

Rhythm & Blues.

"I heard the news. There's a good rockin' tonight !"
(*Good Rockin' Tonight* (Brown) – Wynonie Harris, 1948.)

En stilhistorisk gennemgang af 1950'ernes afro-amerikanske rhythm & blues.

Indholdsfortegnelse.

| | |
|---|----------------|
| Indledning | side 2 |
| Jump Blues | side 5 |
| Chicago | side 11 |
| Memphis | side 18 |
| New Orleans | side 23 |
| Doowop – rhythm & blues vocal groups | side 29 |
| Præ-soul | side 34 |
| Uptown rhythm & blues | side 37 |
| Revivals | side 38 |
| Litteratur | side 39 |
| Diskografi | side 40 |

**Torben Christensen.
Nordjysk Musikkonservatorium.
Aalborg Universitet - Institut For Musik Og Musikterapi.**

Indledning.

”And the public, with their hands full of wartime dollars, were desperate for new records. The Negro market was ready for exploitation, the whole field was wide open.” (Broven s. 3).

I juni 1949 indførte musikmagasinet Billboard, uden nærmere argumentation, termen rhythm & blues (R&B) i sine populære hitlisteoptegnelser. R&B var en samlende term for den populærmusik, der blev udført af afro-amerikanske kunstnere med henblik på distribution på det afro-amerikanske marked. Der herskede sidst i 1940’erne en vis forvirring omkring termen på netop den afro-amerikanske populærmusik. Store pladeselskaber (majors) som Decca og RCA-Victor kaldte musikken sepia, mens MGM foretrak ebony. Blandt de mange små uafhængige pladeselskaber, der dominerede det afro-amerikanske marked, havde R&B termen allerede været brugt i flere år. Alle disse betegnelser ansås dog for at være mindre belastende og mere tidssvarende end den oprindelige term race records¹.

Indtil 1950’erne havde sorte kunstnere generelt haft svært ved at slå igennem på det brede amerikanske populærmusikmarked, specielt hvis der var tale om udøvere med umiddelbart tydelige rødder i afro-amerikanernes egen musiktradition. Sorte kunstnere som Nat King Cole, Louis Armstrong og vokalgruppen Mills Brothers, der nød stor anerkendelse blandt det modne hvide publikum både nationalt og internationalt, var undtagelser, der bekræftede reglen. Dette billede begyndte så småt at ændre sig i 50’erne.

Blandt årsagerne til det ekspanderende marked for afro-amerikansk populærmusik var:

- Et generelt voksende pladesalg i USA efter tilbageslaget for branchen under 2. verdenskrig.
- Den købedygtige og talstærke nye teenagegenerations søgen efter ny selvidentifikation bl.a. via populærmusikken og som følge heraf en voksende interesse for den kropsligt mere frigjorte sorte R&B - også blandt den mere rebelske del af de hvide teenagere.
- Oprettelsen af en lang række nye uafhængige pladeselskaber, fx Chess, King, Atlantic og Sun Records, og lokale radiostationer med en veludviklet sans for hvilken musik den nye teenagegeneration ønskede.
- Udvandringen af afro-amerikansk arbejdskraft fra sydens landdistrikter til storbyerne var fortsat stor. Endvidere havde bl.a. Koreakrigen for en tid forbedret de økonomiske forhold og nedbragt arbejdsløsheden også i storbyernes afro-amerikanske ghettoer. Resultatet var, at der i begyndelsen af 50’erne var en stadig voksende og mere købedygtig afro-amerikansk befolkning i de amerikanske storbyer.

¹ Race records blev indført som etiket og varegruppe i 1921 - først af Okeh Records - da gramfonpladeindustrien i det stærkt raceopdelte USA opdagede en potentiel kundekreds i det afro-amerikanske publikum. Der var primært tale om populærmusik, men gospel regnedes også ind under betegnelsen.

Mange af de fremstormende små pladeselskabers eksistens var primært baseret på den nye R&B, og de fik med stort held lanceret en række hidtil ukendte afro-amerikanske kunstnere, der spillede en musik, som hverken the majors eller de større etablerede radiostationer turde eller ville satse på. Den voksende interesse for R&B blev derfor i første omgang stimuleret af lokale R&B-radiostationer som WHON (Chicago, Illinois) og WDIA (Memphis, Tennessee), der primært havde et afro-amerikansk publikum. Samtidig sørgede enkelte hvide DJ's, ikke mindst den fremsynede Alan Freed, for, at R&B blev succesfuldt introduceret for et nyt hvidt publikum. På WJW i Cleveland, Ohio lancerede Freed således i 1953 radioprogrammet *The Moondog Show*, hvor han spillede sort R&B – nu under navnet rock & roll - for en lytterskare, der primært bestod af hvide teenagere. Freed udnyttede succesen til allerede året efter at flytte sit show til WINS i New York City, hvor han yderligere også begyndte at lave store R&B-koncertarrangementer i Brooklyn Paramount.

Hos en række af de populære nye DJ's, udover Freed var det folk som George "Hound Dog" Lorenz og Bob "Wolfman Jack" Smith, oplevede man en oprigtig begejstring for R&B-musikken, og de lagde på ingen måde skjul på deres ganske konsekvente holdninger til 50'ernes hurtigt voksende populærmusikscene. Bl.a. holdt adskillige DJ's stædigt fast ved de originale afro-amerikanske indspilninger, da de på hitlisterne midt i 50'erne ofte begyndte at blive overhalet af hvide coverversioner.

De mange nye pladeselskaber var spredt ud over hele landet, fx Aladdin i Los Angeles, Savoy i Newark, New Jersey, Chess i Chicago, Sun i Memphis, Peacock i Houston, Texas, Ace i Jackson, Mississippi, Atlantic i New York City etc. Da de efter 2. verdenskrig mere eller mindre overtog Race Records markedet, var der stort set ingen tradition for, at uafhængige pladeselskaber forsøgte at skabe landsdækkende "race-hits". Man havde indtil da primært forladt sig på at producere og udgive mindre kendte lokale navne udelukkende med henblik på distribution i lokalområdet, hvilket i USA let kunne dække over så stort et marked, at både kunstnere og pladeselskaber fint kunne bygge en eksistens op på det.

Det blev der langsomt ændret på i 50'erne, hvor flere uafhængige selskaber forsøgte sig i endog meget fjernt beliggende byer, fx begyndte de Los Angeles baserede selskaber Specialty og Imperial Records med stor succes at producere plader med en række New Orleans kunstnere - i New Orleans.

Det stod hurtigt klart, at The Majors – da de så småt fik øjnene op for den nye musik - generelt hellere satsede på hvide efterligninger end på den autentiske afro-amerikanske R&B. Det var primært af økonomiske hensyn, men man ville også undgå at blive skudt i skoene, at man udgav "jungle music". Fx havde Mercury med henholdsvis The Crew Cuts og Georgia Gibbs - med succes - produceret "hvide" covers af i forvejen midtsøgende R&B-hits som The Chords' *Sh-boom* (Feaster, Keys, McRae, Edwards. 1954) og LaVern Bakers *Tweedle Dee* (Scott. 1954). Enkelte R&B-kunstnere fik dog kontrakt hos et af de etablerede selskaber. Fx var Louis Jordan i stald hos Decca, Jackie Wilson hos datterselskabet Brunswick og The Platters hos Mercury. Endvidere leasede Lloyd Price fra 1957 sine numre til ABC-Paramount, som i 1959 også hyrede Ray

Charles. Sam Cooke begyndte på RCA-Victor i 1960, men da var han, ligesom Charles var før han skiftede, langt fra noget ukendt navn.

Den stilistiske bredde indenfor 50'ernes amerikanske R&B illustreredes af, at en række kunstnere med et endog meget forskelligt stilistisk udgangspunkt, fx Muddy Waters, Little Richard og The Drifters alle uden problemer kunne omfattes af kategoriseringen. Stilistisk kunne R&B således tage udgangspunkt i fx city/urban blues i ren form. Oftest var det dog en fusion af blues og swing og/eller gospel. Senere vandt en blanding af gospel og mainstream "whitebread" popmusik også frem. Mangfoldigheden skyldtes bl.a., at de små pladeselskaber ofte havde en lille fast kerne af studiemusikere og producere, som skabte en unik sound og udviklede deciderede lokale stilkarakteristika. I andre tilfælde kunne musikkens stilkarakteristika være bestemt af dens funktion. Fx var der stor forskel på den R&B, der fungerede som ren dansemusik i store dancehalls/ teatre og den man lyttede og evt. dansede til på små tilrøgede ghettoklubber – juke joints.

Termen R&B er siden af forskellige forfattere blevet brugt mere eller mindre stilistisk bredt, hvilket i en årrække var med til at skabe en del forvirring over hvad 50'ernes R&B-scene egentlig dækkede over. Ofte viste fx de næsten schlageragtige melodier fra mange doowop-grupper – specielt sidst i 50'erne – sig at være svære at kapere for mange af 1960'ernes musikhistorikere med forkærlighed for den mere rå og "autentiske" afro-amerikanske populærmusik.

"Rhythm and blues itself covered a variety of forms, as had Race (records) in the past, embracing the bands of Bill Doggett, Earl Bostic, Louis Jordan and Fats Domino, as well as the vocal quartets and quintets. These were not really blues in character at all" (Paul Oliver s. 159).

Charles Keil forsøger i sin bog *Urban Blues* (s. 220) at lave en afgræsning. *"Rhythm and blues. Blues band accompaniment, novelty lyrics common, some non-blues forms. Wynonie Harris, Bo Diddley, Chuck Berry, Little Richard were once typical, but any artist who reaches a wide, predominantly Negro audience using a relatively unadorned blues sound qualifies"*.

Keils definition er problematisk bl.a. fordi den netop udelader hele den gospel- og mainstream popinspirerede del af scenen, fx doowop-grupper som The Drifters og The Platters, og dermed nogle af de kommercielt set mest succesfulde kunstnere på R&B hitlisterne. Keils definition udelukker vel også i sin yderste konsekvens de næsten rent gospelinspirerede og innovative sangere/entertainere Sam Cooke og Jackie Wilson.

Hos senere rockmusikhistorikere er den brede definition, som i højere grad afspejler fx Billboards hitlisteoptegnelser i 50'erne, blevet den gængse, fx Charlie Gillett i *The Sound of the City* (s. 121).

"The roots of rock'n'roll are mainly to be found in rhythm and blues music, a term which, like the later expression rock'n'roll, was coined to provide a convenient catch-all description for several distinct musical styles. Some of the styles of rhythm and blues shared musical features; all of them were produced for the Negro market".

Per Erik Brolinson og Erik Larsen i *Good Vibrations* (s. 11) ”Den musik som *Freed* lanserede i sitt program var *framst rhythm & blues* – i sin tur en benamning som anvendes på flere sinemellan olika musikstilar. En gemensam namrare for alla dessa var att de utövades av svarta artister och inriktade på et svart publik”.

Thomas Hammer og Jacob Jensen i bogen *Soul - sort populærmusik i 1960'erne*: ”*Rhythm and blues er en markedsbetegnelse for populærmusik indspillet af sorte kunstnere til et sort publikum.....Stilistisk set er 50'ernes R&B et vidt begreb. Noget 50'er-R&B er bluesbaseret, mens andet er mere præget af den hvide populærmusik (Tin Pan Alley)*” (Herefter nævnes nogle stilarter kort).

Det kan selvfølgelig diskuteres om publikumsmålgruppen for sangere/ sangskrivere som Chuck Berry og Little Richard blev ved med primært at være afro-amerikansk, selv om deres musik fra begyndelsen var tiltænkt dem. Jeg mener det ikke. Selv om en del af branchens direktører og producere, (de fleste for øvrigt hvide) som fx Sam Phillips og Jerry Wexler, ikke kunne fraskrives en reel begejstring for musikken og en god portion idealisme, byggede også de uafhængige pladeselskaber deres eksistensgrundlag på at sælge plader – helst mange plader. Som årtiet skred frem, gjorde man i mere og mere udstrakt grad det ved at lave cross-overs.

I det følgende vil to dominerende landsdækkende stilarter blive analyseret ved hjælp af punktanalyser af musikalske parametre, der kendetegner den enkelte stilart. Jump blues fordi den mere eller mindre startede det hele og på det rytmiske og repertoiremæssige plan fik så stor indflydelse. Doowop fordi den rent kommercielt blev den mest succesfulde stil, gjorde op med nogle fundamentale afro-amerikanske rødder, fx bluesmusikken, og med sit polerede image i høj grad var med til at sætte dagsordenen for senere sort populærmusik i 60'erne – fx i Detroit, Michigan og Chicago. Derudover vil musikken i kraftcentrene Chicago, Memphis og New Orleans blive analyseret, fordi der i disse byer i løbet af 50'erne, om end med meget forskellige udgangspunkter og resultater til følge, udvikledes markante lokale stilkarakteristika. Det skyldtes bl.a., at en række uafhængige pladeselskaber var fremsynede og satsede på lokale kunstneres og produceres personalstile, uden at det dog var ensbetydende med, at kunstnerne var totalt isolerede fra udefra kommende påvirkninger. Afsluttende vil nogle af de mest indflydelsesrige inspirationskilder for 1960'ernes soulmusik blive inddraget, og den generelle situation i det afro-amerikanske populærmusikmiljø omkring 1960 vil blive gennemgået kort.

Enkelte af de benyttede musikeksempler er fra begyndelsen af 60'erne. Det er dog eksempler som stilistisk set lige så godt kunne være skabt i 50'erne.

Jump blues.

Jump blues var et forsøg på at give storbyernes city/urban blues et udtryk, der var velegnet til de større dansesteder. Stilen kunne primært høres i de sorte ghettoers dancehalls og teatre, fx Savoy og Apollo Theatre i Harlem (New York City). Som stil blev jump blues i 40'erne skabt af kunstnere som sangeren Roy Brown og ikke mindst sangeren, altsaxofonisten, sangskriveren, kapelmesteren og entertaineren Louis Jordan

med hans combo The Tympani Five. De blandede kort sagt bluestraditionens enkle former og harmonik med en let swingfeeling i rytmegruppen og enkle Kansas City inspirerede hornriffs à la tidlig Count Basie. Navnet "jump" beskriver ganske præcist den feeling, der lå i den markante næsten hoppende shuffle-feeling, der var kendetegnende for stilen. Det var up tempo dansemusik, som passede fortrinligt til tidens populære teenagerdansen lindy hop, jitterbug etc..

Tiden lige efter 2. verdenskrig var vanskelig for mellemkrigstidens store og populære swing-bands. Ikke kun for afro-amerikanske orkesterledere som Count Basie, Chick Webb og Duke Ellington, men også for kendte hvide kapelmestre som Benny Goodman, Jack Teagarden, Tommy Dorsey og Woody Herman.

"For lonely GIs and equally lonely women at home, the sentimentality of Frank Sinatra, Peggy Lee, Perry Como, and Nat King Cole was preferred to the frantic rhythms of Gene Krupa and the blasting trumpets of Harry James." (George s. 24).

Endvidere blev der ganske enkelt færre og færre ballrooms og dancehalls, der havde råd til at aflønne de store big band-besætninger.

"The big bands ran into other economic barriers as well. After the war everything cost more: gasoline, buses, hotel accommodations, and musicians salaries." (George s. 24).

Her fremstod den nye jump-stil som en perfekt løsning for mange af de økonomisk trængte dansesteder. Et typisk jump combo bestod nemlig kun af en rytmegruppe (bas, trommer, piano og evt. guitar), en hornsektion (2 – 3 horn) og en sanger/solist og var derfor væsentligt billigere at hyre.

Ex 1. *Choo Choo Ch'boogie* (Horton – Denver, Gabler. 1942) – Louis Jordan and His Tympani Five²: Et typisk eksempel på en tidlig jump-rytmegruppestruktur. Bas og piano (venstre hånd) markerer med en boogie woogie-basgang alle fire downbeats og pianistens korte offbeat-markeringer i højrehånden giver groovet en næsten hoppende shuffle-feeling. Den meget beherskede markering af backbeatet på sn. dr. og af hi hat-pedalen giver en fornemmelse af fire lige betonede slag i takten. Typisk for de tidlige Jordan grooves benytter trommeslageren whiskers, hvilket også er med til at underbygge den luftige karakter.

² Sangen blev allerede i 1942 et af de første større hits for et sort jump-band. Som andre af Jordans hits må melodi og tekst siges at være ret inspireret af hans fortid i den mere showprægede del af amerikansk entertainment bl.a. i The Rabbit Foot Minstrels og Chick Webbs orchestra.

Ex 2. *Rockin' at Midnight* (Brown. 1949) – Roy Brown: Igen giver samspillet mellem bassens downbeat-markeringer og pianistens offbeat-akkordspil groovet en hoppende feeling (jeg kan ikke høre pianistens evt. venstrehåndspil). Bassen er dog i dette eksempel ikke så låst i faste figurer, men spiller noget, der minder som en enkel jazz walking-bas. Swing-inspirationen underbygges også til dels af den relativt frie sn. dr.. Sammenlignet med ex 1 er det nye, at trommeslageren spiller en regulær ”på tirsdag” rytme på ridebækkenet og at backbeatet med handclaps (og til dels sn. dr.) markeres tydeligere, hvilket giver lidt mere tyngde og peger frem mod 50’erne. Bemærk den energiske sn. dr. variation i slutningen af hver anden takt.

Omkring 1950 kommer en ny og tungere type grooves frem indenfor jump blues.

Ex 3. *Shake, Rattle and Roll* (Calhoun. 1954) – Joe Turner: Dette groove virker af flere årsager tungere end de to første. Pianistens akkordspil betoner ligesom walking-bassen de fire downbeats. De fremadgående offbeat-markeringer er praktisk talt udeladt. Backbeatet i sn. dr. og handclaps er kraftigt markeret, ligger langt tilbage på slaget og er langt mere dominerende end hos fx Louis Jordan. Endelig er tempoet noget langsommere³. Alt dette er medvirkende til at give en sejere feeling.

I bogen *The Art of Playing Rhythm & Blues* forsøger man at generalisere omkring 50'ernes R&B-rytmegruppespil:

“The Big Band swing era still had a grip on R&B basists in the 50’s. _ note walking bass and root-fifth patterns with occasional scale passages were the norm for almost every groove...

1 and 3 on the bass drum, 2 and 4 on the snare, and 8th notes on closed hi-hat or ride cymbal...that was the Bible of the 50’es R&B drummer. From this pattern, they added small rhythmic variations on the cymbals, or occasionally, played 2 eight notes on the snare on the beat 2 or 4 (som i ex 2 – forf.), but their basic function was to provide a solid no frills beat...” (s. 7 - 8).

Hvor ovenstående meget gængse betragtning om rytmegruppespillet holder fint stik i forhold til basspillet i ex 1 - 3, kan 50'er trommeslagernes typiske betoningsmønstre indenfor både R&B og rock & roll ikke siges at være slået helt gennem i den tidlige jump blues.

Mange jump-hits indledtes med en markant hornline (eller flere) i stil med den i ex 4.

³ Det skal for en ordens skyld slås fast at fx Louis Jordan også spillede i langsommere tempi, fx *Let The Good Times Roll*.

Ex 4. *Caldonia* (Moore. 1945) – Louis Jordan and His Tympani Five: En typisk enkel Louis Jordan hornline i stil med, hvad man kunne høre hos Count Basie, fx *Swingin' The Blues* (Basie. 1938). Her overvejende pentaton med en bluesfarvning af tertsen (fx t. 3). Hornlines blev ofte spillet unisont (eller i oktaver) og var melodisk - som i eksemplet - oftest bygget op omkring gentagelsen af nogle helt enkle pentatone riffs.

Typisk for stilen var også de såkaldte "sax honkers", fx Earl Bostic og Red Prysock⁴. De havde en usædvanlig rå tone med masser af growl og et stort vibrato, som de brugte til at levere et intenst solospil byggende på enkle pentatone licks i et ofte meget højt register, lyt fx til Red Prysocks *Hand Clappin'* (Prysock. 1956). Samtidig var de instrumentale solister en væsentlig del af det udadvendte og publikumsvenlige showmanship, der var uløseligt forbundet med stilen, fx ved at spille saxsolo liggende på ryggen eller guitarsolo med guitaren oppe på skulderen etc..

Leadguitaren fik i 40'erne langsomt en mere fremtrædende rolle end den havde haft tidligere. Det skyldtes at el-guitaren blev en almindelig del af et typisk combo⁵. Specielt T-Bone Walker var, nu da instrumentet havde fået volume nok til at kunne benyttes som soloinstrument på lige fod med blæsere og pianoer, med sin karakteristiske og pågående singlestring-spillestil med til at udvikle guitarspillet, fx ved udbredt brug af bends.

På det formale plan var det logisk at refrænformerne vandt frem med de muligheder for at gentage hooklines, der lå i dem. Det kan fx høres i Louis Jordans *Caldonia*, hvor både vers og refræn bygger på en 12 takters blues.

⁴ Earl Bostic og Red Prysock blev fx forløbere for den store R&B og soul "honker" King Curtis. Specielt blandt tidens jazzanmeldere blev deres enkle spillestil anset for at være temmelig vulgær.

⁵ Elguitaren blev langsomt mere og mere almindelig efter at Gibson lancerede sin hollow bodied model ES 150 i 1936.

Form. Intro (3 x 12 takter med 2 hornlines).
 1. vers.
 Refræn (med breaks i de 4 første takter).
 Sax solo (2 x 12 takter).
 1. vers.
 Refræn (med afsluttende hornline).

Allerede Louis Jordan var bevidst om, at de traditionelle bluesteksters resignerende indhold skulle ændres mod det mere afslappede eller livsbekræftende, hvis han skulle nå ud til et bredt publikum. Han havde god flair for at vælge eller selv at skrive sange med mundrette genkendelige hooklines i de ofte meget sangbare refræner, fx *Let The Good Times Roll* (Moore, Gabler. 1946) - en opfordring til at sætte gang i den mens tid er:

1. vers: Hey everybody let's have some fun.
 You only live once and when you're dead you're done.
 Refræn: (So) Let the good times roll. (2x)
 Don't care if you're young or old.
 Let's get together and let the good times roll.....

Ind imellem byggede disse jump blues-refræner på rene nonsenstekster, fx *Choo Choo Ch'boogie*:

1. vers: I'm headin' for the station with my pack on my back.
 I'm tired of transportation in the back of a hack.
 I love to hear the rhythm of the clickety clack.
 And hear the lonesome whistle see the smoke from the stack.
 And pal around with democratic fellows named Mac.
 So take me right back to the track, Jack !
 Refræn: Choo choo, choo choo ch' boogie.
 Woo woo, woo woo woogie.
 Choo choo, choo choo ch'boogie.
 Take me right back to the track, Jack !

En tendens der gik igen i mange 50'er jump-hits, fx Joe Turners *Flip, Flop and Fly* (Calhoun, Turner. 1955):

Refræn: Now flip flop and fly. I don't care if I die. (2x)
 Don't ever leave don't ever say goodbye.

Der var dog ind imellem stadig reminiscenser af blueslyrikkens mandsdominerede univers med slet skjulte seksuelle antydninger tilbage, fx i Joe Turners *Shake, Rattle and Roll* (det er vigtigt her at være opmærksom på, at refrænet ikke er en opfordring til at danse på køkkengulvet).

1.vers: Get out of that bed and wash your face and hands (2x)
 Get into the kitchen. Make some noise with the pots and pans.

2. vers: Well you wear low dresses the sun come shinin' through. (2x)
I can't believe my eyes that all of this belongs to you.....
- Refræn: Let's shake, rattle and roll. Shake rattle and roll.....

Hvor Jordans stemme var lys og med rette kunne kritiseres for at mangle den typiske bluessangers emotionelle indleven i musikken, var Turner med sin rå og kraftige baryton ud af den klassiske blues-shouterskole i stil med fx Jimmy Rushing.

De typiske blues-shouters var dog på retur i 50'erne. Der var en tendens til, at mere ekstatisk tenorer i stil med fx Roy Brown og senere Jackie Wilson, blev valgt, hvis man ønskede en energisk sanger som frontfigur.

De generelt mere ufarlige tekster var uden tvivl af stor betydning for at jump blues, også af det hvide publikum, kunne opfattes som værende mere "uskyldig" dansemusik og derfor acceptabel for et bredere publikum end det sorte kunstnere normalt nåede ud til i 40'erne og begyndelsen af 50'erne⁶. Jump-stilen bevarede sin brede popularitet specielt i den første halvdel af 50'erne og kom fra 1955 til at levere mange hits til hvide rock & roll-sangere. Fx indspillede både Bill Haley og Elvis Presley med succes Joe Turners *Shake Rattle And Roll*. Presley indspillede endvidere Wynonie Harris' *Good Rockin' Tonight*.

Chicago.

Chicago, Illinois blev bl.a. på grund af sin store afro-amerikanske befolkning et af R&B hovedcentrene. Chicago var fx endestation for The Illinois Central Railroad, der fra 1. verdenskrig og frem transporterede et meget stort antal sorte landarbejdere fra bl.a. Mississippi til Chicago. Her udvikledes der allerede i mellemkrigstiden et heftigt forlystelsesliv i de afro-amerikanske south og west side ghettoområder, hvor der skabtes en solid grobund for byens voksende antal professionelle bluesmusikere.

Efter 2. verdenskrig udvikledes en rå og upoleret city blues, som man senere har kaldt Chicago "downhome" blues⁷. Stilens mest indflydelsesrige kunstnere var fx Muddy Waters, Howlin' Wolf, Elmore James, Willie Dixon og Little Walter.

Det var en musik, hvor teksterne ofte i barske vendinger skildrede ghettolivets typiske hverdagsproblemer – oftest omhandlende parforhold specielt med henblik på mændenes problemer i disse.

1. Kor: Have you ever been mistreated,
then you know what I'm talking about. (2x)
I worked five long years for one woman.
Then she had the nerve to put me out.

(Uddrag af *Five Long Years* (Boyd) – Eddie Boyd. 1952)

⁶ Stilen beskrives i Arnold Shaws' *Honkers And Shouters*. En kortere gennemgang findes i *The Sound of The City* af Charlie Gillett (afsnittet om dancehall R&B).

⁷ Stilens opståen beskrives indgående i Mike Rowes bog *Chicago Breakdown* (genudgivet som paperback under titlen *Chicago Blues* på Da Capo Press). En kortere gennemgang kan findes i *Right on: From Blues to Soul in Black America* af Michael Haralambos.

1. vers: You say you're hurt, you almost lost your mind.
Now the man you love, he's hurting you all the time.
Refræn: But when things go wrong, so wrong with you.
It hurts me too.

(Uddrag af *It Hurts me Too* (London) – Elmore James (1959))

Eller i et slangbaseret blomstrende sprog hyldede sangerens seksuelle præstationer og macho-ideal.

1. vers: The Gypsy woman told my mother, before I was born.
You got a boy-child comin', he's gonna be a son of a gun.
He's gonna make pretty women jump and shout.
Then the world gonna know what this all about.
Refræn: 'Cause you know I'm here.
Everybody knows I'm here.
You know I'm a hoochie coochie man.
Everybody knows I'm here.

2. vers: I got a black cat's bone, I got a mojo too.
I got a John the conqueror root, I'm gonna mess with you.
I'm gonna make you pretty little girls lead me by the hand.
Then the world will know, I'm the hoochie coochie man
Refræn: 'Cause you know.....

(Uddrag af *I'm Your Hoochie Coochie Man* (Dixon) – Muddy Waters (1954))

Bemærk at brug af voodoo termer indgår i 2. vers' metaforer, ganske som det kunne høres i Mississippi deltaet, hvor både Muddy Waters og Willie Dixon (og mange andre Chicago bluessangere) stammede fra.

Mange af Chicago musikerne dyrkede et hustler-agtigt image, der også ofte kom til udtryk i teksterne.

Refræn: I am the back door man (2x)
Well the men don't know.
But the little girls understand.
Vers: When everybody's tryin' to sleep.
I'm somewhere makin' my midnight treat.
Every Mornin' the rooster crows.
Some men tell me I got to go.
Refræn: I am the back door man...

(Uddrag af *Back Door Man* (Dixon) – Howlin' Wolf (1960))

Chicago "downhome" blues blev primært spillet på små klubber og barer i stil med south side klubberne Theresa's og Cadillac Baby's. Man optrådte med combos på 3 til 6

musikere alt efter, hvor stort et navn man havde, eller hvor stor klubben var. Den enkleste besætning 2 elguitarer og trommer benyttedes ofte af fx Jimmy Reed og Elmore James. Det største navn midt i 50'erne - Muddy Waters - benyttede i sit combo, 2 elguitarer, trommer, mundharpe, piano og bas.

Der var både tale om lytte- og dansemusik. Man spillede i afveklende tempi spændende fra up tempo numre som Muddy Waters' *Got my Mojo Working* (Morganfield. 1957) og Little Walters' jump blues-inspirerede instrumentalhit *Off The Wall* (Jacobs. 1953) til langsomt dvælende sange som Waters' *I Just Wanna Make Love to you* (Morganfield. 1959) og Howlin Wolf' *Smokestack Lightnin'* (Burnett. 1956). Såvel teksterne, formen, harmonikken og det kompromisløse musikalske udtryk byggede på en opdatering af den traditionelle Mississippi (Delta) blues. Der var derfor intet overraskende i at traditionsbundne instrumenter som slideguitar og mundharpe – dog elektrisk forstærkede – dominerede stilen.

Formalt vandt refrænformerne også her frem, sikkert inspireret af tidens populærmusik⁸. *Hoochie Coochie Man* er et eksempel på en 16 takters refrænform, hvor de første 8 takter er bygget op over breaks på 1. trin. Herefter følger refrænet, der er bygget op over de sidste 8 takter af en traditionel 12 takters blues.

I I'm Ready (Dixon) - Muddy Waters (1954) blandes 12 og 16 takters kor.

1. kor. Traditionel 12 takters blues. AAB formen er helt efter bogen. Typisk for stilen er melodien enkel med korte fraser og mange pauser, har begrænset ambitus og er – også typisk for stilen - molpentaton (se ex 5).
2. kor. 16 takters refrænform med et vers på 8 takter. De sidste 8 takter af 1. kor bruges som refræn.

⁸ Man hørte ofte, specielt på de tidlige Muddy Waters og Howlin' Wolf indspilninger, en meget fri opfattelse af metrikken. Korenes længde kunne reelt veksle flere taktslag, hvilket ikke var det store problem, fordi man spillede uden trommeslager. Da man i 50'erne indførte de større besætninger og en næsten konsekvent brug af trommeslagere, forsvandt dette Delta bluestræk dog ud af musikken.

3. kor. Som 2. kor
 4. – 5. kor. Mundharpesolo over en 12 takters bluesform.
 6. kor. 16 takters refrænform som 2. kor.

Endelig var der også helt enkle ostinatformer som Muddy Waters' *Mannish Boy* (Morganfield, McDaniel, London. 1955 (Waters' udgave af Bo Diddleys *I'm a Man.*(McDaniel.1955)), hvor hele sangen var baseret på et ettakts ostinat. Typisk byggende på et molpentatont bluesriff.

Den - i bluessammenhænge - forventede harmoniske progression blev ofte udeladt, fx i *Spoonfull* (Dixon. 1960) – Howlin' Wolf, som kun benytter første trin og *I Just Wanna Make Love to You* – Muddy Waters, hvor versene kun benytter første trin. Der skiftes dog her en enkelt gang til fjerde trin i en indskudt bridge.

Den manglende harmoniske progression underbyggede sammen med mange af sangernes talenære, ofte næsten reciterende, vokalfrasering fint den dystre stemning, der dominerede musikken og var formentlig – sammen med klubbernes beliggenhed – et par af grundene til, at publikummet på Chicagos bluesklubber overvejende var sort indtil den første store blues-revival i 60'erne.

Chicago R&B med bredere publikumsappel stod bl.a. Chuck Berry for. Fra 1955 til 1960 blev han udover at være sanger og guitarist en af R&B- og rock & rollmusikkens væsentligste sangskrivere. Berry blev med sange som *Johnny B Goode* (1958), *No Particular Place to go* (1964), *Sweet Little Sixteen* (1958), *Schooldays* (1957) etc., en af de første sangskrivere, der, ofte på en særdeles humoristisk måde, formåede at formulere tekster om the american dream og teenagerlivsstilen, som både hvide og sorte teenagere kunne identificere sig med.

Fx *Johnny B Goode* der ultimativt fortæller rockmusikerdrømmen:

1. vers: Deep down in Louisiana close to New Orleans.
 Way back up in the wood among the evergreens.
 There stood an old cabin made of earth and wood.
 Where lived a country boy named Johnny B Goode.
 Who never ever learned to read or write so well.
 But he could play the guitar just like a ring in a bell.
 Refræn: Go, go, go Johnny go, go , go.....
 Johnny B Goode.
2. vers: He used to carry his guitar in a gunny sack.
 Go sit beneath the tree by the railroad track.
 Old enginer in the train, sittin' in the shade.
 Strummin' with the rhythm that the drivers made.
 The people passin' by they stop and say.
 Oh my that little country boy could play.
 Refræn: Go, go.....

3. vers: His mother told him some day you will be a man.
 And you'll be the leader of a big old band.
 Many people comin' from miles around.
 To hear you play your music 'til the sun goes down.
 Maybe some day your name will be in light.
 Say Johnny B Goode tonight".

Refræn: Go, go.....

Eller en humoristisk historie om at cruise rundt i bilen med kæresten og *No Particular Place to Go* :

1. vers: Riding along in my automobile, my baby beside me at the wheel.
 I stole a kiss at the turn of a mile, my curiosity runnin' wild.
 Cruising and playing the radio, with no particular place to go.

2. vers: Riding along in my automobile, I was anxious to tell her the way I feel.
 So I told her softly and sincere, and she leaned and whispered in my ear.
 Cuddling more and driving slow, with no particular place to go.

3. vers: No particular place to go, so we parked way out on the cocomo.
 The night was young and the moon was gold, so we both decided to take a stroll.
 Can you imagine the way I felt ?, I couldn't unfasten her safety belt.....

Musikken var enkel - for det meste byggende på en traditionel bluesform med refræn. Berrys vokal blev backet af et lille combo med piano, trommer, bas og Berrys egen guitar.

Ex 6. *Johnny B Goode* – Chuck Berry. Eksemplet viser en typisk rytmegruppestruktur for de som oftest meget enkle Chuck Berry numre. Drivkraften er i høj grad Berrys malende rytmeguitar, der bygger på en gammel boogie-akkompagnementsfigur⁹, som efter krigen blev benyttet af mange R&B-guitarister. Berry spiller den her i lige ottendedele. Under den ligger det typiske backbeat i sn. dr., medens bassen spiller en straight downbeat-baseret walkingbas. Øverst spiller klaveret ret frie boogie woogie-agtige fills. Det specielle er, at trommeslageren spiller swingende ottendedele på sit ride-bækken, hvilket sammen med Berrys pågående lige ottendedele (gælder også for hans vokalfrasering) skaber en helt speciel polyrytmisk fornemmelse mellem den lige underdeling og swing. Et fænomen man ofte støder på når man lytter til amerikanske R&B- og rock & roll-plader fra 50'erne, lyt fx til Little Richards *Tutti Frutti* (Lubin, LaBostrie, Penniman. 1955) og Elvis Presleys udgave af Big Mama Thorntons *Hound Dog* (Leiber, Stoller.1952) fra 56.

Berrys stemme var lys og adskilte sig på den måde fra de tidligere nævnte "lowdown" Chicago bluessangere. Han var uhyre velartikuleret og fraserede mere lige på melodierne - i stil med hvide sangere som Jerry Lee Lewis og Carl Perkins – end man normalt hørte hos sorte sangere. Ind imellem hørte man også en snert af countryinspiration hos ham, fx i *Maybellene* (Berry. 1955).

Et andet karakteristika var hans leadguitaraspil, som fx kan høres i den næsten signaturagtige intro, han i diverse variationer ofte benyttede, fx *Johnny B Goode*, *Carol* (Berry. 1958) og *Roll Over Beethoven* (Berry. 1956).

⁹ Lyt fx til gamle Delta blues-indspilninger med Robert Johnson fra 1936.

Ex. 7. Guitarintro og indledende solo fra *Johnny B Goode*: Specielt de første 4 takter viser de for Berry så karakteristiske doublestops¹⁰, der adskilte ham fra mange af samtidens mere "rene" blues leadguitarister, fx B. B. King og Buddy Guy. Desuden benyttedes det velkendte og meget idiomatiske guitarlick, hvor kvarten vrides op på kvinten, som derefter intoneres rent, hvilket lyder som en række tonegentagelser (takt 5 – 9). Bemærk hvordan han også her konsekvent spiller lige ottendedele i alle takterne.

Berrys spil havde ikke fx B. B. Kings ekspressivitet og fine nuancer, men var energisk, effektivt og passede i det hele taget fint til hans enkle stil og fysisk udadvendte showmanship. Mange af hans licks - fx t. 5 – 9 - var simple nok til at kunne spilles samtidig med, at han udførte sin "duckwalk" henover scenen. Berrys stil inspirerede senere mange rockguitarister, fx Keith Richards og Dave Edmonds.

Hans sange blev indspillet af mange kendte R&B- og rock & roll-sangere fra midt i 50'erne og langt op i 60'erne og 70'erne, fx lavede engelske grupper som The Beatles og The Rolling Stones succesfulde coverudgaver af dem. Siden har så forskellige kunstnere som Emmylou Harris, Electric Light Orchestra og Elvis Costello m. fl. indspillet hans sange.

Samtidig med Berry havde entertaineren Bo Diddley stor succes med en række sange, som placerede sig midt i mellem downhome bluesstilen og Berrys lettere tilgængelige musik. Utvetydige seksuelle undertoner i stil med Muddy Waters kunne høres i sange som *I'm a Man* og *Diddley Daddy* (McDaniel. 1955). Det mest genkendelige ved hans personalstil, udover en syret guitar sound med brug af megen rumklang og delay, var dog brugen af en cubansk 3+2 clavesrytme som basis for en del af sangene, fx *Bo Diddley* (McDaniel. 1955).

Meget væsentligt for udviklingen af R&B-miljøet i 50'ernes Chicago var det lokale pladeselskab Chess Records, der blev åbnet i 1947 af de polsk-jødiske brødre Phil og

¹⁰ Spil på to strenge af gangen.

Leonard Chess - oprindeligt under navnet Aristocrat Records¹¹. En hovedhjørnesten i selskabets succes var den nære sammenknytning med radiostationen WHON. Ved at udgive plader med så forskellige kunstnere som Muddy Waters, Howlin' Wolf, og fra midten af 50'erne hvor selskabet blev mere cross-over orienteret, Bo Diddley, Chuck Berry og doowop-grupperne The Flamingos og The Moongloves illustrerede Chess' udgivelsespolitik meget godt bredden i 50'ernes R&B-udbud selv i en by som Chicago, der af eftertiden primært har fået et prædikat som city blues-kraftcenter. Samme politik benyttedes af det lidt mindre selskab Vee Jay Records, hvor man også havde flere landskendte kunstnere, fx John Lee Hooker, der også udgav plader på en hel del andre selskaber, bl.a. Modern Records. Endvidere var den yderst tilbagelænedede og populære bluessanger og sangskriver Jimmy Reed og doowop-grupperne The Spaniels og Jerry Butler and The Impressions tilknyttet Vee Jay.

Memphis.

Memphis, Tennessee var placeret så tæt på bluesrødderne i Mississippi-deltaet, som man næsten kunne komme. Paradoksalt var indflydelsen netop derfra ikke nær så dominerende som i fx Chicago. Memphis "modern" blues var en blanding af country blues, Texas urban blues og Kansas City swing. Blandt de største navne indenfor stilen var bl.a. B. B. King, Bobby Bland og Junior Parker. Alle med baggrund i miljøet omkring Beele Street, der var byens forlystelsescenter.

Modsat jump var tempoet i det relativt gennemarrangerede ensemblespil varieret og ikke udelukkende henvendt til det vildt dansende publikum. Teksterne havde bevaret noget af country bluesmusikkens fortællende karakter og handlede typisk om problemer i samlivet mellem mænd og kvinder, men nu ofte tilført en god portion humor og showmanship, hvilket fx kan høres i sidste og meget effektfulde kor af B. B. Kings *How Blue Can You Get* (Feather. 1965)

3. vers: I gave you a brand new Ford. But you said "I want a Cadillac".
 I gave you a ten dollar dinner. You said "thanks for the snack".
 I let you live in my penthouse. You said it was just a shack.
 I gave you seven children and now you wanna give them back.....

Man kunne også i Memphis høre tilløb til selverkendelse, hvilket ellers var en sjældenhed i bluesmusikkens tekstunivers, fx i B. B. Kings *It's my Own Fault* (Hooker. 1965).

1. vers og ref.: It's my own fault baby. Treat me the way you wanna do. (2x)
 Yes at the time you were lovin' me baby.
 At the time I didn't love you.

2. vers: Used to make your own pay check baby and bring them all home to me.
 I'll go out on the hillside , you know.
 And make every woman I see.

Refræn: It's my own fault baby... (som 1. vers uden repetition).

¹¹ Navnet Chess blev indført i 1949. Endvidere åbnede de datterselskabet Checker i 1953, hvor bl.a. Bo Diddley og The Flamingos havde kontrakt.

3. vers: She said she was gonna leave me.
 And now she's runnin' around with the boys.
 She said she was gonna leave me.
 She's gonna be over at Illinois.
 Refræn: It's my own fault.....

B. B. King blev en helt central skikkelse i udviklingen af singlestring leadguitarspillet¹², både i sine improvisationer og i call and response med sin egen lead-vocal. På grund af det ekspressive spil faldt hans solokor ind som en helt naturlig forlængelse af de vokale kor.

Ex 8. *Sweet Little Angel* (King, Taub. 1956) – B. B. King (liveoptagelse fra 1965): Det indledende solokor til *Sweet Little Angel* viser mange typiske aspekter i Kings solospil. Som udgangspunkt for solospiilet blandede han ofte brugen af den molpentatone (t. 9) og den durpentatone skala (optakt og t. 1). I t. 2 blandes de oven i købet i ét sammenhængende lick. Også i t 3 - 4 ses sammenblandingen her med en effektiv slutning på durtertsen. Bemærk i øvrigt den store ambitus (2 oktaver).

Kings store vibrato og følsomme bends var med til at skabe en umiskendelig blues-feeling og en personlig tone. Typisk var det bends omkring de ”blå” områder, fx lille septim til oktav, kvart til kvint og sekund til stor tert. Centralt for opbygningen af

¹² Inspireret af bl.a. Lonnie Johnson og Texas/West Coast R&B-sangeren og -guitaristen T-Bone Walker.

improvisationerne var de korte fraser og de, som følge heraf, mange og vigtige pauser. Det lå i naturlig forlængelse af den vokale frasering og signalerede, at her var det værdien af den enkelte tone der var afgørende – ikke lange imponerende skalaløb.

Rent vokalt var King en blanding af Kansas City blues-shouterskolen og den traditionelle gospel. Stemmen var ikke kun stor og kontrolleret, men samtidig smidig nok til at gøre brug af gospelfraserings melismer. Som effekt slog King momentvis over i falset, når han skulle være specielt indsmigrende (det virkede primært på den kvindelige del af publikum, hvis man skal dømme efter reaktionerne på live-indspilningerne). En vigtig del af Kings image var den direkte kontakt med publikum. Han kunne, som en reverend i kirken, opbygge en næsten konstant call and respons med sit publikum. King sang fx "I got a sweet little angel and I love the way she spread her wings" og publikum, der udmærket godt vidste hvad det så handlede om, kunne svare med et "tell it B. B." eller "thats the truth"¹³.

Den begyndende gospelinspiration hos de sorte R&B-sangere hørtes endnu tydeligere hos Bobby Bland, hvis virtuose brug af melismer ofte fik hans musik til at minde om ren gospel med en verdslig tekst. Sammenlignet med B. B. King gav Bland ofte mere slip på stemmen. Bland mestrede også den "smooth" bluesballade som få, hvilket fx kan høres i hans udgave af *Stormy Monday* (Walker, 1961). Den viser også eksempler på harmoniske variationer over det normale bluesskema og den udvidede harmonik, der ind imellem kunne høres. Fx var dur-noneakkorden, specielt i langsomme tempi, meget benyttet af Memphis-guitaristerne. I dette tilfælde Wayne Bennett, der formentlig havde lyttet til fx T-Bone Walkers udgave af samme sang – i hvert tilfælde er der mange ligheder.

1. vers. Ab7, Db9, Ab7 A7, Ab7,
 Db9, Db9 Ddim, Ab7, Ab7,
 Eb9, Db9, Ab7, Ab7 Eb7,

2. vers. Ab7, Db9, Ab7 (A7), Ab7,
 Db9, Db9, Ab7 Bbm7, Cm7 Hdim,
 Eb9, Db9, Ab7, Ab7 Eb7,

På det formale og rytmiske niveau var musikken helt traditionel. Man benyttede blues- og refrænformer både i up tempo og medium shuffle-numre. I de langsomme tempi var taktarten ofte 12/8, fx *Sweet Little Angel* (se ex 8).

Man kan generelt sige, at Memphis blues-musikerne var meget åbne over for påvirkninger fra samtidens populærmusik, hvilket allerede i 60'erne gav dem problemer med det nye, men ofte puritanske, hvide bluespublikum. De soulinspirerede mere ostinatbaserede rytmegruppestrukturer blev af mange – specielt hvide - bluesenthusiaster anset for at være ren pop, hvilket i vore dage kan synes underligt når man lytter til senere numre som B. B. Kings molblues *The Thrill is Gone* (Hawkins. 1970) og den – lidt

¹³ Det samme kunne høres hos en Muddy Waters i Chicago. Hans show bar dog ikke præg af samme gennearbejdede entertainment.

atypisk – samfundskritiske *That's Why I'm Singing The Blues* (King, Clark. 1969). Underdelingen er ganske vist lige ottendedele og der bruges strygere på *The Thrill is Gone*, men der er stadigvæk masser af bluesfeeling i dem.

Modern blues blev fra sidst i 50'erne den dominerende storbyblues og bredte sig til andre byer, hvilket fx kunne høres hos Buddy Guy, Junior Wells, Magic Sam og Otis Rush, der repræsenterede en ny generation af Chicago "modern" bluesmusikere, hvis rødder tilbage til Mississippi-deltaet ikke var så umiddelbare, som de typisk havde været i Chicago. Grundet Chicagos klubmiljø var besætningen ofte mindre med fx kun et horn.

Sam Phillips' Sun Records stod bag 50'ernes største kommercielle pladesucceser i Memphis og var med til at placere byen som et af 50'ernes vigtigste sydstatscentre indenfor amerikansk populærmusik. Phillips havde i 1949 lejet lokaler for at satse på race records-markedet samtidig med, at han var DJ på WREC. I begyndelsen af 50'erne lavede han bl.a. plader med bluessangere som B. B. King og Howlin' Wolf og gospelkvartetten The Southern Jubilees.

At Phillips allerede tidligt også havde søgt et dansevenligt up tempo beat kan høres i Ike Turners og Jackie Brenstons *Rocket "88"* (Brenston, 1951). Turner var et stort lokalt navn med sine Kings of Rhythm og var derudover en ofte benyttet studiemusiker (pianist og guitarist). Desværre for ham var det dog sangeren Jackie Brenston der blev krediteret for hittet *Rocket "88"*, der gennem årene ofte er blevet nævnt som det første eksempel på rock & roll.

Ex 9. *Rocket 88* – Jackie Brenston And His Delta Cats: Rytmegruppestrukturen er tæt op af jumpfeelingen. Det er up tempo shuffle og vi har en pumpende ottendedelsunderdelt boogie woogie-basfigur liggende i bunden, der her sammen med hi hatten tydeligt markerer shuffle-feelingen. Det giver en lidt tungere feeling end de rent downbeat-markerende walking-basgange i jump-eksemplerne (se ex 1 – 3). Den enkle Sun sound er ikke til at tage fejl af, fx er den typiske double bass udeladt. Funktionen udfyldes her til

dels af guitaren. Vi ser heller ikke den senere så typiske backbeat-markering, hvilket vel nok stiller spørgsmålstegn ved betegnelsen som første rock & roll-nummer.

"It's got a back beat you can't loose it" (*Rock And Roll Music* (Berry. 1957)).

En anden Memphis-baseret sort kunstner med succes var den tidligere minstrel-show entertainer Rufus Thomas. Sammen med bl.a. B. B. King var han DJ på den lokale radiostation WDIA i 40'erne. Hos Sun records hittede han i 53 med *Bear Cat (The Answer to Hound Dog)* (Phillips), hvilket blev afsættet til en lang karriere, bl.a på Stax Records med datteren Carla Thomas i 60'erne.

Ex 10. *Bear Cat* – Rufus Thomas. Et eksempel på Sun-sounden når den er allermest enkel. Bemærk clavesrytmikken i bassen og den dobbelte markering i den back-beat baserede perc. i slutningen af hver anden takt. Begge ting hørtes ind imellem på senere indspilninger med fx Elvis Presley - både på Sun og RCA-Victor – lyt eksempelvis til *Hound Dog* (Leiber, Stoller. 1956).

Efter i en række år hovedsageligt at have satset på det sorte R&B-marked lykkedes det midt i 50'erne Phillips at fusionere sort R&B med hvid country. Resultatet blev hans helt egen sydstats rock & roll eller rock-a-billy¹⁴, som det senere er blevet kaldt. Med fx Elvis Presley, Carl Perkins og den mere hårdt pumpede boogie woogie-inspirerede sanger/pianist Jerry Lee Lewis havde Phillips fundet en række kunstnere, der med held forsøgte at blande sorte og hvide rødder. Deres sound var stadig enkel. Sangeren var ofte kun akkompagneret af en overvejende akustisk kvartet med et beat, der var inspireret af en let jump-feeling ofte tilføjet den for stilen så karakteristiske slapbas. Repertoiret blev enten hentet fra R&B-hitlisterne, fx Elvis' første singlehit *That's allright* (Crudup. 1954) eller countryrepertoiret, fx samme singles b-side *Blue Moon of Kentucky* (Monroe. 1954). Rock-a-billy havde dog svært ved at bevare sin fremtrædende position da rock & rollmusikkens tilbagegang begyndte sidst i 50'erne. Phillips satsede derefter lidt bredere med bl.a. tenor-crooneren Roy Orbison.

¹⁴ En sammentrækning af rock & roll og hillbilly som af og til benyttes som stilbetegnelse for netop den fusion der skete i Memphis.

New Orleans.

New Orleans, Louisiana var et andet af 50'ernes store sydstats-kraftcentre. I mange år var miljøet omkring Storyville-kvarteret blevet betragtet som jazzens fødested, men derudover var der i byen et stort og levende R&B-miljø. Grundet sin begivenhedsrige historie var New Orleans en af de mest etnisk sammensatte byer i USA med et righoldigt og unikt udbud af musikalske traditioner, fx jazzens improvisatoriske tilgang til musikken, Mardi Grass paradernes og begravelsesoptogenes marchbands med bl.a. synkoperede New Orleans funk grooves, den fransksprogede cajunmusik og ikke mindst forskellige typer caribisk musik, der smittede af på mange af de andre traditioner, fx kunne caribisk inspiration i flere tilfælde høres i marchmusikkens rytmiske fundament.

To helt centrale skikkelser indenfor New Orleans R&B var Cosimo Matassa (chief engineer) og trompetisten, arrangøren, sangskriveren og produceren Dave Bartholomew, der i J&M studierne udviklede en helt egen sound. Studierne blev benyttet af flere pladeselskaber, fx var Fats Domino og Smiley Lewis tilknyttet det Los Angeles baserede Imperial Records medens fx Little Richard og Lloyd Price indspillede for det ligeledes L. A. baserede Specialty Records.

“It’s typical of the way things were done down there – in a word, loosely – that the two top New Orleans records of 1952, Fats Domino’s Goin’ Home on Imperial, Lawdy Miss Clawdy, by Rupe’s (Art Rupe) new discovery, Lloyd Price, on Specialty, had just about the same people playing on them. Both were recorded at Cosimo Matassa’s studio, because it was virtually the only place in town, and both featured members of Dave Bartholomew’s band, because they seemed to have the hit formula – but the surprise was, the piano that gave the Price record its easygoing quality was played by Fats Domino.” (Ward s. 74).

Ovenstående citat forklarer nok også, hvorfor nogle af numrene forekom at lyde ret ens. Hvis man sammenligner Dominos gennembrudshit *The Fat Man* (Domino, Bartholomew, 1950) med ovennævnte *Lawdy Miss Clawdy* (Price, 1952), er der fx tale om de samme 8 takters akkordforløb og melodier, der kunne være parafraseringer af hinanden. *The Fat Man* indeholder dog flere instrumentale kor og mangler den tekstlige hookline.

Grundlaget for størstedelen af den R&B, der blev produceret i NO, var en laid back rytmegruppe, der ofte spillede i en medium 12/8 fornemmelse, fx *Blueberry Hill* (Lewis, Stock, Rose) - Fats Domino (1955) og *I Hear You Knocking* (Bartholomew, King) - Smiley Lewis (1955).

”Fats always did the triplet piano himself, “ said Bartholomew, “he got this from a guy called Little Willie Littlefield. He had a record out years ago (It’s Midnight - on Modern in 1948) and that was where Fats got the triplet piano.” (Broven s. 31)

Ex. 11. *Blueberry Hill* – Fats Domino: En typisk 12/8 NO rytmegruppestruktur, hvor pianistens (Fats Domino) højre hånd, sammen med ride bækkenet, lægger en jævn betonet strøm af ottendedele under vokalen. Lige så typisk er den bevægelige bas, der markerer de betonedede downbeats, og - som i eksemplet - oftest er bygget op over en akkordbrydning. (Guitaren fordobler bassen i parallelle oktaver).

Den meget laid-back feeling, der prægede musikerne, passede fint sammen med fx Dominos trivelige fremtoning og emotionelt kontrollerede vokal. Stilen var også ofte uden de store dynamiske udsving.

Shuffle-numrene, der generelt ikke dyrkede jump-stilens høje tempo og rå energi, var præget af næsten samme tilbagelænedede feeling, fx Lloyd Prices *Stagger Lee*¹⁵(Logan, Price. 1958) og *Lawdy Miss Clawdy*.

Da købedygtige hvide teenagere fra midten af 50’erne begyndte at kalde musikken for rock & roll, var der meget få miljøer, der uden at give køb på de lokale karakteristika, formåede at bringe sine afro-amerikanske kunstnere ud til et så bredt publikum som det i NO. Specielt Fats Domino, men også Little Richard og Lloyd Price, havde en jævn strøm af hits og det vil nok virke overraskende på mange at Domino var den rock & roll sanger der fra 55 – 59 havde næstflest top ti hits på Billboards pophitliste (efter Elvis).

¹⁵ Stærkt inspireret af den gamle ballade *Stag o lee*.

Samtidig med rock & rollmusikkens gennembrud i 1955 begyndte man, som i andre byer, også her at kunne høre rytmegruppestrukturer underdelt i lige ottendedele. Mange NO musikere kendte det fra marchbands, men det var ikke alment udbredt i R&B sammenhæng.

Ex. 12. *Lucille* – Little Richard (1957): Dette groove er præget af et noget højere aktivitetsniveau end ex 11 - drevet frem ikke mindst af Richards eget energiske og bastante klaverspil (alle ottendedele fyldes ud). Vi ser her et eksempel på Bartholomews yderst økonomiske arrangementer. Basfiguren er fundamentet, der ganske enkelt bare fordobles af gt, piano v.h. og - lettere varieret - af saxofonerne. Figuren transponeres ved akkordskift. Bemærk at alle spiller lige ottendedele og figurerne er rensset for synkoper, hvilket gør det ekstra tungt. Enkelte breaks er i løbet af nummeret med til at bryde monotonien i dette bevidst meget tunge groove, der i høj grad fungerer grundet musikernes og ikke mindst sangerens energi.

Dave Bartholomew havde på dette tidspunkt allerede i flere år ofte forstærket baslinien ved at fordoble den i fx guitaren.

Dave Bartholomew: “...and at that time (1952 forf.) we would have nothing but an upright bass. So what I would do if I wanted something strong from the bass, I would double the guitar on the lower register with the bass so I would get more of a bottom.” (Broven s. 32).

Ex. 13. *I'm Walkin'* (Bartholomew, Domino) – Fats Domino (1957). Igen et groove med lige ottendedelsunderdeling. Her er dog tale om en noget mere luftig rytmegruppestruktur. Sn. dr. ottendedelene og handclaps backbeatet er inspireret af marchbandenes opsplittede trommesæt og specielt sn. dr. er meget fremadgående. Sn. dr.'s backbeat og efterfølgende ottendedel fordobles af en kun svagt hørbar rytmeguitar. Ovenpå dette benyttes samme økonomiske arrangementsmetode som i ex 12. Igen er den gennemgående figur bygget op over en akkordbrydning. De mange pauser og synkopen i t. 2 giver dog figuren en helt anden og luftigere karakter, hvilket gør groovet meget lettere.

"It was a great rock'n'roll record with glorious sax breaks from Herb Hardesty over an insistent parade beat rhythm which was a throwback to the days of the New Orleans marching bands." (Broven s. 67)

Som ex 12 og 13 viser, var hornene en vigtig del af den typiske New Orleans sound. Blæserne kunne som i *Blueberry Hill* ligge på enkle flydetoner, men oftest spillede de korte riffs - introer med hornlines var sjældne. Riffene blev næsten altid spillet unisont og kunne – som før nævnt - være fordoblinger af fx basfiguren.

Selv om sounden i J&M studierne sammenlignet med fx Chess Records' var relativt fyldig, byggede arrangementerne – som det ses - ofte på endog meget få idéer. Meget lidt var overladt til tilfældighederne. Det er for øvrigt bemærkelsesværdigt, at Bartholomew sjældent fraveg denne formel, selv om sangerne var så vidt forskellige som fx Fats Domino og Little Richard.

Formalt byggede musikken ofte på traditionelle vers – refrænformer, fx Little Richards *Tutti Frutti* eller korformer, fx Lloyd Prices *Stager Lee* (otte tacters kor) og Dominos *I'm Walkin'* hvor korene er bygget op over en AABA form.

1. kor.

- A I'm walkin' yes indeed and I'm talkin' 'bout you and me.
I'm hopin' that you'll come back to me.
- A I'm lonely as I can be. I'm waitin' for your company.
I'm hopin' that you'll come back to me.
- B What's ya gonna do when the weels runs dry ?
You're gonna run away and hide.
I'm gonna run right by your side.
For you pretty baby I'll even die.
- A I'm walkin' yes indeed I'm talkin' bout you and me.
I'm hopin that you'll come back to me.

Traditionelle bluesformer (uden refræn) var ikke almindelige og som ovenstående teksteksempel viser passede det fint sammen med tekstindholdet. Man kunne også støde på udgaver af gamle popnumre, fx er Fats Dominos mest kendte hit nogensinde – *Blueberry Hill* – en gammel populærmelodi med Al Lewis fra 1940. I Bartholomews arrangement (se ex 11) og med Dominos karakteristiske underspillede frasering og creolske accent blev også den til umiskendelig laid back New Orleans R&B.

"Blueberry Hill, was the biggest hit," said Bartholomew, "it had been done a million times before and I wasn't too interested in Fats doing it. But he insisted he wanted to do Blueberry Hill". (Broven s. 66).

NO var og er kendt for at være byen med den mest udbredte marchband-tradition i USA, hvilket ikke siger så lidt. Sangeren, pianisten og sangskriveren Professor Longhair var nok den R&B-musiker, hvor dette skinnede mest igennem. Det kunne være inspiration hentet fra fx fra byens sprudlende Mardi Gras parader eller de berømte begravelsesoptog, hvor man spillede sørgemarch på vej ud med kisten og fx *When The Saints go Marching in* på vej hjem.

Ex. 14a – 14b. *Big Chief* (King) – Professor Longhair (1964).

I introen præsenteres pianotemaet, der er bygget op over nogle meget stiltypiske arpeggios. Jeff Gutcheon kalder dem bogen *Improvising Rock Piano* (s. 71) for “*Typical New Orleans arpeggiated swirls*”. Herefter falder rytmegruppen ind med et groove, der er noget løsere og mere abrupt end de hidtil hørte. Bassens og trombonens ostinat er meget synkoperet og staceret og de ligeledes synkoperede trommer bygger i b. dr. og sn. dr. på en diminueret 3+2 clave. Ottendedelsunderdelingen spilles på gulv tam-kanten. Bemærk i øvrigt hvor effektivt pausen på etslaget i t. 3 er.

”Smokey” Johnson: “*I was looking for something (unique) to play on a record. I turned the floor tom (right hand) and I was playin’ rim-shots on the snaredrum...They used to let me do almost whatever I wanted to do on the session*”. (Riley, Vidacovich s. 91).

Arrangementet her rammer fint den feeling, man ofte kunne høre hos byens marchbands (basostinatet ville fungere fint på en tuba). Det er et typisk NO mix af forskellige traditioner, fx caribiske rytmer, blues inspireret form og harmonik, stiltypisk NO klaverspil, funky hornriffs etc. At mange af musikerne, der medvirkede under studieoptagelser i NO, havde baggrund i eller stadig spillede i både march- og jazzbands, fx trommeslagerne Earl Palmer og ovennævnte ”Smokey” Johnson, gjorde ikke indflydelsen derfra mindre.

Bemærk at pianoet i sin figur markerer et skift til As uden at resten af rytmegruppen følger med. Det understreger, at denne sessions mål ikke har været et stort tjekket cross-overhit.

Longhairs klaverspil og unikke stilblanding har senere inspireret fx Dr John.

Bl.a. J&M studierne succes trak en række kunstnere udefra til New Orleans. Fx den unge Ray Charles og ikke mindst Little Richard fra Macon, Georgia, hvis ekstatiske vokal skilte sig kraftigt ud fra, hvad man typisk hørte i byen.

Bartholomews kompositioner blev dog også brugt andre steder end i New Orleans. Fx indspillede Elvis Presley i henholdsvis 1955 og 58 *Trying To Get To You* (Bartholomew, King) på Sun og Smiley Lewis’ *One Night of Sin* (King, Bartholomew. 1955) på RCA¹⁶.

¹⁶ R&B-miljøet i NO er indgående beskrevet i John Brovens *Rhythm & Blues in New Orleans*.

Doowop – R&B vocal groups.

Fra midten af 50'erne var der en tendens til, at gospelinspirationen vandt frem på bekostning af bluesrødderne, fx i form af de stadigt mere og mere populære doowop-grupper. Musikalsk stilistisk var det en fusion af tidligere vokalgruppe-traditioner, fx af den moderne gospel kvartet- og kvintettradition, som den kunne høres hos The Soulstirrers og entertainere indenfor populærmusikken som Mills Brothers og The Ink Spots. Navnet doowop stammede fra de nonsensstavelser, der ofte blev benyttet i den vokale backing, fx doo wop shoo bop...

Tekstindholdet var ikke noget, der blev prioriteret. Primært skulle teksterne bare være sangbare.

Life could be (a) dream – sh-boom –
 if I could take you up in paradise up above - sh-boom –
 If you could tell me I'm the only one that you love.
 Life could be a dream sweetheart.
 Hello, hello, again sh-boom
 and hopin' we'll meet again – sh-boom....

(Uddrag af *Sh-boom* – The Chords. 1955.)

Evt. kunne de have en tilbagevendende hookline.

Take out the papers and the trash, or you don't get no spending cash.
 If you don't scrub that kitchen floor, you ain't gonna rock'n'roll no more.
 Yak-et-yak ! Don't talk back.

Just finish cleaning up your room, Let's see that dust fly with that broom.
 Get all that garbage out of sight, or you don't go out friday night.
 Yak-et-yak ! Don't talk back.....

(Uddrag af *Yakety Yak* (Leiber, Stoller) – The Coasters. 1958.)

Doowop var mest udbredt i de nordlige storbyer, hvor den havde stor gennemslagskraft hos de unge afro-amerikanske teenagerdrengene. Selv om sangerne som oftest var hentet direkte ud af det barske ghettomiljø, var det musikalske udtryk paradoksalt nok pænt og poleret. Grupperne var typisk begyndt med at optræde på gadehjørner med a capella-arrangementer over populære melodier. Hvis man var heldig, vandt man en amatørkonkurrence i fx The Regal i Chicago eller Apollo Theatre i New York City med en evt. efterfølgende pladekontrakt. Showmanship var vigtigt, her tænkes fx på synkronisationen, hvor gennearbejdede og ind imellem meget komplicerede trinkombinationer betød meget for gruppernes image. Pladeselskaberne havde derfor, udover faste arrangører, også tilknyttet koreografer, der ofte var tidligere showdansere. Hos de populære grupper - The Drifters, The Coasters og The Platters - nærmede musikken sig med tiden mere og mere ren entertainment eller stort produceret mainstream-pop og allerede sidst i 50'erne, kunne man fx høre strygere på nogle af

arrangementerne - noget helt nyt i R&B sammenhæng. Lyt fx til The Drifters' - *There Goes my Baby* (Nelson, Patterson, Treadwell. 1959).

På trods af gruppeimage, gjorde stilen god plads til leadsangerne. Det var oftest tenorer, der sang smooth og indsmigrende¹⁷. Falsetsang var også en del af vokalstilen, hvilket specielt kunne høres hos The Platters' dramatiske leadsanger Tony Williams, lyt fx til *Only You* (Ram, Rand. 1955).

På grund af gruppernes baggrund i a capella-sangen var mange af vokalarrangementerne, også dem på pladerne, så fyldige, at de egentlig ikke krævede noget storslået instrumentalt akkompagnement. Bassangerens stemme havde funktion af instrumentbas og det vokale samarbejde mellem lead- og de resterende backingsangere byggede på en vekslen mellem call and response og en mere rytmisk akkompagnerende og harmonibaseret "doowop"- backing. Man havde således både bas-, akkord- og leadfunktionerne tilgodeset i vokalarrangementet.

¹⁷ Fx Ben E. King og Clyde McPhatter, der begge brugte The Drifters som afsæt til en solokarriere.

Ex 15. *Ruby Baby* (Leiber, Stoller) – The Drifters (1955). Et typisk vokalarrangement i doowop-stilen med en dyb - ind imellem - instrumentallignende basstemme. Backingstemmerne fylder alle huller ud i leadstemmen bl.a. med sangens egentlige hookline (t. 1 – 2) som næsten fast respons. Desuden leverer de et stiltypisk rytmisk akkompagnement med doowops, fx t. 5 – 6. Endelig ser vi også trestemmig voicing af leadstemmen (t. 17 – 19), der som (næsten) altid er tenor. Bemærk for øvrigt at den bluesinspirerede melodi – fx leadsangerens frasering med brug af lille tert og lille septim - ikke er pentaton men diatonisk.

Pladeselskaberne turde dog, som det kan høres på bl.a. *Ruby Baby*, ikke satse på mere eller mindre rene vokaludgivelser og grupperne blev allerede fra begyndelsen af 1950'erne backet af mindst en rytmegruppe og en enkelt "saxhonker", hvilket da også i høj grad øgede musikkens muligheder som dansemusik.

De skiftende rytmegruppestrukturer i doowop-gruppernes backing var et godt billede på den sammensathed, der prægede hele R&B-scenen. Det kunne være medium shuffle, fx The Drifters' *Money Honey* (Stone. 1953) og The Coasters twobeat-baserede *Searchin'* (Leiber, Stoller. 1957) eller up tempo shuffle.

Ex 16. *Sh-boom* – The Chords: Der er mange tidlige jump-træk i dette up tempo groove. Fx sammenspillet mellem det offbeat-baserede klaver – her forstærkes af en staceret rytmeguitar to gange pr takt - og en steady downbeat-baseret bas. Trommeslageren markerer pulsunderdelingen med whiskers og backbeatet med hi hat-pedalen. Man fornemmer en let hoppende og fremadgående feeling i stil med, hvad man mange år tidligere havde hørt hos Louis Jordan.

Ex. 17. *Poison Ivy* (Leiber, Stoller) – The Coasters (1959). Et mere moderne næsten ostinat-baseret groove underdelt i lige ottendedele. Kernen er den parallelle figur over en Ab6 akkord i guitar og bas. Trommeslageren er timekeeper og markerer – helt efter bogen - konsekvent pulsunderdelingen. Bemærk det næsten konsekvente lock i t. 2. At feelingen her er væsentlig tungere end i det foregående eksempel skyldes ikke kun tempoet, men fx også sn. dr. variationen.

Sidst i 50'erne begyndte man ind imellem at kunne spore en vis latininspiration i R&B-rytmegruppestrukturene.

Ex. 18. *Save The last Dance For Me* (Pomus, Schuman) – The Drifters (1960). Et meget luftigt calypsoinspireret groove, hvor ingen instrumenter konsekvent markerer pulsunderdelingen. Med den enkle synkoperede bas langt fremme i lydbilledet, let backbeat-betoning i perc. og en lidt friere akustisk rytmeguitar, der danner akkordgrundlaget, er feelingen i dette nummer markant lettere end de fleste andre gennemgåede rytmegruppeex., hvilket passer fint til den iørefaldende diatoniske (E -dur) melodi og leadsangerens ubesværede frasering.

Det var ikke kun i doowop-sammenhænge, at inspiration fra latinmusikken kunne høres, lyt fx til Jackie Wilsons *Lonely Teardrops* (Gordy Jr, Carlo, Gordy. 1958) og Ray Charles' *What'd I Say* (Charles. 1959).

Mange af Doowop-hittene blev udgivet på det New York baserede pladeselskab Atlantic Records, der blev stiftet af Herb Abramson og Ahmet Ertegun i 1947. Ikke mindst produceren Jerry Wexler¹⁸ besad en sjælden fremsynethed og sans for at finde nye stildannende kunstnere, fx The Drifters, The Coasters, Ray Charles, Joe Turner og Ben E. King¹⁹.

Mange professionelle hitmagere fik midt i 50'erne øjnene op for det spirende rock & rollmarked, og flere Brill Building-tilknyttede komponister, som fx Doc Pomus, Mort Schuman og ikke mindst Jerry Leiber og Mike Stoller, skrev med succes en lang række hitmelodier af endog meget forskellig karakter, sammenlign fx sidstnævntes *Hound Dog*, *Ruby Baby* og *Down in Mexico*²⁰. Specielt doowoppens polerede ideal viste sig velegnet for disse professionelle sangskrivere, hvilket bl.a. resulterede i, at den blues og gospel baserede harmonik, som kunne høres i tidlige numre, fx The Drifters' *Money Honey* nu ofte blev afløst af en mere kvintrelateret standardharmonik. Et meget stort antal af doowop-hittene byggede således på traditionelle I, VI, II (eller IV), V vampsange, fx førnævnte *Sh-boom*, The Clovers' *Devil or Angel* (Carter. 1955) og Drifters' *There Goes my Baby*. Ligeledes var melodierne ofte diatoniske og ikke pentatoniske, som de oftest var i fx Chicagos og Memphis' mindre polerede R&B.

Doowop-grupperne brede popularitet og gennemførte image blev bl.a. en stor inspirationskilde for 60'ernes Motownbølge.

Præ-soul.

Også hos solisterne vandt gospelinspirationen frem, hvilket kom til at påvirke mange af 60'ernes soulsangere. Det betød dog ikke, at der manglede variation i det vokale udtryk. Fx var både Ray Charles' og Sam Cookes vokalstile inspireret af gospeltraditionen - ikke mindst dens melismatiske fraseringer.

Ray Charles havde rødder i den mere rå og ekstatiske gospel, som man kunne høre den sunget af Mahalia Jackson og Sally Martin, og blev som dem kendt for sin store indlevelsessevne og stærkt emotionelle sangforedrag. Vokalt var hans fortolkninger af det melodiske materiale altid meget originale og udtrykte et stort nærvær. Hans karriere blev en typisk american dream historie om drengen, der voksede op under fattige kår i Georgia, blev blind som 6-årig, forældreløs som 15-årig (moderen døde), startede musikerkarrieren som 18-årig i Seattle, Washington og fik kontrakt med Atlantic

¹⁸ Tilknyttet selskabet i 1953.

¹⁹ Desuden kan nævnes The Clovers, The Chords, Ruth Brown og LaVern Baker. Ben E. King indspillede dog for datterselskabet Atco.

²⁰ Inspillet af henholdsvis 1: Big Mama Thornton 1952 og Elvis Presley 1956. 2: The Drifters 1955 og 3: The Coasters 1956.

Records i 1952 som 22-årig. Herefter byggede han via en række R&B hits og lange koncertturnéer langsomt sit navn op.

Stilistisk set var hans musik meget vidtfavnende spændende fra fx swing-jazz, latin, urban blues og gospel til i begyndelsen af 60'erne også at omfatte country-stiltræk. Ovenpå disse forskellige stiludtryk lå den altid uforfalskede gospelinspirerede vokal, som pegede direkte frem mod fx Aretha Franklin, Solomon Burke og Joe Cocker. En vokalstil som Charles ikke her 50 år efter gennembruddet på noget tidspunkt har fraveget. Sidst i 50'erne blev gospelinspirationen yderligere forstærket, da Charles fik faste kvindelige backing-sangere - Raylettes - tilknyttet som en vigtig del af sit show, lyt fx til *What'd I Say*, som blev den første af hans sange, der for alvor hittede på popfronten.

Grunden til at Ray Charles ikke for alvor er blevet betragtet som en del af 60'ernes southern soul bølge, er formentlig skiftet fra Atlantic til ABC Records og dermed satsningen på et bredere og aldersmæssigt mere modent hvidt publikum. Hans mainstream hitmelodier i begyndelsen af 60'erne, fx *I Can't Stop Loving You* (Gibson. 1962) og *Georgia On My Mind* (Carmichael, Gorrell. 1960) havde ikke den store appel til hverken det unge hvide rockpublikum eller den nye generation af mere selvbevidste afro-amerikanske storbybeboere. "Pop"-melodivalget, samt arrangementernes næsten easylistening-karakter med udbredt brug af strygere og et hvidt musicalagtigt backingkor, var formentlig for langt væk fra Ray Charles' tidligere Atlantic R&B sound. Denne blev skabt af en standard big band besætning og Raylettes. En besætning han aldrig har givet slip på, når han optræder live. Ikke desto mindre toppede *I Can't Stop Loving You* både pop-, R&B- og countryhitlisterne og gjorde ham til et populært navn fx i Las Vegas. Så ingen tvivl om, at hans cross-over blev en rigtig god forretning. Det fik heller ikke nogen speciel negativ indflydelse på hans omdømme. Få kan vel bryste sig af at være blevet kaldt et geni af så forskellige kunstnere som Frank Sinatra, Quincy Jones, Aretha Franklin, Leonard Bernstein, Duke Ellington, John Lennon, Johnny Cash m. fl.

Sam Cooke. Cooke lavede i 1956 det hidtil mest succesfulde cross-over fra gospel til R&B. Han var tidligere solist i The Soulstirrers, hvor leadvokalidealet var smooth og hele gruppeimgaget velklædt og cool. Han repræsenterede om nogen den ny generation af sorte amerikanere, der ikke ønskede at minde sit publikum om fortiden i syden. Med sit gennemtjekkede ydre blev han anset for både at være "cool" og "soulful" og var alt andet end en "uncle Tom". Selv om hans musikalske baggrund var ren gospel, bevarede han selvkontrollen og blev ikke for emotionel. Man hørte hverken screaming eller shouting på Cookes studieindspilninger. "Live" havde Cooke dog bevaret noget af det mere dynamiske udtryk man kendte fra hans tid i The Soulstirrers. Lyt fx til pladen *Live at Harlem Square Club* (1963)²¹.

Den lyse tenorstemme og ubesværede melismatiske frasering kom til at pege frem mod mange af fx Motowns tenorer, fx Marvin Gaye og Smokey Robinson. Melodierne, som han oftest selv skrev, hørte generelt hjemme i "highschool song"-kategorien. Her tænkes fx på *Only Sixteen* (1959), *Wonderfull World* (1960), *Twistin' The Night Away* (1962), *Having a Party* (1962) etc.,

²¹ Et vokalt udtryk, der inspirerede fx Otis Redding og senere Bobby Womack.

1. vers:
 Don't now much about history.
 Don't know much biology.
 Don't know much about science books.
 Don't know much about the french I took.
 But I do know that I love you.
 And I know that if you love me to.
 What a wonderful world this could be.

(Uddrag af *Wonderful World*).

Sidst i karrieren blev gospelrødderne igen tydeligere, og man kunne også hos Cooke fornemme stemningen fra 60'ernes borgerrettighedskampe og nyudviklede afro-amerikanske selvbevidsthed.

1. Vers:
 I was born by the river in a little tent.
 And just like the river I've been running ever since.
 It's been a long time coming, long time coming.
 But I know a change is gonna come.

(Uddrag af *A Change is Gonna Come* (Cooke. 1965)).

Alle sange viste, at Cooke havde en evne til med helt enkle midler at skabe iørefaldende melodier. Ofte var de dur-pentatone og bygget op over en I, VI, II (eller IV), V vamprundgang.

Udover betydningen som sanger blev han - også for andre R&B-kunstnere – et eksempel på, at det var muligt for en afro-amerikansk kunstner/entertainer at styre sin karriere uden at blive udnyttet af pladeselskaber, kyniske managers m.m.. Cooke skabte sit eget forretningsimperium bl.a. med pladeselskaberne Sar/Derby Records og produktionsselskabet Kags Music. Det gav ham en kontrol over sit eget materiale, som alt for få afro-amerikanske sangskrivere og kunstnere havde i 50'erne²².

Cookes cross-over inspirerede bl.a. Aretha Franklin til at gøre det samme nogle år senere.

En af sen-50'ernes R&B-scenes mest farverige figurer var **James Brown**. Han gjorde hele turen fra den fattige opvækst i Macon, Georgia over fængselsophold, jobs som skopudser og automobilvasker, til succesfuld og velhavende kunstner med privat jettfly. Som mange andre af 50'ernes afro-amerikanske kunstnere med lignende baggrund og karriereforløb, fx Ray Charles og B. B. King, gav det ham en stor troværdighed hos det sorte publikum.

Brown spillede meget bevidst på sine rødder. Allerede fra begyndelsen var han fascineret af det høje tempo og drive i Louis Jordans shows. Rent vocalt var han inspireret af de mere ekstatiske R&B sangere, fx Roy Brown og gjorde bl.a. de afro-amerikanske gudstjenesters og vækkelsesprædikanternes ekstase til væsentlig del af sit show ved sin macho screaming, simuleret ekstase og endeløse repetitioner.

²² Udover at 50'erne var årtiet, hvor coverversionerne for alvor hærgede hitlisterne, og mange sorte kunstnere måtte finde sig i at hvide kunstneres og grupperes kopier for det meste solgte langt bedre end originalerne, var politikken i mange af de små pladeselskaber, at de penge deres pladeudgivelser spillede ind for en stor dels vedkommende gik direkte ind i driften. Ophavsrettigheder var noget mange havde et rimelig afslappet forhold til.

Hvor Ray Charles var det blinde geni og Sam Cooke "cool and soulful" var James Brown rå, ukontrolleret og farlig. Ikke desto mindre var hans James Brown Revue nok det mest gennemarbejdede show af alle. Orkesterarrangementer, hans virtuose dansetrin, den samlede koreografi, sammenkædning af numre etc. - alt var nøje indstuderet og fungerede ned i den mindste detalje. Hans selvscenesættelse med ekstatiske knæfald etc. var desuden langt forud for sin tid, fx må kunstnere som Michael Jackson og Prince siges at være endog meget inspirerede af hans showmanship.

Repertoiret på pladeindspilningerne fra sidst i 50'erne var dog relativt traditionelt og ikke specielt nyskabende. Arrangementerne skilte sig ikke ud fra mængden. Harmonikken var enkel og bluesbaseret. Den rytmiske feeling tilførte heller ikke scenen noget nyt. Det var fx langsomme shuffle-numre som *Please, Please, Please* (Brown, Terry. 1956), 6/8 ballader som *Try Me* (Brown. 1958) og medium shuffle-numre som *I'll go Crazy* (Brown. 1960).

Brown havde i 56 skrevet kontrakt med Ralph Bass på Federal Records - endnu et af de mange uafhængige pladeselskaber med sans for at finde lokale kunstnere med potentiale til et senere nationalt gennembrud²³. Han var fra gennembruddet i 56 med hele vejen op gennem 60'erne og 70'erne sammen med både Motown-, southern soul- og discobølgen. Sidst i 60'erne var han med sine ostinatbaserede grooves med til at skabe fundamentet for den senere funkmusik. Når han først midt i 60'erne fik sit gennembrud hos det hvide publikum, skyldtes det nok manglen på "melodier" og, at han var for sort. For det afro-amerikanske publikum var og blev han dog den ubestridte "Soul brother no. 1", der havde "paid his dues" og vist en mulig vej ud af fattigdommen

Uptown rhythm & blues.

Den større opmærksomhed omkring afro-amerikanske kunstnere op gennem 50'erne resulterede langsomt men sikkert i, at deres popularitet hos det brede publikum steg. Det kan bl.a. ses af, at antallet af afro-amerikanske kunstneres top10 hits på pop-markedet blev mere end fordoblet fra 1955 til 1963²⁴. Mens Little Richard i 50'erne fx opnåede tre top10 hits havde Ray Charles fra 1959 – 1966 hele 10. Efter at interessen for den mere rå rock & roll var aftaget en del sidst i 50'erne, blev de fleste afro-amerikanske pophits tilpasset de nye tilstande på markedet, hvor der nu var størst salg i musik uden for stor vildskab. En del rockhistorikere, bl.a. Charlie Gillett, har kaldt den dominerende mainstream R&B omkring 1960 for uptown R&B.

"Record company producers who worked with black singers had intricate problems – they had somehow to provide the audience with exciting and emotional music yet wrap the sound up in an arrangement that would get by radio station owners who hated "jungle" music". (Gillett s. 179).

²³ Federal var et datter-label under Syd Nathans King Records. King Records havde haft hovedsæde i Cincinnati, Ohio siden selskabets start i 1945. Med en bred vifte af kunstnere på kontrakt, fx R&B-navne som Earl Bostic, Roy Brown, Wynonie Harris og Jimmy Witherspoon og desuden en del countrysangere, fx The Delmore Brothers (et af de få uafhængige, der udgav country), var King et af 50'ernes mest succesfulde uafhængige pladeselskaber.

²⁴ Gillett s. 190.

Overordnet set handlede det åbenbart om at lave store arrangementer, fx med masser af strygere, ovenpå en ikke alt for fysisk udfordrende rytmegruppestruktur og bevare en vis del af sangerens blues-/gospeludtryk. På Atlantic Records havde man specielt held med at lancere The Drifters og den tidligere Drifters lead-sanger Ben E. King på ovennævnte måde, lyt fx til Drifters' tidligere nævnte *Save The Last Dance For Me* og *Under The Boardwalk* (Resnick, Young. 1964) og Kings *Stand By Me* (King, Glick. 1960) og *Spanish Harlem* (Spector, Leiber. 1960).

Ligeledes havde produceren Phil Spector i begyndelsen af 60'erne succes med at lancere en række Girl Groups, hvor man reelt ikke kunne høre, om det var sorte eller hvide teenagerpiger, der sang. Lyt fx til The Ronettes' *Be My Baby* (Spector, Mann, Weil. 1963) med The Crystals' *Da Doo Run Run* (Spector, Greenwich, Barry. 1963). Kendetegnende for Spectors stil var de rene pigestemmer og helt nye standarder og ambitioner indenfor pladeproduktion. Hans sound, der siden ganske beskrivende er blevet kaldt for The Wall of Sound, var bl.a. karakteriseret ved mange overdubs (tiden taget i betragtning), megen dybde i lyden og udbredt brug af effekter som rumklang og delay.

Som noget helt nyt dukkede der et succesfuldt sort ejet pladeselskab op i Detroit, da Berry Gordy i 1959 skabte Motown Records. De nye tider var som taget ud af Gordys filosofi om velplejede kunstnere og iørefaldende melodier, der skulle ramme et bredt publikum. Mange af Motowns tidlige store hits passede da også fint ind i tidsidealet, fx var der meget Girl Group sound over The Marvelettes' *Please Mr. Postman* (Dobbins, Garrett, Holland. 1961) medens The Miracles' *Shop Around* (Gordy, Robinson. 1960) og *You've Really Got a Hold On Me* (Robinson. 1962), med Smokey Robinsons elegante Sam Cooke inspirerede lead-fraseringer, var med til at starte en stor æra for en række nye vokalgrupper som The Temptations og Four Tops.

Revivals.

Blandt de afro-amerikanske kunstnere, der var brudt igennem midt i 50'erne og havde lavet succesfulde cross-overs, var der stadig nogle, der fortsatte i den gamle stil. Fx var både Chuck Berry og Fats Domino endnu aktive på plademarkedet i begyndelsen af 60'erne og lød, som de altid havde gjort. Deres publikum var dog vigende, og selv om fx Berry stadig producerede hits som *Nadine* (Berry. 1964), *You Never Can Tell* (Berry. 1964) og *No Particular Place To Go*, blev der længere og længere imellem dem. Måske fordi han netop ikke formåede at forny sig. En ikke uvæsentlig grund til hans fortsatte position på markedet var, at en række engelske grupper, som før nævnt, skabte ny interesse for hans gamle numre. Fx pladedebuterede The Rolling Stones i 63 med Berrys *Come On* (Berry. 1961). Samtidig havde The Beatles pæne singlepladesuccesser med *Roll Over Beethoven* og *Rock And Roll Music*. Mange R&B-kunstnere fik således pustet nyt liv i karrieren, primært fordi en del af det nye 60'er publikum, både i Europa og USA, ønskede at høre originalerne. De britiske grupper lagde aldrig skjul på deres begejstring for de musikalske forbilleder, og der er ingen tvivl om, at mange unge amerikaneres første møde med fx Muddy Waters' *I Just Wanna Make Love To You* var, da Rolling Stones spillede sangen i et Dean Martin TV-show på deres anden USA-tourné. Et show

af den størrelse kom Waters selv aldrig i nærheden af i den periode. Der er i tidens løb heller ikke afholdt mange Rolling Stones koncerter uden, at der er blevet spillet mindst én sang af Chuck Berry.

Der blev omkring 1960 produceret meget R&B, der ikke nødvendigvis straks fik den helt store opmærksomhed, men alligevel havde høj kvalitet og viste sig at være næsten tidløs. I Chicago blev der fx stadig med en vis succes udgivet bluesinspireret R&B, fx hittede Jimmy Reed på Vee Jay Records i 59 med *Baby What You Want Me To Do* (Reed). På Chess udgav Howlin' Wolf i samme periode en række klassiske downhome bluesplader, fx *Spoonful*, *Back Door Man* og *The Red Rooster* (Dixon. 1961). I Memphis havde Bobby Bland samtidig pæn succes hos det afro-amerikanske publikum med nogle modern blues-udgivelser på Duke Records, fx den swing-inspirerede *Ain't That Lovin You* (Malone. 61) og den gospelinspirerede *Turn on Your Lovelight* (Malone, Scott. 61). Sidstnævnte præsenterede med sin pentatone hornintro, ekstatiske gospelinspirerede vokalfaser og I - IV trins-baserede harmonik mange stiltræk, der senere blev identiske med 60'ernes southern soul²⁵. En revival som den i 60'erne var kraftigt medvirkende til, at repertoire og de oprindelige kunstners navne blev holdt i live. Senere revivals har betydet, at mange R&B-kunstnere mod slutningen af deres karriere således har opnået en velfortjent anerkendelse, der bl.a. betød, at folk som B. B. King, Fats Domino, Chuck Berry og John Lee Hooker blev tilbagevendende populære indslag på 80'ernes og 90'ernes store europæiske og amerikanske jazz- og rockfestivaler og hyppige gæster i TV-shows, musikvideoer etc.. Ofte sammen med de musikere de oprindeligt havde været inspirationskilder for.

Litteratur:

- Gillett, Charlie: *The Sound of The City* (Souvenir Press, London, 1983).
 Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll. Edited by Anthony DeCurtis (Random House, New York, 1992).
 Ward, Ed – Stokes, Jeffrey – Tucker, Ken: *Rock of Ages* (Fireside, New York, 1986).
 Shaw, Arnold: *Honkers and Shouters* (Collier Books, 1978).
 Haralambos, Michael: *Right on: From Blues to Soul in Black America* (Eddison Press, London, 1974).
 Rowe, Mike: *Chicago Breakdown* (Eddison Press, London, 1973).
 Broven, John: *Rhythm & Blues in New Orleans* (Pelican publ. Co, Gretna 1978).
 Jensen, Jacob – Hammer, Thomas: *Soul. Sort Musik i 1960'erne* (Systeme, 1998).
 Brolinson, Per-Erik – Larsen, Holger: *Good Vibrations* (Natur och Kultur, Falun, 1994).
 George, Nelson: *The Death of Rhythm & Blues* (Obelisk, New York, 1989).

²⁵ Mange af de nævnte sange er næsten blevet en del af et standardrepertoire for senere R&B-inspirerede kunstnere og er siden udgivet i mange nye indspilninger. Fx *Baby What you Want Me To Do* – Elvis Presley i 1968 på NBC-TV Special, *Spoonful* – Cream 1966, *The Red Rooster* – Rolling Stones under titlen *Little Red Rooster* i 1964, *Back Door Man* – The Doors 1967, *Turn On Your Lovelight* – Blues Brothers 2000 soundtrack.

Hirshey, Gerri: Nowhere to Run (Times Books, New York, 1984).
 The Art of Playing Rhythm & Blues. Volume One, The 50'es and 60'es. A Doctor Lick Publication (Hal Leonard Publishing, 1987).
 Nicholas, A. X.: The Poetry of Soul (Bantam Books, New York, 1971)
 Riley, Herlin – Vidacivich, Johnny: New Orleans Jazz and Second Line Drumming (Manhattan Music Publications, 1995).
 Gutcheon, Jeff: Improvising Rock Piano (Consolidated Music Publishers, 1978).
 Mortensen, Tore – Bach, Gert: Kompendium i Arrangementsteori (Aalborg Universitet).

Diskografi:

Der er kun opgivet indspilningstidspunkt på live indspilningerne. Resten er opsamlingsalbums.

Atlantic Rhythm and Blues 1947 – 1974 (Atlantic 7 82305-2).
 Blues Masters, Volume 5: Jump Blues Classics (Rhino R2 71125).
 Louis Jordan and His Tympani Five: Louis Jordans Greatest Hits (MCA – 274).
 Brown, Roy: Boogie at Midnight (Charly CRB 1093).
 Walker, T – Bone: T - Bone Jumps Again (Charly CRB 1019).
 Otis, Johnny: The Original Johnny Otis Show (Savoy 2230).
 Bill Haley and The Comets: Rock Around The Clock (Hallmark SHM 668).

Blues Masters, Volume 2: Postwar Chicago (Rhino R2 71122).
 Chess: The Rhythm and Blues (Chess SAM 500).
 Various Artists: White Lighnin' (Instant INSD 5017).
 Berry, Chuck: The Best of Chuck Berry (Vogue P.I.P. 93430).
 Diddley, Bo: The Chess Story (Spotlight SPO-110).
 James, Elmore. 16 Greatest Hits (Blue City 2652711).
 Little Walter: The Original Chess Masters (Chess CH-9192).
 Waters, Muddy: Chicago Golden Years (Chess 427005).
 Wolf, Howlin': The Original Chess Masters (Chess CH-9183).
 Guy, Buddy. Stone Crazy (Roots RTS 33010).

Blues Masters, Volume 1: Urban Blues (Rhino R2 71121).
 Blues Mastes, Volume 12: Memphis Blues (Rhino R2 71129).
 The Sun Records Collection (Rhino R2 71780).
 Bland, Bobby "Blue": Greatest Hits Volume 1 – The Duke Recordings (MCA MCAD-11783).
 King, B. B. : King of The Blues (MCA MCAD 10677).
 King, B. B. : Live at The Regal (MCA MCAD-31106) 1965.
 Presley, Elvis: The Sun Sessions (RCA 6414-2-R).

New Orleans Party Classics (Rhino 70587).

Domino, Fats: Legend of The 20'th Century – Original Recordings (EMI 7243 521714 22).

Lewis, Smiley: I Hear You Knocking (United Artist UAS 30167).

Little Richard: The Great Little Richard (Goldies GLD 63164).

Price, Lloyd: Mr. Personality Reviseted (Charly GLD 63164).

Professor Longhair: Mardi Gras in New Orleans 1949 – 1957 (Nighthawk 108).

History of Rhythm and Blues Vocal Groups (Atlantic/Cat Records 90132-1).

Gold, Gold, Gold (Signal 50281).

Drifters, The: The Greatest Recordings (The Early Years) (Atco – SD – 33-375).

Coasters, The: What is The Secret of Your Success (Mr. R & B Records 102).

Wilson, Jackie: The Jackie Wilson Story (Epic EG 38623).

Charles, Ray: Genius & Soul. The 50'th Anniversary Collection (Rhino R2 72859).

Cooke, Sam: The Man and His Music (RCA PD 87127).

Cooke, Sam: Live at Harlem Square Club 1963 (RCA AFL 1-5181).

Brown, James: Star Time (Polydor 849 108 2).

Brown, James: "Live" at The Apollo, 1962 (Polydor 843 479-2).

Spector, Phil (diverse kunstnere): Back to Mono (ABKCO Records 7118).

Hitsville USA. The Motown Singles Collection 1959 – 1971 (Motown 530 129-2).