men med en fælles mindste-puls. Derfor har de polyfone korværker fra denne periode en ejendommeligt "**svævende**" rytmik over sig, idet stemmerne ofte forløber i hver sin taktart og periodik. Se f.eks. begyndelsen af Palestrina: "Sicut Cervus".

I den **romantiske periode**, der fulgte efter wienerklassiken, fastholdes den **divisive** rytmiske holdning for en tid. Men i sidste halvdel af 1800-tallet ændres holdningen igen mod et mere **komplekst rytmebillede**. I sine tidlige klaverværker anvender Schumann ofte rytmiske figurer, der skaber tvivl om eller endda ophæver den egentlige (noterede)

grundrytme (se f.eks. "Impromptus", op. 5 og "Davidsbündlertänze", op. 6). Et klart eksempel på additiv rytmik ses i horn-temaet i begyndelsen af Rich. Strauss' orkesterværk "Till Eulenspiegel".

I vort århundrede har mange **moderne komponister** ladet sig inspirere til en **ny rytmeopfattelse** via **øst-europæisk og ikke-europæisk musik**, f.eks. Stravinsky og Bartok (se f.eks. introduktionen til Stravinsky: "Historien om en soldat"). Det er paradoksalt nok på dette tidspunkt, at den gryende jazzmusik - ved at knytte an til den **europæiske schlagermusik** - overtager den europæiske musiks harmoniske formskemaer og dermed hele dens **divisive periode-opfattelse**. I sidste halvdel af dette århundrede er der i den såkaldte "**minimal musik**" dukket en rytmeopfattelse frem, som kan virke helt **afrikansk** (se kompositioner af Terry Riley og Steve Reich).

Sammenfattende kan man sige, at det '**divisive**' og det '**additive**' aspekt er 2 **modsatrettede poler**, der virker ind på hinanden. Det additive aspekt findes næppe i "ren" form uden en vis indvirkning af det andet aspekt. Man kan i virkeligheden opfatte det divisiv aspekt ud fra det begreb, man på engelsk kalder "**multi-beat**" (dvs. mangelaget puls): i en 4/4-takt vil der foruden fjerdedelspulsen være en langsommere puls (på en helnodes værdi), der er identisk med betoningen af 1-slaget i hver takt. Hvis man af fraseringsmæssige og harmoniske grunde ligeledes "**betoner**" hver 2. eller hver 4. takt, vil der fremkomme en "puls" (normalt kaldet periode-fornemmelse), der er dobbelt ell. 4 gange så langsom. En sådan "puls" kan også sagtens være på fx. 10 takter, hvis et musikalsk afsnit af denne længde gentages regelmæssigt - og dette kan igen nemt kombineres med, at det additive aspekt evt. er dominerende i de "hurtigere" puls-lag. Således kan det '**divisive**' og det '**additive**' virke ind på hinanden. I nogle tilfælde vil det ene dominere, mens det andet er mere uhørligt tilstede, - og omvendt. Selv i de enkelte kulturer vil det formodentlig være skiftende med tiderne.

2. kapitel: HOLLERS OG WORKSONGS.

2.1: FIELD HOLLERS:

Traditionen med musikalsk udformede "råb": '**cries**' eller '**hollers**' går helt tilbage til og hænger sammen med indførelsen af slaver fra Afrika til det amerikanske kontinent. **Field hollers** kan IKKE som sådant kaldes en "genre". De udgør derimod livsnerven - selve essensen af **afro-amerikansk syngemåde**. Ud fra de historiske beretninger, der findes - og ud fra de få nutidige (formentlig autentiske) grammofonoptagelser der er gjort af fænomenet, kan man beskrive udførelsen af et '**field holler**' således: korte melodiske fraser, der synges med fuldtonende, overtonerig stemme, med anvendelse af et kraftigt vibrato på særlige toner, et langtrukket "**dvælende**" glissando fra én tone til en anden - eller omkring en tone (dvs. svævende "blå" intoneringer). Med i beskrivelserne af et '**holler**' fremhæves også gang på gang brugen af "**falset-knækket**". Dette forekommer ofte på frasens sidste tone som et hurtigt, abrupt glissando opad (i et ubestemmeligt interval - ofte op til omkring en oktav).

Hele denne beskrivelse er, som man vil bemærke, selve essensen af den melodiserings- og fraseringsmåde som anvendes i **jazz**. Den er samtidigt også indbegrebet af, hvad man kalder "**blues**" (ikke **genren**, men **udtryksmåden**!). Selv om denne musik i jazzen er blevet overført til instrumenter, har mange jazzmusikere bevaret fornemmelsen for den oprindelige vokale udtryksmåde. Også "**falsetknækket**" blev hurtigt overført til en instrumental spillemåde, især hos trompetister, der kunne finde på at give en høj sluttone et "pift" opad i et endnu højere toneleje, hvor trompetister normalt ikke kan frembringe toner med en klart intoneret tonehøjde. Mange af de ældre (nu

afdøde) jazzmusikere må være vokset op med, eller i det mindste må have hørt sådanne 'field hollers'. I Marshall Stearns: "Historien om jazzen" (dansk oversættelse 1962) refereres der på side 15 til en sanger hos Count Basie: **Joe Williams**. Da han i 1955 bliver bedt om en forklaring på de "hyl" han indføjer i sin sang, svarer han: "**Jeg har hørt gaderåbene i Chicagos South Side**"!

Man skal desuden lægge mærke til, at tonekvaliteten i den vokale fremførelse kan være regionalt betinget. Man kan på de tidlige indspilninger fra slutningen af 30'erne høre, at 'folk blues'-sangere fra Memphis ofte har en mere nasal og "lukket" klang end en sanger fra syden (Texas og Louisiana), hvis klang ofte er mere fuldtonende og overtonerig.

2.2: WORKSONGS OG PENITENTIARIES.

"Råbet" - **field holler'en** - er som sagt en måde at synge på og ikke en genre; den indgår derfor som mere eller mindre grundlæggende bestanddel af de genrer, der i de følgende kapitler skal gennemgås. Helt tilbage fra den første slavetid har negrene anvendt denne sang i forskellige sociale sammenhænge, således som de var vant til i Afrika. Her - som i mange andre kulturer kloden over - ser man, at mennesker synger sammen for at koordinere fælles fysiske arbejdsopgaver, altså: **arbejdssang**! Virkningen af en sådan sang er lige så enkel som den er mirakuløs: den samler den fælles fysiske og psykiske gejst, og gør dermed arbejdet lettere. Slaveopsynsmændene kan næppe have modarbejdet disse medbragte skikke, men tværtimod hurtigt set gevinsten og ladet deres syngemåder uantastet (i modsætning til deres religiøse musikvaner, der op gennem tiden blev kraftigt censureret af præster og skolelærere). Forskere er derfor enige om, at netop **worksongs** og beslægtede musikformer har bevaret mest af de forskellige kulturtræk, som afrikanerne bragte med sig fra de forskellige dele af Afrika. Dertil kommer at brugen af **worksongs** kun har hørt til i de isolerede slavemiljøer. Ikke mange udefra har vist det interesse, i hvert fald ikke i en grad, der kunne danne grundlag for en kommercialisering (sådan som det er sket med andre dele af den negroide folkemusik). Der er knap nok foretaget grammofonindspilninger med autentisk anvendelse af **arbejdssange**.

2.2.1: Funktion og form:

Arbejdssangens form er principielt **responsorial**, dvs. sangen veksler mellem en **forsanger** og "**koret**" (gruppen). Der skelnes mellem 2 former forvekselsang:

- a) **responsorial syngemåde** = *vekselsang* mellem en *forsanger* og et *kor*,
- b) **antifonal syngemåde** = *vekselsang* mellem 2 *halvkor*.

Disse 2 udførelsesmåder har eksisteret op gennem tiderne i de fleste musikkulturer, f.eks. også i den gregorianske (katolske) kirkesang. Så der er altså ikke tale om et specifikt træk ved den afrikanske musik).

I **arbejdssangen** er vekslen mellem **forsanger** og **sjak** funktionelt betinget, så form og funktion er snævert forbundet. I tvangsarbejdets sammenhæng gav det bestemte **rollefunktioner**, som klart afspejles i de **klassiske worksong tekster**. Der er den hvide opsynsmand, kaldet: **Cap'n'** (the Captain). Mellem ham og **arbejdssjakket** står **forsangeren**. **Leadbelly** - en af de legendariske sorte folkesangere - fortæller, at der altid var efterspørgsel på en god **forsanger**. (Han refererer her til forholdene i sydstatsfængslerne, som han kendte indefra.) **Forsangeren** kunne nyde visse goder, som andre ikke fik. Til gengæld måtte han så også være et **bolværk** mellem opsynsmanden og sjakket. Han kunne således i sin sang indflette "**opmuntringer**" til sine kammerater i form af omhyggeligt indpakkede **formærmelser** mod opsynsmanden. Derfor møder man ofte et uigennemskueligt, indforstået sprog i mange **worksong tekster**.

Den responsoriale form er tydelig i følgende traditionelle plantagesang:

Ex. 16: plantagesang "Pick A Bale O' Cotton":

Jump down, turn around, pick a bale o' cotton (forsanger)
Jump down, turn around, pick a bale aday
Oh, Lawdy (=Lord), pick a bale o' cotton (kor)
Oh, Lawdy, pick a bale aday.

En anden arbejdssang - en **fyrbødersang** fra Savannah - citeres i Stearns: "Historien om jazzen", s. 75. Den har også et klart refrain, der angiver, hvor gruppen skal falde ind:

Ex. 17: fyrbødersang "I'd Rather Court A Yellow Gal":

I'd rather court a yellow gal(=girl)
Than work for Henry Clay,
Heave away, heave away! (kor)
I'd rather court a yellow gal
Than work for Henry Clay,
Heave away, heave away! (kor)

En af de arbejdssange som den ovennævnte folkesanger, **Leadbelly** har gjort særligt kendt er "**Hammer-sangen**". Han synger og fortæller på de dokumentariske Library of Congress indspilninger, hvorledes sangen "fungerede":

Ex. 18: work song "Take This Hammer":

Take this hammo' - Huh! - Carry't to de captain - Huh! (3X)
Tell him I'm gone - Huh! - Yes tell him I'm gone - Huh!

Der er her ikke noget klart defineret refrain. Forsangeren starter en ny linie, og gruppen sætter ind efterhånden. Selve "huh"-lyden - forklarer Leadbelly - markerer det sted i sangen, hvor hakkerne bider sig fast i klippegrunden og vrister en ny skærv løs. Desuden giver arbejderne et dybt brum eller støn fra sig i udåndningen sammen med slaget.

Han fortæller om andre sange: fx. "**I ain't gonna ring dem yellow women's do'bell**" (=door bell), som han kalder en '**cross-cut song**' (save-sang). Træstammerne, der skal saves i stykker, er så tykke, at mændene i hver sin ende af saven ikke kan se hinanden. Derfor er det nødvendigt at koordinere bevægelserne ved sang.

Endnu en kendt sang er "**Rock Island Line**", som Leadbelly fortæller, at de brugte til træfældning. To mand stod på hver sin side - én højrehåndet og én venstrehåndet. De huggede på skift i det samme hak, så øksen måtte ikke bide sig fast og blive siddende. Derfor måtte de arbejde i en fælles rytme. "Rock Island Line" blev senere gjort berømt i Europa af den skotske sanger, **Lonnie Donnegan** i 60'erne - folkesangens gyldne årti - som popmelodi.

2.2.2: Historie:

De tidligste historiske beretninger om arbejdssange går tilbage til begyndelsen af 1800-tallet. Disse beretninger omtaler ikke 'plantagesange' men '**rosange**'. I Stearns jazz-bog s. 74 citeres en beretning fra 1845 fortalt af en bådsejlsende:

"...vore sorte roere fik skovene til at genlyde af deres sang. En af dem sang for. Først improviserede han en verselinie, hvori han hyldede sin herres familie og en fejret sort skønhed fra nabolaget, som han sammenlignede med "den røde fugl". Så faldt de andre fem ind med koret, der altid gentog de samme ord. Af og til istemte de en salme..."

Det sidste henviser til, at alt - også salmer - kunne bruges og omformes til arbejdssange. I 1867 udgaves på tryk: "**Slave Songs of the United States**" af Allan, Ware og Garrison. Samlingen rummer en række arbejdssange - bl.a. den ovenfor omtalte sang "Heave away". I 1924-25 udgaves en stor samling arbejdssange: "**Negro Workaday Songs**" af Odum og Johnson.

Mange af de sange, der blev sunget om bord på Mississippis flodbåde og af havnearbejdere i de store udskibningshavne på de Karibiske øer og op langs Østkysten, udgør et særligt kapitel, nemlig: *the Sea Shanty*. Hvis arbejdssangen overhovedet har været udsat for populariserende interesse, så må det være i forbindelse med denne specielle afart. Den blev sunget såvel af lossearbejdere som af sømænd, og spredtes derfor ud over havene. Varianter af irske og engelske sømandssange og ballader er også indgået i disse sange. Senere indgik shanty'en i *minstrel show'enes* repertoire (se kap. 6).

Efter borgerkrigen (1861-65) og slaveriets ophævelse fortsætter arbejdssangens anvendelse - bl.a. i jernbanearbejdernes sjak: *the railroad song*. Talrige er sangene om den legendariske jernbanearbejder, John Henry, der døde engang i 1870'erne - efter sangtraditionen i et forsøg på at konkurrere med en damphammer! Sangene om John Henry findes i 2 traditioner: 1) *ballade-typen* om hans liv og især død - 2) "*hammer*"-sangene, der kun refererer til hans hammer. Se ovennævnte sang: "Take This Hammer".

Op til midten af vort århundrede blev anvendelsen af worksongs bevaret i særlige, isolerede miljøer - især i de store statsfængsler i sydstaterne: Texas og Louisiana.

"*Penitentiaries*" er ordet både for disse straffeanstalter og for: fængselssangene. Efter borgerkrigen indførte disse stater en praksis med ikke blot at bruge straffefangerne (hvoraf de fleste var farvede) til de store statslige vejarbejder og lignende; men man "udlejede" dem også til private entrepriser. Det er fra disse fængsler, at Leadbellys erindringer om arbejdssangens brug stammer. Han "sad" 30 år for mord fra 1918 - men blev benådet i 1925. I 1930 kom han igen i slagsmål og blev arresteret for mordforsøg, for hvilket han modtog en dom på 6-10 år. Dog blev han igen benådet allerede i 1934. Begge benådnings skete på grund af hans indsmigrende sangtalent. Fra 1934 arbejdede han for John A. Lomax og sønnen Allan Lomax, og for dem indsang han i årene 1933-42 en lang række sange med kommentarer på Library of Congress-pladerne, der er anlagt som et stort historisk folkemusikarkiv. Leadbelly døde i 1949.

Så sent som i 1956 kunne Marshall Stearns skrive (i "Historien om jazzen", s. 72): "Maskinen udgør formodentlig den største trussel mod arbejdssangen, som idag hovedsageligt overlever i fængsler i Sydstaterne, hvor der stadigt forekommer manuelt straffe-arbejde". Idag forekommer der sandsynligvis ikke brug af arbejdssang nogen steder i USA?!

3. kapitel: BLUES

Blues som genre kan karakteriseres ud fra 3 ting:

1. en **melodik** der bygger på et **formelsprog**
2. et bestemt **harmonisk og litterært formskema**
3. fortællingen fortælles i **1. person (jeg-form)**

3.1: FORM:

Bluesmelodikken er bygget over de melodiske standardvendinger, som blev gennemgået i 1. kapitel, afsnit 1.1.1. Disse standardvendinger kan tilpasses enhver bluestekst, i modsætning til ballads (der er originale eller videreudviklede versioner af britisk eller irske ballader) med mere fast, genkendelig melodisk kontur, der adskiller den ene sang fra den anden.

Det traditionelle bluesskema er sidste trin af en lang udvikling. Man må forestille sig udviklingen foregået således:

- a) **uakkompagneret solosang**, hvor selvdigtet tekst udtrykker sangerens øjeblikkelige følelser (field holler-typen).
- b) længere **solosang** med **ostinat, ikke-akkordisk rytmeakkompagnement**, dvs. med verslinier af forskellig længde, eftersom sangeren kom på nye ord.
- c) den **akkordisk, proportionsmæssigt tilrettelagte sang: 8-/12-/16-takters blues**.

Det sidste stadie (c): den formmæssigt tilrettelagte blues har et standardskema på 12 takter. Og dette skema kan beskrives således: hvert vers består af 3 linier tekst, hvoraf de 2 første er ens. Hver linie synges inden for hver af de 4-takts perioder, som de 12 takter er opdelt i. De tre 4-takts perioder tilsammen danner en enkel, velproportioneret fordeling af den tonale kadences 3 hovedakkorder. Formen kan i sin helhed overskues således:

Ex. 19: blues-form:

<u>ét vers:</u>	<u>form:</u>	<u>harmonier:</u>
(1. linie) The 2:19 took my baby away	A -	T (4 takter)
(2. linie) The 2:19 took my baby away	A -	S T (4 takter)
(3. linie) The 2:17 will bring her back again	B -	D T (4 takter)

De øvrige vers fortsætter på samme måde!

NB:

i **8-takters** formen gentages A-linien ikke. (Jvf. "Prison Cell Blues", s.54.)

i **16-takters** formen synges A-linien 3 gange. (Jvf. "See That My Grave Is Kept Clean", s.55.)

Inden for disse rammer er det akkordiske spillerum stort.

Den enklest tænkelige harmonisering ser sådan ud:

Ex. 20: blues harmoniskema 1:

$T^7 | T^7 | T^7 | T^7 \parallel S^7 | S^7 | T^7 | T^7 \parallel D^7 | D^7 | T^7 | T^7 \parallel$

Men normalt anvendes en række varianter, især i første og sidste 4-takts periode:

Ex. 21: blues harmoniskema 2:

$T^7 | S^7 | T^7 | T^7 \parallel S^7 | S^7 | T^7 | T^7 \parallel D^7 | S^7 | T | TD^7 \parallel$

Bemærk især varianten i sidste periode, hvor den tonale kadence gennemspilles "baglæns": $D | S | T \parallel$

Når bluesskemaet anvendes i jazzsammenhænge, bruges der ofte et udvidet akkordskema med kvint-rundgang i 2. og 3. 4-takts periode.

Den tid det tager at synge teksten til hver linie, udgør normalt lidt over halvdelen af hver 4-takts periode, hvorved der bliver tid til et instrumentalt "svar" efter hver sanglinie.

Stilistisk og formmæssigt overlapper blues'en med mange andre genrer. F.eks. kan 12-takts formen også bruges til religiøse sange.

Men karakteristisk bruger bluesteksten **1. person (jeg-form)**, hvorved den adskiller sig fra de religiøse sange, balladerne og mange worksongs, der alle bruger 3. person.

3.2: FUNKTION:

Blues er negrenes kommentar til dagens begivenheder og fortrædeligheder. Den udtrykker hans helt personlige følelser. Den er ofte i langsomt tempo og af en sørgmodig karakter. Bluessangeren synger: *"I wake up dis mornin' - and de blues got me!"* Den "blå" følelse er udtryk for negerens afmagt og samtidig protest over for samfundets undertrykkelse af ham.

3.3: LITTERÆRT INDHOLD:

Nogle af de emnekredse som indgår som dele af mange bluestekster er:

- kærestesorger
- ægteskabssorger
- sociale problemer: sult, druk, gambling, fængsling (mange sangere kendte fængslet indefra!)
- racediskrimination,
- protest og oprør (især de yngste sangere).

Desuden vil man bemærke bluesteksternes omfattende brug af en indforstået slang, hvilket ikke blot skyldtes, at negrene udgjorde en selvstændig samfundsklasse; det var også et resultat af en selvcensur. Det var ikke tilrådeligt for åbenlyst at kritisere de hvide magthavere. Måske var en sådan selvcensur ikke så nødvendig, så længe blues'en blev dyrket som privat omgangsform blandt negrene. Men efter at blues'en fra 1920'erne begyndte at blive indspillet på plader, bliver et indforstået kodesprog nødvendigt for at udtrykke en samfundskritik. Disse pladeudgivelser henvendte sig specielt til et sort publikum, som forstod det indpakkede budskab. Pladerne kaldtes helt officielt: **Race Records**.

3.4: UDFØRELSE OG INSTRUMENTATION:

Ved den autentiske udførelse som folkesang akkompagneres blues kun af banjo og/eller guitar; evt. af nogle få andre instrumenter: mundharpe, piano, harmonika.

Ved brug af blues-formen i jazzsammenhænge udvikles nye muligheder: efter at New Orleans jazzen var opstået, tog den omkring 1920 bluesformen til sig - enten som:

1) **bluessang** (især med sangerinder) med **akkompagnement** af et New Orleans-orkester, eller

2) **ren instrumental udførelse**, hvor man bruger 12-takters skemaet som grundlag for skiftevis arrangeret **ensemblespil** og improviserede **instrumentale soli**. I instrumental udførelse kalder man ét vers (12 takter) for: et 'kor' (på engelsk: *'Chorus'*). Man improviserer altså så og så mange 'kor'.

Også den nyere jazz henter væsentlig inspiration i blues. Mange ikke-bluesnumre er ofte camouflerede og stærkt udvidede bluesskemaer.

Ud fra udførelsen kan bluesgenren kan deles op i 2 hovedkategorier:

3.4.1: Country blues:

den **landlige blues** er den upolerede naive form for blues, som træffes hos sangere, der hovedsageligt har virket i sydstatene. Mange af disse sætter en ære i at spille uden akkorder, men med *ostinat* akkompagnement. Det gælder f. eks. Big Bill Broonzy (se Stearns, s.82).

Typiske repræsentanter er: Blind Lemon Jefferson, Sleepy John Estes, Lightnin' Hopkins, Big Bill Broonzy og Leadbelly.

(En stor del af disse sangere er aldrig kommet frem i det kommercielle rampelys, men har lavet indspilninger takket være visse ivrige folkemusik indsamlere. Kendtest er John og Allan Lomax, som har optaget f.eks. Leadbelly og Lemon Jefferson til de berømte dokumentariske pladeoptagelser: **Library of Congress**.)

3.4.2: City blues:

(stor-) **by-blues**, der er præget af den instrumentale jazz og som ofte udføres i ret hurtigt swing tempo.

Typiske repræsentanter: er Jimmy Rushing og Joe Turner. Af kvindelige sangere kan nævnes: "Ma" Rainey (en af de ældste), Mamie Smith og Bessie Smith.

En del bluessangere er først blevet "opdaget" så sent som i 50'erne og 60'erne: f.eks. Sonny Boy Williamson.

Kommercielle udløbere af blues:

Efter 2. verdenskrig dukker en populariseret bølge af blues op: **Rythm-and-blues**. Som en af genrens hovedrepræsentanter kan nævnes guitaristen B.B. King. Fra omkring 1955 dukker **Rock'n'Roll** op som en blegere kopi af *rythm-and-blues*, sunget af hvide for de hvide. Elvis Presley er en af denne modebølges hovedfigurer.

3.5: HISTORIE:

Blues'ens oprindelse lader sig ikke nærmere kortlægge; men "råbet": *field holler'en* må betragtes som *forløberen* for blues. Der må have været bluessang som en længere fortællende sang allerede i midten af 1800-tallet.

Selve ordet **blues** bliver først almindeligt brugt efter ca. 1910, hvor W. C. Handy efter sin indsamling af folkløse begynder at udgive populariserede blues: bl.a. "Memphis Blues", 1912 (se kronologien, s. 48).

I 1920 indspiller Mamie Smith formentlig som den første negersangerinde en bluesplade med: "Crazy Blues", som bliver en stor salgssucces. Efter 1920 opdager pladeselskaberne, at der er et vist publikum blandt negrene, jvf. de ovenfor nævnte Race Records. Op gennem 20'erne og 30'erne og op til i dag går blues indspilninger som en mindre bemærket sidestrøm til den egentlige hovedstrøm: JAZZ-MUSIKKEN.

4. kapitel: BALLADS, MOUNTAIN SONGS OG DANSEMUSIK

En mængde engelske og irske ballader er i årenes løb blevet bragt til USA af angelsaksiske indvandrere. (På engelsk svarer ordet 'ballad' nogenlunde til det danske 'folkevisse'.) Der har været mange indvandringsbølger til det "forjættede" land. En af dem var f.eks. den irske indvandring efter 1845. Kartoffelhøsten, som udgjorde irlændernes hovedernæring, slog fejl i 1845. På grund af dette plus Englands ophævelse af korn tolden udvandrede millioner af irlendere til USA.

Disse ballader er idag en del af den amerikanske folkesang, sammen med den øvrige hvide folkemusik: **cowboy sange** og **mountain songs**. I dette blandede repertoire finder man så forskellige sange som den gamle engelske folkevisse fra 1600-tallet: "**Barbara Allen**" og sangen om "**Tom Dooley**", mountaineer'en der skal hænges. De gamle britiske folkesange findes samlet i 5 tykke bind med ialt 305 ballads i **Francis James Child: "The English and Scottish Popular Ballads"** (1882-98). For at få et indtryk af det blandede britisk-amerikanske repertoire kan man med udbytte studere **Joan Baez's "Songbook"**. (Joan Baez har siden 1960'erne været en populær amerikansk folkesanger.)

Mountain songs kaldes også **Hillbilly songs** (= bjerg Billy). De synges i Sydstaterne og i Østbjergbæltet: Rocky Mountains og Appalacherne - og er stærkt influeret af blues. Blueskemaet og den blå tonalitet, tekstindholdet og selve navnet "blues" som en del af sangtitlen går igen i mange mountain songs. Dog er melodistilen mindre præget af formler og minder mere om balladernes sangstil. Til stilen hører desuden et specielt genkendeligt banjo og violin akkompagnement (**hillbilly style**).

Dansemusikken er også præget af hillbilly-stilen. Dansemusikken i pioner-tiden var medbragt fra Europa. Det var f.eks. de irske '**reels**' og '**jigs**': dansemelodier i hurtigt tempo. Og der var '**country dances**' (en "fejloversættelse" af det engelsk/franske: "**contra dance**", - samt '**square dance**': en amerikanisering af det europæiske ord "quadrille". Et specielt amerikansk fænomen opstod i forbindelse med square dance: caller'en. En '**caller**' eller '**promter**' er en slags danse-dirigent, der synger sine anvisninger til de dansere om de mange variationer, der forekommer i formationsdansene. Sangen har slægtskab med **field holler** og med forsangerens rolle i den negroide vekselsang. (Jvf. Erik Møldrup: "Ragtime" - speciale fra Århus universitet, udgivet på Publimus, Århus 1975.)

I cowboyrepertoiret findes det kendte råb: ya-huuu, som også er i slægt med field holler. Dette repertoire af hvid folkløse går idag under det kommercielle mærkat: **Country & Western Music**. Country & Western er blevet kaldt den hvide mands blues. **Bob Dylan**, der i mange år sang i en bluespåvirket stil, gik efter et stilskeft over til en Country & Western præget musik.

5. kapitel: DEN RELIGIØSE MUSIK

5.1: FUNKTION:

Negrenes religionsudøvelse var især i tidligere tid særdeles omfangsrig. Foruden de sædvanlige gudstjenester på søndage, var der en masse religiøse møder af mindre officiel og mere folkelig karakter: f.eks. *revivals* (vækkelsesmøder) eller *prayer meetings* (bønne-møder).

Ring shouts:

Efter et sådant folkeligt møde samledes man ofte til ring shouts: en religiøs kædedans. Forsangeren (*shouter*'en) står i midten, tramper med fødderne, klapper i hænderne og synger en monoton melodi. I en cirkel omkring ham danser de øvrige deltagere i langsomme trin venstre om. Denne dans fortsætter, mens tempoet gradvist stiger. Og efterhånden intensiveres stemningen - måske efter flere timer - til religiøs ekstase. Ring shouts er en af de få direkte overleveringer fra vestafrikansk kultur, og dermed et af de få hedenske ritualer, der uensureret er indgået i negrenes kristendomsudøvelse.

Song sermon (sangprædiken):

Præsten fortæller (synger), ofte i sin egen version, kapitler fra biblen, mens tilhørerne kommer med tilråb. Det er ofte vækkelsesprædikanter, altså lægmænd, der ude i land-distrikterne benytter sig af denne form. Den passer bedre til de folkelige møder, der holdes uden for den officielle kirke.

Moans (= klageudbrud):

Til gudstjenester og mange møder hører bøn. Disse bønner fremføres under megen klagen, sorgen og syngen. Der er ofte en eller flere "forklagere" (*moaners*), der kan bringe de øvrige i den rette stemning. Under bønnen gribes mange af "rystelser" og falder om og må lægges ind til siden, indtil de kommer til sig selv.

Jubilee:

Er en jubelsang i korte sætninger til knappe, stærkt rytmiske melodivendinger. En jubilee bruges til særligt glædelige begivenheder.

Gospel og spiritual:

Er salmer, der synges under gudstjenesterne og andre religiøse lejligheder.

5.2: FORM:

Den overvejende del af repertoire er i responsorial form, dvs. vekselsang.

Kun en mindre del af negrenes religiøse sange, nemlig spiritual'en benytter ikke den responsoriale form. Spiritual'en ligger derimod tæt op ad den gamle engelske hymnetradition, og er altså en salme der synges lige ud ad landevejen.

5.3: GENRER:

a) Responsorial-typen: spørgsmål/svar (stærkt improviseret):

Ringshouts (forsanger/gruppe)

Sangprædiken (præst/menighed)

Moans (=klage) (forklager: "moan sisters (brothers)!" /menighed)

b) Fastlagt kort, rytmisk melodi:

Gospel song (evangelie sang)

Jubilee (jubelsang)

Begge kan have spørgsmål/svar-form!

c) Fastlagt lang melodi:

Spirituals (åndelige sange)

d) Verdslige sange med religiøst indhold:

Denne genre er repræsenteret ved *street singers* - ofte blinde mænd, der drog rundt og sang i byerne på gader og torve.

Musikken er verdslig, da den ligger tæt op ad blues- og work song-repertoiret; men teksterne har et mere eller mindre religiøst indhold. (Meget kendt er den blinde gadesanger Blind Willie Johnson).

Genrerne b) og c) kan også defineres på en anden måde:

Gospel song:

En rytmisk præget salmesang, som fra 1920'erne spredtes blandt negrene i nordstaterne. Den adskiller sig indholdsmæssigt ikke fra den ældre spiritual, men er i formen mere præget af jazz og blues.

Spiritual:

De ældre salmer fra 1800-tallet.

Genrebestemmelsen besværliggøres derved, at de forskellige kirkesamfund har deres egne traditioner m.h.t. fremførelsen af hymnerne (dvs. forskellige tempi og tilføjelse af improviserede forsiringer). Der eksisterer endog lokale traditioner som varierer fra distrikt til distrikt. F.eks. har baptisterne en fremførelsesmåde, der kaldes *long meter*: 1. vers af en hymne synges på normal vis, hvorefter verset gentages i en lang, udtrukken, klagende improviseret syngemåde, hvorunder melodien forsynes med forsiringer og glissandi. Andre måder er *common meter* og *short meter*.

5.4: UDFØRELSE OG INSTRUMENTATION:

Den overvejende del af repertoiret (først og fremmest den responsoriale) udføres improvisatorisk, dvs. har ikke nogen fastlagt, genkendelig melodi, men består af en række i befolkningen alment kendte musikalske formler, som kan tilpasses en hvilken som helst tekst.

Jo mere vi nærmer os hymnen med den fastlagte genkendelige melodi, indskrænkes improvisationerne til et minimum.

Desuden er der stor forskel på den autentiske fremførelse, altså den måde hvorpå menighederne synger, - og så kommercielle koncertsalsfremførelser med f.eks. Mahalia Jackson med 60 mands symfoniorkester som baggrund eller "The Mormon Tabernakel Choir".

Den religiøse musik er først og fremmest vokal (solistisk/korisk), kun med akkompagnement af håndklap og fodtramp. Men man understreger ofte grundrytmen med slag af 2 træstykker, slag på bølter og kander o.lign., ligesom man ved visse, især de mere folkelige, lejligheder har brugt de akkompagnerende instrumenter, som man også bruger til den verdslige musik og dans: banjo (senere guitar) og violin og harmonika.

Senere ved New Orleans-musikkens opdukken har man i mere formående kirker kunnet lade et band deltage i gudstjenesten.

Det blev i den sidste halvdel af 1800-tallet yndet, at herrer sang i kvartet (*barber shop*-stilen).

5.5: LITTERÆRT INDHOLD:

Mange af de religiøse sange refererer begivenheder, især fra det gamle testamente og Johannes Åbenbaring (altså de mere farverige dele af biblen), som dramatiseredes gennem negrenes fantasifulde gemyt. Sammenlign følgende 2 eksempler:

Biblens beretning om syndefaldet: Mosebog, 3. kap.:

"Da åbnedes begges øjne, og de så, at de var nøgne. Derfor syede de figenblade sammen og bandt

dem om sig. Da dagen blev sval, hørte de Gud Herren vandre i Haven, og Adam og hans hustru skjulte sig for ham inde mellem Havens træer. Da kaldte Gud Herren på Adam og råbte: "hvor er du?".

Samme beretning fortalt i en gospel:

Ex. 22: gospel "Pinnin' Leaves":

Oh, Eve, where is Adam	(solo)
Oh, Eve, Adam in the garden,	
<i>Pinnin' leaves.</i>	(kor-refrain)
Adam in the garden,	(solo)
<i>Pinnin' leaves.</i>	(kor-refrain)
Lord called Adam,	Etc.
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Adam wouldn't answer	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Adam ashamed,	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Adam?	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Adam!	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Where't thou?	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Adam naked,	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Aint you ashamed.	
<i>Pinnin' leaves.</i>	
Lord I'm ashamed	
<i>Pinnin' leaves.</i>	

(Pinnin' leaves = "syv blade sammen".)

5.6: HISTORIE:

Grundlaget for den negroide religiøse sang er en sammensmeltning af 3 musikalske traditioner:

- 1) den vestafrikanske religiøse og verdslige sang
- 2) den engelsk-evangeliske hymne
- 3) vækkelsesbevægelsens sange (metodist- og baptistbevægelsen)

1590'erne: grundlæggelse af den første britiske koloni i Virginia.

1620: kolonisation af New England ved "pilgrims-fædrene", der ankom med skibet "Mayflower".

1770'erne: metodistbevægelsen og lægprædikanterne (både hvide og negre) brugte sangprædiken. Teksten til mange spirituals stammer fra den engelske hymnetradition.

Omkr. 1800: "Den store vækkelse", en religiøs massebevægelse med hysteriske friluftsmøder, "hærgede" USAs randstater (pionerområder). Under dette opstod den folkelige salme - en salme som lånte sin melodi fra de britisk og irske ballader. Teksten lavede prædikanterne ofte selv. Disse sange overtog spørgsmål/svar-formen, der er velegnet til frikirkelige friluftsmøder.

1863: skriftlig beretning om et ring shout-møde.

1867: spirituals omtales i "Slave Songs of The United States" (den første trykte samling af negersange indeholdende både spirituals og worksongs).

1871: The Fisk Jubilee Singers turnerer i USA og udland - og gør spiritual til respektabel musik.

1902: The Din Widdie Colored Quartet indsynger de første plader med spirituals.

1920-erne: indspilninger med: syngende præster og et udvalg af deres bedst syngende menighedsmedlemmer. Religiøse gadesangere. Gospel-kvartetter.

1945-50: gospel og spiritual får en kommerciel opblomstring (pladeindspilninger og koncert). Samtidig opstår *soul*-musikken - en kommerciel, ikke-religiøs, men gospelpræget musik.

5.7: REPERTOIRE

Hymner af angelsaksisk oprindelse:

Abide with me

Amazing Grace

Let Your Light Shine On Me

Spirituals:

Nobody Knows The Trouble I've Seen

Go Down Moses

Swing Low, Sweet Chariot

Down By The Riverside

Heaven

Joshua Fit The Battle of Jerico

Gospels:

Got No Travellin' Shoes

What Month Was Jesus Born In

Jubilees:

When The Saints Go Marchin' In

I'm So Glad, Jesus Lifted Me

5.8: MUSIKERE:

Syngende præster:	Rev. J. M. Gates (Reverend = "ærværdig", dvs. titel = 'Pastor')
Gospelsangere:	Rosetta Tharpe, Mahalia Jackson
Gospelkvartet:	Mitchell's Christian Singers, The Golden Gate Quartet, The Delta Rythm Boys
Gade sangere:	Blind Willie Johnson, Blind Arizona Dranes (kvindelig sanger).

6. kapitel: MINSTREL SHOW

Minstrel show'enes blomstringstid er fra ca. 1845-1910.

Et *minstrel show* er et slags omrejsende cirkus: akrobatik, klovneri, dans og sang. Men dansen og sangen er meget speciel i denne sammenhæng. Hvide aktører, der var sværtede i ansigtet som negre, lavede parodi på den folkelige negersang og dans. Det formede sig som et slags skuespil, der skulle forestille lykkeligt dansende negre på bomuldsplantagerne.

Teksten var i negerdialekt og hængte negeren ud som værende naiv og dum.

Det vigtigste ved denne genre er, at man forsøgte at efterligne negrenes sang og musik. Derigennem vænnede man et større publikum, der ikke var vant til landdistrikternes folkemusik, til denne specielle musikform. Derved åbnedes mulighed for en større accept af jazzen, da den opstod omkring århundredeskiftet.

(En parallel til minstrel show er prærieshowet, f.eks. Buffalo Bills prærieshow, som er beskrevet i musicalen "Annie Get Your Gun").

Som nævnt var det i begyndelsen hvide aktører. Men senere omkring århundredeskiftet deltog også negre som aktører og musikere. Det fik betydning for mange jazzmusikers udvikling fra amatør til professionel. Gertrude "Ma" Rainey (en af de første kvindelige bluessangere) rejste med et minstrel show. Mange både hvide og farvede marchorkestre i New Orleans turnerede med minstrelshows, hvorved New Orleans-jazzen blev kendt længere nordpå og opdaget af show business i Chicago og New York. Resultatet blev de første jazz-indspilninger i 1917 (se Kronologien s.48).

7.kapitel: RAGTIME

Ragtime-musikkens egentlige periode er fra ca. 1895-1920.

7.1: FUNKTION:

Danse- og underholdningsmusik. *Ragtime* er den første schlagermusik, som udvikledes af den negroide folkemusik.

7.2: FORM:

Ragtime opstod som dansemusik i slutningen af forrige århundrede. Dette kan også aflæses indirekte af formen, idet ragtimen videreførte formopbygningen i 1800-tallets selskabsdanse: marcher, valse, kvadriller, polkaer osv. Ud over at overtage dansenes traditionelle form med en repeteret melodi af 16 takters længde, videreførte ragtimen også traditionen med at sammenkæde danse til et lænere forløb. Hvis en af dansene dukker op flere gange, opstår et rondo-præget mønster. F.eks. består "Maple Leaf Rag" af 4 forskellige melodier (tema-afsnit) hver på 16 takter (med repetition 32 takter), der kommer i nedenstående rækkefølge:

Ex. 23: tema-afsnittene i Scott Joplin: "Maple Leaf Rag" (1899):

A A B B A C C D D

Det 3. tema (C) kaldtes normalt 'trioen' (efter traditionen i 1800-tallets selskabsdanse). Den er ofte mere lyrisk, dvs. mere melodisk end de øvrige afsnit. Bemærk også at "St. Louis Blues" - sådan som den blev udgivet af W. C. Harding i 1914 - består af 3

forskellige temaer på henholdsvis 24 takter (2 X 12-takters blues), 16 takter (over et rhumba-akkompagnement) og 12 takters blues (gentaget 5 gange). Den er således bygget op på 'ragtime'-manér.

Selve ordet 'ragtime' er afledt af "ragged time", dvs. "sønderrevet rytme" = synkoperet rytme. Der er et særligt forhold imellem venstre og højre hånd i ragtime-klaverspillet: *venstre hånd* fastholder et *vekselbas-akkompagnement* med *fire ottendedelsslags* som grundrytme (ragtime spilles altid i 2/4-dels rytme!). Til dette akkompagnement spiller *højre hånd* en *række sekstende-dels figurer*, der mere er præget af rytmisk spidsfindighed end af melodisk opfindsomhed. Typisk gøres ubetonede sekstende-dele til betonedele, mens betonedele udelades ved en pause. Desuden danner *sekstende-dels figurerne* typiske *modrytmer*, idet de sammenstilles i *grupper på 3*. Dermed kommer de til at gå på tværs af pulsens naturlige underdeling i 2- eller 4-grupper.

Se følgende temaer fra Scott Joplins "Maple Leaf Rag" (1899):

Ex. 23: Scott Joplin: "Maple Leaf Rag":



7.3: INSTRUMENTATION:

Ragtime er klavermusik; og den blev spillet af pianister i midtvesten og syden. Dog overtog New Orleans-orkestrene hurtigt stilen.

7.4: HISTORIE OG MUSIKERE:

Som nævnt i kapitel 4 har dansemusikken i pionerlandet USA dybe rødder i europæisk dansemusik - både den folkelige og den mere aristokratiske selskabsdans. De **folkelige dansemelodier** benævntes normalt 'jig' (efter engelsk og irsk forbillede), og var oftest en gentaget melodi af 8 takters længde, mens de aristokratiske modeller som kontra danse og kvadriller normalt var gentagede melodier af 16 takters længde. I al europæisk dansemusik - såvel den folkelige som den mere aristokratiske - kendes til det fænomen at spille flere dansemelodier i sammenhæng. Helt tilbage i renæssancen kendtes til **sammenstillinger af danse**. I spillemandsmusik kæder man f.eks. en 'rheinländer' sammen med "Totur fra Vejle" osv. Johann Strauss d. yngres "An der schönen blauen Donau" består af et forspil + en sammenkædning af 5 forskellige valse. Chopins "Grande valse brillante", op.18 består ligeledes af en sammenstilling af valsemelodier i forskellige tonearter. En vigtig **forudsætning for ragtimens tonale disposition** er netop traditionen i 1800-tallets underholdningsmusik med at sammensætte melodier i **vekslende tonearter**. En særlig amerikansk forudsætning i så henseende udgør **Sousas marcher**, hvor "trioen" (satsens 3. tema) normalt står i subdominanten. (**John Philip Sousa: 1854-1932.**) - Disse mange forhold udgør ragtimens formmæssige forudsætninger.

Forudsætningerne for ragtimens stilmæssige forhold: **melodik og rytmik** er temmeligt overraskende. Erik Møldrup gør i sit speciale: "Ragtime" (PubliMus, Århus 1975) nøje rede for, hvordan man i hvert fald tilbage til omkr. 1850 kan spore en udvikling af en **særlig banjo spillestil** som en pendant til den specielle violin-stil i 'hillbilly'-musikken. Fra omkr. 1850 indsamledes banjo-melodier (banjo jigs) til brug i minstrel shows. Og man begyndte også at udgive banjo-skoler til øvelsesbrug. Af disse kilder fremgår det, at der er tale om en spillestil baseret på variationsteknikker: **melodisk-rytmiske "omspindinger"** af traditionelle dansemelodier og sange. Hurtige rytmiske figurer spillet på banjoens 2 yderstrenger (som løse strenger) blev anbragt imellem melodiens hovedtoner, hvorved en langsommere melodi kunne få en stærk rytmisk fremdrift. Mange af de **rytmiske variationsfigurer** kunne desuden indeholde **polyrytmiske figurer**, synkoper (akcentuering af ubetonede slag) eller udeladelse af en tone på et betonet salg (dvs. pause ofte på 1. slag i takten). Dette er alt sammen stiltræk, der senere kan genfindes i ragtime stilen.

Disse **banjo jigs** blev derefter en del af **minstrel showenes repertoire**. Og via minstrel musikkens udbredelse og popularitet overførtes stilen til slut til ragtimens synkoperede klaverstil.

Den allerførste ragtime er knyttet til byen **Sedalia i Missouri**, hvor **Scott Joplin** i begyndelsen af 90'erne spillede som solopianist. Scott Joplin betragtes som en af grundlæggerne af stilen.

Senere blev stilen kendt i **St. Louis og Chicago** (i forbindelse med en verdensudstilling i 1893), hvor blandt andre Joplin spillede.

Schlagerindustrien kom hurtigt til og gjorde den til en landeplage sammen med **dansen Cake Walk**. (Moden bredte sig endda så langt som til Europa, jvf. Debussy: "Golliewogs Cake Walk" og Stravinsky: "Ragtime for 11 instrumenter" og "Piano Rag Music".)

Efter 1900 bliver ragtime spillet i New Orleans af en **ny generation pianister**, eksempelvis **Jelly Roll Morton**. Af disse pianister bliver den stive ragtime gjort mere elastisk og swingpræget. Hør de 2 forskellige indspilninger af "**Maple Leaf Rag**" på **Smithsonian Collection of CLASSIC JAZZ** (P 11892, nr. 1-2). På den **første indspilning** (på piano-rulle) fra 1916 spiller Joplin selv sin rag i en næsten nodetro gengivelse af den trykte node. På **Jelly Roll Mortons indspilning** (der er langt senere fra

1938) kan man høre, at han har lært at "swinge" sekstende-delene, således at den første er lidt længere end den anden. Desuden spiller han frit i forhold til den trykte node. Det er på dette stilgrundlag med "swingende" underdeling af pulsen, at marchorkestrene overtager stilen.

Omkring 1920: Den sidste stiludvikling sker i New York: **Harlem-stilen** med en stor rytmisk kompleksitet. Eksponent for denne stil er **Robert P. Johnson** og senere **Fats Waller**, **Art Tatum** og andre.

8.kapitel: TRADITIONEN I NEW ORLEANS

New Orleansmusikken er jazzens start - om ikke den er egentlig jazz, så er det ihvertfald den første swingende musik og derfor grundlaget for den egentlige jazz. Det var i mange år god tone at hævde, at jazzen opstod i New Orleans slet og ret. Senere er det blevet påvist, at andre lokaliteter også har haft betydning for jazzens opståen. Men ud fra den enorme mængde musik, der blev produceret i New Orleans i begyndelsen af 1900-tallet, og ud fra dens popularitet og dermed indvirkning, er det ikke ukorrekt at fokusere netop på denne by, når man vil redegøre for jazzens allertidligste udvikling.

8.1: HISTORIE:

New Orleans musikken bygger på en sammensmeltning af flere faktorer:

1. Den franske marchtradition.
2. Sociale forandringer for de klassisk uddannede kreoler, der boede *downtown* + de improviserende, bluesspillende negre, der boede *uptown*.
3. Ragtime.

8.1.1: Marchtradition:

New Orleans fulgte som tidligere fransk koloni den franske mode for marchorkestre, som går helt tilbage til Napoleonstiden og årtierne derefter (jvf. franske komponister som **Hector Berlioz** med "Symphonie funèbre et triomphale" for et kæmpe harmoniorkester!). Den lejlighedsvis optræden af saxofoner i marchorkestrene (klarinetter var det almindeligst brugte træblæseinstrument) er ligeledes en arv fra Frankrig, hvor instrumentet først blev populært. (Belgieren **Adolph Sax** patenterede i 1846 sit nye instrument: saxofon, der er en ombygning af klarinetten.) Desuden var **John Philip Sousa** med til som "the March King" at grundlægge en amerikansk march-tradition. Hans marcher (hvoraf han skrev ca. 150) nåede toppen af popularitet i 1890'erne. **Marchorkestrene i New Orleans** medvirkede ved parader, skovturer og udendørskoncerter. Speciel var deres medvirken ved begravelser: på vej til graven spilledes der sørgemarcher (ofte salmemelodier i gravitetisk 4/4-dels takt - men efter jordpåkastelsen, når ligfølget vendte tilbage mod byen, slog orkestret om i lystigt synkoperet 2/4-takt! Der var både hvide og sorte orkestre. Et betydningsfuldt træk ved marchorkestertraditionen var den såkaldte "second row". Ved siden af det egentlige orkester, gik der i "second row" inde ved rendestenen et "hjelpe-band" bestående af kvarterets unger, der ivrigt spillede på indbildte instrumenter (eller på kaffekande, bliktrakt o.lign.) efterlignende de voksne musikeres bevægelser og lyde. Flere store musikere - bl.a. **Louis Armstrong** - har fortalt, hvorledes de har fået deres første musikermæssige "skoling" i "the second row".

8.1.2: Sociale forandringer:

Kreolerne var grundigt klassisk uddannede musikere - de fik ofte deres uddannelse i Frankrig. Mens deres status inden borgerkrigen endnu var høj, spillede de i danseorkestrene på restauranter og natklubber i de finere kvarterer "**downtown**" (New Orleans er bygget på en skråning omkring havnen). Efter borgerkrigen blev de p.gr.a. det alment voksende negerhad forment adgang til bedre jobs og måtte søge "**uptown**" til de dårligste negerkvarterer efter arbejde. Her mødte de musikere, der oftest ikke kunne læse noder, men spillede alt efter gehør. Af dem lærte de hele den negroide folkemusiks grundlag, som de ikke var fortrolige med. De lærte eftehånden også at improvisere og spille i 'blå tonalitet'.

Til gengæld fik kreolerne indflydelse gennem deres klassiske skoling, der betød kendskab til noder, bedre professionel spillet teknik og bedre orkesterarrangementer.

8.1.3: Ragtime:

Ragtime indgik som en stor del af både stilen og repertoiret. Dog spilledes der mere med swing, i modsætning til den meget firkantede og "hoppende" synkopering i ragtimerytme.

8.1.4: Storyville:

Endnu en ting af betydning var overgangen fra amatør til professionel musiker: I 1897 åbnedes forlystelses- og bordelkvarteret: Storyville, hvilket gav jobmulighed som heltidsbeskæftiget musiker. Desuden brugtes i stigende grad New Orleans orkestre i minstrel shows.

8.2: INSTRUMENTATION:

New Orleans orkestret er et koncentrat af marchorkestret. Antallet af blæsere er reduceret. Tubaen som bas-instrument erstattes normalt af en kontrabas. Marchorkestrets slagtpøjsgruppe bestod af 2 musikere, der betjente henholdsvis storetrommen (med bækken) og lilletrommen. I New Orleans orkestret spilles alt slagtpøj af én person. Således udvikledes **tromme-sættet** med **hi-hat** og **pedal** til storetrommen, sådan at disse kan betjenes med fødderne. Den traditionelle New Orleans besætninger består af: 1-2 kornetter (trompeter), klarinet, basun + rytmegruppe: f.eks. banjo/guitar, bas (tuba) og trommer.

Bemærk at betegnelsen New Orleans bruges om hele denne tradition, mens betegnelsen Dixieland især bruges om de hvide New Orleans-orkestre.

8.3: MUSIKKENS STIL:

Der var intet solospil. Musikken var fra begyndelsen til enden ensemblespil med den polyfoni, der er karakteristisk for New Orleans-stilen: **kollektiv improvisation**. For at blæserne ikke skulle være iverjen for hinanden indarbejdedes en klar arbejdsdeling: *kornetten* spillede melodien efter gehør med **diverse synkoperinger** og **melodiske omspindinger**, mens *klarinetten* improviserede en **modstemme** (ofte skalaer og akkordbrydninger i hurtigere noder) over og omkring melodien. *Basunens* spil indskrænkes normalt til på harmoni-toner at spille "**ledetone-linier**". Alle melodier blev lavet om til **2/4-takt**, som er ragtimens taktart. Rytmegruppen afspejler klart ragtimens venstre-hånds akkompagnement (som på sin side er en efterligning af march-musikkens akkompagnement): *kontrabassen* spiller **bas- og vekselsbæstoner** på de betonedes slag, mens *banjo* *ell. guitar* spiller **efterslag**. *Trommespillet* fordobler denne akkompagnementsrytme med *storetrommen* på de betonedes slag og *lilletrommen* på efterslagene - og med bækkenet til at markere specielle akcentueringer. Det samlede resultat af rytmegruppens spil bliver en bastant og meget lidt "flydende" grundrytme.

8.4: MUSIKERE OG ORKESTRE:

Charles "Buddy" Bolden (1868-1931): legendarisk kornettist. Fra beyndelsen af 1890'erne til 1907 leder af flere orkestre i New Orleans, formentlig de første jazzprægede orkestre. Har ikke lavet pladeindspilninger!

"Papa" Jack Laine (1873-1966): trommeslager og fra 1888 leder af det formentlig første hvide jazzprægede orkester. Har ikke lavet pladeindspilninger!

Joe "King" Oliver (1885-1938): kornettist og trompetist.

New Orleans (1900-1918):

Spiller i en række New Orleans orkestre bl.a. Keppard's "Olympia Band" (se neden for), som han overtager ledelsen af i 1912, da Keppard forlader byen. Fra 1914 spiller han også med i Kid Ory's orkester. Sideløbende hermed danner han i 1916 sit eget orkester, hvor den unge Armstrong bliver hans "elev". Da han i 1918 forlader byen, anbefaler han Armstrong som sin afløser i Kid Orys orkester.

Chicago (1922-27):

Efter 2 års ophold i Chicago og en tourné i Californien, slår Oliver sig atter ned i Chicago. Samtidigt telegraferer han bud efter Armstrong, som bliver 2. kornettist i Oliver's nye orkester, der spiller på etablissementet "Lincoln Gardens". Dette orkester "King Oliver's Creole Jazz Band" viser sig at skabe jazz-historie. Band'et består af: Oliver og Armstrong (kornetter), Johnny Dodds (klar.), Honoré Dutrey (basun), Lil Harding (piano) - senere gift med Armstrong, Bill Johnson (bas/banjo) og Baby Dodds (tr.). Med denne besætning indspillede orkestret i 1923 - som det første betydelige negerorkester (efter Ory's) - en række nu "klassiske" plader. I 1924 opløses orkestret. Efter tidens nye krav samler Oliver et stort ni-mandsorkester "The Dixie [ell. Savannah] Syncopaters".

New York (1927-31):

Spiller med et nyt orkester på "Savoy Ballroom" i Harlem i 1927. Året efter opløses orkestret. Han spiller i nogle år med skiftende musikere i pladestudierne. En række tournéer med et reorganiseret orkester påbegyndt i 1930 ender alle med stor fiasko. Interessen for den oprindelige New Orleans-musik er forsvundet; og Oliver indspiller sine sidste plader i 1931.

Savannah (1932-38):

Efter 1932 bevirker en tandkødsbetændelse, at han mister sine tænder, så han må holde op med at spille. De sidste år tilbringer han i dyb fattigdom.

Edward "Kid" Ory (1886-1973): basunist og orkesterleder.

New Orleans (1911-19):

Danner i 1911 sit eget orkester, hvori senere indgår Oliver (1914) og Louis Armstrong (1918). Fra 1913-18 er det et af New Orleans' førende orkestre.

Californien (1919-24):

Danner et nyt orkester uden Oliver og Armstrong, som han toumérer med i Californien. I 1921 indspiller orkestret som det første med farvede musikere en plade med: "Ory's Creole Trombone" og "Society Blues".

Chicago (1924-29):

I 1924 drager han efter Oliver og Armstrong til Chicago og spiller mest med disse i årene indtil 1929, bl.a. i Armstrongs studie-gruppe "Hot Five", i Oliver's store orkester: "The Dixie syncopaters" og i Jelly Roll Mortons orkester "Red Hot Peppers".

Californien (1929-42):

I denne periode er Ory inaktiv som musiker, men lever af at drive en kyllingefarm. Han opfordres i 1943 til at starte et nyt orkester, som han leder med betydelig succes indtil begyndelsen af 60'erne, hvorefter han trækker sig helt ud af musiklivet.

Freddie Keppard (1889-1933): kornettist og leder af "Olympia Band" (fra ca. 1910 - 1912), hvor også Oliver spillede. Efter at have overladt ledelsen af orkestret til Oliver, danner Keppard et nyt orkester: "The Original Creole Orchestra", som han de følgende år turnerer med i bl.a. Chicago og New York. Få pladeindspilninger omkr. 1926.

Tom Brown (1890-1958): basunist og bassist - spiller først i Papa Jack Lains orkester. Fra 1910 leder af eget orkester, der senere for skældsordet "jass" hæftet på sig, hvorefter orkestrets navn ændres til "Brown's New Orleans Jass Band" (jvf. den kronologiske liste, '1915').

Louis 'Satchmo' Armstrong (1900-71): kornettist og trompetist - og tillige den første store improvisator i jazzens historie.

New Orleans (1900-22):

Bliver anbragt på et børnehjem i 1913-14, hvor han lærer at spille kornet og bliver "leder" af skolens orkester. I årene derefter tager Oliver sig af den begavede dreng og giver ham undervisning. Som 18-årig (i 1918) afløser han Oliver i Kid Ory's orkester. Desuden får han senere samme år engagement i Fate Marables orkester, der spillede på Mississippis flod-dampere.

Chicago (1922-24):

Han bliver medlem af "Kong Oliver's Creole Jazz Band", og er med på de berømte indspilninger fra 1923.

New York (sept.1924-okt.1925):

I februar er Armstrong blevet gift med orkestrets pianist Lil Harding. Hun opfordrer ham til at starte en selvstændig karriere uden for Oliver's orkester. Han tager derfor til New York for at spille i Fletcher Hendersons store orkester, hvor han mere kommer til at virke som solist og sanger. Desuden medvirker han i New York i en lang række pladeindspilninger bl.a. som akkompagnetør til nogle af tidens store blues-sangerinder: Ma Rainey og Bessie Smith.

Chicago (1925-29):

Tilbage i Chicago spiller Armstrong i forskellige etableringer og med forskellige orkestre bl.a. hans kones! I denne periode indspiller han de første plader i sit eget navn med studie-grupperne: "Hot Five" (1925) og "Hot Seven" (1927). Musikerne på disse epokegørende optagelser var følgende:

"**Hot five**" (5 medlemmer!): Armstrong (trp.), Johnny Dodds (klar.), Kid Ory (basun), Johnny St. Cyr (banjo) og Lil Armstrong (piano). Gruppen var samlet i nov.1925.

"**Hot seven**" (7 medlemmer): den forrige besætning udvidedes med: Pete Briggs (tuba) og Baby Dodds (tr.). Gruppen eksisterede kun en uge i maj 1927, og indspillede 11 melodier. På disse plader viser Armstrong, at han i mellemtiden (fra 1923) har udviklet sig til en dristig improvisator. På pladerne kan man høre, at hans spil "stikker af" mod de øvrige musikeres med hensyn til improvisatorisk fantasi og rytmeformelse. Med denne udvikling får jazzen først for alvor fat i improvisationen som det bærende element. Og hermed afstak Armstrong en kurs for flere årtier frem i tiden, en standard som mange musikere prøvede at efterligne, men som få i begyndelsen kunne leve op til.

Vandring mod nord til Chicago og New York:

Som det fremgår af ovenstående biografier, "udvandrede" mange New Orleans-musikere i tiden omkring 1920 til de store byer i nord, idet de fulgte Mississippi til St. Louis, Chicago og til sidst New York. Disse byer blev de nye centre for jazzen i 20'erne og frem i 30'erne. Det var ikke lukningen af bordelkvarteret "Storyville", der var den egentlige årsag til udvandringen, sådan som det ofte er blevet hævdet, men en stigende arbejdsløshed, der tvang såvel sorte som hvide nordpå til de mere industrialiserede byer. Med New Orleans-musikernes vandring nordpå sker der en ændring af selve musikken -

dels mod en mere solistisk-virtuos stil (som det sås med Armstrong) - dels mod et større orkester med mere fastlagt spil, dvs. uden improvisation. Disse 2 tilsyneladende uforenelige størrelser gik op i en højere enhed, idet det fastlagte orkesterspil kunne danne baggrund for eller kunne veksle med et solistisk-improvisatorisk spil. Man går dermed væk fra det kollektivt improviserede spil i den lille gruppe - og væk fra New Orleans-stilen. Den nye stil kaldes normalt **Chicago-stilen**.

SORTE ORKESTRE

1890: Buddy Bolden m. forskellige orkestre

1910: Freddie Keppard's *Olympia Band*

1911: Kid Ory's orkester

1912: King Oliver leder af *Olympia Band*
istedet for Keppard, som danner
The Original Creole Orchestra.

1916: Oliver danner eget orkester

1918: Armstrong optages i Ory's orkester

1921: Ory indspiller plader i Californien!

1922: **King Oliver's Creole Jazz Band**
med Armstrong

1923: **Creole Jazz Band** indspiller plader i Chicago

1925: Armstrong indspiller med "**Hot Five**"

1927: Armstrong indspiller med "**Hot Seven**"

HVIDE ORKESTRE

1888: "Papa" Jack Lains *Ragtime Band*

1910: Tom Brown's *New Orleans Jass Band* (det første hvide dixie-orkester, der spillede i Chicago 1915 og i New York 1916)

1917: *Orginal Dixieland Jazz Band*
indspiller historiens første jazz
plader i New York, - dog efter
at Keppard havde fået tilbudet
først!

9. kapitel: KRONOLOGISK LISTE OP TIL 1920:

Ca. 1550: en spansk biskop foreslår, at man henter afrikanere til Amerika for at dække behovet for arbejdskraft i Nord-, Syd- og Mellemamerika samt på de Vest Indiske øer.

1619: Et hollandsk skib landsætter 20 afrikanske negre, der sælges som slaver i det nuværende Virginia.

1714: Franske kolonialister grundlægger byen New Orleans.

1724: I Louisiana (det franske koloniområde fra New Orleans og op langs Mississippifloden) udstedes en lov kaldet "den sorte kode" (code noir) angående frigivelse af negrene: Ved en hvid kolonialists død kan hans afrikanske elskerinde/slave blive frigivet. Hans børn med denne slave bliver derved automatisk frie - og får ofte samme rettigheder som hans øvrige børn. Af dette opstår en blandingsrace: Kreolerne.

1764: Franskmændene afstår byen til spanierne. (I den fransk-spanske tid etableres et skarpt skel mellem besiddende og slaver. Dette skel er ikke bestemt af race men af social status: på begge sider er der hvide og farvede. Raceblandingen mellem fransk-mænd/spaniere og afrikanere resulterer som ovenfor nævnt i kreolerne, der indtager en central position i New Orleans' kulturliv. Kreolerne hører gennemgående til den

besiddende klasse og nærer dyb foragt for de socialt laverestående negerslaver ude på bomuldsmarkerne i landdistrikterne. Ofte blev unge kreolere sendt til Frankrig til uddannelse, lige som de hvide adelsmænds børn).

1775-83: Den amerikanske frihedskrig raser; og de engelske kolonier bliver til en selvstændig føderation af stater: United States of Amerika.

1800: Napoleon tvinger spanierne til at levere New Orleans tilbage til Frankrig.

1803: Napoleon sælger hele Louisiana med New Orleans til USA. New Orleans bliver herefter en vigtig havneby med import og eksport af amerikanske varer.

1804: Nordstaterne afskaffer slaveriet ved lov.

1808: Import af negerslaver forbydes. Illegal handel blomstrer op.

Ca. 1845: Minstrel showet dominerer i den amerikanske underholdningsverden.

1861-65: Den amerikanske borgerkrig raser mellem nord- og sydstaterne. Nordstaternes sejr betyder at slaveriet ophæves for hele USA. Efter dette vokser racehadet enormt i sydstaterne - Ku Klux Klan organiseres. Hadet slår også ud over for kreolerne; deres sociale status forringes (de bliver frataget deres gode stillinger), indtil de i 1890'erne er nede på socialt niveau med de frigivne plantagenegre.

1867: SLAVE SONGS OF THE UNITED STATES (den første samling af negersange) udgives.

1870: Valgretten gøres uafhængig af hudfarve.

1871: The Fisk Jubilee Singers turnerer i USA og udland - og gør spiritualmusikken til "respektabel" musik.

1877: Edison opfinder fonografen!!!

1888: "Papa" Jack Laine danner et hvidt ragtimeorkester i New Orleans, formentlig det første hvide jazzprægede orkester. Laines virksomhed blev en forudsætning for Original Dixieland Jazz Band (se 1917 under "hvide orkestre").

Dette såvel som andre samtidige hvide eller farvede (i første række kreolske) orkestre blev i 1890'erne engageret til minstrel shows, til danserestauranter og til medvirken som marchorkestre ved skovture, begravelser og fester, parader, karnevaller og ved parkunderholdning.

1893: Boddy Bolden er (indtil 1907) leder af flere orkestre i New Orleans. Der er formentlig tale om de første orkestre i verdenshistorien, der har spillet i en stil, som vi idag vil opfatte som jazz. Men dette lader sig ikke afgøre med bestemthed, da der ingen indspilninger (hverken på fonografvalser eller lakplader) findes med Boddy Bolden!

På verdensudstillingen i Chicago høres ragtimepianister for første gang af en større offentlig kreds. Scott Joplin (pianist og komponist) spiller som solopianist i 80'erne og 90'erne i St. Louis og Chicago; og han komponerer: "Maple Leaf Rag", "Original Rag" og andre ragtimemelodier. Han betragtes som en af ragtimestilens grundlæggere.

1897-1917: Prostitution bliver i New Orleans begrænset til kvartererne omkring Basin Street. Folkevidet kalder arrangementet for "Storyville" efter det byrådsmedlem: Story, der fostrede ideen. Etablisementerne i "Storyville" gav mulighed for heldagsjobs som jazzmusiker. Det lukkedes igen i 1917.

1902: "Jelly Roll" Morton starter som barpianist i "Storyville". Han spiller i en stil, der er mindre stiv end ragtime og mere swingende i la New Orleans-marchorkestrene. Han bliver også senere dygtig orkesterleder.

Ca. 1905: Den unge Leadbelly møder den store bluessanger Blind Lemon Jefferson på et værtshus i Dallas, Texas.

Ca. 1910: Ordet "blues" begynder at blive almindeligt anvendt. W. C. Handy (kornetist og orkesterleder) er leder af Mahara Minstrils fra 1896 og turnerer med dette. Under disse rejser indsamler han folkesange, blues og spirituals, som han udgiver. Efter 1910 komponerer han populariserede udgaver af blues: "Memphis Blues" (1912), "St. Louis Blues" (1914), "Careless Love" - og mange andre.

1911: Kid Ory (basunist og orkesterleder) danner eget orkester i New Orleans. (King Oliver og Louis Armstrong bliver senere musikere heri.)

1914-18: 1. verdenskrig.

1915: Tom Brown (hvid musiker, tidligere musiker hos Papa Lain) kommer - via et minstrel engagement - med et ubetydeligt hvidt orkester til Chicago, hvor deres musik nedsættende omtales som "Jass" (senere "Jazz"). Dette gav orkestret uventet reklame, hvorefter det kaldte sig: "Browns New Orleans Jass Band". Det er første gang ordet træffes i forbindelse med New Orleans-musik.

1916: Joe "King" Oliver danner et orkester, hvori blandt andre Louis Armstrong indgår. Olivers og Armstrongs kornetduetter fra denne tid bliver berømte.

1917: The Original Dixieland Jazz Band (et hvidt orkester) spiller på en fin varieté i New York, får bragende succes, bliver omtalt i pressen, indspiller kort efter historiens første jazzplader og gør dermed i løbet af kort tid ordet 'jazz' omtalt over hele USA. Orkestrets stil er en kopi af New Orleans-stilen, især som King Oliver spillede den. The Original Dixieland Jazz Band bliver hurtigt kopieret af et utal af hvide orkestre - de farvede orkestre var gennemgående bedre end de hvide, men de havde svært ved at blive akcepteret og få ordentlige engagementer på bedre etableringer.

Lige som ragtime-musikken blev forbundet med modedansen: Cakewalk, blev dixieland-musikken op igennem 20'erne populariseret og udbredt sammen med dansen: "Charleston".

Ca. 1920: Efterhånden flytter mange farvede (og hvide) musikere til Chicago og siden til New York; disse steder bliver jazzens centre i 20'erne. Musikkens udgangspunkt er New Orleans-stilen. Den selvsamme musik kaldes Dixieland, når det drejer sig om hvide orkestre.

I hele denne periode sker en gradvis udvikling: Man går *fra* 1910'ernes kollektivt improviserende stil med solo-breaks til kornetter, trombone og klarinet (King Oliver og hans "Creole Jazz Band", 1923) - *over* en mere differentieret instrumentation med solo-breaks også til rytmegruppens medlemmer (Morton og "Red Hot Peppers" 1926) - *til* det udprægede solistpil med orkestret som baggrund (Armstrong og "Hot Five"- eller "Hot Seven"- indspilningerne, 1925 og 1927).

Efter 1920: Med Chicago-tiden (ca.1920-30) - dvs. tiden med Louis Armstrong som den absolut førende og banebrydende musiker - er jazz **definitivt gået ud** af sin folkemusikalske face og er blevet kommerciel som plade- og dansemusik. Endelig - fra og med 1950'ernes bebop-stil eller cool-stil - bliver den til 'kunstmusik', dvs. egentlig "lyttemusik"/"koncertmusik".

10. Kapitel: TEKSTTILLÆG

OPRINDELIG BLUES-TYPE.

(ikke-akkordisk type med ostinat rytmisk akkompagnement.)

COUNTRY BLUES

"Dock" Boggs: sang med banjo, indspillet 1928.

Come all you good town people,
While I've got money to spent.
Tomorrow (I) might not (have) any money,
And I'd not have a dollar nor a friend.

When I had plenty of money, good people,
My friends were standin' around.
But as soon as my pocket book¹⁾ was empty,
Not a friend only to be found.

Last time I saw my woman, good people,
She had a wine glass in her hand.
She was drinking down her trouble
With her low down sorry man.

My daddy told me a plenty, good people,
My mamma she told me more:
If I didn't quit my rowdy ways²⁾,
I'd have trouble at my door.

I wrote my woman a letter, good people,
I told her I was in jail.
She wrote me back and answered saying,
"Honey, I'm acoming to go your bail³⁾".

All around the old jailhouse it's handy, good people,
40 dollars won't pay my fine⁴⁾.
Corn whisky has a round in my body, poor boy,
Pretty women is atroublin' my mind.

Give me corn bread when I'm hungry,
Corn whisky when I'm dry.
Pretty women are standing around me,
Sweet heaven when I die.

If I had listened to my mamma, good people,
I would not been here to day.
But I'm drinking and shooting and gambling,
At home I cannot stay.

Go and dig a hole in the meadow⁵⁾, good people,
Go dig a hole in the ground.
Come around, all you good people,
And see this poor rounder⁶⁾ go down.

forstættes næste side

When I'm dead and buried,
My pale face turned to the sun,
You can come around an' mourn, little woman,
And think the way you have done.

gloser: ¹ tegnebog
² holde op med mine brutale manérer
³ stille kaution for dig
⁴ bøde
⁵ eng
⁶ en der turer fra værtshus til værtshus

kilde: sang nr. 73 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953

12-takters blues

JAMES ALLEY BLUES.

*Richard Brown: sang med guitar.
(indspillet i New Orleans 1927.)*

The times they ain't now the way they used to be (2x)
And I'm tellin' you all the truth, take it from me.

I've seen better days, but I'm puttin' up with these (2x)
I had a much better time with a few girls down in New Orleans.

'Cause I was born in the country, she thinks I'm easy to loose (2x)
She tries to hitch¹⁾ me to her wagon, she want'a drive me like a mule.

I bought a gold ring, and I paid the rent (2x)
She tried to make me wash her clothes, but I got full commen sense.

You know if you don't want me, why don't you tell me so (2x)
I don't look like a man that ain't got nowhere to go.

I'd give you sugar for sugar, let you get salt for salt (2x)
And if you can't get along with me, well its your own fault.

Why don't you want me love you, you keep a'treat me mean (2x)
You're my dayly thought and my nightly dream.

Some times I think that you're too sweet to die (2x)
And another time I think you ought to be buried alive.

gloser: ¹⁾ spænde for (et køretøj)

Kilde: sang nr. 61 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953

12-takters blues

med kvindelig sanger

BOB LEE JUNIOR BLUES

*Memphis Jug Band: sang, kazoo, banjo, jug, guitar.
(indspillet i Memphis 1927.)*

I can't sleep for dreaming, I can't stay awake for crying (2x)
The man I love, daddy, troubles me all the time.

Wish my man could holler, like the fire bleed beauty flower
Wish my man could holler, like the fire bleed you your love
I'll follow my daddy, my starry¹⁾, where he goes.

And I asked the conductor to let me ride his blind²⁾ (2x)
He said, "Buy you a ticket, this garbage³⁾ train ain't mine."

I hate the train that carried my man away (2x)
But the same train that carried him, (is) gonna bring him back some day.

[Herefter følger et instrumentalt citat af melodien "Careless Love" -
til et rhumba-akkompagnement.]

- gloser: ¹⁾stjerneklar ("min øjesten")
 ²⁾være blind passager
 ³⁾skralde(-tog), dvs. godstog ell. "møgtog" ?

**Kilde: sang nr. 66 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953**

12-takters blues

RABBIT FOOT BLUES

*Blind Lemon Jefferson: sang med guitar.
(indspillet 1927.)*

The blues jumped rabbit, running wild and running miles (2x)
Good rabbit set out and cried like a dog tart¹⁾.

It seems like you're hungry, honey; come 'n' lunch with me (2x)
I want'a stop these nice lookin' women from worrying me.

And you need a biscuit and a half of pint of gin (2x)
The gin is mighty fine, but them biscuits are a little too thin.

Let me tell you somethin' about the meatless and wheatless days
I won't talk about those meatless and wheatless days
This hasn't been my home, I don't think I just stay.

I cried for flour, and the meat haunting gnat²⁾ was gone (2x)
He must feed me with corn bread; I just can't stick around no more.

Got a knapsack³⁾, and now I'm goin' get into a submarine⁴⁾
And now I'm glad, I'm goin' get into a submarine
(We are) going 'n' get that Kaiser⁵⁾, and we will be 17.

Umm, hitch me to your buggy⁶⁾, mamma, and drive me like a mule (2x)
And I'm goin' home with the trouble, I must hardly be a fool.

gloser: 1) tæve
2) kvægmyg
3) rygsæk
4) undervandsbåd
5) kejser Wilhelm af Tyskland (der er tale om 1. verdenskrig)
6) plov

Kilde: sang nr. 69 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953

8-takters blues

PRISON CELL BLUES

***Blind Lemon Jefferson: sang med guitar.
(indspillet i Chicago 1928.)***

1. vers I'm tired of sleeping in this lonesome cell,
Lord, I wouldn't have been here, if it had not been for Nell¹⁾.

2. vers I wake at night, and just can't eat a bite,
Used to be my rider, but they won't just treat me right.

3. vers The red eyed "captain" is squabbling²⁾ before,
The mad dog sargent, he won't knock off.

1. vers (repetition)

4. vers Asked the governor³⁾ to knock off some days of me time,
But the way I'm treated, I'm bound to loose my mind.

5. vers I wrote to the governor, please turn me a'loose,
But I didn't get no answer; no, I ain't no use.

1. vers (repetition)

6. vers I hate to turn over and find my rider gone,
Won't have 'come my fault, Lordy, how I'm on.

1. vers But I wouldn't have been here, if it had not been for Nell,
I'm just tired of sleeping in this lonesome cell.

gloser: ¹⁾ Nell er et pigenavn

²⁾ kævle(s)

³⁾ Guvernør

**Kilde: sang nr. 75 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953**

16-takters blues

SEE THAT MY GRAVE IS KEPT CLEAN.

*Blind Lemon Jefferson: sang med guitar,
(indspillet i Chicago 1928.)*

Lord, it's one just favour I will ask of you, (3x)
See that my grave is kept green.

It's a long lane, and it has got no end, (3x)
And it has to bear away with a silver chain.

Lord, and two white horses in a line, (3x)
Will take me to my burying ground.

My heart stopped beating, and my hands got cold, (3x)
It wasn't long before everybody's cry was cold.

Have you ever heard a coffin sound, (3x)
Before the poor boy is in the ground.

Dig my grave with silver spade, (3x)
You may lead it down with a golden chain.

Have you ever heard the church bell toll? (3x) *
Did you know that the poor boy's dead and gone.

*) På dette sted anslås guitarakkorder som "klokke-ringning"!

Kilde: sang nr. 76 på: American Folk Music, Volume 3: SONGS -
Folkways Records FA 2953

NB:

Der findes en pudsigt udgave af denne sang sunget af den helt unge Bob Dylan på hans allerførste LP. Det er ikke blot en ny version af sangen - det er nærmest en kopi af Jeffersons udgave, også med "klokke-ringning" i sidste vers. Desuden lyder det lidt pudsigt at høre en ung mand (21 år er Dylan på dette tidspunkt) prøve at synge som en aldrende, garvet sanger!

LP: Bob Dylan - Columbia CS-8786 - (marts 1962)

jazz-blues

*(12-takters blues influeret af den "nye" jazz-stil,
dvs. New Orleans-stilen)*

PLEADIN' FOR THE BLUES.

*Bertha "Chippie" Hill: sang
Louis Armstrong: kornet
Richard M. Jones: piano
(indspillet i Chicago, november, 1926)*

I'm not cryin', pleading at your feet (2x)
Just for you, baby, to please be kinda sweet.

Baby, I'd rather (we) weren't bound to play (2x)
'Cause if you treat me mean, I'll have to run away.

I left my mother, why can't I leave you (2x)
I'll leave anybody, that treat me like you do.

*Kilde: Jazz Sounds of The Twenties, volume 4: Blues Singers and Accompanists -
Columbia QPX 8033.*

Litteraturliste:

- Grossman, Stefan: "Ragtime Blues Guitarists" (New York 1970).
Handy, W. C.: "Blues - an Anthology" (New York 1972).
Kristensen, Svend Møller og John Jørgensen: "Jazz" (København 1963).
Nielsen, Steen: "Om jazz" (København 1967).
Nielsen, Steen: "Mennesker og musik i Afrika" (forlaget Systime, Herning 1985).
Møldrup, Erik: "Ragtime" - speciale fra Århus universitet (PubliMus Århus 1975).
Schuller, Gunther: "Early Jazz: Its Roots and Musical Development" (New York 1968).
Shapiro, Nat og Nat Hentoff: "Jam Session" (dansk udgave København 1956).
Slumstrup, Finn: "Jazz" (København 1966).
Stearns, Marshall: "Historien om jazzten" (dansk udgave København 1962).
Tirro, Frank: "Jazz - a History" (New York 1977).
Wiedemann, Erik: "Jazz og Jazzfolk" (København 1958).
Wiedemann, Erik og John Jørgensen (red.): "Jazzens Hvem-Hvad-Hvor" (1962).
Work, John W.: "American Negro Songs and Spirituals - 230 Songs" (New York, 1940).

Pladeliste:

- Bånd-eksempler til ovennævnte bog af Steen Nielsen: "Mennesker og musik i Afrika".
The Smithsonian Collection of CLASSIC JAZZ - P 11892-11897.
American Folk Music, volume 3: SONGS - Folkways Records FA 2953
New World Records: Recorded Anthology of American Music, inc. (mange plader!)
The Gospel Sound (en antologi) - CBS M 67234: 1-2
Leadbelly i samtaler med Allan Lomax - Folkways Records ????
Leadbelly & Golden Gate Quartet - Vintage Series, RCA Victor LMP 505.
Bånd-eksempler til ovennævnte speciale af Erik Møldrup: "Ragtime".
Jazz Sounds of The Twenties/ volume 4: Blues Singers and Accompanists -
Columbia QPX 8033.