

ERIK AXEL WESSBERG

Something new in singing

“Goodbye Barbershop. Here’s something new in singing”. Med denne fyndige sætning blev pladen *Voices in Modern* lanceret den 2. august, 1954.¹ Bag den stod fire unge mænd, som efter fem år som professionel sangkvartet havde slået navnet *Four Freshmen* så meget fast hos publikum, at tiden var inde til at sende deres første long-playing plade ud på markedet. Deres genre var ellers ikke en, der var særlig opmærksomhed omkring, da de startede. Tværtimod var tendensen i 40’erne at de populære bigbands afskaffede vokalgrupperne. De var kommet til at stå som noget bedaget, noget der tilhørte fortiden, og følgelig havde de heller ikke pladeselskabernes opmærksomhed. Men *Four Freshmen* fik allerede fra starten i 1948 en forsvarlig lokal succes, og takket være at Stan Kenton fik gruppen at høre og anbefalede den til Columbia Records (hvori han i øvrigt var aktionær) fik den en chance for at nå det store publikum.² Først med et par singler, som skikken var dengang, og så i 1954 med en hel long-playing plade.

Ingen af de fire *Freshmen* var store sangere i traditionel forstand, og hvad valg af harmonisering og lignende angår præsenterede andre vokalgrupper lige så avancerede ting som dem. Men de fire *Freshmen* kom alligevel til at tilføre deres genre afgørende nye impulser. Gruppen blev en stærk inspirator for den næste generation af jazzfunderede vokalgrupper. I den forstand blev der virkelig tale om *something new in singing*. I denne artikel skal jeg forsøge at indkredse dette nye og påvise hvad det gik ud på.

Jazzimpulserne

Jazzen var fra starten en instrumental musikform. “... die Entwicklung der Jazzmusik seit New Orleans wurde von Instrumentalstilen geprägt”, konstaterer Matthias Becker i indledningen til sin store undersøgelse af jazzvokalgrupperne, *Zur Geschichte und Musik des Vokalen Jazzensembles*.³ Sangen var enten en ‘Nebengeschäft’ for instrumentalisterne eller et sekundært vedhæng til orkesteret. Endnu værre var det med vokalgrupperne. “As a group, the vocal groups are a distinct problem and our readers vary between not voting in that category at all, or leaning heavily on the top three or four groups”, noterede tidsskriftet *Metronome Modern Music and its Makers* som en kommentar til læser-

1 Capitol H522.

2 Ross BARBOUR: *Now you Know. The Story of the Four Freshmen*. Lake Geneva (WI) 1998, s. 55-56.

3 Matthias BECKER: *Zur Geschichte und Musik des Vokalen Jazzensembles*. Frankfurt am Main, 1991.

afstemningerne.⁴ Med andre ord: Sangerne og ikke mindst sanggrupperne var *stedbørn* i den nye sammenhæng. Instrumentalisterne fandt en ny vej at følge, men det lykkedes ikke rigtigt for sangerne – især ikke for sanggrupperne – at være med på den.

Det etablerede og det ikke-etablerede

Hvad der bevirker den forskel, kommer Becker imidlertid ikke rigtigt ind på. Måske er modsætningen *instrumental/vokal*, som han peger på, ikke så vigtig. Der er andre forskelle, det kan være relevant at nævne. Det er f.eks. heller ikke alle instrumenter, der finder anvendelse i jazzen. De tidlige New Orleans ensembler er alle bygget op omkring de samme i virkeligheden ret få instrumenter, og det er i det store hele dem, der bliver ved med at være jazzens instrumenter.

Fælles for dem er, at de hører til på symfoniorkesterets og det traditionelle salon-orkesters bageste rækker. Trompeten og basunen, der begge fra starten er vigtige jazz-instrumenter, har f.eks. ikke særligt fremtrædende roller i de traditionelle orkestre. Saxofonen, der får en kometagtig succes i jazzen, er et nyt instrument, så at sige uden traditioner og repertoire overhovedet. Banjoen er meget populær i tyvernes jazzorkestre, og el-guitaren bliver et vigtigt jazzinstrument fra 30'erne og senere det helt dominerende instrument i rocken. Begge er instrumenter som alene markerer sig i den nye lejr. Trommer, der i de tidligere ensembler har haft en meget tilbagetrukket rolle, får ligeledes i den nye sammenhæng en fremtrædende plads.

Til gengæld glider de instrumenter, der ellers har været de toneangivende – strygerne f.eks. –, i baggrunden. Modsætningen *etableret/ikke-etableret* falder mig i øjnene. De instrumenter, der har de mest fastlagte og etablerede roller i de traditionelle ensembler, bliver mindst markante i de nye. Den modsætning stiller også kor og vokalensembler i anden række. Men ikke fordi de er vokale i modsætning til instrumentale, men simpelthen fordi de har en stærk tradition. Jo mere der er etableret, jo mere er der også at skulle udenom.

Gunther Schuller bemærker i sin fremragende bog *Early Jazz*, at "African speech, singing, and playing are all marked by an open tone and natural quality". Hans ærinde med den bemærkning er på dette sted at afvise den indflydelse fra arabisk islamisk tradition i jazzen, som er foreslået af andre musikforskere. Den arabiske klang er præget af en tynd, nasal kvalitet, hvilket ikke karakteriserer jazzen. Den konstatering forsyner os også med "at least one fundamental reason why instruments like the oboe, the bassoon, and the higher strings have not readily found a place in jazz".⁵

Det er en absolut interessant betragtning, men den forklarer f.eks. ikke fraværet af bratschen og celloen, for slet ikke tale om hornet (Schullers eget instrument) i jazzen. Selv i dag, med kendskab til markante kunstnere som Stuff Smith og vores hjemlige Svend Asmussen, har violinspillende børn tendens til fortsat at følge den klassiske vej. Og af de mange violinister, der faktisk er i den tidlige jazzhistorie, har kun ganske få

4 Citeret efter Matthias BECKER: *Chormusik im Jazz*. Idstein 1992, s. 17.

5 Gunther SCHULLER: *Early Jazz*. New York 1968, s. 56.

markeret sig særligt. En mulig forklaring på det er, at de i højere grad var skolede musikere end blæserne, og derfor mere bundne af traditionen (læs: mindre nyskabende). Schuller bringer i sin bog et interview med George Morrison, der som ung imponerede Fritz Kreisler. Morrison var i et og alt symfoniorkestermusiker, og grunden til at han ernærede sig som restaurationsmusiker (på hans tid lig med jazzmusiker) var at han var sort, og derfor udelukket fra at få en plads i et symfoniorkester.⁶

Gutbucket

I beskrivelserne af jazz og jazzspil fra de tidlige 1920'ere er det igen og igen trompetister og basunister, der bliver fremhævet for deres brug af *growl* og *plunger*.⁷ Det er altså ikke de små finesser og subtile udtryksmæssige nuancer, man i første række taler om, men meget udadvendte effekter. Det understøttes f.eks. af en udtalelse fra Duke Ellington om trompetisten Bubber Mileys indtræden i orkesteret: "Our band changed its character when Bubber came in. He used to growl all night long and play gutbucket on his horn. That was when we decided to forget all about the sweet music."⁸

Miley blev kendt for sin brug af *plunger*, og han fik utallige efterlignere. Plungeren er et redskab som findes i de fleste husholdninger, en gummisugekop, som ved at danne under- og overtryk kan fjerne en mindre forstoppelse i køkkenvasken. Gummikoppen bliver et populært klangredskab for den første generation af jazztrompetister og -basunister. Ved at holde den foran instrumentets klangåbning og skiftevis åbne og lukke for klangen kan musikeren skabe lyde, som næsten minder om dem, sugekoppen frembringer i sin egentlige funktion – lyde som i hvert fald er diametralt modsat dem, de klassisk skolede blæsere efterstræber.

Gutbucket er slangord, som her står for en meget rå og rustik spillestil – en spillestil man har kunnet opleve i specielle, afsondrede miljøer. Det der sker med Mileys indtræden i Ellington-orkesteret er hvad vi kan kalde et klangligt miljøskift. New York-natklubben præsenterer en lyd, der ellers hører til i helt andre, knap så elegante kredse. 'Naturbarnet' med de uslebne manerer bliver en modeskikkelse i det fashionable selskab.

Mileys *growl*- og *plungerspil* er blevet så meget omtalt, at det får Gunther Schuller til at knytte følgende kommentar til det: "Much has been written about Miley's *plunger* and *growl* technique. This is understandable, but it has tended to obscure the fact that Miley's solos are highly original from the standpoint of actual notes played."⁹ Når Schuller ligefrem må minde om, at der også er tale om faktiske tonefølger, kan det tages som udtryk for, at det netop ikke var den melodiske originalitet, men simpelt hen "de sære lyde" der i første omgang har tiltrukket sig opmærksomheden.

6 Se Schuller (1968), Appendix.

7 Se f.eks. Piet Larsen: *Den lyriske trompet*. Speciale, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 2001.

8 Citeret efter James Lincoln COLLIER: *Duke Ellington*. London 1987, s. 48. Bubber Miley indtrådte i Duke Ellingtons orkester omkring 1926. Ellington har dog allerede kendt den nye spillestil fra 1923, hvor han første gang hørte King Oliver.

9 Schuller (1968), s. 322.

Enhver dansemusiker, der lever af at spille for et feststemt publikum, som er kommet med det formål at more sig med dans og bægerklang, vil vide, at melodiske og harmoniske raffinementer går hen over hovedet på hovedparten af tilhørerne. Stærkt iøjnefaldende og iørefaldende effekter er hvad der tæller, og det publikum, der kom på *The Hollywood Inn* og lod sig rive med af Mileys klang, var ikke feinschmeckere. Collier beskriver det som en blanding af gangstere, sports- og showbusiness folk; excentriske sensations- og effektsøgende mennesker konstant på jagt efter noget nyt. Når Ellington og hans øvrige musikere valgte at følge i den nytilkomne Mileys fodspor snarere end at få ham tilpasset deres hidtidige klang, havde det altså helt jordnære årsager.¹⁰

I øvrigt er der ingen tvivl om, at de opdagede, at det ud over at være en forretningsmæssig god ide også lå bedre for dem end den mere polerede spillemåde. Med Colliers ord spillede Miley i en *meget hot stil*, der ikke havde meget til fælles med den temmelig polerede musik, orkesteret ellers spillede. Men hertil føjer Collier: "... or attempted to play".¹¹ Og dette *tilstræbte* anfører han ikke med urette. Hvad *sweet* angår har orkestrets klang haft klare mangler – i hvert fald har der været markante konkurrenter. F.eks. har Paul Whitemans orkester med sin besætning af førsteklasses musikere, sine fremragende arrangører mv. været helt urørligt på dette punkt.

Whitemans position som *King of Jazz* betegnes almindeligvis som et udslag af, at 20'ernes publikum endnu ikke havde forstået hvad jazz var. Men det er for enkel en forklaring. Musikken var i støbeskeen i 20'erne, og Whiteman var en af de kunstnere, der gav et bud på en *tidens klang*, og med ganske betydelig succes. At det ikke skulle blive hans ideer, der blev de stærkest toneangivende på længere sigt, er der ingen grund til at bebrejde ham. Hans klang fungerede i sin tid, og på sin tids vilkår.

I virkeligheden gjorde Whiteman ganske det samme som Ellington-orkesteret (og i øvrigt de fleste andre store "jazz"-orkestre): præsenterede hot jazzsolospil i en mere traditionel ramme af temapræsentation og akkompagnement. Whitemans jazzsolister tilhørte eliten. De var bl.a. Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer og Jack Teagarden. Problemet med Whiteman-klangen var de arrangerede passager. De var af høj standard, de swingede i og for sig udmærket, men de klang præcis, som det de også var: nodeudarbejdede satser spillet af velkolede, nodelæsende musikere.¹²

I alle 20'ernes jazzensembler var der imidlertid traditionelle elementer. I en gruppe som *Hot Five*, der modsat Whiteman-orkesteret er blevet anerkendt som en af de betydeligste stilskabende, er det klart det improviserede ensemble- og solospil fra kapelmesteren Louis Armstrong selv, fulgt af basunisten Kid Ory og klarinet- og saxofonspilleren Johnny Dodds, der giver den moderne klang. Pianisten Lill Hardin, der forøvrigt var den eneste skolede af gruppens medlemmer, akkompagnerede ikke meget anderledes end hun ville have gjort, hvis det havde været en polka eller en hvilken som helst anden dans i lige takt hun spillede (se *Eks. 1*).

Det er i øvrigt lidt ironisk, at det netop er blevet Lill Hardin, der er gået over i historien som *Hot Five's* svage led. Gruppen var i høj grad hendes værk. Hun var initiativtager

10 Collier (1987), s. 45.

11 *Ibid.* s. 47.

12 Om Whiteman se Marchall W. STEARNS: *The story of Jazz*. New York 1958, s. 165-67.

Eksempel 1 Fra Lill Hardin: "Struttin' With Some Barbecue",
Louis Armstrong and his Hot Five, 9.12.1927 (Okeh 8566), transskription EAW.

til gruppen og holdt den sammen. Hun arrangerede musikken, ledede prøverne og komponerede flere af de temaer, der i dag har status som mesterværker. Det er ikke hendes akkompagnement, der skaber musikhistorie, men på den anden side havde blæserne ikke kunnet skabe deres revolutionerende soloer og ensemblepassager uden det solide, stabile fundament hun skabte.

Det er ikke første gang i historien, vi oplever den problematik – og næppe heller sidste. I hvert fald præger det den tidlige jazzhistorie ganske stærkt. Nok er det f.eks. Bubber Miley der i Ellington orkesteret skaber sensation med sin *gutbucket solo*, men for at den kan fremtræde meningsfyldt kræves det, at der er et akkompagnement bag soloen, og at orkesteret forinden har præsenteret melodien i en genkendelig skikkelse. Til at gøre det sidder i orkesteret bl.a. en Toby Hardwicke, hvis navn ikke står med store typer i jazzhistorien, men hvis indsats som melodiførende i det tidlige Ellington-orkester alligevel er en vigtig forudsætning for at mange andre gør det.

Fornyelsen

Jazzen er ikke – og slet ikke i sin tidligste periode – et nyt musikalsk sprog. Det er basalt det kendte sprog, blot i et særligt tonefald. Og det var ikke nødvendigvis sådan, at hver enkelt deltager i et jazzensemble fandt en afbalanceret udgave af dette tonefald. Tværtimod er det snarere typisk, at ensemblet var sammensat af musikere med hver sin *spillemåde*, og at det er denne sammensætning, der betingede det samlede udtryk.

Den skarpe skellen mellem jazz og underholdningsmusik, som jazzhistorien har etableret, kan være rimelig nok, hvis formålet med analysen er at udskille de specifikt jazzmæssige stilstræk, men for forståelsen af musikken mere generelt er den hæmmende, for der er ikke tale om et enten-eller, men om et både-og. Linda Dahls konklusioner

om jazzsangen "... it is impossible to draw strict lines of demarcation that would once and for all separate what is jazz-singing from what is not. Jazz is always in flux ...",¹³ gælder i lige så høj grad instrumentalmusikken.

Betingelserne for fornyelsen

At der er tale om nye og meget anderledes impulser er indiskutabelt. Men musikken som helhed blev ikke med ét en helt anden. Traditionen er repræsenteret i klangen, og det ville også være mærkeligt andet. Danse- og underholdningspublikummet forkaster ikke fra dag til dag det man synes om. Publikum værdsætter fornyelse (hvis fornyelsen går i den rigtige retning), men den nye lyd, den nye danserytme, den nye melodi osv. skal i et vist omfang passe ind i det velkendte mønster. I virkeligheden er der snarere tale om at jazzmusikerne, i takt med at de blev etablerede, tilpassede sig mere bredt accepterede klangidealer. Om King Oliver skriver Edmund Suchon f.eks.: "By the time Oliver had reached Chicago and the peak of popularity, his sound was not the same. It was a different band, a different and more polished Oliver, an Oliver who had completely lost his New Orleans sound."¹⁴ Nok ønskede man nyt – men med måde.

Trompetisterne fik succes med nye klange. Sangerne – med få, men bemærkelsesværdige undtagelser – fornyede sig ikke særligt, men blev ved med at foredrage sangene stort set som de var vant til. Den mest nærliggende forklaring er, for mig at se, at der slet ikke var behov for fornyelse. Sangerne fungerede som de var, publikum satte pris på dem, og det gjaldt også de mange vokaltrioer, -kvartetter og -kvintetter, der befolkede scenerne i 20'erne.

Men bortset fra at vokalgrupperne ikke havde det store behov for at søge nye veje, er det også svært at se, hvordan de på det tidspunkt skulle have kunnet tilbyde en ny klang af jazzkarakter. De kunne, modsat f.eks. trompetisten, ikke sådan lige gøre op med traditionen. De var således stadig afhængige af en nodeudarbejdet sats og af den dermed forbundne arbejdsmåde.

Det forhindrer ganske vist ikke at fornyelse kan ske. Hidtil har det jo været gennem den nodeskrevne sats at al fornyelse er sket. Men da det ikke var i form af revolutionerende nye harmoniseringer eller kontrapunktiske løsninger jazzten i starten gjorde sig gældende, men snarere ved en anderledes og friere måde at håndtere det kendte stof på, var det begrænset hvad et ensemble, der var bundet af en traditionel arbejdsmåde, kunne stille op i en fornyelsesproces, der i bund og grund var et opgør med netop den traditionelle arbejdsmåde.

Det var især problemet for musikken i hele det følgende årti: 30'erne eller bigband-æraen. Jazzhistorien har generelt et anstrengt forhold til den periode. For selvom bigbandarrangørerne her finder frem til en homofon skrivemåde, der er mere moderne og tidssvarende end Whiteman-orkestrets, er 30'er musikken stadig præget af alt for

13 Linda Dahl: *Stormy Weather*. London 1984; her citeret efter Becker (1991), s. 18.

14 Edmund SUCHON: 'King Oliver' *The Jazz Review* III, 4 (maj 1960) s. 11, også gengivet i Schuller (1968), s. 70.

meget disciplineret spil efter noder. "Some people, of course, would question whether swing bands are truly jazz groups, but I prefer to regard them as such", skriver Albert McCarthy.¹⁵

I løbet af 40'erne fandt bigbandarrangørerne frem til en måde at bygge satserne op på, hvor de formår at kombinere det jazzen står for med det skrevne partiturs muligheder og begrænsninger. Bl.a. fordi de udviklede nogle harmonisk nye vendinger, som er unikke for denne musik og dermed stilskabende og stildefinerende på et nyt grundlag. Med til billedet hører også, at bigbandene på dette tidspunkt er rykket væk fra danse-restauranterne og over i mere koncertsalslignende omgivelser, hvilket for øvrigt samtidig begrænsede deres antal dramatisk.

I det hele taget er 40'erne præget af et regulært holdningskift – paradigmeskift om man vil. En ny generation af jazzmusikere definerede sig som kunstnere frem for som underholdningsmusikere. Det medførte bl.a. et opgør med schlageren, den populære sang. Den gled i baggrunden til fordel for originale temaer og kunstnerisk søgen. Sangsolisterne meldte sig nu for alvor. De nye sangerinder var ikke længere pyntelige galionsfigurer, der fremførte den populære sang på en måde, så alle blandt publikum kunne synge med, men kunstnere på lige fod med instrumentalisterne. En Sarah Vaughan f.eks. synger ikke bare sin sang, men eksperimenterer med stemmens muligheder som udtryksinstrument og viser helt nye veje.

Vokalensemblerne

Men vokalensemblerne har endnu ikke markeret sig med en afgørende ny klang. Det normale er bigbanderaen igennem at orkestrene har en vokaltrio, -kvartet eller -kvintet til – med passende mellemrum aftenen igennem – at stå forrest på scenen iført smoking og lange kjoler og foredrage tidens store publikumshits flerstemmigt. Tiden var nu ved at løbe fra dem. De var ikke i pagt med de nye bestræbelser.

De præsenterede ganske vist nye harmoniseringer i moderne arrangementer, nogle af dem ganske virtuose, men det er åbenbart ikke det, der gør forskellen. Min fornemmelse er, at det var selve klangen af menneskelige stemmer i arrangement, der var problemet. Det var simpelthen umuligt at lægge distance til den traditionelle korklang med alt det, den udsendte af signaler. Vokalgrupperne var derfor kommet til at virke umoderne. Det var ikke lykkedes for nogen af dem rigtigt at skabe noget, der var i pagt med de nye tider. De kendte bigbands afskaffede dem i 40'erne, og pladeselskaberne så efter nyheder andre steder.

Four Freshmen's start

Sådan var situationen, da brødrene Don og Ross Barbour i 1948 var freshmen (dvs. førsteårsstuderende) ved Arthur Jordan Conservatory of Music. De påbegyndte uddannelser som musikhøjskolelærere med hhv. guitar og trompet som instrumenter, men flerstemmigt

15 Albert MCCARTHY: *Bigband Jazz*. New York 1974, s. 7.

sang talte stærkt til dem (uanset den herskende trend), og de fandt sammen med to andre studerende om at synge kvartet. Det umiddelbare forbillede var Woody Hermann-orkestrets *The Pastells* (der i øvrigt var en kvintet).

Men efter en måneds øven måtte de opgive. Førstestemmen Monica kunne ikke få lov af sin mor til at optræde på cafeer sent om aftenen sammen med tre unge mænd (det er 1948 og USA, mid-west!). Hun blev erstattet med en tenor, belært af erfaringerne.

Afgørende nyskabelser opstår på flere måder. Somme tider skyldes de visioner og ideer, men i mange tilfælde rene tilfældigheder. Jeg føler mig overbevist om, at hovedparten af de nye stilskabende tiltag, der præger populærmusikken i det 20. århundrede, hører hjemme i den sidste kategori. Armstrong, Ellington, Presley, The Beatles f.eks. var uskoledede kunstnere. De vidste ikke altid helt hvad de gjorde. De eksperimenterede og fumlede sig frem til det de skabte.

Og det samme gjorde *Four Freshmen*. Løsningen med en tenor i stedet for en kvindelig førstestemme, som alle forbillederne havde haft, udsprang af tilfældigheder, men den skulle vise sig at gøre en forskel. Ross Barbour meddeler, at de, så vidt han ved, var den første vokalgruppe af denne art, der havde melodien liggende i en første tenor.¹⁶ Barbershopstilen, som ellers var den man forbandt med mandskvartetten, har melodien placeret i anden stemme. At den klassiske mandskvartet oftest har melodistemmen i første tenoren, spiller ingen rolle i denne forbindelse, for den var ikke gruppens udgangspunkt. Den klang det resulterede i for de fire freshmen, og som altså skyldes et tilfælde snarere end et bevidst valg, skulle derfor skabes og bygges op fra grunden.

Satsteknik

Four Freshmen's satstekniske udgangspunkt var den såkaldte *close harmony*, *thickened-line*-stil, direkte overtaget fra den bigbandklang, Fletcher Henderson og Don Redman udviklede i 30'erne, den klang der blev grundlaget for så at sige samtlige bigbandæraens orkestre, og som også periodens vokalgrupper som bl.a. *The Modernaires* i Glenn Miller-orkestret og *The Pastrells* i Woody Herman-orkestret arbejdede ud fra.

Men ingen af de fire freshmen var særligt velbevandrede i vokalgruppens tradition. I enhver forstand startede de *fra bunden*. Selvom det var i teoriklassen de havde mødt hinanden, var ingen af dem i stand til at arbejde på grundlag af nodepapir. De startede helt uden noder, da de begyndte at synge som kvartet, og skabte arrangementerne på stedet som *head arrangements*. Som jazzmusikere var de fire helt fortrolige med de akkorder, som kendetegner swingperiodens stil. "Du tager 9-eren, du tager 7-eren, jeg tager 3-eren" osv. – Sådan har det lydt under indstuderingen, sådan er deres prøver foregået i de første år, de eksisterede som kvartet. De har eksperimenteret sig frem akkord for akkord. Et af deres store hits *Day by Day*, som gengives i et kort citat i *Eks. 2*, er blevet til på den måde. Der har aldrig eksisteret et skrevet partitur til den. Jeg har fået

16 Personligt interview med Barbour i København den 15. juni 2001. Også meddelt i erindringsbogen: Barbour (1998).



Eksempel 2 "Day by Day" fra Capitol T1008 (*Four Freshmen in Person*), transskr. EAW.

det bekræftet direkte af Ross Barbour, der sang tredje stemme.¹⁷ I øvrigt er det helt parallelt til teknikken hos de tidligste bigbands, bl.a. det første Basie-orkester og Ellington-orkesteret, der også i høj grad benyttede sig af *head arrangements*.

Det kan være svært for musikere og sangere af den klassiske tradition at fatte at det faktisk kan lade sig gøre at frembringe en sådan hel og velfungerende sats på denne måde. Men fortrolighed med arbejdsmetoden og vanen med at tænke i dens baner aktiverer sanser og instinkter, der ellers ikke bliver stimuleret. Bortset fra det er det ikke nogen effektiv arbejdsmetode. Ross Barbour fortæller om det, og undlader ikke at indrømme at de ofte, når de kom et stykke ind til i arrangementet, til akkord nr. fem eller seks, havde glemt, hvad de havde aftalt for akkord nr. et.

Men var arbejdsmetoden langsommelig og upraktisk, havde den en fordel i situationen: Den skabte en anden klang end den traditionelle vokalkvartet. Med Barbours ord stræbte de efter at få hver enkelt akkord at leve, og de blev ved med på direkte eksperimentel vis at ændre på den, til den i deres ører gjorde det. "If we ... came upon a chord that sounded like *The Pied Pipers*, we'd say, "Lets change that. You drop down a third and I'll take the ninth".¹⁸

Den direkte eksperimenterende arbejdsmetode er i øvrigt kendt fra flere af det tidlige 20. århundredes markante kunstnere, Duke Ellington f.eks. arbejdede helt på samme måde med sit orkester. Det har været dræbende kedsommeligt for musikerne at sidde prøve efter prøve og ændre en tone ad gangen, mens kapelmesteren stod og overvejede, hvordan han ville have bygget akkorden op næste gang. Men det resulterede i en særlig klang. Charles Chaplin lavede sine epokegørende film efter samme recept. Intet manuskript. En ide – indimellem ret vag – om hvor han ville hen, ellers eksperiment efter eksperiment. Chaplin har ødet kilometer af råfilm bort på sine omtagelser og lagt beslag på sine skuespillere i dage og uger, hvor man af en instruktør i dag ville kræve scenen optaget på få timer. Man hans resultater taler for sig selv. Og noget tyder på, at den arbejdsmåde var nødvendig i en tid, hvor så meget var i støbeskeen. *Four Freshmen* fulgte samme metode.

Udviklingen

I starten optrådte kvartetten med et barbershoprepertoire. Som *The Harmonizers* iført bartenderforklæder og udstyret med kunstige cykelstyroverskæg hentede de fire sig et

17 Personligt interview med Barbour i København den 15. juni 2001.

18 Ross Barbour (1998), s. 32.

supplement til studenterøkonomien. Men eksperimenterne med den nye klang begyndte at give resultater, så efterhånden begyndte også *The Toppers*, som de kaldte sig når de sang på denne måde, at lade sig høre offentligt. Da de fire vedtog at blive professionelle som sangkvartet, var det udelukkende med det nye repertoire. I den anledning skiftede de navn. Impresarioen mente ikke han kunne sælge en gruppe ved navn *Toppers*, han kaldte dem *Freshmen Four* ud fra hvad de var, da de startede. De byttede selv om på de to ord.

De var gode swingmusikere, og påtog sig i forbindelse med engagementer også at spille til dans bagefter (besparende pakkeløsninger er ikke sjældne i underholdningsbranchen), men de to funktioner var til at begynde med aldeles adskilt. Som sangkvartet sang de a cappella, og når de fortsatte til den efterfølgende dans, var de et normalt fungerende danseband. Det var igen impresarioen, der tog initiativet til forandring og fik dem til at kombinere de to funktioner, så de fik et eget instrumental akkompagnement føjet til vokalensemblet. Dermed var den stil fastlagt, der skulle gøre dem berømte.

Førstemmen Bob Flanigan spillede basun. Som soldat havde han været udstationeret i Tyskland og var her stødt ind i et danseensemble, der manglede en bassist. Han tog jobbet, selvom han aldrig før havde prøvet at have en kontrabas i hånden, men den lå åbenbart godt for ham, for hele soldatertiden igennem var han virksom lørdag-aftenerne som bassist til baller. På det tidspunkt hvor *Four Freshmen* blev dannet, var han både en glimrende basunspiller og en meget habil bassist.

Andenstemmen Don Barbour spillede guitar. Hans bror Ross, der sang tredje stemme i kvartetten, var trompetist og forsøgte sig indimellem med klaveret, men blev af impresarioen sat til at lære sig at betjene trommer. Fjerdestemmen Hal Kratsch var trompetist. Han forlod gruppen ret hurtigt efter at den var blevet professionel. Han blev erstattet af en Ken Errair, der ligeledes var trompetist. Da denne et par år efter fandt tournélivet for anstrengende at kombinere med kone og barn, trådte Ken Albers til med en udmærket mørk fjerdestemme – og et mesterligt trompetspil.

Kratsch, Errair og Albers lærte sig også at spille bas, så gruppen hele tiden bestod af rytmegruppe (guitar, bas og trommer) samt på skift trompet og basun. Passager med to eller tre blæsere (hvor så bassen og trommerne har pause) indgår på så raffineret måde i gruppens udtryk, at det simpelt hen lyder som om kvartetten bliver akkompagneret af et stort orkester.

Akkompagnementet havde i øvrigt på anden måde sin egen karakter – også det skyldtes en tilfældighed. Barbour fortæller, at under en optræden i 1951 sprang den høje *e*-streng på guitaren. Don havde ikke en ekstra, af nød monterede han en tredje streng i stedet for og stemte således strengen på denne plads en oktav dybere end den egentlig skulle være. Han blev glad for den klang, og blev ved med fremover at stemme guitaren sådan. Den dybe første streng er ingen nyskabelse. Den er f.eks. hemmeligheden bag theorbens, Monteverdi-tidens foretrukne generalbasinstrument, mørke akkordklang, men karakteristisk for den aktuelle situation er, at den ikke skyldes en viden herom, men en tilfældig hændelse.

Det selvstændige akkompagnement er en væsentlig del af hemmeligheden bag *Four Freshmen's* klang. Gruppen var ikke en sangkvartet, der kom ind som et appendiks til

et orkester og sang smukt firstemmigt foran dette, som deres forgængere havde været. De optrådte selvstændigt som en swingende jazzkvartet, og selv på de mange LP'er, der nu fulgte, hvor de blev til en ren vokal gruppe og fik orkesterakkompagnement, skinner denne grundholdning igennem.

Stilkarakteristika

Det siger sig selv, at der også i *Four Freshmen's* stil er bestemte karakteristiske akkorder, melodiliner mv. I forbindelse med beskrivelsen af *head arrangement*-arbejdsmetoden fortæller Barbour f.eks. om gruppens *peg chord*. Udtrykket er inspireret af en udtalelse fra Cab Calloway om at enhver har en *knage at hænge sin hat på* – forstået som at hver af os har et eller andet, der er vores særkende. *Four Freshmen* opfatter selv en bestemt akkord, som de fandt frem til under en prøve, som deres *knage*. Ovenfra består den af kvint, none, septim og tert (grundtonen placeres i kontrabassen).



Eksempel 3

Barbour beskriver et par andre tilsvarende fænomener, men det er i virkeligheden ikke de enkelte akkorder, der afgørende karakteriserer *Four Freshmen's* stil. En akkord som den gengivne kan man jo træffe i utallige andre sammenhænge, og Barbour ender også selv med at fremhæve selve kvartetlyden, som det der først og fremmest er gruppens særkende. "Four guys could get together around somebody's piano and learn a *Freshmen* song but it wouldn't automatically sound like the *Four Freshmen*."¹⁹ Barbour's eget bud på klangen er den energi og appel, gruppen bestræbte sig på at lægge i hver enkelt akkord. Med hans egne ord sang de fire hver eneste tone som om den var deres livs sidste – og den følgende på samme måde.

Fraværet af skoling og dermed indflydelsen fra klassisk tradition spiller en betydelig rolle. Den direkte inderlighed man f.eks. oplever en bluessangerinde som Billie Holiday udtrykke sig med, den intensitet og ekspressivitet der er i en Johnny Hodges-solo osv., og som vi her oplever – formentlig for første gang – hos en sangkvartet, er efter min overbevisning afhængig af at den traditionelle skoling ikke er til stede med sine krav til klang, egalitet, korrekthed osv.

Det var netop ikke skønsang gruppen leverede. Matthias Becker citerer f.eks. flere anmeldelser, hvor problemer med intonationen nævnes.²⁰ Det er dog uretfærdigt at slå ned på det. *Four Freshmen* har en fremragende kvartetklang, og intonationen af de ofte meget tætte, højt opbyggede akkorder volder dem ingen som helst problemer. Barbour har selv fortalt mig, hvordan de var meget bevidste om, at f.eks. en stor tert skulle intoneres højt, en lille tert lavt osv.

Men *et er et søkort at forstå, et andet skib at føre*. Deres manglende skoling skinner igennem indimellem i de teknisk mere krævende passager. Men det at intonationen ikke rammer plet lige idet akkorden bliver sat an, men bliver justeret på plads, kan lige så vel opfattes som en charme ved deres klang. Det er i den forbindelse værd at minde

19 Ross Barbour (1998), s. 33.

20 Becker (1992), s. 88.

om at jazzsangen i det hele taget ikke er kendetegnet ved bel canto. Den er måske i virkeligheden et opgør med bel canto'et! En af de største stilskabere på området er Louis Armstrong. Ikke en sanger, men en musiker, og hans sang var spændende, inciterende, men alt andet end køn i dette ords traditionelle betydning. (Kan betegnelsen *gutbucket* bruges om Mileys spil, kan den med samme ret benyttes om Armstrongs sang).

Andre stilskabende jazzsangere har musikerbaggrund. Sarah Vaughan, der blev den første virkelig nyskabende sangerinde og en af de mest efterlignede nogen sinde, startede f.eks. som pianist, og det samme gælder 50'ernes store sangidol, Nat "King" Cole, der efter sigende endda kun kom til at synge ved en tilfældighed.

Den musikermæssige baggrund kan ikke gøres gældende generelt. Jazzen har væsentlige sangere, der ikke har en baggrund som instrumentalister, men der er ingen tvivl om at den instrumentale inspiration under alle omstændigheder spiller en betydelig rolle i udviklingen af jazzsangen, og den vokale næsten ingen. I lyset af det er det ikke uventet, at fornyerne af ensemblesangen heller ikke kommer fra sangernes egne rækker, men fra messingblæsernes. *Freshmen* leadsangeren, Bob Flanigan, var langt mere påvirket af sine basunisterfaringer end af en sangtradition. Gruppens klang blev mere lig bigbandets basungrube end et kor.



Eksempel 4 Basungrube fra Sammy Nestico: "Hay Burner"
(efter R. Wright: *Inside the Score*. New York 1982, s. 13).
Sammenlign dette med "Day by Day" (Eks. 2).

Konklusion

Nye modestrømninger kommer forskellige steder fra til forskellige tider. I perioder, hvor den fornødne dynamik er til stede i miljøerne selv, kommer fornyelsen indefra. Til andre tider er energien i miljøet brugt op, og så står tingene i stampe. Gentagelse på gentagelse af det sædvanlige i mere og mere perfektionerede, men efterhånden også udvandede og manierede skikkelser, bliver resultatet frem for fornyelse. Så vender publikum sig naturligt i andre retninger, og søger f.eks. oplevelser hos minoritetesgrupper og græsrodsbevægelser.

En vigtig pointe i det der er fremlagt her er, at impulserne i den fornyelsesproces der her er tale om i alle tilfælde kommer udefra. Ved overgangen fra det 19. til det 20. århundrede var der i høj grad behov for nyt. I underholdningsmusikken skrantede traditionen. Der kunne efterhånden ikke presses mere liv ud af salonorkestret – Strauss/Lumbye-klngen og den musikudfoldelse incl. kor, der knyttede sig hertil. Tiden var moden til at kigge andre steder hen.

Ingen af de betydelige jazzkunstnere fra den første generation var skolede, i hvert fald ikke i særlig grad. De hentede inspiration og ideer hos hinanden, lærte sig selv at spille og lod i øvrigt lysten og intuitionen drive værket. Helt uortodokse instrumentalteknikker, klange der er mangelfulde bedømt med den klassiske traditions alen, akkord- og melodilinier der strider mod alle de vedtagne regler osv. fortalte tilsammen en ny og anderledes og for mange åbenbart helt vedkommende historie.

Den ide der kendetegner den nye bølge er *den individuelle frihed*. Jazzen er *det personlige udtryks musik*. Den improviserede solo bliver det bærende element, ensemblespillet var ikke udarbejdet på traditionel vis, men baseret på kollektiv improvisation. Frem for at være egentligt ensemble spil var det snarere *samtidigt solospil*. Mange af den første generation af jazzmusikere læste slet ikke noder, den nodeudarbejdede sats spillede ingen rolle i den nye musik. Tværtimod, kan man snarere sige, var det netop fraværet af noderne, der kendetegnede den nye musik.

Den udvikling havde selvsagt svært ved at finde en passende plads til vokalensemblet. Det udtrykker sig naturligt i en homofon klang, og det kræver fortsat nodepapir og den dermed forbundne traditionelle indstuderingsteknik. Hvor instrumentalisterne kom igennem en periode, hvor de *begyndte forfra* med intuitivt, improviseret melodispil og "tilfældigt" polyfont spil, og først herefter *genudviklede* en homofon, organiseret måde at spille sammen på, kom vokalgrupperne aldrig rigtigt omkring dette stadium.

Igennem 30'erne udviklede arrangørerne den homofone skrivemåde, der fungerer sammen med de spilleteknikker og stilistiske træk, der kendetegner jazzten, således at det ene ikke afgørende lægger hindringer i vejen for det andet, men sådan at de kom til at udgøre en art harmonisk sammenhæng (i det mindste med tiden). Men nye akkorder og melodilinier var kun en del af det. Selve klangen spillede en afgørende rolle. En klassisk uddannet trompetist, der f.eks. spiller en præcis afskrivning af Louis Armstrongs tonefølger, vil aldrig skabe en ægte jazzklang. Tilsvarende er det heller ikke nok, at vokalensemblet synger bigbandstilens akkorder rigtigt. Der skal andet og mere til. På et tidspunkt, hvor instrumentalisterne – også de af dem der spillede efter noder – havde udviklet en ny og meget ekspressiv klang, var ensemblesangerne stadig som hovedregel ret traditionelle.

Four Freshmen, der begyndte at gøre sig gældende i 40'ernes slutning, markerer et friskt pust udefra, en ny klang, en ny arbejdsmåde, en ny indfaldsvinkel til det at synge kvartet. Gruppen fik mange efterlignere. Blandt dem også grupper, hvis medlemmer var 'rigtige' sangere med kontrol over stemmen, klangen og egaliteten. I det hele taget kendetegner det den nye generation af jazzkunstnere, at de er skolede, læser noder og er teoretisk velfunderede. I dag træffer vi f.eks. mange musikere og sangere der virker med samme selvfølgelighed i en jazzsammenhæng den ene dag, og i en symfonisk-klassisk den næste.

Men for at efterlignerne kan komme til og indimellem raffinere tingene og måske ligefrem fuldende dem, kræves det, at der har været nogle originaler, der tog de første skridt ad ukendte stier. Det skulle falde i en række ydmyge havnekejpeemusikeres lod omkring 1910-15 at finde en af de vigtige nye stier, som det 20. århundredes musik

skulle følge videre. Og i forlængelse af deres indsats kom fire begejstrede unge musikere med baggrund i den swing/bigband-tradition, som i mellemtiden havde etableret sig, gennem nogle tilfældige hændelser til at give et bud på fornyelsen af ensemble-sangen. *Welcome something new in singing!*