



GOOD FOR THE BODY, GOOD FOR YOUR SOUL!

Musikkulturen i New Orleans



Hovedoppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo
Oslo, Våren 2007
Terje Meisingset

***GOOD FOR THE BODY,
GOOD FOR YOUR SOUL!***

Musikkulturen i New Orleans

Hovedoppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo

Oslo, Våren 2007

Terje Meisingset

Bilder forside, øverst fra venstre: Professor Longhair, George Porter, Jr., parade, Mardi Gras Indian, Fats Domino, Walter «Wolfman» Washington, Dr. John, Earl Palmer, Louis Armstrong, gatekultur, Allen Toussaint, Little Richard, George Porter, Jr. og Professor Longhair, second line, Dr. John, Mardi Gras Indian, The Meters, Eddie Bo, brassband, parade



Tittelen «Good for the body, good for your soul!» er parafrase over sangtekst hentet fra The Meters «Hey Pocky A-Way» (Opprinnelig tekst: «Is good for the body, and it's good for your soul»)

Forord

Min interesse for musikk fra New Orleans ble første gang vekket med bandet The Meters for omtrent fem år siden. Etter å ha hørt deres første plate *The Meters* skaffet jeg meg straks resten av samlingen. Etterhvert kjøpte jeg plater fra andre band og artister fra byen, og ettersom platesamlingen vokste ble jeg også fascinert av bakgrunnen til disse musikerne. Dette førte til at jeg begynte å lese om byen og kulturen. Denne interessen har hatt stor betydning for min egen musikkutøvelse, og interessen har dessuten ført til to opphold i New Orleans, første gang under Mardi Gras vinteren 2004 og andre gang våren 2006. Da jeg skulle velge tema for denne oppgaven var det ganske selvfølgelig at valget ville falle på noe som hadde med musikk fra New Orleans å gjøre. Gjennom arbeidet med oppgaven har det åpnet seg nye perspektiver som et resultat av bedre kjennskap til kulturen sett i lys av ulike teorier jeg har brukt. Livetradisjonen, den sammensatte kulturen, forholdet mellom raser; alt dette var forhold jeg hadde en viss kjennskap til, men som har vist seg å være mer komplekst enn jeg kanskje hadde trodd på forhånd.

I forbindelse med denne oppgaven vil jeg takke følgende personer:

Kathrine Tornås, for god hjelp og nyttige innspill under hele prosessen

Gjerstad Funk- og Fiskarlag, for mye god musisering og en kul tur til New Orleans

Ellen og Dag Meisingset, for sponing av flybillett til New Orleans

Eli og Helge Tørklep, for lån av hytte i fredelige omgivelser

Frode Meisingset, Christine Tørklep Meisingset, Jon Solberg og Are Føli, for effektiv hjelp i sluttfasen

Jeg vil også takke veileder Anne Danielsen for konstruktiv, oppklarende og fleksibel veiledning.

Oslo, 2007 – Terje Meisingset

Innholdsliste

Introduksjon.....	1
Kapittel 1: Svart/hvit og studiet av afroamerikansk musikk.....	6
Historisk bakgrunn.....	9
Tolkning av svart kultur.....	14
Primitivistisk lesning av svart musikk.....	15
Minstreltradisjonen.....	17
Distansering til og bruk av den svarte kulturen.....	19
Black power og frigjøringen på 1960-tallet.....	22
Plateindustrien.....	23
The Black Aesthetic Movement.....	26
Hvit vurdering av svart kultur, mitt utgangspunkt.....	29
Kapittel 2: New Orleans, musikk og kultur.....	32
Historisk bakgrunn for New Orleans.....	32
Brassbandtradisjonen.....	36
Storyville og New Orleans jazz.....	37
Voodoo, Congo Square og Mardi Gras Indians.....	39
Begravelse i New Orleans.....	44
Rhythm and blues i New Orleans.....	45
The Meters.....	49
Dr. John.....	50
Kapittel 3: Et rytmisk New Orleans.....	53
Teori og analyseredskaper.....	53
Gester.....	53
Begreper innen rytmeteori.....	57
Puls.....	58
The Basic Unit – Grunnenheten.....	60
Additive og delbare rytmer.....	60
Grading, spacing, interlock og grouping.....	61
Kryssrytmer og polyrytmikk.....	62
Call and response, cellular structure.....	63
Sound.....	64

Bakgrunn for analysen.....	65
Second line.....	65
Forbindelsen til Karibien.....	66
Rumba og Son.....	68
Clave.....	69
Musikk fra New Orleans – rytmiske særtrekk.....	71
The big four.....	72
Clave i New Orleans.....	76
Street beat.....	79
Sving eller rett – frasering og rytmisk plassering.....	80
New Orleans funk – en analyse.....	86
Groove og form.....	87
Puls og kryssrytmer.....	90
Gest og figur.....	97
Kapittel 4: Good for the body, good for your soul.....	105
Musikk fra New Orleans, i (lokal)kulturen og samfunnet.....	105
Sjanger og stil.....	105
New Orleans live.....	109
En felles groove.....	114
Svart eller hvit i New Orleans?.....	120
New Orleans – en hybrid.....	123
En spirituell opplevelse.....	131
Coda: New Orleans etter Katrina – et kulturhistorisk veiskille?.....	139
Kilder.....	i
Kildelitteratur.....	i
Diskografi.....	v
DVD.....	vi
Innhold på vedlagt CD.....	vi

Introduksjon

En kveld på midten av 1980-tallet skal Johnny Adams, «The Tan Canary», entre scenen på Dorothy's Medallion Lounge's bar. Han lar backingbandet The Solar System, ledet av gitaristen Walter Washington, starte konserten uten ham. Adams – som var aktet av musikere for sin musikalitet, og elsket av klubb- og konsertpublikum for sine alltid engasjerende opptredener¹ – entrer scenen først etter at bandet har spilt seks-syv rhythm and blues coverlåter og deretter introdusert kveldens stjerne med et kjenningsriff.

I April 2006, på D.B.A., Frenchmen street står Walter «Wolfman» Washington and The Roadmasters på scenen. Det koker i lokalet. Folk roper og er engasjerte, det danses og stemningen er skyhøy. Publikum og bandet er nærmest i ekstase. Konserten starter med at backingbandet, The Astral Project, spiller noen rhythm and blues coverlåter før de introduserer kveldens stjerne, Walter «Wolfman» Washington, med et kjenningsriff.

Wolfman bærer tradisjonen etter Johnny Adams og en rekke andre musikere fra New Orleans videre. Musikken er en del av en helhet som inneholder show, glede og lidenskap i samspill med publikum. Wolfman har passert seksti år men holder tross sin alder ingenting tilbake. Han danser, uler, smiler, ler, banker i veggen, spiller gitar og synger. Det er underholdning og fantastisk musikk i skjønn forening, en tradisjon som står sterkt i New Orleans. Det skal engasjere, det skal svinge og det skal løfte humøret. Rytme og groove er vesentlige faktorer. Det er et samspilt band som flere ganger i uka får det til å koke på ulike klubber og barer i New Orleans. Wolfman synger og spiller funky frekk gitar. Det improviseres over riff på få akkorder og de har et ekspressivt uttrykk. De fleste låtene er ført i pennen av Wolfman selv. Det er hans band, han er sjefen. Hvilken musikkglede! Det er en fengende, kroppslig og følelsesmessig opplevelse hvor jeg som lytter, tilskuer og deltaker i opplevelsen får en umiddelbar nærhet til musikken og utøverne. Som tilhenger/fan av musikk fra New Orleans og da særlig epoken rhythm and blues, soul og funk fra 1950-1970 kan jeg i aller høyeste grad identifisere meg med uttrykket. Dette er New Orleans, men hva er det?

New Orleans er en by med en spesiell historie. En rekke ulike kulturer og folkeslag har kommet sammen her og skapt en unik kultur; franske kolonister og andre europeere, vestafrikanske slaver, innfødte indianere og folkegrupper fra de Karibiske øyene. Mange forbinder New Orleans først og

¹ Hannusch 1985: 267-269, 278, Koster 2002: 116

fremst med jazz, men dette er bare en del av byens rikholdige musikk- og kulturhistorie som strekker seg tilbake til 1700-tallet, med blant annet slavenes dans i Congo Square, Mardi Gras og Mardi Gras Indians, spirituals, minstrel, ragtime, brassband, blues, vesteuropeisk klassisk musikk, janitsjarorkester, jazz, rhythm and blues, funk, soul og rock and roll. Sammenblendingen av menneskegrupper og det relativt tette forholdet mellom de ulike folkeslagene har hatt stor betydning for den musikalske utviklingen i New Orleans. De ulike gruppene og folkeslagene har brakt med seg musikk og kultur fra egen bakgrunn og tradisjon, og gjennom New Orleans' historie har de påvirket hverandre og ført til nye musikkformer. Musikkulturen i New Orleans kjennetegnes av et tett forhold mellom musikk og fremførelse, og preges av en levende gatekultur. Mye av musikken er svært rytmisk og i den musikalske fremførelsen vil ofte både musikere og publikum delta aktivt gjennom en fysisk respons.

Det sentrale spørsmålet jeg stiller i denne oppgaven er hva som kjennetegner musikkulturen i New Orleans. Da jeg ble interessert i dette temaet, var det først musikken som fenget meg, men etterhvert som jeg hørte mer musikk av ulike artister fra New Orleans økte også interessen for kulturen, historien og bakgrunnen til musikerne og musikken. Jeg opplevde at denne kunnskapen belyste musikken jeg var interessert i og økte min forståelse av den. Innenfor kritisk musikologi råder det en oppfatning om at musikk bør forstås i en større kulturell kontekst, og ikke isoleres som et lukket verk. Musikalsk mening ligger ikke i selve de musikalske strukturene, men er noe som best forstås når man setter musikken i forbindelse med dens kultur.² Dette er en oppfatning som ligger til grunn for min oppgave. Kulturen og musikken er uatskillelige og må ses i sammenheng med hverandre. Jeg ønsket derfor å foreta en gjennomgang av viktige historiske hendelser og kulturelle fenomener fra New Orleans og se disse i sammenheng med en musikalsk analyse, for å undersøke om det kunne tilføre kunnskap om musikkulturen i New Orleans.

Etterhvert som min kjennskap til musikken og kulturen i New Orleans har økt, har det dukket opp nye, interessante problemstillinger. På bakgrunn av den sammensatte kulturen i New Orleans stiller jeg blant annet spørsmål ved hvorvidt det er hensiktsmessig å dele inn musikk i kategoriene svart og hvit. Jeg diskuterer hvordan man innenfor vitenskapen og i europeisk kultur generelt har definert svart og hvit musikk som to motstridende poler. Hvit europeisk kultur har definert seg selv ved å vise til hva den ikke er, gjennom å definere hva svart kultur er. I forlengelsen av dette ønsker jeg å undersøke hvordan et fenomen kan få nytt innhold, og ses på i et nytt lys, når man endrer innfallsvinkelen til fenomenet. Vestens tradisjonelle måte å observere og forstå verden på gjennom

2 Middleton 1990 og 2000, Small 1987, Frith 1996, Walser 1993

dikotomiske motsetningspar er de senere år blitt utfordret av en dekonstruktiv vending, som har ført til alternative måter å forholde seg til fenomener på.³ Det handler om å åpne for at motsetninger kanskje ikke er motsetninger, at de to polene i et motsetningspar er gjensidig avhengige av hverandre, at skillelinjene kanskje ikke er så skarpe som man har trodd, eller at forståelsen kan være motsatt av det man opprinnelig har trodd. Nye innfallsvinkler kan åpne opp for ny innsikt og forståelse, og dessuten reise nye spørsmål.

Den sterke koblingen folk flest har mellom New Orleans og jazz, gjør at byens tilknytning til andre musikkformer ofte har blitt oversett. Musikkulturen og musikkhistorien i New Orleans er mangfoldig. Den har sterke tradisjoner og har fostret enormt mange utøvere innen, rhythm and blues, funk og beslektede stilarter. Dette har kommet i skyggen av bildet av New Orleans som «jazzens fødeby». Studier av jazz og blues har lenge vært en del av studiet av musikk. Det har imidlertid vært lite fokus på sjangre som rhythm and blues, funk og annen populærmusikk, som først har fått oppmerksomhet den senere tiden.⁴ Min analyse vil i denne oppgaven konsentrere seg om musikk fra siste halvdel av 1900-tallet med eksempler som hovedsakelig er hentet fra New Orleans rhythm and blues og funk. Temaet er interessant fordi det har vært skrevet lite om dette fra før. Riktignok finnes det noe journalistisk litteratur på området, men innen musikkvitenskapen er litteraturen begrenset. Utvidet kjennskap til denne delen av musikken og musikkhistorien i New Orleans kan være med på å utvide forståelsen av kulturen i New Orleans, og det mangfoldet som har preget og fortsatt preger byen.

To reiser til New Orleans utgjør sammen med genuin interesse for musikken og historien min erfaringsbakgrunn for arbeidet med oppgaven. I tillegg har jeg gjennom egen virksomhet som musiker opparbeidet praktisk erfaring, blant annet gjennom fremførelse av låter fra New Orleans, som har kommet til svært god nytte i arbeidet. Som en del av mine undersøkelser har jeg hørt på musikk fra ulike epoker og sjangre. Jeg har valgt meg ut låter som jeg har studert nærmere. Videre har jeg lest om byens historie og satt meg inn i ulike sider ved kulturen. Jeg har valgt å presentere forholdsvis mange låter for å vise noe av bredden i musikkulturen, og for å i hvilken grad låtene kan forbindes med byens kultur og historie. I denne oppgaven viser jeg til musikkseksempler fra ulike typer musikk, før jeg deretter går grundigere inn på to låter innenfor New Orleans funk med artistene Dr. John og The Meters. Disse er for øvrig sentrale artister i oppgaven. Utdraget av musikk

3 Dekonstruksjonen forbindes gjerne med arbeidene til den franske filosofen Jaques Derrida, som har vært innflytelsesrik innenfor en rekke akademiske felter, for eksempel filosofi, litteratur- og kunstvitenskaper, postkolonialisme og kjønnsforskning.

4 Burnim/Maulsby 2006: 28

og historier vil nødvendigvis ikke kunne være utfyllende, og det vil følgelig være tradisjoner og musikkformer jeg ikke berører i denne oppgaven.

Oppgaven føyer seg inn i en hermeneutisk tradisjon, noe som innebærer at man aldri kan tre ut av sin egen rolle som forsker. En forsker vil alltid påvirkes av sitt eget ståsted og arbeidet vil alltid være påvirket av ens egen subjektive opplevelse. Forskeren fortolker forskningsobjektet, noe som innebærer at ulike forskere kan se ulike resultater. Likevel er forskeren en del av en intersubjektiv virkelighet. Forskeren står i en kulturell, sosial og historisk kontekst som han deler med andre innenfor samme kultur. Dermed er ikke forskningen fullstendig vilkårlig tatt i betraktning en felles referanseramme.⁵ Denne tradisjonen kan sies å stå i motsetning til en positivistisk tradisjon der man har isolert det man forsker på som noe utenfor seg selv, og som man har forsøkt å si noe utfyllende om.⁶

Musikk fra New Orleans er som nevnt preget av rytmer og bevegelse. Jeg har i den musikalske analysen benyttet meg av teori og analyseredskaper der rytme står sentralt. Rytmissk teori og analyse er relativt nytt i en musikkvitenskaplig sammenheng der man tradisjonelt har vært mest opptatt av å analysere harmoniske strukturer, melodisk-tematisk utvikling og form. I forskningen innenfor populærmusikk forholder man seg i stor grad til musikk som er preget av rytme og bevegelse. Dette innebærer at man har måttet utvikle analyseredskaper som bedre kan si noe om slike forhold. Et sentralt begrep i denne sammenheng er å forstå musikken som gester. Dette innebærer å sette musikalske strukturer i forbindelse med fremførelsen. Viktige kilder i forbindelse med musikkanalysen er blant andre J.H.Kwabena Nketias kapittel om rytme *The Music of Africa* (1974), Richard Middletons artikkel «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap» (2000) og Anne Danielsens bok *Presence and Pleasure, The Funk Gooves of James Brown and Parliament* (2006).

I den historiske og kulturelle gjennomgangen i oppgaven har jeg benyttet meg av standardverket *The Music of Black Americans* (1997) av Eileen Southern og M. Burnim, og P. Maultsbys *African American Music – An Introduction* (2006), i tillegg til en rekke bøker av journalistisk karakter, samt biografier og enkelte større oppslagsverk. Andre sentrale tekster jeg benytter meg av i oppgaven er Christopher Smalls bok *Music of The Common Tounge* (1987), Simon Friths *Performing Rites, Evaluating Popular Music* (1996) og David Akes *Jazz Cultures* (2002).

5 Danielsens 2006: 12-13

6 Middleton 2000: 4

I tillegg har jeg hørt på mye musikk. Langt flere musikkstykker enn det som er representert i denne oppgaven har vært til inspirasjon, og det har ikke vært lett å velge ut hvilke låter som skulle være representert. Det er viktig å poengtere at det jeg kommer fram til med det aktuelle utvalget, kun gjelder dette utvalget, selv om det også kanskje kan gjelde for annen musikk fra New Orleans.

Et begrepspar som vil bli hyppig brukt er «svart/hvit» i kategorisering av mennesker med ulikt opphav og av ulik rase. Dette er problematiske betegnelser da begrepsparet er skapt i en hvit europeisk tradisjon som baserer seg på at den hvite kulturen har satt seg over den svarte, det vil si den afrikanske og den afroamerikanske. Jeg velger allikevel å bruke disse begrepene blant annet for å tydeliggjøre oppgavens tematikk som blant annet dreier seg om dette tradisjonelle skillet. Et annet begrep som vil prege teksten er betegnelsen «afroamerikansk». Denne betegnelsen karakteriserer svart musikk og kultur i USA, men som begrepsparet svart og hvit er også dette en problematisk betegnelse fordi det i en musikalsk sammenheng kan stilles spørsmål ved om betegnelsen karakteriserer en tilnærming til fremførelsesform mer enn en spesiell sjanger. Skrivemåten av afroamerikansk har variert opp gjennom historien. På engelsk brukes ofte betegnelsen *African-American*, en betegnelse som også har blitt oversatt til norsk, afrikansk-amerikansk. Jeg velger imidlertid å benytte meg av den skrivemåten som har vært mest brukt i utviklingen av studiet av afroamerikansk musikk på norsk.

Oppgaven er delt inn i fire hovedkapitler. I første kapittel gir jeg en innføring i problematikken svart/hvit og forståelsen av afroamerikansk kultur. Den har vært preget av to innfallsvinkler: på den ene siden en primitivistisk lesning og på den andre siden en afroamerikansk selvforståelse knyttet til *black power*. I kapittel to presenterer jeg utdrag fra New Orleans' historie. Jeg har valgt ut deler av byens real- og kulturhistorie som jeg mener er viktig i forhold til oppgavens problemstillinger. Jeg har viet et eget kapittel til dette da den kulturelle og historiske rammen er avgjørende for forståelsen av musikken. I tredje kapittel gjør jeg en musikalsk analyse av de utvalgte låtene. Her går jeg i dybden og ser på noen sammenhenger mellom ulike musikalske trekk. I kapittel fire samler jeg de foregående kapitlene og setter dem i forbindelse med hverandre. Her diskuterer jeg blant annet sjangerforståelse, livekultur og svart/hvit-problematikken i forhold til kulturen i New Orleans. Oppgaven avsluttes med en kort coda.

Kapittel 1: Svart/hvit og studiet av afroamerikansk musikk

Kanskje mer enn noen annen kunstform gjenspeiler musikk store deler av en kultur. Å forstå meningen bak musikken er vitalt for å forstå menneskene som produserte den. Men hva skjer når de som tolker en kultur står utenfor kulturen de tolker, vil de som skaper den miste sin stemme, eller vil musikken få ny mening eller form for de som tolker den? Når det gjelder tolkningen av den afroamerikanske kulturen har det i et historisk perspektiv vært et stort skille mellom to kulturers forståelse av dens opprinnelse og mening, den svarte og den hvite. Dette har i stor grad påvirket utviklingen av studiet innenfor afroamerikansk musikk, og det har sannsynligvis vært med på å påvirke den musikalske utviklingen innenfor den afroamerikanske musikktradisjonen. Før dagens massekultur og tilgjengelighet til «all» musikk gjennom radio, tv, plateindustri og ikke minst internett, var sannsynligvis skillene mellom kulturene større, påvirkningen mindre og forskjellene mer merkbare og konkrete. Dette gjelder spesielt ved større geografiske avstander. Der kulturene har levd tett på hverandre, som for eksempel i New Orleans, kan man anta at det i større grad har vært en kulturutveksling mellom de ulike grupperingene i samfunnet.

Både i min fremstilling av det historiske i denne oppgaven og i min diskusjon rundt svart/hvit i New Orleans ønsker jeg å trekke frem noen aspekter ved Jacques Derridas filosofi. Selve forholdet mellom fortolkningen og det som skal fortolkes blir hos Derrida gjort til et viktig filosofisk problem. Tjønneland beskriver i *Vestens tenkere* (1998) Derridas prosjekt.⁷ Ifølge Tjønneland vil den historien man forteller aldri være lik den «opprinnelige» historien man ønsker å si noe om. Han bruker seg selv som eksempel. Når han skriver om Derridas tekster vil disse tekstene være ulike Derridas tekster fordi han fortolker dem. Han gjør en fortolkning av Derrida ved hjelp av andre fortolkninger. Enhver som skriver en historie må alltid ha i bakhodet at det bare er en fortolkning, og ikke en sannhet. Ethvert verk er sitater av andre verker, og det vil alltid henvise til andre tekster.

En slik forestilling om teksten ligger til grunn for min historiefremstilling i denne oppgaven. Den historien jeg skriver om musikk fra New Orleans er en av uendelig mange historier om musikk fra New Orleans. Min historiefremstilling er påvirket av bøkene jeg har valgt å forholde meg til, den bygger på mine besøk til, opplevelser og erfaringer med byen. Dessuten påvirkes min historiefremstilling av ulike forhold jeg ikke vil være meg bevisst. Min historie er en fortolkning av alle de historier jeg kjenner, og ikke kjenner, om musikk fra New Orleans.

⁷ Tjønneland 1998: 452-466.

Tjønneland påpeker at enhver fremstilling må ses ut fra fremstillerens utgangspunkt, og dermed blir det som fremstilles eller etterlignes det primære i forhold til det man forsøker å fremstille. Min etterligning (fremstillingen) må ses ut i fra mitt standpunkt og dermed blir etterligningen det primære i forhold til det som avbildes. Tjønneland skriver at Derridas filosofiske prosjekt «...innebærer en *destruksjon* eller en *dekonstruksjon* av den vanlige metafysiske eller platonske måten å tenke forholdet mellom original og kopi på»⁸. Dersom det er første gang leseren leser om musikk fra New Orleans og problemet svart/hvit, vil denne teksten være primær i forhold til dette emnet. Slik jeg tolker det vil min tekst være like primær som den såkalte «opprinnelig historien» om musikk fra New Orleans.

Innenfor vestlig filosofi påpeker Derrida at det har vært vanlig å se tale og skrift som et motsetningspar, der skriften er et supplement til det talte ord som er det primære, og at skriften nærmest er unødvendig. Dette var ifølge Derrida en del av en logosentristisk tankegang hvor man ved ulike begrepspar prioriterer et begrep fremfor det andre, som nevnt ovenfor at talen i den tradisjonelle vestlige filosofi var primær i forhold til skriften. Dette skillet dekonstruerer han ved å si at talen alltid er infisert av det skrevne, «...at den livgivende talen bærer døden i seg, at skriften selv *produserer* alle disse klassiske begrepsparene liv/død, tale/skrift, nærvær/fravær, natur/kultur etc. som den metafysiske tradisjonen har etablert»⁹. Dersom det er skriften som produserer begrepsparene ligger det ikke en sannhet i dem; begrepsparene er konstruerte, og ingen av dem har en privilegert status fremfor det andre. I kjølvannet av Derrida har ulike forskere fokusert på det de kaller «the othering process»¹⁰. Danielsen påpeker at «the othering process» er en tendens blant vestlige forskere til å definere andre grupper som like hverandre, på tross av mange åpenbare forskjeller, og å definere seg selv ved å uttrykke hva man ikke er:

Others have all, in short, become what we are not. Others – including other places and other times – have been used as a way of identifying ourselves, thus ending up in a metonymic relation with all of the features structurally glued to the other pole of the culture-nature axis, such as (mind-)body, (intellect-)emotions, (complexity-)simplicity, and so on.¹¹

I essayet «Gender and Other Dualities of Music History» forholder Leo Treitler seg til beslektede temaer om motsetningspar og snakker om dette i forhold til kjønn:

8 Tjønneland 1998: 456

9 Tjønneland 1998: 456

10 Born, Hesmondhalgh (red.) 2000, Danielsen 2006, Said, Edward W. 2003, Treitler 1993

11 Danielsen 2006: 21

...gender typically plays its role in concert with dualities of ethnicity, nationality, or race – all dichotomies of self and Other that are linked as markers in the pathways and panoramas of understanding in our culture.¹²

Det er ikke kjønn jeg diskuterer her, men Treitler setter kjønn, etnisitet, nasjonalitet og rase i sammenheng med hverandre, og beskriver disse som dikotomier som består av selvet og den andre, en måte å forstå seg selv i kulturen på. Treitler skriver at det i den vestlige tradisjonen er en tendens til å bygge en identitet ved å sette selvet opp mot en skarpt definert «den andre» som på grunnleggende måter står i sterk kontrast til selvet. Det som er sett på som den andres kontrasterende trekk (i forhold til selvet) kan tolkes som trekkene til et ubevisst selv. Den andre er en projeksjon av undertrykte og fryktede aspekter ved selvet selv som følgelig skaper dype ambivalente holdninger i selvets egen bevissthet.¹³ Det han sier her er at man bygger opp en identitet rundt noe blant annet ved å definere noe annet som det står i kontrast til. Han sier at det ikke nødvendigvis *er* en kontrast til selvet, men at det er noe selvet bygger opp som kan tolkes som ubevisste sider ved selvet selv. Denne holdningen har også kommet til uttrykk innenfor vitenskapen. Forskning og litteratur innenfor afrikansk og afroamerikansk kultur er tradisjonelt utført og produsert av hvite. Den afroamerikanske musikken er ikke noe unntak. Musikken er ofte blitt definert som enkel og intuitiv, og man har fokusert på musikken som kroppslig i motsetning til en intellektuell tankeprosess. Dette er i tråd med hvordan vesten i århundrer har sett på og forstått afrikansk og svart kultur som barbarisk: «..the West's historical linking of black culture to nature»¹⁴. Musikken har videre blitt karakterisert utfra vestlige verdier og med en vestlig kulturhistorisk forståelse. Den vestlige musikken har vært primær. Med et begrenset begrepsapparat og analyseredskap har den afrikanske og den afroamerikanske musikken blitt karakterisert som «den andre», som underlegen den suverene vestlige kulturen.

This colonization of black music involves a process of «Othering,» where the dominant culture renders the subordinate culture in terms of difference, and that difference allows the dominant culture to define itself. The Other – coded as low culture – is used as a counterbalance to the high culture.¹⁵

Dekonstruksjonen har fått stor betydning for rasediskusjonen fordi den er en innfallsvinkel til å oppløse et hierarki hvor *svart* er den undertrykte siden i dikotomien. Den er viktig for å se fenomener på nye måter. Den dekonstruktive tilnærmingen ligger til grunn for denne oppgavens

12 Treitler 1993: 23

13 Treitler 1993: 30-31

14 Danielsen 2006: 21

15 Dales 2003: 161

fokus på skillet mellom svarte og hvite i New Orleans, en by som i seg selv med sin fargerike og mangfoldige historie inviterer til å finne en annen kategorisering enn svart/hvit. Tilnærmingen ligger også til grunn for min analyse av musikk og kulturelle spørsmål.

Historisk bakgrunn

Som en innføring i emnet svart/hvit er det i denne sammenhengen hensiktsmessig å peke på hvordan studiet av afroamerikansk musikk har oppstått og utviklet seg. Fremstillingen baserer seg på *African American Music – An Introduction*¹⁶.

Musikk fremført og skapt av mennesker med afrikansk opphav ble viet interesse allerede på den tiden de første slavene ble transportert over Atlanterhavet. Dagbøker, journaler og rapporter skrevet av slaveeiere, reisende og misjonærer i 1730-årene beskrev afrikanske slaver og blant annet deres musikk. Et stadig tilbakevendende tema i skildringene av musikken var vekselsang (call and response), viktigheten av dans som et element i utformingen av musikk, og ringdansen som en kontekstuell ramme for organisering av deltakerne i den musikalske hendelsen. Et gjennomgangstema blant tidlige europeiske iakttagere er også at de gir uttrykk for at det er en betydelige forskjeller mellom deres egne musikalske verdier og afrikanernes. Musikken slavene fremførte ble forstått og sett på som usiviliserte afrikanske ritualer, og ble nedverdiggende beskrevet som barbarisk, vill og meningsløs.¹⁷

Den vestlige musikkvitenskapen har prøvd å bruke metoder for analyse av vestlig (klassisk) musikk som analyseredskap på afroamerikansk musikk. Den har lagt vekt på å studere musikken kun som lyd, og elementer som struktur og teknikk har stått i fokus. Musikologer i denne tradisjonen har i et historisk perspektiv nærmet seg studiet av musikk gjennom utforskning av aviser, manuskripter, personlige brev og dagbøker, som de deretter har kombinert med sekundære kilder og musikalsk analyse for å produsere deskriptive og analytiske utredninger. Metoden blir gjerne forbundet med positivistisk forskning. Mye av den postmoderne forskningen de siste tiårene har vært svært kritisk til denne modellen da den tar kulturen ut av sin kontekst, og at man dermed mister et essensielt element for å kunne danne et nyansert og helhetlig bilde av den aktuelle kulturen.¹⁸ Som en kontrast til dette har forskere fra felt som antropologi, etnomusikologi, sosiologi og kulturelle og historiske studier brukt modeller som anerkjenner viktigheten av et kulturelt- og sosialt miljø samt politiske

16 Burnim/Maultsby 2006

17 Burnim/Maultsby 2006: 9

18 Middleton 2000, Danielsen 2006, Frith 1996

omstendigheter, for å fastslå eller avgjøre karakteren i musikalske tradisjoner. I etnografisk sentrerte studier har forskere samlet inn materiale fra feltstudier for å vise at musikk skapes som en prosess fundamentert i sin kulturspesifikke mening. En tredje tilnærming til studiet av afroamerikansk musikk, i et historisk perspektiv, kombinerte komponenter fra antropologiske og musikkvitenskapelige modeller. Denne retningen har vært kjennetegnet av et kvalitativt rammeverk for å tolke kvantitative data. I den siste delen av det tyvende århundre utvidet mange forskere disse modellene til å inkludere metodologiske og analytiske tilnærminger fra ulike andre disipliner.¹⁹

Mens spørsmål om rase, kultur og klasse tidlig var tilbakevendende temaer i skildringer av afroamerikansk musikk, har emner som opprinnelse, representasjon, identitet, estetikk, kjønn og politikk også blitt viktige temaer for vitenskaplige undersøkelser innenfor afroamerikansk musikk de siste tiårene. Ettersom studiet innenfor afroamerikansk musikk har blitt mer helhetlig og inkluderende, har også oppfatningen av afroamerikansk musikk som underlegen den vestlige musikken i stor grad blitt avskaffet. I takt med at afroamerikanere i siste halvdel av nittenhundretallet fikk flere rettigheter og at afroamerikaneren ble mer synlig som en del av storsamfunnet, fikk stadig flere afroamerikanske emner innpass i vitenskaplige miljøer. Afroamerikanere som selv skrev om emnet bidro også til dette.²⁰

Den største debatten om afroamerikansk musikk på 1900-tallet har konsentrert seg om opphav og autentisitet. Frem til begynnelsen av borgerkrigen i 1861 var det særpregede repertoaret og de musikalske tradisjonene til afroamerikanere, presentert av afroamerikanere selv, ukjent nord i USA. Eksposering av afroamerikansk kulturell produksjon ble i nord først introdusert med minstrelshowene i 1843.²¹ Denne underholdningsformen besto av en slags komedie med dialog og musikk, hvor hvite farget ansiktene svarte for å karikere afrikanere og afroamerikanere. Showene ble markedsført som autentiske, men det hvite publikumet hadde som regel ingen kunnskap om slavenes musikk og kunne derfor ikke bedømme underholdningens autentisitet. Minstrelshowene var på denne tiden mange hvites hovedkilde til svart kultur, selv om presentasjonen var filtrert av de hvite skuespillerne.²² Kunnskap om autentisk afroamerikansk musikk fremført av afroamerikanere selv ble mer utbredt i 1866 med dannelsen av *the Fisk Jubilee Singers* og deres nasjonale og internasjonale turneer fra 1871. Suksessen *the Fisk Jubilee Singers* oppnådde førte til dannelsen av flere lignende ensembler på nylig opprettede studieinstitusjoner for høyere utdanning dedikert til

19 Burnim/Maulsby 2006: 7-8

20 Burnim/Maulsby 2006: 7-8

21 Burnim/Maulsby 2006: 9

22 Small 1987: 148

utdanning av tidligere slaver. Stor interesse for det særpregede repertoaret førte raskt til en rekke utgivelser av samlinger med Negro spirituals. Den første som ble publisert kom i 1867 og het *Slave Songs of the United States*. Den utmerker av flere grunner. For det første gir innledningen detaljerte beskrivelser av konteksten og karakteren til musikk sunget i andre halvdel av 1800-tallet av folket som er kjent som *the Gullah*²³. For det andre uttrykte samlerne av materialet at deres metode for å transkribere fremføringen av melodiene sunget av svarte var mangelfulle. De erkjente at kompleksiteten av det samlede repertoaret ga store utfordringer i å nøyaktig skulle fremstille de musikalske nyansene i konvensjonell vestlig notasjon. For det tredje dokumenterer *Slave Songs of the United States* den brede interessen for musikk fremført av afroamerikanere, spesielt blant hvite i Nord-Amerika. Utgivelsen fikk imidlertid lite anerkjennelse. Reaksjonene var blandede og de fleste musikkjournaler ignorerte dem, mens andre betegnet samlingen som merkelig og innholdet som vilt og rart.²⁴

Richard Wallaschek publiserte i 1893 *Primitive music*. Dette er den første teksten som utfordrer påstanden om originalitet og opprinnelse hos negro spiritual. Uten selv å ha hørt verken afrikansk eller afroamerikansk musikk fremført av svarte betegner han musikken som overvurdert. Han skriver at negro spirituals som regel er dårlige kopier av europeiske komposisjoner hvor de afroamerikanske utøverne kun har lagt til små variasjoner til den opprinnelige europeiske musikken. Wallaschek baserer *Primitive Music* på transkripsjoner fra *Slave Songs of the United States*. Dette var gnisten til det som i afroamerikansk historieskriving ofte refereres til som the «origins controversy»: diskusjonen og debatten om negro spirituals' afrikanske eller europeiske opprinnelse. Denne debatten varte til godt inn i siste del av 1900-tallet, og tiltrakk seg både hvite og svarte forskere fra ulike disipliner. Mange av dem kunne kritiseres for manglende nøytralitet. Selv om debatten om opprinnelse hadde stor verdi, baserte forskere i noen tilfeller sin argumentasjon kun på tekst alene. I de avhandlingene hvor man også tok hensyn til musikk, var analysene ofte basert på transkripsjoner som ikke var mer presise enn de som var representert i *Slave Songs of the United States* fra 1867. I begge tilfeller reduserte forfattere den mest særpregede delen av musikken fremført av svarte, det dynamiske aspektet ved selve fremførelsen, til en mer skisseformet fremstilling med det vestlige notebildet. Fordi de ignorerte den improvisatoriske stilen og de estetiske prinsippene assosiert med den afroamerikanske musikalske utførelsen, regnes deres konklusjoner i dag som svake og mangelfulle.²⁵

23 Etterkommere av Afrikanske slaver som bodde på øyene utenfor kysten av sør Carolina og Georgia. The Gullah er regnet som den gruppen afroamerikanere som bevarte det største omfanget av afrikanske kulturelle tradisjoner i Amerika.

24 Burnim/Maulsby 2006: 9-10

25 Burnim/Maulsby 2006: 11-12

Antropologer og folklorister utvidet på midten av 1900-tallet den analytiske rammen til også å innebære etnografi. Dette førte til et skifte. I stedet for å basere seg på forutinntatte holdninger ved studiet av afroamerikansk musikk kunne man frembringe svar basert på etnografisk materiale. Store mengder data fra omfattende feltarbeid i Afrika og andre steder slavene i sin tid hadde blitt fraktet til medførte at debatten avanserte til et nytt nivå. Afroamerikansk musikk kunne i større grad sammenlignes med euroamerikansk praksis og afrikanske tradisjoner. I 1960-årene nådde debatten om opprinnelse endelig frem til en felles anerkjennelse om at negro spirituals unike karakter har utspring i afrikansk-avledede musikalske verdier, og at dens særegenhet var formet som et resultat av den nordamerikanske sosiokulturelle erfaringen. I 1920-årene begynte svarte intellektuelle og svarte musikere også å skrive om afroamerikansk kultur, og de bidro i diskusjonen om afroamerikansk musikk. De sluttet seg til hvite kritikere og forskere i å vurdere den blomstrende musikalske aktiviteten blant afroamerikanere som nå i stor grad var med på å forandre lydbildet i den amerikanske massekulturen. Skillet mellom høy- eller lavkultur og kunst eller populærkultur basert på musikalske verdier, rase og samfunnsklasse, ble viktige temaer for tidsskrifter og litteratur om negro spirituals, blues og jazz i perioden 1920-1950. Starten på den kommersielle platebransjen og suksessrike produksjoner på Broadway på 1920-tallet i tillegg til radio, gjorde at genrene blues og jazz nådde ut til et større publikum også utenfor det afroamerikanske samfunnet. Negro spirituals ble omarrangert til solostykker og fikk innpass på store konsertscener, fremført av både svarte og hvite sangere. I 1920-årene oppsto det som kalles Harlem-renessansen. En litterær og artistisk bevegelse blant afroamerikanere førte til en periode med intens feiring av den afroamerikanske kulturen i New York. Litteratur og kunst fremført og skapt av svarte blomstret frem som «high art». Deltagere i Harlem-renessansen argumenterte og kjempet for afroamerikaneres selvfølelse, en selvfølelse som var preget av at de selv var skyld i sin plass og tilværelse i samfunnet, samt at deres rase var preget av mangler og svakheter. Samtidig med dette fortsatte diskusjoner om afroamerikansk musikk som mindreverdige musikkformer. Man fortsatte å fokusere på negro spirituals, og så godt som utelot de folkelige formene blues og jazz fra diskusjonen. Selv om negro spirituals fikk mye oppmerksomhet blant forskere, ble musikkformen som regel diskutert gjennom et ovenfra og ned perspektiv hvor man så på negro spirituals som en rikholdig, men underutviklet musikkform som ventet på å nå et høyere musikalsk plan. Fremveksten av borgerrettighetsbevegelsen på 1950-tallet og videre utover 60- og 70-tallet førte til introduksjonen av afroamerikanske studier ved høyere utdanningsinstitusjoner og krav fra studenter om at læreplanene skulle omfavne studiet av en helhetlig svart kultur, både på landsbygda og i det urbane liv. Dette førte til utarbeiding av nye teoretiske analysemodeller, og markerer et skille i studiet av den afroamerikanske musikken. Under denne perioden dukket det opp en hel generasjon av

studenter som ønsket å bringe en bredere og mer objektiv forskning inn i studiet av afroamerikansk historie og kultur. I motsetning til mye av det tidligere materiale om afroamerikansk kultur la forskningen i denne perioden vekt på å fremheve grundige perspektiver fra en afroamerikansk synsvinkel. Definerings av nyansene innenfor den afroamerikanske kulturen omformet og omdefinerte studiet av afroamerikansk musikk.²⁶ Dette var en sterkt politisert akademisk virksomhet, noe jeg kommer tilbake til under overskriften «The Black Aesthetic Movement».

De fleste jazzkritikere har vært hvite amerikanere, mens de mest betydningsfulle jazzmusikerne i et historisk perspektiv har vært svarte. LeRoi Jones var en av de første svarte intellektuelle som kritiserte den hvites intellektuelle tilnærming til jazz. Han mente musikken ble tatt ut av sin sosiale og kulturelle kontekst, sin opprinnelse, og at denne musikken ikke kan bli forstått (i kritiske termer) «...without some attention to the attitude that produced it – sociological disposition of Negroes in Amerika».²⁷ Et annet eksempel på hvite forskeres neglisjering av svarte artister er boka *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* av H.O.Brunn. Her legges i følge Buerkle/Barker historien om utviklingen av jazz frem på en måte som om den svarte musikeren var irrelevant for utviklingen av jazz. Boka handler mest om the Original Dixieland Jazz Band og deres erfaringer i New Orleans, og er med på å underbygge oppfatningen om at det var de (et band bestående av hvite musikere) som var mest essensielle i utviklingen av tidlig jazz.

Of all prominent New Orleans jazzmen only Louis Armstrong and Jelly Roll Morton appear in Brunn's index, and their presence in the text is utilized only to confirm the members of the Original Dixieland Jazz Band as the «creators of jazz». While the book describes the accomplishments of an important white jazz group, it also reflects a widespread ideal in America of the black man's role in the creation and development of this music.²⁸

På 1990-tallet formelig eksploderte studier av afroamerikansk musikk, mye på grunn den enorme populariteten hiphop-kulturen oppnådde på tvers av både kulturer, nasjoner og folkeslag. Hollywood, MTV og BET (Black Entertainment Television), reklame og populærkulturmagasiner var med på å generere nysgjerrighet rundt den brutale virkeligheten i storby-samfunnet hvor kulturelle verdier og sosiale normer skilte seg fra det bredere samfunnet.²⁹ Etter mer enn 250 år med avvisning og undervurdering av afroamerikansk musikk kan det se ut som om musikken nå begynner å bli vurdert som en kunstform på tilnærmet lik linje med den vestlige.

26 Burnim/Maulsby 2006: 13-24

27 Jones 1999: 11

28 Buerkle/Barker 1973: 104

29 Burnim/Maulsby 2006: 25

Tolkning av svart kultur

Warren S. Swindell skriver i artikkelen «The Role of Criticism in Black Popular Culture» (2001) at svart populærkultur er et produkt av de svarte massene, og historisk sett et produkt av den svarte underklassen. Den svarte middelklassen utgjør kun en liten andel av det afroamerikanske samfunnet, og med unntak av noen få frie svarte, var det ingen klasseskiller blant svarte før 1865. Selv om noen slaver hadde høyere status enn andre, utgjorde de den samme klassen. Dette er noe av grunnen til at den svarte populærkulturen, som en kontrast til den svarte elitistiske kulturen, har vært og er den dominante kulturen blant afroamerikanere. Kulturen som vokste frem under slavetiden utgjør røttene til det som har blomstret opp i dag, og svart kultur og svart populærkultur er mer eller mindre den samme. Den svarte middelklassen har måttet tåle kritikk fra talsmenn i det afroamerikanske samfunnet på grunn av deres streben etter å tilpasse seg verdier og kulturelle forventninger i det amerikanske samfunnet. Middelklassen har i liten grad vært med på å prege utviklingen av den svarte kulturen i USA, og har heller ikke bidratt til å produsere noe som kan sammenlignes med hva den svarte underklassen har produsert.³⁰

Nat «King» Cole var banebrytende som svart artist. I 1920 sto han på scenen i showet *Shuffle Along*, det første showet på Broadway som kun besto av svarte artister. Da han opptrådte i Las Vegas for første gang i 1946, var det på en konsert hvor svarte ikke hadde adgang. To år senere skulle Cole og hans andre kone flytte inn i et fasjonabelt strøk hvor det kun bodde hvite fra før. De hvite beboerne ønsket ikke at han som var svart skulle bosette seg der, og startet en organisasjon for å holde dem unna, men Cole trosset denne og flyttet inn. The Nat King Cole Show ble vist på fjernsyn over en sesong i 1956, men måtte tas av skjermen fordi det ikke fikk sponsor. Cole mente det var på grunn av hudfargen hans. Senere ble han overfalt i et kidnappingsforsøk, og etterforskningen at dette var rasemotivert. Cole hadde altså sitt å stri med i forhold til raseproblemer i USA. Til tross for dette, eller kanskje nettopp på grunn av dette, bidro ikke Cole aktivt i frigjøringskampen. Cole representerte den voksne generasjonen som beveget seg på tvers av raseskillet, i motsetning til for eksempel Motown som hovedsakelig henvendte seg til de unge. Ved åpent å skulle utfordre raseskillet ville han samtidig utfordre sin egen suksess blant det hvite publikumet. Cole fikk sterk kritikk for ikke å bidra i rasekampen gjennom for eksempel tekster og pressedeckning. Han mente imidlertid at hans oppgave var å underholde med den hensikt å lette folks bekymringer.³¹

30 Swindell 2001: 23

31 Smith 1999: 152

Flere svarte artister som oppnådde suksess hos både det hvite og svarte publikum hadde det samme dilemmaet. Hvor mye skulle de bidra i kampen? Hvor mye var de villige til å risikere av egen suksess? Mange måtte tåle kritikk for sitt manglende engasjement og ble beskyldt for ikke å vedkjenne seg sitt kulturelle opphav. Artistene ble kritisert for å undergrave sin egen identitet som svarte borgere for å få innpass i hvite miljøer. Dette er ikke bare et fenomen fra 1950-tallet, men fortsatt like aktuelt i dag.³² Den hvite oppfatningen og lesningen av svart musikk- og kulturhistorie har hatt stor innvirkning på hvordan svarte artister har framstått, hvordan de har blitt mottatt og forstått, men også hvordan den svarte kulturen har forstått seg selv. Jeg vil i det følgende skissere opp de to retningene som har vært dominerende for lesning av afroamerikansk musikk og kultur.

Primitivistisk lesning av svart musikk

Innen klassisk musikk³³ blir det tatt for gitt at publikum sitter stille og mens musikken spilles. En god fremføring blir derfor målt etter hvor stille det er, etter publikums mentale konsentrasjon, og av fraværet av fysisk distraksjon. Likedan skjules den fysiske anstrengelsen det eventuelt er å fremføre musikken. Som en kontrast til dette måles en rockekonsert gjerne etter publikums fysiske respons, av hvor fort folk kommer ut på dansegulvet, og hvor høyt de roper og skriker. Rockeartister forventes å være fysiske i uttrykket ved å anstrenge seg, svette og nærmest kollapse av trøtthet. Dette musikalske skillet mellom *body* og *mind* inntreffer også, som Frith poengterer i kapittelet «Rhythm: Race, Sex and the Body» i boka *Performing Rites* (1996), når populærmusikk flyttes fra festivaler og klubber og inn i konsertsaler hvor publikum sitter. Musikken blir «seriøs» og bør nytes i stillhet. Det har vært en tradisjon for å karakterisere klassisk musikk som intellektuell, mens populærmusikk gjerne har fått merkelappen fysisk³⁴.

Den musikalske sidestillingen av det estetiske med sinn, og nytelse med kropp, kan ses i forbindelse med den mentale/manuelle arbeidsdelingen under den industrielle revolusjonen. På midten av 1800-tallet ble dette knyttet opp mot den originale romantiske dikotomien mellom følelser og fornuft; følelser ble best uttrykt gjennom det spirituelle og mentale, i stille kontemplasjon av «stor» kunst eller «stor» musikk. Kroppslig respons ble per definisjon noe utenfor det intellektuelle og mentale. Det utviklet seg et skille mellom høykultur og lavkultur når kunsten flyttet inn i gallerier, museer og

32 Swindell 2001: 21-22

33 Denne betegnelsen beskriver innen fagterminologien strengt tatt perioden med europeisk musikk mellom 1770 og 1830. Jeg vil imidlertid bruke den mer populistisk om all vestlig kunstmusikk slik den har utviklet seg fra europeisk konsert-, kirke-, og operatradisjon fra 1600-tallet, til dagens musikk utført av symfoniorkestre, konsertsolister og kammerorkestre, opera og moderne avantgarde etter andre verdenskrig.

34 Frith 1996: 124-125

konsertsaler. I følge Frith førte dette til en uunngåelig identifisering av lavkulturens musikk som noe uanstendig, kroppslig og lystfullt som gjerne utspilte seg på barer og bordeller. Lavkulturen ble av intellektuelle sett på som sexy og kroppslig, den var fylt med humor, og det var en type musikk man ikke trengte reflektere over. Til tross for dette var den også utbredt blant intellektuelle. Den var attraktiv på grunn av den fysiske gleden i musikken som ble sett på som «forbudt» innenfor høykulturen; «...both a real and a fantasy site for casting off bourgeois inhibitions.»³⁵

Et annet poeng Frith tar opp i dette kapittelet omhandler forholdet mellom rase og begrepsparet natur/kultur. Natur er satt i forbindelse med svart rase, og kultur er satt i forbindelse med den hvite rasen. Man har definert svart kultur, spesielt afrikansk kultur, som kroppslig, som den *andre* i forhold til vestens intellektuelle og sofistikerte *selv*, på bakgrunn av vestens oppfatning av afrikanere som primitive og forbundet med naturen, uberørt av kultur og fremdeles med nære bånd til menneskehetens opprinnelse.³⁶

Frith diskuterer hvorvidt det fysiske og kroppslige ligger i selve musikken, eller i forestillingene som skapes om de svarte og måten man tolker musikken på. Han hevder at afrikansk og afroamerikansk musikk ikke er mer fysisk, eller mer direkte erotisk enn europeisk musikk. Det er heller en forestilling om afrikanerne som mer primitive og mer naturtro, og dere sensuelle tilstand og forventning må være mer i direkte kontakt med kroppen. Fordi afrikansk musikk åpenbart er annerledes enn europeisk musikk, blant annet med utstrakt bruk av rytmiske elementer, har rytmen blitt sett på som avgjørende for det primitive og sensuelle uttrykket. Frith hevder at det er sosiologiske faktorer, og ikke rent auditive og musikalske faktorer som ligger til grunn for dette synet på afrikansk musikk.³⁷

Slik jeg ser det viser Frith her til en type primitivistisk lesning av både populærkultur og svart musikk og kultur. Primitivistisk lesning innebærer en lesning der man ser ned på det man tolker, og setter seg selv over det, selv om man kanskje ikke selv vil være klar over at man setter seg over det man vurderer. Minstreltradisjonen i USA på 1800-tallet er et fenomen som i stor grad har bidratt til primitivistisk lesning av svart kultur.

35 Frith 1996: 126

36 Frith 1996: 127

37 Frith 1996: 127

Minstreltradisjonen

Blackface minstrelsy, også kalt *Ethiopian minstrelsy*, var en form for teater og show som ble utviklet rundt 1820, og som nådde sitt høydepunkt i årene 1850-70. Essensen i dette showet gikk ut på at hvite artister benyttet seg av slavenes musikk og dans som underholdning for ett hvitt publikum. De sto på scenen med ansiktene farget med svartbrent kork, sang *Negro songs*, etterlignet slavenes danser, og fortalte vitser basert på slavelivet. Som et utgangspunkt for de tidlige showene var det stort sett to faste karakterer som ble parodierte. Den ene var en karikatur av en plantasjeslave iført fillete klær, og med bred dialekt. Den andre var en slave i et bysamfunn, kledd i siste mote og som skrøt av sine siste bragder til damene. Den første av karikaturene ble kalt Jim Crow, den andre Zip Coon.³⁸

Såkalte *Negro songs* hadde sirkulert i England allerede på midten av 1700-tallet. De ble fremført på konsertscener og ble også publisert i sanghefter. I USA er det første gang rapportert om at det ble sunget slike sanger i 1769³⁹. På denne tiden hadde sangene også de svarte slavene som tema, men da kun som beskrivende for det livet de levde. Tidlig på 1800-tallet begynte underholdningsartister og låtskrivere å behandle de svarte mindre sensitivt enn tidligere ved å latterliggjøre dem og behandle dem som komiske figurer. Flere var med på å utvikle dette nye elementet i *Negro songs*, men høydepunktet ble nådd med Thomas Dartmouth Rice, omtalt som «Daddy Rice, father of American minstrelsy.» Han gjenskapte en gammel syngende slave han hadde observert på scenen som en figur han kalte Jim Crow, og han oppnådde stor suksess med sangen «Jim Crow». Sangen finnes i mange versjoner, men alle forholder seg nedsettende til den svarte mannen og hans levesett. Konseptet ble videreført av andre entertainere til utvidede minstrelshow bestående av flere skuespillere, og det fantes snart hundrevis av slike grupper som turnerte både i Amerika og Europa. I mer enn fire tiår var minstrelshow den mest populære teaterformen i USA, og for resten av verden var dette Amerikas unike kulturelle bidrag. For å utvikle materialet til forestillingene besøkte artistgruppene plantasjer og prøvde å rekonstruere sine opplevelser på scenen. Melodiene de hørte på bomulls- og sukkerplantasjer, på dampbåtene, elvebanker og i tobakksfabrikker, ble brukt som et utgangspunkt for minstrelsangene og tilhørende dans. Minstrelshowene fikk mye oppmerksomhet på 1800-tallet. Forfatter diskuterte fenomenets historie og omstendigheter i tidsskrifter og bøker. Ettersom showet utviklet seg og tekstene og sangene forandret seg, ble få av de originale elementene igjen i minstrelsangene, men ingen glemte opprinnelsen; «...the black man was behind it all».⁴⁰

38 Southern 1997: 89

39 Southern 1997: 93

40 Southern 1997: 93

Noen av nasjonens mest talentfulle låtskrivere bidro også til minstrelsjangeren. Det ble hevdet at sjangeren representerte det laveste nivået innenfor musikk, og komponister ble oppfordret til å skrive mer raffinerte stykker som sentimentale ballader og elegante *salon pieces*. Disse ble foretrukket i de mer kultiverte kretser. Folk flest skrek imidlertid etter *Ethiopian songs*, og låter som «Old Dan Tucker»⁴¹, «Coa-Black Rose» og «Rosa Lee» ble en integrert del av den amerikanske tradisjonen.

På tross av det nedsettende bildet minstrelshowene ga av svarte var det noen få svarte underholdningsartister som tidlig var involvert i *Ethiopian minstrelsy*. Gateselgeren *Mr. Cornmeal* i New Orleans tiltrakk seg oppmerksomhet med sine minstrelmelodier, spesielt «My Long Tail Blue» og «Old Rosin the Beau», i tillegg til hans egen salgsang «Fresh Corn Meal». Hans talent og popularitet blant innbyggerne i New Orleans førte ham også til teaterscenen. Han hadde stor innflytelse på andre artister innen minstrel, blant annet Thomas Daddy Rice, som la til en sketsj i programmet sitt som han kalte «Corn Meal» etter å ha gjestet New Orleans. En annen kjent svart artist var William Henry Lane, bedre kjent som Master Juba. Han var den eneste svarte artisten som turnerte med de tidlige minstrelgruppene, og han ble et idol for underholdningsbransjen på grunn av sine evner innen dans og artisteri, og bidro således til å bevare en viss integritet av svarte artister. Han ble et slags bindeledd mellom den hvite verden og det autentiske svarte kildematerialet. Etter borgerkrigens slutt i 1865 som førte til større frihet blant svarte, kunne svarte begynne å utforske underholdningsbransjen, noe som i hovedsak hadde vært utelukket for dem tidligere. Mange begynte å utforske markedet innen *Ethiopian minstrelsy*, en sjanger som hadde tatt utgangspunkt i deres egne liv, og hvor de lenge hadde vært aktive som amatører. Litteratur fra 1900-tallet er fylt med historier og eksempler på at slave-eiere kalte inn slaver for å underholde i selskaper. Selv om det fantes minstrelgrupper med enkelte svarte artister tilbake til 1840, var det først i 1865 vi fikk se den første permanente, svarte minstrelgruppen. Disse gruppene var imidlertid ofte ledet av hvite arrangører. Svarte minstrelshow fikk etterhvert en egen etablert tradisjon. I starten var de stort sett bare tilgjengelige for menn, men etterhvert fikk også kvinnene delta, og mange reiste rundt allerede som barn for å gå i lære.⁴²

Minstrelssanger kan deles inn i tre kategorier: ballader, komiske sanger og spesialiteter. I tillegg benyttet de seg av spirituals, andre religiøse sanger og operalignende melodier. Sangene ble komponert av både svarte og hvite. Bandene besto av allsidige musikere som spilte flere

41 Nylig gjort kjent på ny med Bruce Springsteen på plata *We Shall Overcome: The Seeger Sessions* (2006) som nylig vant en grammypris for det beste tradisjonelle folkalbum i 2006.

42 Southern 1997: 231-232, Small 1987: 144-152

instrumenter. Minstrel ble en livsstil og sikker inntekt for flere tusen svarte artister i tiden etter borgerkrigen, og de beste talentene søkte seg også til sjangeren som et springbrett til jobber på teatre og konsertscener. Mange ble kjente stjerner som turnerte verden rundt. En av dem, James Bland, ble på høyden av sin karriere annonsert som «the world's greatest minstrel man» og «the idol of the music halls». Hans sanger ble sunget av alle minstrelutøvere, svarte og hvite, av collestudenter, og av hele det amerikanske folk. De fleste visste ikke at det de sang på var skrevet av en svart mann. Når han skrev sanger for hvite minstrelgrupper ble de nemlig ofte publisert under den hvite artistens navn. Minstrel var fortsatt en viktig form for underholdning for svarte i 1890-årene, men på begynnelsen av 1900-tallet begynte bildet å forandre seg. *Road shows*, *vaudville*, og til slutt musikalske komedier begynte å ta over markedet etter minstrelshowene. I perioden rundt århundreskiftet byttet folk i underholdningsbransjen fra den ene sjangeren til den andre; minstrelgrupper turnerte med *road shows* og *musical comedy companies*, og flere artister og komponister gikk også i motsatt retning.⁴³ Minstreltradisjonen var i konstant utvikling og forandring, men et hovedtema fulgte den hele veien:

The stereotypes changed somewhat over the years, but the message remained essentially the same: the blacks were like children and were happiest and best off on the southern plantations, and that when they were given their freedom and called upon to make their way in the 'adult' world of white America, they were invariably inadequate and unable to cope, often longing to be back in the safe world of the slave plantations where all their needs would be taken care of.⁴⁴

Distansering til og bruk av den svarte kulturen

Det er selvsagt lett å fordømme den rasistiske holdningen som er underliggende i minstreltradisjonen. Allikevel representerer den ikke noe annet enn refleksjoner over de rådende holdningene i samfunnet ovenfor svarte på denne tiden. Som tidligere nevnt var det på denne måten majoriteten av den hvite befolkningen i USA ble oppmerksomme på svart musikk og dans, og svart kultur, selv om den ble filtrert av de hvite artistene som utførte den. Small skriver i *Music of the Common Tounge* (1987) at tradisjonens enorme popularitet på en og samme tid viser at det var et behov i den hvite kulturen for det den svarte kulturen hadde og tilby, samtidig med at majoriteten av den hvite befolkningen ikke torde konfrontere utfordringene i denne kulturen direkte. De hadde et behov for å distansere den fra sin egen kultur og fra sine egne verdier ved å portrettere bærerne av kulturen som latterlige og sentimentale.⁴⁵ Minstreltradisjonen frembragte blandende følelser av nysgjerrighet og frykt blant den hvite befolkningen, samtidig med at den representerte en

43 Southern 1997: 231-244

44 Small 1987: 147

45 Small 1987: 148

skyldfølelse for slavehandelen som ble fortrenget.⁴⁶

Som nevnt tidligere begynte de frigjorte svarte å delta i minstrelshow for alvor etter borgerkrigen, og tradisjonen tok en ny retning. Underholdningsformen og minstrelsangene ble etterhvert like populære blant den svarte befolkningen som i den hvite befolkningen. Det som opprinnelig var en tradisjon hvor hvite etterapet svarte og svart musikk, ble tilpasset deres egen musikalske smak og kombinerte autentisk materiale med det som hadde blitt standardreportoaret innenfor den hvite minstreltradisjonen. Det ble en gjensidig påvirkning; låtene ble ført tilbake til den tradisjonen de hadde kommet fra. Dilemmaet i at svarte inntok minstrelscenen og presenterte sin egen kultur for et hvitt publikum var at jo mer overdrevet, jo mer livlig og jo mer fargerike fremførelsene var, desto større suksess gjorde de. Dermed ble dette en medvirkende faktor til å bekrefte de hvites stereotype oppfatning av svarte.⁴⁷ Disse nye versjonene av minstrel karikerte den fascinerende slavekulturen til de svarte, og var med på å opprettholde de hvites ambivalente forhold til den svarte kulturen. Det hvite samfunnet var preget av stram arbeidsmoral og puritanske holdninger, noe som skapte grobunn for en undertrykt misunnelse av de svartes kultur. De hvite skjulte dermed sine egne fantasier ved å ironisere over dem i sin harselering av det de oppfattet som uansvarlig og seksuell væremåte; de svartes hengivelse til nytelse av øyeblikket. Bak ironiseringen ligger altså en beundring og lengsel etter kvaliteter som følelsesmessig ærlighet fra de svarte samfunnene.⁴⁸

Danielsen tar opp minstreltradisjonen i *Presence and Pleasure, The Funk Gooves of James Brown and Parliament* (2006) og oppsummerer de hvites forhold til den svarte kulturen slik: «In short, blackface minstrelsy answered a need in white culture to sort out these mixed feelings toward blacks and also get in touch with what black culture had to offer, but in a way that kept the attractive otherness or black culture at a distance.»⁴⁹ Praksisen med minstrelsangene i på 1800-tallet etablerte et uheldig bilde av svarte menn som udugelige, uansvarlige, tyvaktige og sorgløse, et bilde som hang ved dem på vaudeville-scenen, i musikalske komedier, på filmer, radio og fjernsyn inn i det tyvende århundre. Allikevel var minstreltradisjonen en hyllest til de svartes mannens musikk og dans, tatt i betraktning at underholdningsbransjen brukte store deler av 1800-tallet til å imitere den.⁵⁰

Når den dominerende kulturen har presentert den undertrykte kulturen på en slik måte som i

46 Small 1987: 144

47 Small 1987: 150

48 Small 1987: 154

49 Danielsen 2006: 22

50 Southern 1997: 96

minstreltradisjonen, vil det kunne få konsekvenser for den undertrykte kulturens forståelse av seg selv. Danielsen hevder at den primitivistiske fremstillingen av svart kultur har påvirket det svarte selvbildet på flere måter. På noen områder har den blitt tatt opp av den svarte kulturen uten å legges til grunn en egen evaluering, mens den på andre måter har blitt snudd på hodet, kopiert og brukt med dobbel betydning. Hun mener dette kan ha vært tilfelle når svarte artister tok opp og deltok i minstreltradisjonen som de hvite hadde innført. Ved å snu opp ned på meningen med de hvite artistenes harselas kunne de svarte artistene bruke den til sin fordel og med stolthet bære den som et kjennetegn ved deres kultur.⁵¹

Som jeg var inne på innledningsvis i denne delen har rytme blitt sett på som nøkkelen til det primitive og sensuelle uttrykket i afroamerikansk musikk. I motsetning til klassisk musikk hvor det har vært et fokus på harmoni, form og tematisk utvikling, har afrikansk musikk gjerne blitt identifisert med rytme: «...rhythm is to the African musician what harmony is to the European – the central organizing principle of the art»⁵². Dette har uten tvil vært med på å påvirke hvilken musikk som har blitt valgt uttil studier, og hvilke elementer innenfor musikken det har blitt fokusert på i forskningen. Mange av studier har antageligvis vært preget av forutinntatte holdninger av rytme som noe primitivt, det andre. Danielsen viser til Ronald Radano når hun skriver at vektleggingen av rytme som det primære ved det å kvalitativt skulle definere svart musikk er en relativt moderne idé. Tanken oppsto på grunn av den økte synligheten av afroamerikansk musikk i det offentlige rom i USA på begynnelsen av 1900-tallet. Radano identifiserer ifølge Danielsen denne linken mellom rase og rytme som et forhold mellom to konsepter av *blackness* som han kaller *decent* og *displacement*. *Decent* forbindes med opprinnelsen til svart rytme. I forbindelse med dette uttrykket tas det utgangspunkt i vestens idé om at utøvelse av rytme er en mer naturlig, mer original og en mer primitiv form for menneskelig oppførsel. Dette har så blitt snudd på hodet i den afrikanske kulturen og blitt vendt om til noe positivt, en styrke ved deres musikk. *Displacement* refererer til fenomenet med at afroamerikanere flyttet rundt og spredte seg og sin kultur over større deler av USA etter slavetiden. Dette utfordret den hvite delen av befolkningen med ny musikk fra en kultur som tidligere kunne plasseres til avgrensede geografiske områder, og de rytmiske elementene nykommerne brakte med seg ble nærmest sett på som en epidemisk trussel. I følge Danielsen er parallellen til diskusjonen rundt rock and roll på 1950-tallet slående, det samme gjelder diskusjonen rundt angloamerikansk pop og rock på 1960- og 70-tallet. På den ene siden har vi den romantiskprimitivistiske ideen om svart musikk som noe opprinnelig og naturlig, på den andre siden

51 Danielsen 2006: 23

52 Small 1987: 25

dens rytme som noe syndig og skittent. De vulgære elementene ved rock har gjerne blitt forbundet med «svarte» elementer som rytme, sex og nytelse i øyeblikket, noe som ifølge enkelte representerer en protest mot vestlige verdier.⁵³

Frem til 1960-tallet var den primitivistiske lesningen den vanlige måten å forstå svart kultur på. Som en kontrast til denne lesningen vokste det på 1960-tallet frem en bevegelse med en afroamerikansk tilnærming til forståelsen av svart kultur.

Black power og frigjøringen på 1960-tallet

Med *black power* og frigjøringsbevegelsen på 1960-tallet i USA så vi et afroamerikansk samfunn i endring, det ble blant annet ble satt fokusert på bedre rettigheter for svarte. Det ble i stor grad stilt spørsmål ved ordninger hvor svarte måtte sitte bakerst på bussen, ikke kunne gå på de samme offentlige toaletter som hvite, og heller ikke slippe inn på offentlige arrangementer og konserter I 1956 var en av tre organiserte arbeidere i landet svarte. De utgjorde en stor del av landets arbeidskraft og fikk etterhvert en kollektiv økt bevissthet omkring sine rettigheter.⁵⁴ Denne bevisstgjøringen gjorde seg gjeldene i ulike former: blant annet ved politiske hendelser som buss-boikotten i Bayton Rouge i 1953 og Montgomery i 1956-57, og sakene Brown vs. Board of Education i 1954⁵⁵, og Little Rock in 1958⁵⁶. Disse såklare *sitins* og *freedom rides* intensiverte frigjøringen som toppet seg med The March on Washington i 1963. Etter dette eksploderte kampen med åpne opprør i Watts (1965), Newark, Washington, D.C., Detroit (1967) og flere andre byer. Dr. Martin Luther King, Jr. og Malcolm X dukket opp som de to store ideologiske lederne i kjølvannet av disse hendelsene.⁵⁷

Også gjennom musikken begynte man å stille spørsmål. Hittil hadde tekstene fra svarte artister låter gjerne handlet om hverdagslige temaer som jenter, raske biler og arbeidet på fabrikken: «R&B is about emotion, issues purely out of emotion»⁵⁸. Nå så man imidlertid at tekstene utviklet seg til også å handle om politiske temaer, temaer «større enn dem selv», og da også med utgangspunkt i svart identitet i en kamp for frigjøring. Eksempler på dette finner vi på låter som «A Change is Gonna Come» av Sam Cooke fra 1964 og «I'm Black and I'm Proud» med James Brown fra 1967. Som et

53 Danielsen 2006: 25-28

54 Porter 2001: 84

55 Rettskjennelse som talte mot separate skoler for svarte og hvite.

56 Militære styrker måtte til for å oppheve segregerte skiller i skoleverket i Little Rock.

57 Porter 2001: 83-85

58 Jones 1966: 180

artistisk vendepunkt i historien hva protestmusikk angår, står plata *What's Going On* med Marvin Gaye fra 1971 i en særstilling.⁵⁹

Plateindustrien

På 1920-tallet ble de svartes musikk solgt og promotert som *race music*. Populariteten til bluessangere som Gertrude «Ma» Rainey og Bessie Smith førte til en egen inndeling av musikk beregnet på det svarte publikumet. I tillegg til listen Pop, hvor de hvite artistene ble plassert, innførte Billboard en liste de kalte *Harlem Hit Parade* i 1942. Den skiftet navn til *Race Records* i 1945. Dette navnet skapte imidlertid debatt, og listen skiftet til *Rhythm and Blues* i 1949. Ettersom musikken utviklet seg skiftet listen navn til *Soul* i 1969. Senere, i 1982, skiftet den til *black music*, «...a term promoted by and representative of the political ideology of the Black Music Association», men i 1990 ble navnet *Rhythm and Blues* gjeninnført på grunn av motstanden mot å identifisere musikk på bakgrunn av assosiasjoner til hudfarge og rase.⁶⁰

Hensikten med de to listene var en inndeling av musikken for det publikum den appellerte til, men det var også en strategi for distribuering av materialet fra plateselskapenes side. Da man forlot betegnelsen *Race Records* og gikk over til *Rhythm and Blues* mistet de hvite plateselskapene den fullstendige kontrollen over markedet, og mange svarte selskaper som Chess, Atlantic og Savoy fikk muligheten til å etablere seg. En årsak til at disse fikk etablere seg relativt uforstyrret innenfor markedet for rhythm and blues var at den største inntektskilden for de hvite selskapene fortsatt var swingmusikk, og at de fortsatte å konsentrere seg om denne sjangeren.⁶¹ Det svarte publikum ble sett på som et annenrangs marked, blant annet på grunn av manglende kjøpekraft. For å unngå de rasistiske konnotasjonene rhythm and blues ga sluttet Billboard i 1963 med denne listen for denne musikken og samlet all populærmusikk under betegnelsen Pop. Ønsket om en fortsatt inndeling mellom de to for å understreke bredden i musikken førte imidlertid til at listen Rhythm and Blues ble gjeninnført i 1965. Fats Domino fra New Orleans var den første artisten som gjorde seg bemerket både på listen for Rhythm and Blues og Pop i mai 1955⁶². Mindre svarte plateselskaper gjorde suksess primært innenfor rhythm and blues og det svarte markedet, men på midten av 1960-tallet snudde denne trenden seg, og låter som for eksempel Motowns «My Girl» toppet begge listene. «Motown's music defined the internal segregation of the music industry when its records began to sell widely outside conventional black markets»⁶³.

59 Neal 2003: 9

60 Buenim/Maultsby 2006: 247

61 Jones 1999: 171

62 Berry, Foose, Jones 1986: 34

63 Smith 1999: 5

Ved midten av 1900-tallet var det få svarte firmaeiere eller svarte ansatte som hadde viktige posisjoner i næringslivet. Dette gjenspeiler seg også i musikkbransjen. Før de små plateselskapene for rhythm and blues oppstod, var det som oftest hvite bakmenn, hvite eiere og hvite produsenter som hadde økonomisk kontroll. Svarte atister ble ofte offer for ufordelmessige kontrakter hvor arrangører og plateselskaper stod igjen med opphavsrettighetene til musikken og den eventuelle økonomiske fortjenesten. De svarte hadde heller ikke nevneverdig kunnskap om denne delen av bransjen.⁶⁴ Slik var det også i New Orleans på 1950-1960-tallet: «There was money to be made but how much varied with individual producers. Many dealt unscrupulously, stealing from blacks who had little knowledge of contracts or business»⁶⁵.

På 1960-tallet var dette imidlertid i endring, og et meget suksessfylt svart entreprenørskap oppstod i form av plateselskapet Motown, grunnlagt av Berry Gordy Jr. i Detroit i 1958. Aldri før hadde et selskap drevet av svarte hatt muligheten til å utvikle seg kreativt både kunstnerisk og musikalsk i forhold til kommersiell produksjon med utgangspunkt i egen kultur, samfunn og miljø, og deretter selge med stor suksess på tvers av rasegrenser. Detroit ble et slags knutepunkt for fokus på svarte i samfunnet. Et av de første svarte mediasentrene ble bygget her, og den første radiokanalen som var bygget, eid og drevet av afroamerikanere ble startet her i 1956, WCHB-AM. Detroit var også fødestedet til Nation of Islam. Selve Motown Recordings var forsiktige med å blande politikk og business. De var i starten ambivalente i forhold til å støtte borgerrettighetsbevegelsen, men i 1963 spilte de allikevel inn en tale av Martin Luther King. Mot slutten av 1960-tallet etablerte Motown et eget selskap for slike taler, Black Forum Label. Kampen for de svartes rettigheter hadde på denne tiden kommet mye lenger i nord enn sør i USA, hvor diskriminering av svarte fortsatt var utbredt.⁶⁶

Motown dro på promoturneer med sine show for å utvide lytterskaren. I 1963 var Motowns musikk å høre på radioer og platespillere over hele landet, og dette utfordret musikkens og listenes rasekategorier. Motown utfordret også andre raseskiller. Berry Gordy, Jr. kjøpte et stort konsert- og danselokale, Graystone Ballroom. Her hadde det kun vært tillatt for svart publikum en dag per uke, men Gordy erklærte at stedet primært skulle være for svarte artister og publikum. Det åpnet for en utfoldelse av det svarte kulturlivet og utvikling av talenter i en by som tidligere systematisk hadde utestengt afroamerikanere fra kulturlivet. Det førte også til nye klubber hvor unge artister kunne utvikle sine talenter. Konsertseriene i The Graystone Ballroom fra 1963 viste også det kommersielle potensiale i svart underholdning. Foretak som Motown bidro til større økonomisk uavhengighet

64 Small 1987: 406-407

65 Berry, Foose, Jones 1986: 16

66 Informasjonen om Motown bygger på Smith 1999

blant svarte, og representerer således idealet for raseintegrering via kulturutveksling, ideer som blant annet Martin Luther King hadde stor tro på.

I 1964 signerte president Lyndon B. Johnson en menneskerettighetserklæring som forbød all form for rasediskriminering på offentlige steder. Dette førte til behov for positive bilder av det svarte Amerika, noe blant annet The Supremes skulle være med på å bygge opp. Supremes ble de første artistene fra Motown som opptrådte på den nasjonalt distribuerte sendingen Ed Sullivan Show. Dette regnes som et tidsskille i Motowns historie og spredningen av afroamerikansk kultur. Hendelsen førte den svarte kulturen hjem i stua til folk flest. Motown var bevisste på at artistene skulle fremstå som kultiverte, og ikke som stereotyper på den afroamerikanske kulturen. Selskapet har måttet tåle kritikk å forsøke å dempe det svarte særpreget ved enkelte artister for å nå ut til et bredere publikum.

Afroamerikanske kunstnere var ambivalente i forhold til sin rase. Mange artister følte press til å delta i frigjøringsbevegelsen gjennom sin musikk, som for eksempel Nat «King» Cole. Men flere var forsiktige med å delta ettersom det kunne gjøre utslag i form av dårlige salgstall og dermed få store økonomiske konsekvenser. Dette gjelder alle former for afroamerikansk kultur under frigjøringsårene, også musikk fra Motown. Deres profil var å produsere sanger som underholdning som igjen skulle føre til høye salgstall, og de prøvde av den grunn å unngå kontroversielle temaer som rase. Når musikken nådde publikum levde den imidlertid sitt eget liv uavhengig av Motowns intensjoner. Martha and the Vandellas «Dancing in the Street» fra 1965 ble oppfattet å uttrykke følelser i tiden og noen satte den i forbindelse med de politiske opprørene blant den svarte ungdommen som pågikk på samme tid. Den ble sett på som et bilde på protestene på gaten og tok således et klart standpunkt for rasekampen, selv om dette kanskje ikke var meningen i utgangspunktet. Motown måtte etterhvert takle motstridende interesser mellom ledere om ville produsere musikk for å opprettholde foretakets populære og kommersielle standard, og artister som Marvin Gaye og Stevie Wonder, som ønsket å produsere musikk som var sosialt og politisk relevant. Motowns ledelse var forsiktige med å gi ut låter med politisk innhold, såkalte *message songs*. Etterhvert fikk allikevel enkelte artister gi ut musikk med politisk innhold, for eksempel Marvin Gayes plate *What's Going On* fra 1971. Han ønsket å synge tekster med mening, og tekstene hans omfattet blant annet kritikk av Vietnam, rasisme, urbane uroligheter og sosial urettferdighet. Plata nådde raskt toppen av hitlistene og Motown måtte innrømme at det var marked for sosialt engasjerende musikk. Som følge av dette begynte Motown å delta mer i politisk organisering.

I juni 1972 annonserte Motown flytting av sitt hovedkvarter til Los Angeles, blant annet på grunn av at de skulle begynne å produsere film. Dette skapte sterke reaksjoner blant svarte i Detroit som mente Motown vendte dem ryggen. I 1973 ble Motown kåret til det mest suksessrike svarte foretaket i landet. Det ble senere solgt, paradoksalt nok til hvite eiere. Dette fratrar imidlertid ikke Motown deres betydning i et historisk perspektiv: popmusikkens historie, historien om den svartes kapitalisme, og historien til borgerrettighetsbevegelsen og kampen for de svartes rettigheter.

The Black Aesthetic Movement

På bakgrunn av arbeidet for afroamerikaneres rettigheter oppsto *the Black Aesthetic Movement*, en periode preget av artistisk og litterær utvikling blant svarte på 1960-tallet og tidlig i 1970-årene. Med kulturpolitikk basert på svart nasjonalisme, søkte bevegelsen å forme en retning innenfor kunsten som var i stand til å uttrykke mangfold og variasjon med utgangspunkt i erfaringer blant de svarte i USA. Ledene skikkelser bak bevegelsen var blant annet Amiri Baraka og Houston Baker. Svart kultur var med på å prege USA i lang tid før denne bevegelsen ble formet, men 1960-tallet var karakterisert av en spissing av motstanden mot hvit mainstream.⁶⁷ Et sentralt poeng ved «the Black Aesthetic Movement» var å oppfordre svarte artister og kunstnere til å slutte å jobbe for å utarbeide musikk og kunst tilpasset det hvite publikum, og heller ta utgangspunkt i deres egen kultur, for deres egen kultur.⁶⁸

Kulturen man er en del av, og hvilken innflytelse man har i forhold til den, er viktig fordi kulturen bestemmer en menneskegruppes skjebne. Kulturen er totaliteten av verdier og atferdspreferanser som grunner ut i menneskers levesett og tilnærming til aktivitetene i det daglige livet. Både individer og en gruppes daglige aktiviteter som for eksempel talemåter, språk og kommunikasjon, barneoppdragelse, matkonsum, klær, fritidsaktiviteter, arbeidsvaner og eventuelle intellektuelle interesser, er relatert til kultur. «When these daily activities, values, and behavioral preferences are concentrated in a conscious process of creative expression, they become cultural forms of the highest order, what we call the arts – music, literature, sculpture, painting, dance, photography, etc.»⁶⁹ Kulturen vil derfor være avgjørende for hvorvidt en samfunnsgruppe overlever som gruppe, og den bestemmer også gruppens levedyktighet. Swindell hevder: «If blacks are to rise above the exploitation and oppression which have shackled them since their arrival in America, they must study Afro-American culture in a manner that would place them in the broad framework of human experience»⁷⁰. Et av hovedmålene bak *the Black Aesthetic Movement* var dette: «...the act of

67 Danielsen 2006: 29

68 Danielsen 2006: 29

69 Swindell 2001: 23

70 Swindell 2001: 22

creation on the self in the face of the self's historic denial by our society»⁷¹. Men det lå store utfordringer i hvordan kulturen ble vurdert, også av svarte. Som jeg har vært inne på tidligere ble kunstnere og artister kritisert for ikke å bidra i kampen for de svartes rettigheter. Derfor ble de ikke alltid vurdert på bakgrunn av hva de produserte eller fremførte, men med utgangspunkt i det de gjorde for den svarte kulturen.⁷² Denne konflikten har i stor grad vært med på å utforme den svarte kulturpolitikken.

The cultural politics of African-American music has developed within powerful ideologies surrounding race. For that reason, the principle of artistic autonomy could not develop within black culture in the same way as it had with regard to the Western art music tradition.⁷³

Dette tosidige fokuset har vært med på å prege den afroamerikanske utviklingen. Det har vært, og er, en stor utfordring å skape og utøve denne kulturen innenfor samfunnets gitte rammer.

The «twoness» of being black in America, so excellently described by W.E.B. DU Bois, where blacks are Americans, but at the same time black and shut out of the mainstream, it is critical for blacks to understand their status in the scheme of things. When this understanding does not take place, black critics, artists, and intellectuals suffer from a lack of vision. Quite often they are trying to be something other than black.⁷⁴

Et nøkkelement i *the Black Aesthetic Movement* var forbindelsen til den afrikanske kulturen. Musikk som fremført kunst er en type kulturell arv som kan videreføres uavhengig av materielle ressurser. Det var derfor lett å tilbakevise at slavene var et folk med en tapt kultur. Deres musikk og historiefortellinger var eksempler på kulturelle ressurser som slavene hadde tatt med seg fra sine opprinnelsesland, kulturelle ressurser som var en del av et felles kollektivt minne. Den afrikanske tilnærmingen til å skape musikk ble senere anvendt på musikkinstrumenter i Vesten, og det var tydelig at de svartes måte å behandle instrumenter på var veldig annerledes enn i den vestlige klassiske musikktradisjonen. Det ble brukt som et bevis for eksistensen av en spesiell estetikk knyttet opp mot en afrikansk musikalsk praksis.⁷⁵

Den politiske kampen for de svartes rettigheter nådde sitt høydepunkt på slutten av 1960-tallet, men

71 Danielsen 2006: 21

72 Danielsen 2006: 28-29

73 Ramsey 2003: 109

74 Swindell 2001: 29

75 Danielsen 2006: 30-31

den har hatt store ringvirkninger og innflytelse på studiet av afroamerikansk kultur, blant annet ved gjenopptagelsen av glemte svarte tekster og det medfølgende behovet til å definere noen kritiske prinsipper som utgangspunkt for plassering av svart estetikk. Som følge av dette har musikologien forsøkt å definere en genuin svart estetikk ved å fokusere på den afrikanske påvirkningen på svart amerikansk musikk og funnet ut at det er en felles tilnærming til musikken utover de faktiske lydene som forener de ulike svarte musikktradisjonene. Danielsen viser til Olly Wilson når hun fremlegger følgende felles prinsipper for denne musikken: rytmiske motsetninger, en tendens mot å synge og spille perkussivt, kontrasterende lyder i samspillet, høy tetthet av lyder innen en relativt kort tidsramme og *call and response*-strukturer. Det er et fokus på å inkludere fysiske bevegelser som en del av den musikalske hendelsen, i tillegg til at musikken er en sosial aktivitet hvor alle deltakere deltar på en improvisatorisk måte innenfor klare fellesdefinerte rammer.⁷⁶ Floyd viser hvordan den tradisjonelle afrikanske ringdansen – *the ring* – innehar alle de prinsippene som beskrives ovenfor, og som har blitt karakteriserende for den afroamerikansk musikktradisjonen:

...the shout was a distinctive cultural ritual in which music and dance was merged and fused, that in the ring the musical practices of the slaves converged in the Negro spiritual and in other African-American musical forms and genres. In this way, the ring helped preserve the elements that we have come to know as the characterizing and foundational elements of African-American music: calls, cries, and hollers; call-and-response devices; additive rhythms and polyrhythms; heterophony, pendular thirds, blue notes, bent notes, and elisions; hums, moans, grunts, vocables, and other rhythmic-oral declamations, interjections, and punctuations; off-beat melodic phrasings and parallel intervals and chords; constant repetition of rhythmic and melodic figures and phrases (from which riffs and vamps would be derived); timbral distortions of various kinds; musical individuality within collectivity; game rivalry; hand clapping, foot patting, and approximations thereof; apart-playing; and the metronomic pulse that underlies all African-American music.⁷⁷

Som Danielsen påpeker er både *the Black Arts Movement* på 1960-tallet og diskusjonen om forbindelsen til den afrikanske kulturen eksempler på hvor viktig musikk har vært i prosessen med å skape en afroamerikansk historie og identitet i USA. Selv om forskningen på emnet har bidratt til mye litteratur og et økt fokus på svart identitet, kritiseres den allikevel for en essensialistisk tendens. Debattens søken etter svart identitet opprettholder et skille mellom svart og hvit, og tar dermed ikke oppgjør med det grunnleggende premisset som var en del av musikologiens diskurs om at svart og hvit kultur er to forskjellige ting. Den samme todelingen opprettholdes, men med omvendt fortegn. Danielsen påpeker allikevel at både den primitivistiske lesningen av svart musikk,

76 Danielsen 2006: 32

77 Floyd 1995: 6

og den tolkningen som har spunnet ut av *the Black Aesthetic Movement* på 1960-tallet deler noen grunnleggende trekk. Begge omhandler rytme som en kjernekarakteristikk av svart musikk. Dessuten skiller begge seg fra en hovedstrømning med forståelsen av svart som «difference». Det kan tolkes som to ulike lesninger, en hvit og en svart, som begge finner at et av de grunnleggende trekkene ved svart musikk er rytme. Lesningene møtes derved i en felles forståelse av svart musikk som noe annet enn «hvit» musikk, nemlig rytmisk musikk.⁷⁸

Hvit vurdering av svart kultur, mitt utgangspunkt

Det å tolke kulturer en primært ikke er en del av kan være problematisk. Konteksten til den som tolker vil, som jeg har skrevet om innledningsvis, prege de innfallsvinkler vedkommende nærmer seg forskningsobjektet med. Dette er utfordringer jeg må forholde meg til når jeg skriver om musikkulturen i New Orleans. Swindell gir et eksempel på lignende problematikk hvor den afroamerikanske forfatteren og kritikeren Hoyt W. Fuller mener det er problematisk at en hvit kritiker evaluerer svart kultur. Fuller stiller spørsmål ved hvorvidt en hvit kritiker med sine forutinntatte holdninger ovenfor afroamerikanske forfattere kan diskutere en svart dikters verk. Videre lurer Fuller på hvordan den hvite litteraturkritikeren kan bestemme eller avklare hva som er bra med den svarte dikterens kunst, når det er begrenset universell enighet om hva som utgjør god smak innenfor kunst. Til slutt hevder Fuller følgende: «We may observe, that every work of art, in order to produce its due effect on the mind, must be surveyed in a certain point of view, and cannot be fully relished by persons, whose situations, real or imaginary, is not conformable to that which is required by the performance.»⁷⁹

Swindell er enig i de premissene som legges til grunn her. Det finne noen unntak, men som regel er betraktningvinkelen for de fleste akademiske kritikere svært forskjellige fra de som konsumerer svart populærkultur. Han spør retorisk:

How many have faced the reality of being the last hired and the first fired or the unlikelihood of getting a job in the first place? How many have faced the rigours of surviving in the rural South, or surviving in the poorest sections of Chicago, New York, St. Louis, Gary, Kansas City, or Los Angeles?⁸⁰

Han konkluderer med at de som opplever dette, er de som konsumerer det meste av den svarte

78 Danielsen 2006: 34-36

79 Hoyt W. Fuller i Swindell 2001: 27

80 Swindell 2001: 27

populærkulturen, og at den bare kan bli riktig tolket av de som har livssituasjoner som kan sammenlignes med de sorte massenes livssituasjon. Han hevder videre at selv når det er svart middelklasse som produserer kunsten, mangler de fleste kritikere en sensitivitet til å vurdere det kreative produktet. De vil for eksempel ikke se på Richard Wright som en stor amerikansk forfatter eller Amiri Baraka som en stor poet. På den andre siden kan de se på Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* som et viktig stykke kunst. I denne romanen er Crusoe majestetisk, vis og en hvit kolonialist, mens langfredag er usivilisert, ignorant svart og underlagt kolonih Herren. Swindell hevder at når Robinson Crusoe blir filmatisert og brukt som underholdning på fjernsyn og kino, holder man i live herre- slaveforholdet i Amerikas populærkultur.⁸¹

Poenget i artikkelen er å vise hvordan det kan være vanskelig å vurdere et kunststykke som er skapt i en kultur man ikke tar del i selv. Slik jeg forstår Swindell bruker han eksempelet ovenfor for å vise hvordan man vurderer med utgangspunkt til egne kulturelle preferanser og verdier. Dette kan ofte være ubevisste momenter. En hvit kritiker vil i vurderingen av Robinson Crusoe stå i en hvit tradisjon med en hvit historie der den hvite mannen har vært overlegen den svarte. Swindell mener at ens egen tradisjonen påvirker hvordan man vurderer et verk. Hva setter man pris på ved et verk? Hva vurderer man som bra og dårlig? Hvilke verk velger man å anmelde? Hvilke referanserammer har man å vurdere ut i fra? Et eksempel hvor forfatterens forutinntatte holdninger i stor grad kommer til syne er boka *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* som beskrevet ovenfor. Kanskje er det også forutinntatte holdninger som har vært populærmusikkens innvending mot kunstmusikkens analyseverktøy for populærmusikken? Man har vurdert god musikk som harmonisk komplisert og med en lineær utvikling. Kritikerne har hatt sine referanserammer, men har stått utenfor det som skulle analyseres.

Hvordan vil dette så påvirke mitt prosjekt? Som en hvit student fra Oslo vil jeg aldri kunne sette meg inn i livssituasjonen til en innfødt fra New Orleans. Den innfødte fra New Orleans vil ha en annen historie, en annen bakgrunn og andre kulturelle preferanser enn meg. Allikevel kan jeg si noe om musikken fra New Orleans, med bakgrunn i mine egne kulturelle preferanser. Jeg forsøker ikke å presentere noe som skal være allment gyldig. Det er viktig å være seg bevisst sitt ståsted, og være bevisst at man ikke kan gjøre en utfyllende tolkning og vurdering. Min tolkning vil være en av mange stemmer, min historie er en av mange historier. Når jeg skal forholde meg til en afroamerikansk kultur og musikk er det ikke slik at jeg står utenfor det jeg forsker på, og at min kontekst er fraværende i forståelsen av musikken. Min rolle som norsk europeer påvirker

81 Swindell 2001: 27-28

forskningen og måten jeg leser New Orleans musikk og historie på.⁸²

Hittil har jeg skissert ulike tolkninger av svart musikk opp gjennom historien slik den er utført av både hvite og svarte. Diskusjonene avdekker interessante problemstillinger i forhold til svart/hvit som jeg ønsker å knytte opp mot musikkulturen i New Orleans. De mange ulike kulturene som har kommet sammen her, har som jeg skrev innledningsvis ført til en unik sammensmelting av mennesker og kulturer. Hvordan skal man forholde seg til begrepene svart og hvit i en by som New Orleans? I den forbindelse vil jeg komme inn på artisten Dr. John, en hvit artist fra New Orleans. Han befinner seg innenfor en afroamerikansk musikktradisjon. Hvordan skal vi forstå Dr. John som hvit artist i denne tradisjonen? Temaene jeg har snakket om ovenfor gir også en innsikt i hvorledes en primitivistisk lesning har påvirket forståelsen av den svarte kulturen. Jeg vil også ta opp hvordan denne lesningen har begrenset forståelsen av afroamerikansk musikk, blant annet ved at visse begreper og egenskaper har blitt knyttet opp mot denne musikken. Et sentralt uttrykk i forbindelse med dette er begrepet «fun», et uttrykk som har blitt satt i forbindelse med afroamerikansk musikk og kultur.⁸³ I neste kapittel vil jeg skissere opp viktige kulturelle og historiske hendelser som har preget byens utvikling, og som gir et grunnlag for den videre diskusjonen i oppgaven.

82 Danielsen 2006: 12-13

83 Dette er et begrep som blant annet diskuteres i Frith 1996. Jeg har valgt å benytte meg av ordet «fun» i teksten da jeg ikke finner noen dekkende oversettelse for dette begrepet.

Kapittel 2: New Orleans, musikk og kultur

Historisk bakgrunn for New Orleans

Nouvelle Orleans (New Orleans) ble registrert som by i Paris 1717. I mars 1718 rodde fransk-canadieren Jean-Baptiste Le Moyne, Sieur de Bienville – på oppdrag for Ludvig den 14. – i land med 80 menn for å starte arbeidet med å rydde land for en bosetting i det området vi nå kjenner som New Orleans. De første innbyggerne i byen var deporterte fanger fra Frankrike, og byen innførte tidlig slaver for å bygge opp byen.⁸⁴ Afrikanske slaver ble importert til Amerika for å dekke behovet for arbeidskraft på sukkerrør-plantasjene som utviklet seg på 1600-tallet. Slavehandel til de vestindiske øyene var i full gang på 1700-tallet mens USA først begynte med slavehandel på 1800-tallet. En del slaver var innom øyene i Karibien før de ankom New Orleans, men mellom 1719 og 1731 ble det også fraktet slaver direkte fra kysten av Vest-Afrika til Louisiana. Innfødte indianere ble også brukt som slaver.⁸⁵

Bienville utviklet byen på en vellykket måte og gradvis ble den nye kolonien mer attraktiv for nybyggere. Innflyttere kom reisende fra Spania, Afrika, De vestindiske øyer, Storbritannia, den britiske delen av Amerika og Italia, og bylivet blomstret frem. Latinsk katolisisme, et mangfoldig kulturliv og de spesielle kombinasjonene av rase og etniske subkulturer, la grunnlaget for utviklingen av byens spesielle og sammensatte kultur. Allerede på denne tiden ble det arrangert banketter, ball og parader, og Mardi Gras-feiringen vi kjenner i dag fikk sitt grunnlag på denne tiden. New Orleans etablerte seg tidlig som en by for fest og fornøyelse, da som nå i form av musikk, dans, parader, kunst og god mat.

I 1762 overtok spanjolene Louisiana, men i 1800 ble kolonien igjen fransk, før USA forlangte å kjøpe området av Frankrike i 1803 for å ha fri tilgang til resten av landet via Mississippi. Dette politiske skiftet gjorde imidlertid ikke det store utslaget på stemningen eller den kulturelle grunntonen i byen, den var fortsatt fransk. Samtidig begynte New Orleans å få status som en viktig havneby på grunn av Mississippis rolle som transportåre til og fra de angloamerikanske bomullsplantasjene langs elven. Byen var full av underholdning og musikk på denne tiden, det var innendørs og utendørs konserter overalt, og befolkningens varierte kulturelle bakgrunn sørget for en rekke feiringer og festivaler. De franske innbyggerne brukte enhver anledning til å sette opp en parade. Skikken ble kopiert av andre folkegrupper i byen, og alle feiringer og helligdag ble markert

84 Buerkle/Barker 1973: 216-217

85 McHenry, Robert (red.) 1993: 900-901

med parader og musikk. Organisasjoner og grupper hadde sine egne band, som for eksempel private selskaper, klubber, brannvesen, politi, forsvar og religiøse grupper.⁸⁶

I Louisiana var den kulturelle utviklingen annerledes enn i resten av det nordamerikanske kontinentet. Kulturelle bånd og styringssett var ikke knyttet til andre kolonier på fastlandet, men heller mot den spanske delen av Amerika og de fransk-vestindiske øyer i Karibien. Dette kan ha vært medvirkende til en noe mer liberal holdning, sammenlignet med landet forøvrig.⁸⁷

I 1724, mens Louisiana fortsatt var fransk, ble det innført lover som ga rettigheter, ansvar og regler i forhold til omgang med slaver og frie svarte. Disse ble kalt *Code Noir*, eller *Black Code*. Denne bestemmelsen skulle regulere samspillet mellom det voksende antallet slaver og deres eiere.⁸⁸ I tillegg til å forby andre religioner enn katolisismen, gjorde de nye lovene at frigitte slaver fikk enkelte rettigheter. Hvite slaveeiere kunne frigi sine afrikanske elskere, og barna de eventuelt hadde sammen. De frigitte slavene kunne ha egne eiendeler, og i en del tilfeller kunne de også arve sine hvite elskere.

Etterkommerne av franskmenn og frigitte slaver førte til utviklingen av en ny folkegruppe i New Orleans; *gens de couleur*, eller the *Creoles of Color*⁸⁹. Etterhvert vokste dette til et selvstendig økonomisk kreolsk samfunn. I denne perioden utviklet det seg også kreolske samfunn på Santa Domingo (dagens Haiti). Slaveopprøret på Santa Domingo i 1804 førte til at kreoler flyttet til New Orleans og blandet seg med det kreolske samfunnet her. I 1830 hadde noen av disse kreolene blitt så velstående at de eide egne bomulls- og sukkerplantasjer med et betydelig antall egne slaver. I amerikansk sammenheng var dette unikt, fordi den mørke hudfargen på denne tiden var synonymt med det å være slave. I New Orleans frekventerte mange av kreolene vitenskapelige og litterære miljøer, og mange arbeidet som musikere, kjøpmenn og eiendomsmeglere; de dannet en sosial klasse som i status lå mellom den hvite og den afrikanske/afroamerikanske delen av befolkningen. Friheten kreolene fikk i dette området, og den sosiale klassen de formet kan ikke sammenlignes med noen forhold andre steder i Nord-Amerika. De bygget opp egne sosiale enheter og samfunn, noe som la grunnlaget for en egen kultur og identitet. De hadde fått en sosial status som nærmest var på høyde med det øvre sosiale sjiktet i byen. Det stadig økende antallet personer med blandet raseopphav gjorde at hudfarge ikke nødvendigvis var avgjørende for sosial status, det spilte bare

86 Buerkle/Barker 1973: 216-217

87 Dena J. Epstein i Koskoff (red) 2001: 594-596

88 Ake 2002: 16

89 Heretter benevnes denne folkegruppen som kreoler.

delvis en rolle. Faktorer som klasse, sosial bakgrunn, utdanning og religion var like avgjørende.⁹⁰ Kreolene bestrebet seg på å opptre som dannede franskmenn. Dette førte til en konflikt mellom de to svarte samfunnene; de fransktalende kreolene og den engelsktalende afroamerikanske gruppen: «... the conflicts that arose between these two communities in New Orleans stemmed as much from differences in language and religious and even culinary customs – that is to say, cultural costumes – as well as urban geography (the two groups remained largely segregated for some time) as from skin tone».⁹¹ Senere symboliserte Canal Street i New Orleans skillet mellom de to gruppene; de svarte bodde hovedsakelig på den ene siden, *uptown*, mens kreolene bodde hovedsakelig på den andre siden, *downtown*.⁹²

Ettersom den angloamerikanske innflytelsen i New Orleans økte utover på 1800-tallet, begynte den hvite befolkningen gradvis å rakke ned på kreolenes status. Det faktum at de fleste kreolene regnet seg selv mer som franskmenn enn noe annet, ble fullstendig ignorert. Dette førte til økt sosial omgang med afroamerikanerne i byen, selv om mange forsøkte å heve seg over den lavere samfunnsklassen de ble plassert i. Etter borgerkrigen i Nord-Amerika (1861-1865) ble slaveriet forbudt. Men holdningene ovenfor de svarte endret seg ikke, og nye lover ble opprettet for å bevare deres lavere status, de såkalte *Jim Crow laws*.⁹³ Lovene forhindret svarte kreoler fra å delta i samfunnet slik de hadde vært vant til. *The Louisiana Legislative Code No. III* (1894) fastslo at alle med afrikanske forfedre, eller med den minste antydning til en mørk hudfarge, var «Negro».⁹⁴

After the Civil War and the collapse of Reconstruction, the gens de couleur were stripped of their status and lumped with American blacks. Formely a three-tiered society, New Orleans became as bipolar as the rest of America. Many Creoles fled the Tremé and New Orleans; most stayed behind, disenfranchised and impoverished, renting houses they had once owned.⁹⁵

Kreolene ble nå behandlet av den hvite overmakten på samme måte som den afroamerikanske befolkningen i byen, de mistet sine jobber til hvite og de måtte finne nye måter å overleve på, gjerne ved å ta dårlige betalte jobber sammen med den svarte delen av befolkningen. De måtte se seg om

90 Carney 2006: 300

91 Ake 2002: 17

92 Ake 2002: 16-18, Meadows 2001: sidetall

93 *Jim Crow laws* innebar forskjellige regler i ulike stater i USA. I sørstatene var de aktivt i bruk fra slutten av 1870-tallet og frem til borgerrettighetskampen på 1950-1960 tallet og innebar et segregert samfunn mellom svarte og hvite. De påvirket imidlertid også asiater og andre rasetyper i USA. De reglene som hadde størst praktisk betydning var separate fasiliteter som offentlige skoler og offentlige plasser. (for eksempel buss og tog) (Koskoff (red.) 2001: 637, 651 og McHenry (red) 1993: bind 6, 552)

94 Buerkle/Barker 1973: 9

95 Scherman 1999:155

etter nye arbeidsområder fordi mye av deres arbeidserfaring var ubrukelig i de afroamerikanske miljøene. Et arbeidsområde hvor mange kreoler hadde nyttige ferdigheter var innenfor musikk, og det skulle vise seg å bli et fruktbart samarbeidsområde for enkelte afroamerikanere og kreoler.⁹⁶

På grunn av kreolenes omgang med den franske kulturen var det først og fremst fransk instrumental musikk og opera som var den musikken de forholdt seg til på slutten av 1800-tallet. De så ned på uskolerte musikkstiler som preget den afroamerikanske befolkningen uptown hvor musikerne var mindre vant med å lese noter. Afroamerikanerne hadde en mer blues-preget spillestil med *growls* og andre instrumentale effekter som ble forbundet med deres vokale uttrykk. Dette var elementer som konservative musikere downtown – gjerne utdannet ved konservatoriene – så på som primitive, lite smakfulle, eller på andre måter underlegne deres egen spillestil. Til tross for lovene som førte de to gruppene nærmere sammen var holdningene fra enkelte kreolske miljøer fortsatt nedlatende ovenfor den afroamerikanske delen av befolkningen på begynnelsen av 1900-tallet. En del kreoler lot seg imidlertid imponere over disse musikernes improvisatoriske ferdigheter og ekspressive uttrykk. Denne spillestilens voksende popularitet førte også til større aksept, da det var denne spillestilen som ga flest spillejobber. Dermed begynte de fleste kreolene å nærme seg denne spillestilen og dette uttrykket.⁹⁷

På 1800-tallet var New Orleans sannsynligvis det stedet som hadde størst musikalsk aktivitet i hele USA. Det første operahuset i landet ble opprettet i New Orleans, og på et tidspunkt fantes det tre operahus i byen, i tillegg til teater, konserter, ball, ulike gateparader og den store årlige festen Mardi Gras. New Orleans var en eksotisk by, en by hvor både spanske, franske, afrikanske, karibiske, engelske, irske og tyske påvirkninger og tradisjoner kom sammen og skapte en unik amerikansk kultur.⁹⁸ Byens afroamerikanske innbyggere utgjorde en stor del av befolkningen og satte sitt preg på den musikalske aktiviteten i New Orleans. Enkelte deler av den svarte befolkningen ble tiltrukket av den europeiske klassiske tradisjonen. På operahusene var det opprettet egne adskilte avdelinger for frie svarte og slaver, det fantes en *Negro Philharmonic Society*, og enkelte musikere sørget for musikk til orkesteret ved *Theatre de la Renaissance*, et teater for de frie svarte. Den kulturelle utvekslingen gikk dermed begge veier. Ved enkelte anledninger ble det også arrangert store ball, opprinnelig en europeisk tradisjon, for slaver og frie svarte. Dansemusikk på 1800-tallet i New Orleans ble stort sett fremført av slaver, uansett om arrangementet var for hvite, slaver eller fargede.

96 Buerkle/Barker 1973: 3-4, Koskoff (red) 2001: 651-652

97 Ake 2002: 19

98 Southern 1997: 97-98

Danseorkestre bestående av kun hvite medlemmer var uvanlig.⁹⁹

Brassbandtradisjonen

Ettersom militær- og marineorkestrene ble oppløst under og etter den amerikanske borgerkrigen ble store mengder brukte og billige musikkinstrumenter tilgjengelig i New Orleans. Svarte plantasjearbeidere og mange av afroamerikanerne i New Orleans begynte å spille på disse (for dem) nye instrumentene. Tilgangen til nye musikkinstrumenter var med på å utforme et nytt musikalsk uttrykk blant svarte. De utviklet en egen teknikk som la grunnlag for en ny spillestil der brassinstrumentene ble brukt som en forlengelse og videreføring av stemmens uttrykk; de overførte sin musikalske kreativitet fra stemmen til brassbandinstrumenter som trompet, klarinett og trombone.¹⁰⁰

I New Orleans hadde de svarte egne orkestre hvor medlemmene ble rekruttert fra frie svarte eller fargede kreoler. Etterspørselen etter musikere var stor. Ved begynnelsen av 1900-tallet var det flere hundre afroamerikanske brassband, danseorkestre og diverse andre band i New Orleans. Blant de ledende brassbandene var Eagle, Eureka, Excelsior og Imperial. Bandene bestod gjerne av 12-14 musikere og mange studerte ved the French Opera Company Orchestra og andre sentrale hvite musikkinstusjoner i byen. Det var imidlertid ikke alle svarte som fikk mulighet til musikalsk opplæring i den europeiske tradisjonen. De fleste i den svarte befolkningen lærte seg instrumentene på egen hånd, og var dermed med på en utvikling mer i tråd med egne musikalske tradisjoner og med egne musikalske idealer.¹⁰¹ I de afroamerikanske bandene ble blåseinstrumentenes tradisjonelle grenser og registre utfordret. I tillegg til å ha et kraftfullt og upolert uttrykk brukte de et variert utvalg av *mates*. Trombonistene utviklet en spesiell spillestil, *tailgate*. De trengte plass for å få fullt utbytte av *sliden* på instrumentet og plasserte seg dermed bakerst på hestevognene under paradene. Dette ga dem fritt spillerom til å bruke *sliden* på en slik måte at de tilførte en glissando til bandets sound uten å treffe eller støte borti noen av de andre banddeltakerne. Dersom det ble observert instrumentalister blant publikum som hadde et bedre rykte som musiker eller som spilte bedre enn musikeren som satt på vognen, kunne denne overta plassen i paraden.¹⁰²

Konkurranser mellom ulike brassband var veldig vanlig på denne tiden. Brassbandene konkurrerte i

99 Southern 1997: 131-151

100Følgende del bygger på Meadows 2001: 57, Southern 1997: 342-344, Shipton 2001: 62-88

101Southern 1997: 342-344

102Meadows 2001: 60, Southern 1997: 342-344

regionale og nasjonale konkurranser på samme måte som ragtime-pianister og *cakewalkers* gjorde det. En by eller et tettsted forventet at deres lokale brassband brakte hjem heder og ære fra slike konkurranser. Også innenfor New Orleans deltok band i lokale oppgjør og konkurranser. Bandene konkurrerte om å spille sterkest og mest briljant til begeistring for hundrevis av publikum i gatene.¹⁰³ Dette fenomenet kalles *cutting session* eller *bucking contests* og oppstod når brassband møttes i gatene. De duellerte da mot hverandre for å kåre det beste og mest utholdende bandet, og det var gjerne publikum som med sin entusiasme kåret en vinner.¹⁰⁴ Ofte var dette en konkurranse mellom afroamerikanske band uptown og kreolske band downtown. De som vant disse konkurransene oppnådde stjernestatus i samfunnet, og enkelte musikere hadde egne skarer av fans.¹⁰⁵

De kreolske bandene spilte gjerne musikk i en europeisk tradisjon til hagefester og kultiverte danser. De hadde fått opplæring i europeisk klassisk tradisjon, de spilte ofte etter noter og utviklet ikke de samme evnene innenfor improvisasjon. Improvisasjon var styrken til de afroamerikanske bandene uptown, som nesten utelukkende spilte på øret. Instrumenteringen i brassbandene kunne variere, men felles for alle instrumentene var at de var forholdsvis enkle å frakte med seg og at de kunne brukes på gaten. Både den hvite og den svarte befolkningen i New Orleans hadde stor forkjærlighet for brassband. Mot slutten av 1800-tallet florerte det av svarte brassband og danseorkestre i New Orleans. Bandene ble brukt i alle slags anledninger og seremonier. Det var trolig en gjensidig påvirkning mellom de ulike musikalske uttrykkene og brassbandsammensetningene, fra store profesjonelle janitsjarorkestre, som også spilte symfonisk musikk, til mindre danseorkestre som spilte blues, ragtime og annen dansemusikk.¹⁰⁶

Storyville og New Orleans jazz

Ved overgangen til 1900-tallet var ragtime den mest populære musikkstilen i Amerika og hadde påvirkning på musikken som utviklet seg i New Orleans i denne perioden. I 1897 ble det lagt tilrette for et eget *red light district* i byens sentrum, området fikk navnet Storyville.¹⁰⁷ Mange av de organiserte bordellene trengte musikk, og det ble lagt til rette for nye arbeidsplasser for musikere i

103Southern 1997: 341

104Lawrence Levine i Frith 1996: 17

105Meadows 2001: 60, Southern 1997: 341

106Southern 1997: 341-344

107Området fikk navnet Storyville etter mannen som finansierte resolusjonen, Alderman Story. Det var fra da av ulovlig å drive prostitusjon utenfor dette området. Fenomenet hadde vokst ut av kontroll med prostituerte og bordeller over hele byen, og ledelsen i byen organiserte dette med *Section 1 of Ordinance 13032* over et området på 38 kvartaler som et lovlig godkjent området for byens umoral. Den viktigste gaten her, Basin Street, er udødeliggjort i låta «Basin Street Blues». Det gjelder også den mest kjente dansehallen Tuxedo fra låta «Tuxedo Junction».

byen. Pianister som spilte ragtime var populære på bordellene i New Orleans fordi det var billigere å leie inn en pianist enn et helt band. Både kreoler og afroamerikanere spilte i Storyville.¹⁰⁸

Det er en allmenn oppfatning at jazz har utviklet seg ut fra en fusjon mellom vestafrikansk, svart kreolsk og euroamerikansk kultur, og de musikalske påvirkningene mellom afroamerikanere og kreoler var sannsynligvis svært betydningsfulle for utviklingen av tidlig jazz. Det er sannsynlig at fenomenet med livemusikk på bordellene i Storyville var med på å føre svarte og kreoler nærmere hverandre musikalsk fordi de begynte å spille mer sammen. De hadde også musikalsk kontakt på andre områder, blant annet gjennom *cutting contests* og i andre sammenhenger som pikniker og dansetilstelninger, men nå som de spilte sammen i mer organiserte former begynte de å påvirke hverandre mer og lære av hverandre.¹⁰⁹ Storyville og den økende etterspørselen etter dansemusikk, kabaretunderholdning, teater og andre sammenkomster skapte arbeidsplasser for musikere.¹¹⁰

Selv om det er generell enighet om at sammensmeltningen av afroamerikansk og kreolsk kultur i New Orleans var viktig for utformingen av jazz, og at byen var et knutepunkt for utviklingen av jazz, betr ikke det at jazz bare ble utviklet i New Orleans. Folkevandringen til USAs sørstater og musikalske impulser fra andre deler av landet gjør det vanskelig å si eksakt hvor og når jazzen hadde sitt opphav. Det at mange musikere turnerte med vaudvilleshow og andre underholdningsformer har sannsynligvis påvirket utviklingen. Selv om miljøet i New Orleans var unikt med kulturene i uptown og downtown var selve improvisasjonen hentet fra afroamerikanerne som hadde flyttet rundt i hele landet etter at de ble frie fra slavetilværelsen.

I 1917 ble det innført forbud mot å drive bordell i Storyville og følgelig dalte aktiviteten i området. Mange musikere dro til større industrielle byer i nord, som for eksempel Chicago og New York, for å livnære seg. Den nye musikkformen var fortsatt populær, men ikke på langt nær like populær som da bordellene var i virksomhet. Ved utgangen av 1920-tallet ble USA rammet av depresjon med sterk økonomisk nedgang, noe som også påvirket musikkbransjen. I New Orleans var det lite ressurser til overs til underholdningsformold, og musikklivet led under dette.¹¹¹

Da de kreolske og de afroamerikanske samfunnene nærmet hverandre på slutten av 1800-tallet førte det blant annet til at svarte musikere fikk økt tilgang til musikkundervisning. På slutten av 1930-

108Informasjonen om Storyville bygger på Buerkle, Barker 1973, Meadows 2001

109Buerkle, Barker 1973: 18-21, Shipton 2001: 84-85

110Shipton 2001: 85

111Meadows 2001: 58-59

tallet var det også mulig for unge talenter av afroamerikansk avstamning å få økonomisk støtte i form av stipender til skoler og universiteter forbeholdt for svarte. De beste jazzmusikerne var gjerne svarte, men fikk ikke denne tiden noen anerkjennelse for sine kreative ferdigheter. Ved overgangen til 1900-tallet jobbet hvite musikere praktisk talt aldri sammen med svarte, det var kun noen av de lyseste kreolene som kunne spille med hvite band. Imidlertid jobbet hvite og svarte musikere ofte i nærheten av hverandre, og de stiftet på denne måten bekjentskap med hverandres spillestiler og hentet ideer fra hverandre. Mange hvite forsøkte å kopiere den svarte tilnærmingen til musikken. Et eksempel er the Original Dixieland Jazz Band som jeg var inne på tidligere. Bandet besto av fem hvite musikere, ledet av trompetisten Nick LaRocca. De gjorde den første innspillingen av jazz som ble solgt til det amerikanske publikumet. I starten var det vanskelig å overbevise publikum om at dette var dansemusikk, men bandet ble etterhvert verdenskjent. Blant det hvite publikumet ble de presentert som «the Original Dixieland Jazz Band – The Creators of Jazz». Det afroamerikanske bandet the Original Creole Band under ledelse av kreolen Freddie Keppard turnerte over hele landet i den samme perioden, og hadde fått tilbud om innspilling et par måneder før the Original Dixieland Jazz Band. Keppard skal visstnok ha takket nei i frykt for at noen skulle kopiere spillestilen hans, og han mente at en bred distribusjon av musikken ville føre til nasjonal kommersialisering som ikke ville gagne den musikken han betegnet som en unik «Crescent City Negro artform». Hans avslag førte til at jazz først ble gjort kjent på et nasjonalt plan av hvite musikere, som hvit musikk. Hvilken rolle dette hadde å si for de svarte musikerne er uvisst. Musikk spilt av svarte ble stort sett kun presentert og spilt for et svart publikum mange tiår etter dette.¹¹²

Voodoo, Congo Square og Mardi Gras Indians

I 1720-åra ble tusenvis av slaver fraktet fra kysten av Vest-Afrika til tropiske kolonier i den nye verden. Fordi slavene ble fratatt sine faste holdepunkter og flyttet fra sine nærmiljøer og hjemsteder ble deres opprinnelige språk og vaner utslettet på lengre sikt. Mange av slavene delte imidlertid den samme grunnleggende forbindelsen til moderkulturen; kommunikasjon med forfedrenes ånder. Minnet til døde ledere i Afrika ble hedret og holdt i live gjennom seremonier med dans og musikk. Når slaveeiere oppløste de ulike stammene, beholdt slavene fortsatt sin tro på ånder, men over tid utviklet de opprinnelige afrikanske gudene seg til å ligne kristne helgener fra den europeiske kulturen. Den rituelle formen fortsatte som før med trommer og dans for å tilkalle åndene. I noen afrikanske kulturer uttrykte det tonale spekteret i trommene konkrete ord og meninger, såkalte *talking drums*. I slavenes nye virkelighet mistet trommen etterhvert denne funksjonen. Den

112Meadow 2001: 59-61, Buerkle/Barker 1973: 104

spirituelle bevisstheten og den religiøse lengselen levde imidlertid videre gjennom musikalske ritualer hvor de tilkalte ånder og drev andre bort gjennom sang, dans og musikk.¹¹³

I kolonitidens Louisiana var både indianere og afrikanere undertrykte folkegrupper, og i regionen rundt New Orleans bodde det indianere som etterhvert kom i konflikt med de franske kolonistene. Indianerne utgjorde en trussel og ble nedkjempet og spredt til koloniens utkanter. Parallelt med dette ankom skip med afrikanske slaver. Blant slavene forekom det enkelte små opprør, men de ble det slått hardt ned på. Med strengere kontroll over slavene tok opprørene nye veier, og religionen fungerte som et utløp for de opprørske tankene. Allerede i 1730 samlet slaver seg på kveldstid for å danse *calinda*, en dans som ble praktisert i Congo Square og i voodoo-seremonier.¹¹⁴ En åndelig bevissthet var sentralt for disse samlingene, og slavene holdt i live troen på individuelle ånders eksistens – at de tok form i naturlige objekter og fenomener, og at de var separert fra kroppen.

Kulturen fra Santa Domingo hadde sannsynligvis stor innflytelse på fremveksten av voodoo i New Orleans. Franskmenn importerte slaver fra ulike vestafrikanske stammer til Santa Domingo hvor afrikanske religiøse tradisjoner ble forent med katolsk tro og praksis for å munne ut i vaudou (voodoo).¹¹⁵ Voodoo-ritualet fungerte både som en forbindelse til moderkulturen og som en metafysisk impuls. Denne åndedyrkingen er imidlertid ikke bare av afrikansk avstamning. I 1730 sendte franskmennene indianere til Santa Domingo. Indianere og afrikanere delte troen på ånder og fant fellesskap i overtro og det spirituelle, samt frustrasjonen og sinnet over kolonimaktens undertrykkelse. Etter slaveopprøret på Santa Domingo i 1804 emigrerte plantasjearbeidere og frigitte slaver til andre deler av de vestindiske øyene. En del slo seg også ned i New Orleans, og voodoo-kulturen vokste frem som en videreføring av den afrikanske spiritualismen. Rituell tilbedelse eksisterte imidlertid lenge før flyktningene fra Santa Domingo, ankom New Orleans, fordi Louisiana hadde importert slaver fra De vestindiske øyer allerede tidlig på 1700-tallet. I disse ritualene var bruk av trommer, pinner og flasker sammen med messende stemmer de vesentlige musikalske elementene. Voodoo-ritualets utvikling i New Orleans representerte en kulturell

113Berry, Foose, Jones 1986: 205

114Calinda (Kalinda) er en type folkemusikk og dans fra Karibien som vokste frem på begynnelsen av 1700-tallet. De første beskrivelsene av *La Calinda* ble nedtegnet av en fransk misjonær, Jean Baptist Labat, på Martinique i 1694. Dansen ble blant annet praktisert på Trinidad og Tobago under karneval hvor danserne i en energisk og satirisk dans etterlignet strid ved at de slåss med stokker. Calinda er først og fremst assosiert med De små Antillene (østlige og sørlige deler av de vestindiske øyene), men ble etterhvert innflytelsesrik for musikken i Louisiana, blant annet gjennom aktivitetene i Congo Square og forbindelsen til voodoo. Calinda skal forøvrig også ha hatt innflytelse på Cubansk rumba. (Dena J. Epstein i Koskoff (red) 2001: 596-597)

115Det essensielle i seremoniene var tilbedelsen av den guddommelige slangen Damballa gjennom sang, dans og åndelig besettelse. I New Orleans ble guddommelige figurer hentet fra den katolske troen og omformet til bruk i voodoo. Noen av disse var blant annet Legba eller Papa Limba (hentet og identifisert med St. Peter), Blanc Dani (St. Michael), og Agasu (St. Anthony). (Southern 1997: 139)

bevissthet for afrikanernes opposisjon mot kolonimakten.¹¹⁶

Et av de mest eksotiske synene i New Orleans på 1700- og 1800-tallet var sannsynligvis de dansende slavene i Congo Square, eller Place Congo som det het den gangen. Nå er denne plassen en del av Louis Armstrong park i Tremé district rett utenfor French Quarter.¹¹⁷

Congo Square was a phenomenon of the New World, but its essence came from West Africa. [...] ...a spiritual sensibility gathered ferment here, animated by percussive music and communal dance. These urges of the mother culture formed a vital link with rituals of the past; they connected people to their history. [...] Today, the imprint of those ancient hands and feet has left an indelible mark on New Orleans. No other North American city has such a pronounced African identity.¹¹⁸

Disse seremoniene ble arrangert av slavene selv uten spesielt påsyn av deres slaveeiere, og ofte samlet det seg flere hundre slaver som deltok. Seremoniene tiltrakk seg også store folkemengder av tilskuere. Danserne utgjorde ulike stammer (*tribes*) som samlet seg på ulike deler av plassen. Hver gruppe hadde sitt eget band. Instrumenter var stort sett trommer i ulike størrelser samt banza (et strengeinstrument) og skrangler. Dansen bygde seg opp og ble villere utover ettermiddagen, og folk danset til de besvimte av utmattelse. Den vokale musikken som akkompagnerte dansen besto snarere av messing enn egne genuine sanger, og disse kunne bli repetert igjen og igjen i flere timer. I tillegg til utmattelsen, var det kombinasjonen av den intensive repeterende messingen og musikken som gjorde at danserne kom i en slags transe, og som tilslutt fikk dem til å besvime. Seremonien inneholdt utstrakt bruk av call and response, ikke bare gjennom vokal, men også gjennom trommer, hender som klapper og ben som treffer bakken gjennom dansen. I motsetning til andre steder på det nordamerikanske kontinentet tillot myndighetene slavene i New Orleans at slavene kunne bruke trommer og andre instrumenter. Det ble nedlagt forbud mot seremoniene på midten av 1800-tallet, men de ble fortsatt utøvd i hemmelighet fram til slutten av århundret.

African music and dance survived in New Orleans into the 1880s, long enough for jazz's first generation to have absorbed some of it...[...]...rythms of Congo Square laid the groundwork for jazz itself. Jazz, said Sidney Bechet, one of its great pioneers, «was already born and making in the music they played at Congo Square»¹¹⁹

116Southern 1997: 139-140, Berry, Foose, Jones 1986: 206-207

117Informasjonen om Congo Square bygger på Southern 1997: 136-138, Meadows 2001: 55, Jones 1999: 71-72

118Berry 1988: 3-4

119Sidney Bechet i Scherman 1999: 156

Til tross for distansen til *talking drum* og distansen til de afrikanske gudene, hadde Congo Square trolig en avgjørende seremoniell funksjon for videreføring av det historiske minnet og de afrikanske forfedrenes kultur. Trommene var kjernen i hendelsen, og dette fenomenet i New Orleans har sannsynligvis påvirket både jazz, rhythm and blues og musikken til Mardi Gras Indians. Danseren ble et synlig bilde på slavenes forhistorie.

Indianere bodde sannsynligvis sammen med slaver rundt Congo Square på slutten av 1700-tallet. Slavene fikk i noen tilfeller tette forbindelser med indianerne og det spekuleres i om enkelte indianerne også danset i Congo Square. De møttes på *the French Market* når slavene handlet av indianerne for sine herrer. På denne måten hadde de sosial omgang med kulturen og med hverandre. Rundt 1890 oppstod ordet *griffon* som betegnelse på en svart indianer. Det historiske minnet hos indianere var på mange måter likt slavenes. Indianerstammene refererte til dem selv som nasjoner mens mange stammer i Afrika ble kalt kongeriker. Begge hadde hierarkiske samfunnsstrukturer ledet av en høvding. De tilba forfedrenes ånder, selv om de riktignok kunne være forskjellige, og trodde at åndene var iboende naturlige fenomener rundt dem. Både indianernes og slavenes seremonier var gjennomsyret av perkussiv musikk. Etter at det ble forbudt å danse i Congo Square tok karnevalet over for den rituelle utfoldelsen av det historiske minnet.¹²⁰

Mardi Gras er en årlig karnevalsøsting i New Orleans med ball, parader, feiring og musikalske aktiviteter som går over flere uker i januar og februar fram til natten før askeonsdag. Paradene har ulike temaer og er godt forberedt med dekorerte vogner som blir dratt av traktorer etterfulgt av *marching bands* og paradedeltakere. En rekke låter har etterhvert blitt standardrepertoar for karnevalsøstingen, for eksempel «Mardi Gras In New Orleans» og «Hey Pocky A-Way». Disse låtene vil jeg se nærmere på i analysen. Mardi Gras har gitt liv til en rekke ulike tradisjoner, blant dem Mardi Gras Indians.

Karneval ble tidlig i kolonitiden innført som en tradisjon i New Orleans, og den svarte befolkningen i byen tok opp tradisjonen etter de hvite. For de hvite handlet det mest om lek og humor, men for de svarte fikk utkledningen en dypere betydning fordi det ga dem mulighet til å tre inn i en ny identitet og oppleve et øyeblikk av frihet: man kunne gjøre hva man ville og være hva man ville. Den fattigste mann kunne kle seg som indianer, og dermed gå inn i en annen rolle enn den samfunnet hadde pålagt ham. De vage minnene fra afrikansk spiritualisme og seremonier ble trukket inn i

¹²⁰Informasjonen om karneval og Mardi Gras Indians bygger på Berry, Foose, Jones 1986: 203-219, Koster 2002: 263-268.

karnevalsfeiringen. Opptog med spirituelle figurer og bevissthet rundt den kulturelle arven ble en viktig del av feiringen. På denne måten ble Mardi Gras en forlengelse av seremoniene i Congo square.¹²¹ Den første svarte som kledde seg ut som indianer i New Orleans var grunnleggeren av the Creole Wild West Tribe tidlig på 1880-tallet, Becate Batiste, en kreol av delvis indiansk avstamning. Mardi Gras Indians tilba ikke ånder i seg selv. De hyllet indianerstammene og feiret deres mot til å gjøre opprør. Mardi Gras Indians kastet lys over minnet av en afrikansk fortid, men på en rituell måte som omfavnet indianere som en adoptert åndelig figur.¹²²

Det kulturelle skillet mellom de kreolske områdene downtown og de svarte nabolagene uptown gjorde seg også gjeldende for Mardi Gras Indians. De ulike stammene var i konflikt med hverandre og når stammene møttes gatelangs under Mardi Gras kunne det oppstå skyting og slåssing, såkalt *humbug*. Mot slutten av 1920-tallet begynte de voldelige slagsmålene å avta ettersom nabolag og klasseskiller ble mindre distinkte og nye verdier og et mer positivt selvbilde vokste frem. Selv om indianere symboliserer vold for noen svarte, er de for andre – også i dag – et uttrykk for verdighet, protest, opprør og ære. Denne tradisjonen har utviklet seg gjennom år med karneval og *messing*, *call and response*, perkusjon og kostymeparader som musikalsk uttrykksform.

Lokale barer fungerer som øvingslokaler for de ulike stammene. De kommer sammen for å øve på sine danse- og musikkseremonier, og tidligere stammekonflikter blir symbolsk uttrykt. I stedet for å gå seirende ut av et slagsmål, blir vinnerstammen den som uttrykker mest stolthet og har den sterkeste framturen med de flotteste kostymene. Stammelederne utfordrer hverandre gjennom dans i symbolsk kamp. I starten brukte man kun tamburiner som akkompagnement til dansen og sangen, senere er det også blitt populært å bruke pinner, flasker, *shakers* og trommer. De vandrer vanligvis uannonsert rundt i egne nabolag og messer på deres eget afrikansk-amerikansk-kreolsk-indianske språk.¹²³ På midten av 1970-tallet begynte denne kulturens musikk å bli populær på plater og som kulturelt fenomen. De begynte å tiltrekke seg film- og tv-bransjen, historikere, journalister og nattklubbeiere, og mange tilskuere følger deres opptrinn i gatene rundt i byen under Mardi Gras. Mardi Gras Indians' tilstedeværelse som populærkultur i dagens New Orleans gjør at tradisjonen fra 1880-tallet er blitt en fullverdig musikalsk stil: «...from rooted urges of African consciousness

121 Afroamerikanere som kledde seg ut som indianere var også et vanlig fenomen i karibiske og brasilianske karneval.

122 Ut fra the Creole Wild West Tribe vokste det frem et hierarki, en stammelignende struktur som tidlig på 1900-tallet ble mønsteret for strukturen i andre stammer som Red, White, and Blues, The Hundred and One's, og etter andre verdenskrig, the Wild Magnolias, Black Eagles og Wild Tchoupitoulas. Mardi Gras Indians-stammene ble ledet av *The Big Chief*, med tilhørende undersjefer, og for eksempel *The Spy Boy* som holdt utkikk etter andre stammer da de vandret gatelangs. Alle i stammen bygger opp under *The Big Chief*' suverenitet i hierarkiet. *The Big Chief* har i et historisk perspektiv fungert som idol og åndelig leder for tusenvis av svarte i nærmiljøet.

123 Weisethaunet 1994: 28

into a spawning musical idiom, reflecting a performance style as African as it is visually native American.»¹²⁴

Begravelse i New Orleans

Et kjent fenomen fra New Orleans er den tradisjonelle begravelsen, ofte kalt jazzbegravelse. Vestafrikanske folkegrupper la grunnlaget for denne praksisen på 1600-tallet. I deres kultur var begravelsen det absolutte klimaks i livet. Tradisjonen handlet om å organisere små nettverk som skulle sikre medlemmene en verdig begravelse. Nettverkene ble tilført økonomiske ressurser slik at medlemmene var sikret en større og flottere ramme rundt begravelsen enn hva de ellers ville hatt råd til alene. Nettverkene var viktige oppdragsgivere for brassband og utgjorde ofte det økonomiske grunnlaget for enkelte musikere.¹²⁵ Ved å bruke musikk i begravelser forsterket man opplevelsen, og det var med på å oppfylle deres filosofi om at døden var en lykke og fødselen en tragedie: «...the funeral is seen as a major celebration by the participants. This view is possible since the departed brother or sister is really going to a life of eternal happiness, and thanks are in order for the Grace of God.»¹²⁶

Praksisen med å bruke brassband ble opprinnelig hentet fra den franske kulturen. Både kreoler og svarte ble eksponert for franske parade- og militærorkestre, og europeiske instrumenter ble tilført de opprinnelige afrikanske elementene i begravelsen som rytme og sang. Mot slutten av 1800-tallet begynte den jazzbegravelsen vi kjenner i dag å ta form. En slik begravelse starter med at kisten blir transportert fra den avdødes hjem, eller eventuelt et annet sted for likvake, til kirken. Ferden blir akkompagnert av en sakte sørgemarsj eller en protestantisk hymne som skal uttrykke situasjonens sorg, for eksempel «Nearer My God to Thee». Etter seremonien i kirken går ferden videre mot kirkegården og bandet spiller fortsatt sørgemarsjer. Etter at den døde er gravlagt tar imidlertid begravelsen en ny vending. På vei ut av kirkegården og gjennom gatene i nærheten skifter bandet tempo og spiller raske marsjer eller swinglåter, lystig musikk som legger grunnlaget for fest og feiring av den avdøde. I tillegg til å feire den dodes ankomst til paradiset er det med på å trøste og oppmuntre de etterlatte. To av de mest brukte sangene i denne sammenheng var og er «When the Saints Go Marching In» og «Didn't He Ramble», i tillegg til andre synkoperte marsjer. Ryktet om en slik begravelse sprer seg gjerne rundt i byen og mange interesserte, i tillegg til familie og venner,

124Berry, Foose, Jones 1986: 219

125Informasjonen om den tradisjonelle begravelsen bygger på Buerkle/Barker 1973: 187-197 Coleman 2006: 102, 218-219, Floyd 1995: 81-83, Opsahl 1999

126Buerkle/Barker 1973: 188

møter opp for å delta i festen som nå utvikler seg. Disse deltakerne danner det som kalles *the second line*, de som kommer i andre rekke, bak bandet. Når brassbandet og dets følge forlater kirkegården går de gjerne gjennom gatene og nabolaget til den avdøde, folk stimler til og festen kan vare i mange timer.

Fremdeles organiserer grupper av mennesker i New Orleans seg i slike nettverk. Det er imidlertid færre tradisjonelle begravelser enn tidligere, men det forekommer fortsatt, for eksempel dersom en kjent musiker dør. Da kan ofte flere brassband være involvert for å hedre den avdøde, og bandene spiller både tradisjonelle låter, rhythm and blues, og andre låter fra New Orleans. Disse nettverkene har trolig hatt innvirkning på musikkutviklingen i New Orleans. Som Tony Scherman skriver i boka *Backbeat, Earl Palmer's Story*: «Not only did their halls give jazz one of its first venues, but as burial societies the clubs were important patterns of the brass bands whose rhythms underline every genre of twentieth-century New Orleans music.»¹²⁷

Rhythm and blues i New Orleans

Musikklivet i New Orleans ble sterkt redusert etter at Storyville stengte i 1917, men det seg opp igjen mot slutten av 1940- og begynnelsen av 1950-tallet. Det oppsto en *jazzrevival*, og bebop fikk også en viss tilhørighet blant musikere og publikum i byen. Jazzens popularitet nådde imidlertid ikke de samme høyder som tidligere fordi nye musikkformer var under utvikling. Dette medførte at jazzmusikerne i byen måtte være allsidige og tilpasse seg ønsker fra nye publikum og arbeidsgivere. Nye musikkformer som rhythm and blues, rock and roll, soul og funk vokste frem.

The city's beboppers did have a commercial impact – but not as jazzmen. Almost offhandedly, while looking forward to their late night jam sessions, a group of them – Earl Palmer, Red Tyler, Ernest McLean, and others – would become the first great rock-and-roll recording-session band and change the listening habits of America.¹²⁸

25. juni 1949 introduserte *Billboard* rhythm and blues som betegnelse på den populære musikken som ble utført av afroamerikanere beregnet for distribusjon i svarte samfunn. Musikken hadde allerede utviklet seg over en periode på flere år fra blues og andre svarte musikkstiler, men på 1950-tallet dukket det opp et mangfold av små uavhengige plateselskaper som ville tjene penger på den

127Scherman 1999: 154-155

128Scherman 1999: 64

voksende musikkindustrien.¹²⁹ Ved overgangen til 1950 ble termen *rhythm and blues* brukt for å betegne mange former for svart musikk som ikke var jazz, og røttene til musikkformen kommer fra mange ulike områder av svart kultur.

Rhythm-and-blues was more than music: it was a national phenomenon – the country sounds of South flowing into the streets of the North and the West Coast; thumbing gospel choirs and lonely bluesmen; little trios and folk quarters playing harmonica, washboard, and strings; and then the «doo-wop» vocalizers, inspired by sacred music, improvising on hundreds of street corners – all spread out and like a great current charged into the cities with electrified instruments, radio, and recording outlets.¹³⁰

New Orleans ble en viktig aktør i utviklingen av *rhythm and blues* i USA, og fra den mangfoldige livescenen i New Orleans vokste det opp en omfattende plateindustri som produserte en rekke regionale og nasjonale hits fra New Orleans med artister som Roy Brown, Shirley & Lee, Smiley Lewis, Ernie K-Doe, Lee Dorsey, Irma Thomas, Earl King, Dixie Cups, Lloyd Price, Huey Smith og Aaron Neville i tillegg til mange andre. Listen over artister og andre som har hatt betydning er lang. Jeg har dermed måttet gjøre et lite, selektivt utvalg.

Pianister har lenge hatt en sentral og spesiell rolle i New Orleans. De har gjerne blitt kategorisert i to grupper. Den ene gruppen var skolerte sofistikerte musikere, såkalte «professors» som gjerne spilte på bordeller i Storyville og i jazzband, og var kapable til å spille innenfor en rekke ulike stilarter. Den andre gruppen var den store gruppen av selvlærte *barrelhouse*-pianister som oftest spilte blues på barer i bytte mot drinker og tips. *Bucking contests* har vært et vanlig fenomen blant pianister på samme måte som hos brassbandene, og gjennom disse konkurransene har pianistene utvekslet ideer og absorbert et utvalg stiler for så å tilsammen utvikle en egen unik pianotradisjon i New Orleans. Noen av de mest kjente pianistene fra New Orleans er Jelly Roll Morton, Champion Jack Dupree, Kid Stormy Weather, Kid Sullivan Rock, Tuts Washington, Dr. John, Harry Connick Jr., James Booker, Eddie Bo og Allen Toussaint. En pianist som gjerne trekkes frem i musikkutviklingen i New Orleans på 1940- og 50-tallet er Henry Roeland Byrd, bedre kjent som Professor Longhair.¹³¹

¹²⁹Små uavhengige plateselskaper spilte en vesentlig rolle for den videre utviklingen og mange av de små individuelle plateselskapene, Vee Jay Records i Chicago, Peacock Records i Houston Texas, Stax i Memphis og selvsagt det større selskapet Motown i Detroit, var eid av svarte. (Southern 1997: 514-515)

¹³⁰Berry, Foose, Jones 1986: 20

¹³¹Denne delen baserer seg på Koster 2002: 71-96, Hannusch 2001, Hannusch 1985, Broven 1974, Jason, Berry, Foose 1986, McKnight 1988.

Professor Longhair blir av mange musikere omtalt som den som har lagt grunnlaget for den unike sounden som kjennetegner New Orleans rhythm and blues. Med en særegen og rytmisk avansert spillestil har han vært en inspirasjonskilde for en rekke musikere og pianister i byen¹³². «He played with the deep heart of a bluesman, but Fess's rhythm were a complex affair: the movement of feet translated to piano, boogie-woogie stride, a sizzling left-hand – to these layers he added «a mixture of mambo, rhumba, and Calypso.»»¹³³ Til tross for hans store påvirkning på musikk fra denne epoken oppnådde han ingen stor suksess mens han levde, selv om han riktignok fikk en viss oppmerksomhet i sitt siste leveår.

En annen pianist fra New Orleans, Aintoine Domino Jr., populært kalt Fats Domino, oppnådde derimot formidabel suksess. I tillegg til å være inspirert av musikken fra New Orleans var han inspirert av rhythm and blues-miljøet på vestkysten og jump-blues, spesielt fra Louis Jordan. Domino spilte på klubber i New Orleans og mot slutten av tenårene ble han interessert i storbandet til Dave Bartholomew, en mann som skulle vise seg å få stor betydning for Dominos karriere og var med på å forme hans sound.¹³⁴ Bartholomew ledet et av de beste danseorkestrene i byen på slutten av 1940-tallet og videre utover i rhythm and blues-periodens glansdager.¹³⁵ Domino fikk platekontrakt i 1949 og spilte inn sin første hit «The Fat Man» i J&M Studio, et av de første innspillingsstedene i New Orleans. J&M Studio ble utgangspunktet for plateindustrien på 1940- og 50-tallet i New Orleans hvor Bartholomew og hans orkester fungerte som husband. Studioets eier, Cosimo Matassa, spilte inn nærmest alle hits fra New Orleans fra sent på 1940-tallet til tidlig på 1970-tallet, i de fire forskjellige studioene han drev i løpet av disse årene. Han spilte en viktig rolle for utforming av musikk fra denne epoken, og en rekke artister og plateselskaper kom utenbys fra for å benytte seg av hans ekspertise. Viktig for denne utviklingen var også Lew Chudd (Imperial Records) som oppdaget og produserte Fats Domino. På 1950-tallet hadde tenåringer blitt den største konsumentgruppen av populærmusikk og Domino appellerte særlig til det hvite markedet. Rhythm and blues fungerte nærmest som en musikalsk revolusjon for svarte artister da de nådde et mer kjøpekraftig publikum i hvit ungdom. Fats Domino solgte millioner av plater og ble den første

132Broven 1995: 6

133Berry, Foose, Jones 1986: 20 (Berry, Foose, Jones siterer Timothy White)

134New Orleans Sound i denne forbindelse besto gjerne av at gitar, baryton og tenor doblet basslinjene. De skapte dermed en sterk grunnstruktur i låta som resten av instrumentene og vokalen kunne spille rundt. (Broven 1974: 13, 86-90)

135Bartholomew står forøvrig i en tradisjon av en lang rekke av trompetister fra New Orleans som strekker seg tilbake til 1900 med Buddy Bolden, Joe «King» Oliver, Louis Armstrong og Bunk Johnson i tillegg mange andre. Under hans ledelse ble det skapt mange hits som Fats Domino's «The Fat Man (1949), «Goin' Home» (1952), og «Ain't That A Shame» (1955); Lloyd Price's «Lawdy Miss Clawdy» (1952); Shirley & Lee's «I'm Gone (1952); og Smiley Lewis's «I Hear You Knocking» (1955). (Burnim/Maultsby 2006: 256-258)

svarte rhythm and blues-artisten som opptrådte på nasjonalt fjernsyn.¹³⁶

Svart rhythm and blues dominerte på radiostasjoner og konserter i New Orleans på 1950- og 60-tallet og den første fargede radioverten – Doctor Daddy-O – hadde stor betydning for utviklingen av den svarte populærmusikken. Han debuterte med showet *Jivin' With Jax* på radiostasjonen WWEZ i 1949, og navnet hans ble synonymt med svart musikk. Han fikk stor betydning for å bringe det segregerte samfunnet nærmere hverandre.¹³⁷ Svarte og hvite gikk på forskjellige skoler.

Konsertscener og utesteder var beregnet for enten hvite eller svarte, det var begrenset med kontakt mellom musikere på tvers av rase, og musikkforeningene i byen var fortsatt adskilte. Enkelte ganger kunne svarte og hvite musikere spille sammen i studio. I følge Earl Palmer var det ikke ulovlig for et svart band å akkompagnere en hvit artist så lenge bandet kun besto av svarte, men i mange tilfeller ble bandet gjemt bak en skillevegg.¹³⁸ Mange hvite musikere ble inspirert av svarte musikere: «In fact some white artists were so into the sound that many listeners assumed they were black upon listening to their records.»¹³⁹ Så sent som i 1968 var det få klubber i New Orleans som hadde et raseblandet publikum og det var til dels dårlig kommunikasjon mellom svarte og hvite. Fra midten av 1970-tallet begynte imidlertid flere svarte og hvite å omgås hverandre. Her var blant annet den hvite musikeren Dr. John foregangsfigur: «The creative exchange Mac Rebennack pursued in the 1950s had become a social reality to a number of whites by the late 1970s»¹⁴⁰

På midten av 1960-tallet dabbet New Orleans-musikkens popularitet av utenfor byens grenser, og artister fra Memphis, Detroit, Los Angeles og ikke minst Englands The Beatles og The Rolling Stones overtok plasseringene på de nasjonale hitlistene.¹⁴¹ Mange av selskapene som hadde etablert seg i New Orleans (Imperial, Ric, Ron, Chess, Minit, AFO and Ace) la ned eller flyttet.¹⁴² På begynnelsen av 1970-tallet hadde New Orleans rhythm and blues-sound blitt nedprioritert av svart plateindustri. Musikken fikk begrenset spilletid på radio, og salgshallene ble dårlige. Allikevel var det aktivitet i byen. Allen Toussaint har som produsent, komponist, arrangør og musiker hatt stor innvirkning på musikken fra New Orleans fra 1960-tallet og frem til i dag. Sammen med sin forretningspartner Marshall Sehorn bygde han på Sea Saint Studio på begynnelsen av 1970-tallet, et

136Berry, Foose, Jones 1986: 17-39

137På grunn av den økende viktigheten av radio og plateinnspillinger i spredningen av populærmusikk rundt midten av 1900-tallet fikk radioverten og discjockeyen en stadig viktigere rolle i forhold til artistene. Radiovertene avgjorde i mange tilfelle hvorvidt en låt kunne bli en suksess eller en fiasko på grunnlag av hvordan de mottok og promoterte plata eller låta.

138Scherman 1999: 95

139Hannusch 2001: 176

140Berry, Foose, Jones 1986: 241

141Dominansen de engelske artistene fikk på hitlistene refereres ofte til som den britiske invasjonen.

142Hannusch 2001: 183

studio som tiltrakk seg lokale artister som The Neville Brothers og Dr. John, i tillegg til artister utenfra som Paul McCartney, Paul Simon og Robert Palmer. Allen Toussaint sto blant annet bak artister som Lee Dorsey og The Meters. På 1980- og 90-tallet fikk musikken fra femtitallets New Orleans en ny oppblomstring.

New Orleans soul og New Orleans funk utviklet seg i glidende overganger fra rhythm and blues, og musikerne Dr. John og medlemmene i The Meters som vokste opp i dette miljøet vil være sentrale videre i oppgaven.

The Meters

The Meters kommer fra New Orleans og ga i mai 1969 ut sin første plate *The Meters*. Bandet var et slags undergrunnsfenomen som riktignok var velkjent i musikkbransjen, men bandet fikk aldri det helt store kommersielle gjennombruddet. Deres suksess var i hovedsak som backingband for andre artister. Kvartetten akkompagnerte Lee Dorsey på låter som «Ride Your Pony» og «Working in the Coal Mine» på midten av seksti-tallet, og spilte på Aaron Nevilles første store hit «Tell it Like it is» i 1966. De spiller på et av Dr. Johns mest suksessrike album *Right Place, Wrong Time* fra 1973, og de medvirket også på LaBelles hit «Lady Marmalade» fra 1975. De har spilt inn musikk med både Paul Simon, Paul McCartney, Robert Palmer, Allen Toussaint og Joe Cocker. I tillegg drev de omfattende turnevirksomhet som oppvarmingsband for the Rolling Stones både i Amerika og Europa.¹⁴³

The Meters tok egentlig form i et annet band, Art Neville and the Neville Sounds. Art Neville er eldstemann av fire brødre i den kjente musikerfamilien fra New Orleans og ville samle alle brødrene i et band. Slik ble de the Neville Sounds, med unntak av Charles Neville som satt i fengsel på den tiden. Bandet bestod også av andre medlemmer, og etter hvert ble grunnkompet i bandet bestående av Leo Nocentelli på gitar, George Porter Jr. på bass, Joseph «Zig» Modeliste på trommer og Arthur «Art» Neville på orgel. Bandet gjorde suksess i de svarte bydelene i New Orleans, men da de fikk tilbud om fast spillejobb seks dager i uken på The Ivanhoe – en anerkjent klubb på Bourbon street – så Arthur Neville seg nødt til å gi brødrene og saksofonisten Gary Brown sparken fra the Neville Sounds. Det var ikke plass til hele bandet på The Ivanhoe, dessuten var det mer økonomisk lønnsomt med færre medlemmer i bandet. Art Neville tok dermed med seg rytmeseksjonen videre inn i karrieren. Deres engasjement ved The Ivanhoe var en stor suksess og

¹⁴³Informasjonen om The Meters bygger på Vincent 1996, Neville 2000, Koster 2002, Berry, Foose, Jones 1986: 190-200 samt informasjon fra diverse platecover. Disse platene er oppgitt under diskografien bakerst i oppgaven.

gjorde at forretnings- og produsentparet Allen Toussaint og Marshall Sehorn fikk øynene opp for dem. Bandet ble så brukt i Cosimo Matassas studio, og ble raskt den mest ettertraktede rytmeseksjonen i byen. Senere ble de fast husband i Allen Toussaints Sea Saint Studio.

Etter hvert begynte de i tillegg til å stå bak andre artister også å spille inn eget materiale. De ga først ut et par plater under Art Nevilles navn, men disse ble ingen videre suksess. Det var først da de gikk bort fra å bruke vokal og begynte å fokusere på instrument jam-lignende låter, slik de vanligvis gjorde live, at populariteten økte. Instrumentale hits var sjeldne, og hadde ikke det helt store kommersielle potensialet, men Toussaint og Sehorn klarte etter mange forsøk å skaffe bandet platekontrakt hos selskapet Jubilee i New York, og de ga ut sin første plate under nytt navn, The Meters, i mai 1969.

Arthurs yngre bror Cyrille Neville kom med som perkusjonist på bandets fjerde utgivelse *Cabbage Alley* i 1972. Cyrille ble senere fast medlem av bandet, da også som vokalist. Bandet var ikke lenger et rent instrumentalband. The Meters' tre første album utgjør bandets musikalske kjerne. Disse ble gitt ut i løpet av to år. Bandet ga ut åtte studioalbum i tillegg til live-utgivelser og samlealbum. De to siste albumene ble riktignok til etter krav fra plateselskapet om å oppfylle kontrakten, så dette er ikke veldig representativt for bandets musikalske utgangspunkt. Musikken endret seg i retning av disko på *Trick Bag* i 1976 og senere også rock på deres album *New Directions* i 1977. Bandet ble oppløst i 1979 etter uenigheter med plateselskapet og stridigheter innad i bandet, men har ved senere anledninger kommet sammen og holdt konserter. Etter at bandet ble oppløst startet Artur og Cyrille et annet band sammen, The Neville Brothers, hvor også de to andre brødrene ble med.

Dr. John

Dr. John er musiker, produsent og låtskriver. Han var den første artisten fra New Orleans som brakte fysiske og visuelle elementer fra kulturen inn på scenen. Gjennom sitt virke som artist brakte han kulturen fra New Orleans til et vestlig hvitt publikum. Artisten Dr. John ble født 20. november 1941 i New Orleans, og fikk navnet Malcolm John Rebbebeck. Moren var av irsk og fransk herkomst og bodde i Alabama mens faren var tredje generasjons Orleanian (innbygger i New Orleans). Faren drev en radioapparat forretning og var venn av Cosimo Matassa. Dr. John tilbrakte mye i Matassas studio som liten, han overvar plateinnspillinger og lærte triks av musikerne. Allerede som 17-åring hadde han et godt rykte som gitarist: «...pretty good guitar chops, even for a young white kid»¹⁴⁴.

144Hannusch 2001: 180

Han meldte seg inn i Local 178, den hvite musikerforeningen, og ble raskt en mye brukt musiker i byen, både i studio- og livesammenheng.

Han ble etterhvert *A&R man* (produsent, arrangør, tilrettelegger, talentspeider, repertoaransvarlig etc.) og skrev også låter for ulike artister. Etter en ulykke hvor fingeren ble ødelagt begynte han å spille piano og orgel med inspirasjon fra Professor Longhair og James Booker Jr. Da populariteten til rhythm and blues fra New Orleans mistet sin status på midten av 1960-tallet dro mange musikere fra New Orleans til Los Angeles. Dette gjorde også Dr. John. Til tross for at han skiftet base for utvikling av musikk, har han alltid vært en eksportør og bærer av musikk og kultur fra New Orleans.

Historien om den originale Dr. John forteller at han var en frigitt slave som skal ha bosatt seg i New Orleans der han fungerte som spåmann, solgte gris-gris (diverse voodoo-effekter) drev med trolldom og magi. Med Rebbenacks fasinasjon for voodoo tok han utgangspunkt i mytene rundt Dr. John og utviklet et konsept som ledet til debutalbumet *Gris-Gris* i 1968. Plata er et konseptalbum og figuren Dr. John ble med dette etablert i Rebbenacks karriere. *Gris-gris* er i New Orleans-sammenheng synonymt med voodoo og Rebbenack ønsket å fange lyden av mystikken rundt voodoo-kulturen i New Orleans. Plata representerte noe ingen hadde hørt maken til og fikk etterhvert merkelappen voodoo rock. Det var eksperimentell musikk og et vågalt prosjekt, men som Dr. John selv sier: «Luckily it just happened to fit into the psychedelic movement.»¹⁴⁵ Plata kom ut i en tid hvor mange musikere eksperimenterte og publikum var åpne for det meste. Etter å ha blitt forsikret av voodoo-eksperter om at han ikke forstyrret åndene, lagde han et spektakulært show til musikken han hadde utviklet og spilt inn i studio, og dro på turne med dette. Showene var en feiring og hyllest til New Orleans. «Tossing glitter, wearing greasepaint, feathers, snake skin and bright colors, as Dr. John, Rebbenack brought the flavor of Mardi Gras, as well as the sounds and mysteries of New Orleans to stages around the world.»¹⁴⁶ Etterhvert dysset han ned det spektakulære showet, men han har fortsatt å fremstå som den kultfiguren han etablerte den gang, og kjernen i hans musikk synes alltid å bunne ut fra musikktradisjonen i New Orleans.¹⁴⁷

Gris-Gris gjorde suksess og solgte over 50 000 eksemplarer. Dr. John ga deretter ut flere plater med lignende tematikk som ikke klarte å følge opp suksessen, men i 1972 ga han ut plata *Gumbo*, og

145Hannusch 2001: 185

146Hannusch 2001: 177

147Den historiske fremstillingen om Dr. John bygger på Hannusch 2001: 177-191, Berry, Foose, Jones 1986: 179-189, Koster 2002: 90-91, Rebbennack, Rummel 1994

med denne fikk han igjen suksess. Her viste Dr. John en ny side av musikkulturen fra New Orleans ved å spille inn en rekke originallåter fra byen som en hyllest til artistene og musikken han hadde vokst opp med. Musikerne han fikk med seg på *Gumbo* var musikere fra New Orleans. Plata ga ny oppmerksomhet til New Orleans rhythm and blues og avsluttet voodoo rock-perioden i Rebbenacks karriere. Fordi han gjorde større suksess med den nye musikalske retningen fortsatte han utviklingen av det som gjerne betegnes som New Orleans funk. Han fikk med seg The Meters som backingband og Allen Toussaint som produsent på platene *In The Right Place* (1973) og *Desitively Bonnaroo* (1973). Etter dette spilte han inn en lang rekke plater i tillegg til å være produsent og låtskriver. Han har fått flere Grammy-priser, deriblant prisen for det beste tradisjonelle blues-albumet *Goin' Back To New Orleans* i 1993, som også inneholder en rekke originallåter fra New Orleans fra hele 1900-tallet.

Historien jeg har fortalt i kapittel 2 er en viktig del av det å forstå musikkulturen i New Orleans. Under de ulike overskriftene har jeg tatt opp ulike kulturelle miljøer og musikalske tradisjoner som har preget byen siden den ble grunnlagt på 1700-tallet. Mange av disse miljøene og musikalske tradisjonene kan man finne igjen i dagens New Orleans, forandret og fornyet, men likevel med forbindelser tilbake til røttene. Historien om musikkulturen i New Orleans er også viktig å kjenne til for å sette musikkeksempelene i analysen inn i en større kulturell sammenheng.

Kapittel 3: Et rytmisk New Orleans

Jeg vil i dette kapittelet trekke frem noen låter fra forskjellige musikere og ulike sjangre fra det 20 århundre. Jeg ønsker å trekke frem noen særtrekk ved musikken som jeg mener er beskrivende for mye musikk fra New Orleans. Det finnes mange eksempler jeg kunne ha brukt, og dette er et subjektivt utvalg. Det finnes også mye musikk fra New Orleans som ikke nødvendigvis kjennetegnes ved disse trekkene. Jeg intenderer heller ikke å si noe om «all» musikk fra New Orleans. Musikk eksempene jeg bruker kan relateres til den historiske delen i kapittel to og vil være en del av diskusjonen rundt musikk og kultur i New Orleans i kapittel fire. Før jeg går inn på selve analysen, vil jeg presentere teorien jeg skal bruke, samt en del begreper det er nyttig å kjenne til.

Teori og analyseredskaper

Gester

Som jeg var inne på i første kapittel har det i forhold til den afroamerikanske musikktradisjonen manglet gode forskningsmetoder og analysebegreper for å nærme seg musikken på dens egne premisser. I *WOW!, Populærmusikkens historie* (1996) presenteres problematikken på denne måten:

Musikk med utspring i en afroamerikansk tradisjon kalles i noen sammenhenger for «rytmisk musikk». Dette er ikke et godt begrep, fordi rytmikk er et musikalsk grunnelement som ingen genre har monopol på. Men det er et faktum at de rytmiske elementene ofte trer i forgrunnen i både jazz og populærmusikk. Rockens [og de fleste andre populærmusikalske sjangere hvor rytmiske aspekter er framtrede] mest sentrale formprinsipp er gjentagelsen. Dette kommer til uttrykk eksempelvis i en grunnleggende riff-basert struktur, i harmoniske og rytmiske ostinater (gjentatte musikalske figurer), repeterte hook-linjer (motiver som skal feste seg i lytterens hukommelse), i groover og også loop-teknikk i moderne produksjon. Dette skaper i mange tilfeller en tilstrebet monotoni som kan virke kjedelig på et teoretisk plan, men som i selve musikkopplevelsen tvert imot skaper en suggerende og ekstatisk effekt, og inviterer lytteren til en emosjonell og fysisk respons.¹⁴⁸

Dette er et beskrivende sitat for utfordringene populærmusikkvitenskapen har stått ovenfor. En av utfordringene når det gjelder analyse av populærmusikk har vært å gripe tak i denne «monotonien» og gjøre musikken interessant også på et teoretisk plan. Det handler likevel ikke bare om å gjøre musikken interessant, det handler også om å nærme seg den aktuelle musikken på en hensiktsmessig måte. Dersom populærmusikk, eller den rytmiske musikken, studeres med

148Bløkhuis/Molde 1996: 30

kunstmusikkens terminologi støter man fort på problemer. En mangler et allment definert vokabular for de mest fremtredende musikalske elementene innen populærmusikken: nyanser i tonehøyde og trinn utenfor det diatoniske og kromatiske systemet, klangfarge, sound, intensitet, vokal utforming, teknologiske virkemidler etc. I *Studying Popular Music* (1990) tas denne problematikken opp av Richard Middleton. Han ser for seg en «kritisk musikologi» som kan behandle alle musikktyper ut fra sine egenartede og unike forutsetninger. Det må etableres en ikke-verdiladet terminologi, en lytterorientert (ikke kun notasjionsorientert) metodisk innfallsvinkel, og en sjangerdemokratisk ideologi.¹⁴⁹

Utviklingen av en kritisk musikologi ønsker å inkludere sosiologens og antropologens forskningsfelt i vurderingen av musikk, i tillegg til det rent stilistiske. En bør også ta stilling til de sosiale, kulturelle, historiske, politiske, økonomiske, biografiske og psykologiske prosessene som er med på å påvirke musikken. Gjør man dette blir muligens skillene mellom de ulike sjangrene mindre. Først da kan musikk bli vurdert på grunnlag av sine egne premisser.¹⁵⁰ I det følgende vil jeg skissere opp de konkrete analyseredskapene jeg skal bruke. Jeg tar utgangspunkt i gestteori slik Middleton bruker det i sin forståelse av musikkens intramusikalske strukturer.

I artikkelen «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap» (2000) ønsker Middleton å finne frem til et fruktbart analyseredskap for populærmusikkforskningen. Innenfor tradisjonell analyse har hovedproblemet vært en tendens mot formalisme. Populærmusikkforskningen derimot, har prioritert å fokusere på mening. I følge Middleton er mye av det arbeidet som er gjort innen populærmusikkforskningen bra, men det har vært en tendens til en utilstrekkelig oppmerksomhet mot lydene i seg selv, de intramusikalske strukturene eller «the 'primary' level of signification»¹⁵¹. Middleton ønsker å finne tilbake til de intramusikalske strukturene uten å ende opp med en formalistisk metode. Han foreslår å bruke en gestteori som utgangspunkt for analyse, en teori som innehar affektive, kognitive og kinetiske aspekter. Hvordan vi føler og forstår musikalske lyder blir organisert gjennom prosessuelle utforminger som synes å være analoge med fysiske gester. Middleton henter inspirasjon fra antropologisk teori, kulturteori og musikologi hvor forskere som Levi-Strauss, Blacking, Barthes og Maróthy på ulike måter finner sammenheng mellom musikalske strukturer og kroppslige prosesser. På bakgrunn av disse teoriene utvikler Middleton en teori der han foreslår at musikalske gester refererer til «fremføringen» av somatiske prosesser gjennom analoge strukturelle musikalske prosesser. På dette nivået vil musikk som gester treffe kroppen

149Middleton 1990: 103-107

150Middleton 1990, Walser 1993, Hawkins 2002

151Middleton 2000:104

direkte. Det refereres her til et førspråklig betydningslag i musikken. Bevegelse er et viktig element i nær sagt all populærmusikk: «This music is unquestionably routed in the structures, inner processes and operational patterns of the secular human body.»¹⁵² For Middleton er det imidlertid ikke bare rytme som sådan som er vesentlig, men også den rytmen som omhandler frasering, utvikling av akkorder og strukturer, aksentuering, hvordan vokalisten puster eller instrumentene intonerer, stemmens eller instrumentets vibrato etc. Relasjonen til den nøytrale pulsen som ligger til grunn for musikken utgjør også en del av den musikalske gesten. Gester innebærer kroppslige bevegelser på den ene siden, og nøytral pulsering på den andre siden. Mikrofysiske elementer som intonasjon, lydartikulasjon og klanglig tilpasning er tilstedeværende i tillegg til beat og meter. Både de kroppslige bevegelsene og relasjonen til den nøytrale pulseringen er viktige i det rytmiske ensemble. Når musikken forstås på gestnivå er fokus rettet mot at den musikalske mening ligger i prosessen.¹⁵³ En musikalsk gest vil i tillegg til de musikalske strukturene innebære lytterens og musikerens kroppslige reaksjoner på musikken. For Middleton innebærer den musikalske analysen også at man forholder seg til musikken på et semantisk og et konnotativt nivå. Dette er også vesentlig i min oppgave, noe jeg kommer nærmere inn på i kapittel fire.

I kjølvannet av Middletons arbeid har det kommet flere teorier om rytme som tar utgangspunkt i gestanalyse, slik blant annet Danielsen gjør i den tidligere nevnte *Presence and Pleasure, The funk Grooves of James Brown and Parliament*. Dette arbeidet er svært relevant for min analyse som omhandler rytme- og groovebasert musikk..

Rytme blir ifølge Danielsen unnfanget som en interaksjon mellom noe hørbart og noe ikke-hørbart. Det ikke-hørbare er alltid tilstedeværende i musikk, og det er umulig å forstå rytme uten å ta hensyn til dette. Danielsen skiller i den forbindelse mellom figur og gest. En gest betegnes her som en avgrenset musikalsk ytring innen utformingen av en rytme, som for eksempel et riff, frase eller en gruppe av slag. En musikalsk gest inkluderer i prinsippet hvert aspekt av det Danielsen betegner som helheten mellom det «the actual» og «the virtual», samspillet mellom de hørbare og de ikke-hørbare aspektene.¹⁵⁴ Selv om en gest ofte vil tendere mot å kunne karakteriseres av et parameter, for eksempel klang, rytme eller melodi, vil gesten overgå enhver tradisjonell oppdeling av

152Middleton 2000: 106

153Middleton 2000: 106-107

154I utledningen av disse begrepene tar hun utgangspunkt i Gilles Deleuze's begrep «virtuality» hvor Deleuze diskuterer forholdet mellom *the actual*(det faktiske), *the virtual*(det virtuelle), *and the real*(det virkelige). I følge Deleuze er ikke *the virtual* det motsatte av *the real*, men en annerledes manifestasjon av virkeligheten kalt *the actual*. *The virtual* er faktisk fullt virkelig og må defineres som en del av det virkelige objektet, som om objektet delvis tilhører et virtuelt område. (Danielsen 2006: 47)

analytiske parametre. I Danielsens tilfelle med funk er de grunnleggende formende aspektene som oftest rytme, men for eksempel klanglig utforming spiller også en rolle. Referansestrukturer som puls og metrum, det ikke-hørbare, behandles hos Danielsen som virtuell virkelighet. Selv om referansestrukturene som kommer til uttrykk i en rytme ikke er konkrete lyder, burde de ikke bli vurdert som noe abstrakt eller noe utenfor musikken. Rytme oppstår midt mellom faktiske lyder og ikke-hørbare virtuelle referansestrukturer, og den hørbare hendelsen kan spille både med og mot den virtuelle strukturen. I Danielsens tilfelle med groove diskuteres samspillet mellom de hørbare og de ikke-hørbare aspektene som et forhold mellom gest og figur. Figuren er den virtuelle delen av en gest og kan oppfattes som et skjema for å strukturere og forstå gesten. Figurene kan for eksempel i en analyse bli representert ved hjelp av det tradisjonelle notesystemet, noe som vil være tilfredsstillende i mange tilfeller. Når man jobber på et mikronivå vil det imidlertid også være figurer som ikke vil kunne bli tilfredsstillende redegjort for ved hjelp av tradisjonell notasjon. Dette er en høyst aktuell problemstilling i mitt tilfelle med musikk fra New Orleans, noe jeg viser i analysen.

Danielsen tar utgangspunkt i lingvistikken når hun utarbeider forskjellen mellom figur og gest. Skillet mellom de to er inspirert av Bakhtins skille mellom en setning og en ytring (sentence and utterance). Mens lingvistiske studier bruker setningen som en del av et abstrakt system, referer ytringen til setningen som talt. I følge Bakhtin har det vært en tendens innen lingvistiske studier å overse setningers aktualitet, og glemme det faktum at setninger faktisk alltid blir ytret av noen. Ytringen har blitt ignorert som den fundamentale og primære enheten i språket: «...speech can exist in reality only in the form of concrete utterances of individual speaking people.»¹⁵⁵ I følge Bakhtin er de to polene gjensidig avhengig av hverandre. Han beskriver ikke forholdet mellom den faktiske ytringen og den virtuelle setningen som motsetningsfullt, men som en gjensidig realisering. Den strukturelle eller virtuelle setningen i lingvistikken blir til idet en ytring er talt, og motsatt. En ytring er ikke å regne som en aktualisering av en struktur som eksisterer uavhengig av ytringen. Bakhtin regner ytringen som det primære objektet for studiet av språk. I tillegg understreker han det sosiale aspektet ved språket, og vektlegger hvordan dets kontekst er aspekter ved ytringen. Konteksten kan verken bli fjernet eller lagt til utenfra. Videre er ytringen dialogisk i sin essens i og med at den alltid er rettet mot en annen. Det at en ytring alltid er talt av noen i forhold til noen andre, vil ifølge Danielsen også gjelde for den musikalske gesten.

155Bakhtin i Danielsen 2006: 48

Danielsen beskriver forskjellen mellom figur og gest på denne måten¹⁵⁶: 1. Mens gester er midlertidig virkeliggjort og i øyeblikket, er figurer virtuelle og utenfor tiden. 2. Hvor figur ikke har noe subjekt, i betydningen «hvem spiller?», referer gest umiddelbart tilbake til avsenderen. 3. Hvor den virtuelle strukturen av en figur bare refererer til andre virtuelle strukturer innenfor samme system (for eksempel et metrisk system), referer gest til en verden, indre og ytre, som er ment å skulle beskrive, vise eller representere. 4. Hvor figurer ikke er noe mer enn en foranledende betingelse for en musikalsk fremførelse, er gester fremført musikk, underforstått av noen, for hverandre.¹⁵⁷

Før jeg går videre inn på selve analysen vil jeg etablere noen begreper som kan være hensiktsmessige å vite noe om når jeg skal analysere rytmisk og groovebasert musikk fra New Orleans.

Begreper innen rytmeteori

I *African American Music – An Introduction* beskrives en groove som: «A Polyrhythmic foundation built on a syncopated bass line that locks with the bass drum pattern and is accompanied by a heavy back-beat»¹⁵⁸, og senere i beskrivelsen av funk som en musikalsk sjanger: «...rhythm takes a definitive hierarchical position over melody; the musical foundation centers on a «groove» (a repetitive, syncopated, and polyrhythmic pattern onto which other independent rhythms are layered).»¹⁵⁹ Selv om den siste av disse kan tolkes som en beskrivelse av groove i funk som sjanger og ikke kun groove i seg selv, synes det som om polyrytmikk, synkopering, backbeat og rytmiske lag er elementer som innebærer at en groove oppstår. Dette er en avgrensning som jeg mener gjør begrepet groove for snevert, da nærmest all musikk kan innebære groove. Hvordan man oppfatter noe som en groove er subjektivt. I boka *Wow! Populærmusikkens historie* (1996) fremstilles begrepet med en videre forståelse som jeg finner mer hensiktsmessig og vil benytte meg av. Her beskrives groove på denne måten: «Dette [groove] kan oppfattes som den totale rytmiske grunnstrukturen, og har gjerne en sterk fysisk opplevelsesdimensjon.[...]Groove er det ved musikken som får oss til å danse, og er et kroppsrelatert begrep mer enn det noe snevrere begrepet «rytmikk», som kan være nokså matematisk og intellektuelt.»¹⁶⁰ Den vide beskrivelsen av begrepet

¹⁵⁶Danielsen tar utgangspunkt i Paul Ricoeurs diskusjon om forskjellen mellom lingvistikk i språk og lingvistikk i en diskurs når hun setter opp denne inndelingen.

¹⁵⁷Danielsen 2006: 46-50

¹⁵⁸Burnim/Maultsby 2006:302

¹⁵⁹Burnim/Maultsby 2006: 302-303

¹⁶⁰Blokhus/Molde 1996: 30

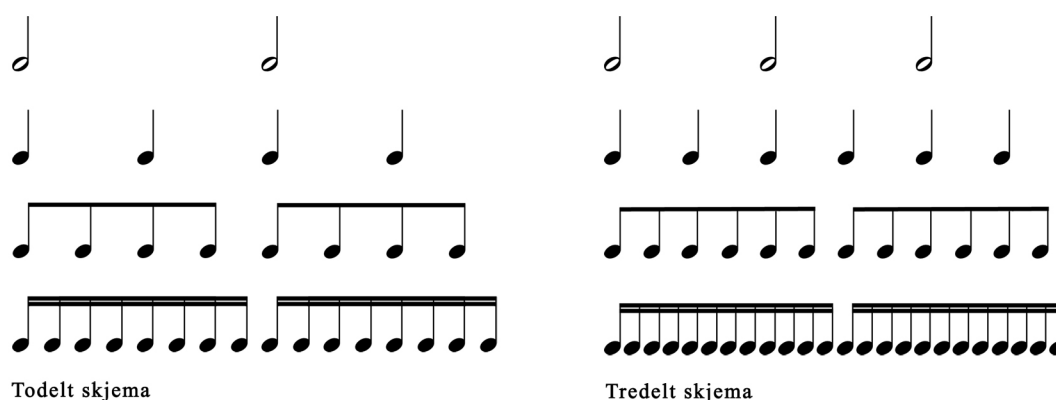
gjør at nærmest all musikk kan innebære groove da opplevelsen av musikk er subjektiv. Allikevel vil forståelsen av groove innenfor ulike samfunn være knyttet opp til kultur og sjangerforståelse. Det som «...får oss til å danse...» forstår jeg som all form for bevegelse, for eksempel tramping av takten, *headbanging*, dansing med hele kroppen, eller bare det å føle en puls.

Puls

All musikk vi spiller inneholder en form for puls og rytme. Pulsen vil ofte bli oppfattet som et grunnelement i musikkens rytme og kan forstås som en serie faste punkter over en gitt periode. En puls trenger ikke nødvendigvis være hørbar, men kan ligge bak og understreke en låt eller et metrisk nivå. En regulær grunnpuls markerer gjerne det metriske nivået som angir tempoet i en låt. Dette er igjen underforstått av musiker eller lytter basert på kontekst eller tidligere erfaring. Ulike rytmiske lag kan imidlertid forholde seg til ulike pulseringer i en musikalsk sammenheng.

J. H. Kwabena Nketia er en pioner innen studiet av afrikansk musikk. Han har publisert en rekke bøker og artikler om emne, blant annet boken *The music of Africa* (1974), som har blitt et standardarbeid om musikk på det afrikanske kontinentet. Nketia setter her et rytmisk mønster eller en frase i afrikansk musikk opp mot en grunnpuls som han skjematiserer som et todelt og et tredelt skjema. Denne inndelingen kan overføres til å gjelde nærmest all musikk. Et todelt skjema har to halvnoter på øverste nivå, og disse kan igjen deles inn i fire 4-deler, åtte 8-deler og seksten 16-deler på underliggende nivåer. I et tredelt skjema er det tilsvarende tre halvnoter på øverste nivå, og under disse, seks 4-deler, tolv 8-deler og tjuen 16-deler.

Figur 1: To- og tredelt skjema.



Et høyere antall inndelinger gir en større tetthet av puls og vil gjerne forbindes med en raskere rytmisk bevegelse, og i motsatt tilfelle vil en mindre tetthet forbindes med en saktere rytmisk

bevegelse. Nketia betegner 4-deler som en moderat puls. Denne kan regnes som en grunnleggende puls som utøverne gjerne forholder seg til i en samspillsituasjon. Puls med høyere tetthet som 8-deler og 16-deler kan utgjøre grunnlaget for melodi- og perkusjonsinstrumenter. Disse regnes som grunnleggende elementer innenfor strukturen og betegnes som tetthetsreferenten.¹⁶¹ Selv om tetthetsreferenten befinner seg på et 8-delsnivå betyr allikevel ikke det at et instrument nødvendigvis spiller serier av hørbare 8-deler. Som Danielsen poengterer: «The point is rather that melodic and rhythmic shaping takes place in relation to this unit as the shortest possible duration in the groove.»¹⁶² Ulike rytmiske lag kan altså forholde seg til ulike nivåer av puls samtidig i en rytmisk vev, og de ulike nivåene av puls blir vanligvis referert til ut fra deres respektive noteverdier som 4-deler, 8-deler, 16-deler og så videre. Allikevel er det viktig å skille mellom de ulike lagene av puls innenfor et teoretisk rammeverk og hva som faktisk er hørbart, mellom 4-deler som referansegrunnlag og 4-deler som hørbare rytmiske bevegelser. Selv om en rytme ofte er relatert til et visst nivå av pulseringer, og selv om det burde være mulig å forstå dette som en synliggjøring av referansens struktur, er spilt rytme i prinsippet noe annet enn den formelle oppdelingen av et metrisk rammeverk. De ulike nivåene av puls favner om en ikke-hørbar referansestruktur. Ikke engang den grunnleggende pulsen trenger å bli spilt, selv om den allikevel kan komme til uttrykk eller være tilstede som definerbare lyder på en eller annen måte, for eksempel i form av at man klapper med hendene.¹⁶³

Selv om to- og tredelt skjema har ulike strukturelle inndelinger, forholder de seg til samme tidsrom eller lengde i et rytmemønster. Det betyr at de står i forholdet to til tre ovenfor hverandre. Dette forholdet tatt i betraktning gjør at vi ifølge Nketia kan dele dem inn i dobbel og trippel rytme, hvor dobbel og trippel referer til de underliggende systemene av pulsstrukturer. Hvorvidt pulsnivåene forholder seg til enten to- eller tredelt skjema påvirker hvordan lyden høres ut, og ved hjelp av den skjematisk inndelingen er det lettere å få orden på det man hører. Den vanlige inndelingen av tidsspennet forekommer imidlertid ikke alltid i dobbel eller trippel form. De kan også forekomme som vekslende deler av dobbel eller trippel, som i en lineær realisering av forholdet 2 til 3. Dette kalles hemiol og er i utgangspunktet knyttet til analyse av klassisk musikk, men det vil som regel aldri gjelde for mer enn maksimalt et par takter av gangen. Dersom for eksempel alle i orkesteret markerer to punkterte fjerdedeler i 4/4 og regner dette som en grunnpuls, vil det betegnes som hemiol. Dersom det går 2 mot 3 over lengre strekk er det mer nærliggende å kalle det

161Nketia 1974: 126-127

162Danielsen 2006: 44

163Danielsen 2006: 46

kryssrytmer.¹⁶⁴

The Basic Unit – Grunnenheten

Det kan være hensiktsmessig å dele inn musikkens rytmiske mønstre i mindre enheter for å få bedre oversikt over det rytmiske tidsforløpet: «The interrelationship of rhythmic patterns or phrases in strict time is controlled by relating them to a fixed time span, which can be broken up into an equal number of segments or pulses of different densities.»¹⁶⁵ Ifølge Danielsen er denne tidsenheten i en funk-groove på en eller to takter, og hun referer til dette som «the basic unit»¹⁶⁶. Denne inndelingen av en mindre rytmisk helhet passer ikke bare på funk, men også på mye annen rytmisk musikk, og i mitt tilfelle i forhold til musikk fra New Orleans. Jeg velger å oversette «the basic unit» til «grunnenheten» når jeg bruker den i min tekst, og denne grunnenheten kan variere i hver låt ut fra hvilke rytmiske strukturer den musikalske veven har i vært enkelt tilfelle. En periode i en låt vil som oftest omfatte en sammensetning av flere grunnenheter og opererer over et lengre tidsrom, for eksempel fire eller åtte takter. Et rytmisk mønster kan defineres slik: «...the rhythmic pattern, which often consists of several layers, has a fixed length in time, and, moreover, that the pattern is repeated.»¹⁶⁷

Additive og delbare rytmer

De rytmiske mønstrene som baseres på grunnlag av to- og tredelt skjema, deles ifølge Nketia inn i additive og delbare rytmer. En lengre periode i en låt som er konstruert ut fra små sekvenser av mindre rytmiske enheter som følger etter hverandre, betegnes som additiv rytme. Delbare rytmer derimot kan forstås som en lengre periode som kan deles inn i mindre enheter. Delbare rytmer følger skjema med de grupperinger som finnes i det todelte og det tredelte skjema (figur 1).

De kan konstrueres ut fra en kombinasjon av ulike pulsstrukturer, men de følger alltid symmetriske inndelinger av tidsforløpet, som når 8 slag er gruppert som 4+4, eller 12 slag er gruppert som 6+6. Med additive rytmer forholder det seg annerledes. Mens en frase i forhold til tredelt skjema spilles over 12 pulsslag og deles inn i grupperingen 6+6 i delbare rytmer, kan den i additive rytmer bli delt inn i for eksempel 7+5 eller 5+7. Tilsvarende kan en frase på åtte pulser i forhold til et todelt skjema for eksempel deles inn i 5+3 eller 3+2+3. Denne formen for rytmisk organisering kjennetegner ifølge Nketia afrikansk musikk. Lengden av en rytmisk frase trenger ikke forholde seg til grunnenhetens rammer. Den kan være kortere eller lengre, selv om de allikevel vil kunne relateres og plasseres i forhold til en grunnenhet.¹⁶⁸ De færreste låter kan karakteriseres som kun additive

¹⁶⁴Nketia 1974: 127-128

¹⁶⁵Nketia 1974: 126

¹⁶⁶Danielsen 2006: 43

¹⁶⁷Danielsen 2006:43

¹⁶⁸Nketia 1974: 128-131

eller delbare, men mye av den europeiske musikken innebærer i et tradisjonelt perspektiv primært delbar rytmikk.¹⁶⁹

Grading, spacing, interlock og grouping

Grunnenheten i en groove kan bli satt sammen av ulike rytmiske figurer, og grunnmønsteret i en rytme kan bli beskrevet som et lag av forskjellige figurer spilt oppå hverandre eller parallelt. Ulike instrumenter bidrar med ulike rytmiske lag i rytmestrukturen. Dette kaller Nketia multilineære rytmer. For å kunne skille instrumentene fra hverandre i veven av rytme er det viktig at hvert lag er hørbart slik at det har sin egen distinkte og adskilte plass i helheten. Denne multilineære rytmen oppstår som følge av de ulike instrumentenes, eller de ulike rytmiske lagenes plassering i den helhetlige strukturen, noe Nketia kaller *grading*: «The rhythms to be combined in this manner must be graded in density or complexity in relation to the role of each part as accompanying, response, or lead instrument. Instruments which perform similar roles may have a similar degree of complexity.»¹⁷⁰ *Grading* avgjør således graden av tilstedeværelse i form og struktur og hvorvidt et instrument befinner seg i forgrunnen eller i bakgrunnen av det totale lydbilde. Dette er også med på å forme låtas *sound*, noe jeg behandler i et eget avsnitt under.

Selve den rytmiske fordelingen og plasseringen av de rytmiske linjene kaller Nketia for *spacing*. Det er dette som gjør at alle instrumentene knyttes tett sammen i en helhetlig struktur, slik at veven av instrumenter fremstår som en rytmisk helhet. De ulike stemmene kan arrangeres slik at de starter på ulike men spesifiserte steder i den rytmiske veven. De kan også ha eksakt den samme rytmen, men forskjøvet i forhold til hverandre. Dersom mange slike lag forskyves i forhold til hverandre vil det føre til en større tetthet av lyd, et fyldigere lydbilde. Dette kaller Nketia *interlocking*. Ved at instrumentene overlapper hverandre former de sammen et helhetlig rytmisk mønster.¹⁷¹

Danielsen forholder seg til tilsvarende begreper i sitt arbeidet. Ettersom antall lag i grunnenheten øker, øker også streben etter forskjeller i lydbilde. Et aspekt ved dette er hva hun kaller *grouping* som kan forstås i forlengelse av Nketias *interlocking*. Figurer i grunnenheten er organisert som rytmiske dialoger der stemmene grupperes ved at de kan relateres til samme nivå av tetthet, eller at

¹⁶⁹Når det gjelder additive rytmer er dette begrepet blitt kritisert i senere tid. Kritikken dreier seg om at man ikke teller for eksempel 3+3+2 når det spilles, men at dette er en helhetlig bevegelse som ikke deles opp i det musikalske forløpet; figuren er en og samme gest. Mønstrene er innøvd og spilles uten tanke på sammensetningen av additive deler. Kritikken er først og fremst rettet mot navnet som betegner denne typen rytmiske strukturer (Kvifte 2007). Ideen om additiv inndeling av rytme er allikevel fruktbar å benytte seg av, særlig i forhold til en innlæringsprosess og i en analysesituasjon.

¹⁷⁰Nketia 1974: 134

¹⁷¹Nketia 1974: 133-134

de har lignende figurer som «hefter seg» i hverandre. Dette kalles komplementær rytmikk: «...the performance of a figure does not take place in relation to all of the other figures in the weave, but as part of a dialouge with one other, usually complementary figure.»¹⁷²

Kryssrytmer og polyrytmikk

Sammensetningen av *grading*, *spacing* og *interlock* skaper i følge Nketia to rytmiske effekter, kryssrytmer og polyrytmikk. Kryssrytmer oppstår når man blander sammen ulike rytmiske figurer basert på ulike skjemaer for pulsstruktur. Den enkleste formen for kryssrytme er basert på forholdet mellom to mot tre. Dette beskrives hos Nketia som det vertikale samspillet mellom dobbel og trippel rytme. Dette som en motsetning til hemiol, hvor dette samspillet ville vært lineært. Når man setter sammen ulike lag av delbare og additive rytmer oppstår mer komplekse kryssrytmer.¹⁷³ Danielsen forklarer kryssrytmer på denne måten:

An important means of differentiation in the fabric of these rhythms is to let the different layers form *cross-rhythms*, which means that rhythms based on different schemes of pulsations are played in parallel. Crossrhythm is also referred to as polymeter, due to the fact that it can be regarded as an instant of duple and triple meter occuring simultaneously.¹⁷⁴

Hos mange brukes begrepet polyrytmikk nærmest utelukkende om kryssrytmiske forhold. *The Harvard Dictionary of Music* definerer polyrytmikk slik:

The simultaneous use of strikingly contrasted rhythms in different parts of the musical fabric. In a sense, all truly contrapunctal or polyphonic music is polyrhythmic, since rhythmic variety in simultaneous parts more than anything else gives the voice-parts the individuality that is essential to polyphonic style [...]. Generally, however, the term is restricted to cases in which rhythmic variety is introduced as a special effect that is often callen «cross rhythm».¹⁷⁵

Nketia og Danielsen bruker imidlertid polyrytmikk om alle samtidig tilstedeværende kontrasterende rytmer som er merkbare i nevneverdig grad, mens kryssrytmer oppstår når rytmen innebærer rytmiske lag basert på ulike skjema av pulsstruktur, for eksempel når to går mot tre. Jeg forholder meg til begrepene slik de omtales hos Nketia og Danielsen. Et sentralt aspekt ved polyrytmikk er hvordan de rytmiske mønstrene er relatert til hverandre, «...at different points in time so as to

172Danielsen 2006: 54

173Nketia 1974: 134-135

174Danielsen 2006: 45

175Apel 1970: 687-688

produce the anticipated integrated structure»¹⁷⁶. Å frasere *offbeat* er for eksempel et element som vil medvirke til polyrytmisk organisering. Vekselvirkning av polyrytmer skapes på bakgrunn av plasseringen av de rytmiske mønstrene, *spacing*, og hvor i grunnenheten de begynner å spille. Da plasseringen av disse rytmene blir rettet av *resultanten*, er det viktig at man begynner å spille på forventede steder i forhold til samspillsituasjonen slik at rytmene faller sammen (*interlocking*). Alle instrumentene i veven former til sammen resultanten, de deler samme rytmemønster men har ulike stemmer innad i den totale rytmiske veven.¹⁷⁷ Både kryssrytmer og polyrytmikk er tilstedeværende i populærmusikk, og særlig i musikk av delvis afrikansk avstamning. Slik Samuel Floyd beskriver i *The Power of Black Music* (1995) er denne rytmikken i stor grad med på å forme afroamerikansk musikk og det som kjennetegner den:

These mixed, simultaneous, and conflicting rhythmic patterns are the source of the propulsive excitement of African and African-American drumming and general music making. [...] Multimetric, additive, and cross-rhythmic configurations were retained in the transition of African music into African-American music; their use defined the character and quality of African American rhythm and remain central to its character and aesthetic power.¹⁷⁸

Call and response, cellular structure

Call and response er et vesentlig element innen afrikansk og afroamerikansk musikk. Fenomenet innebærer gjentakelse av melodiske og rytmiske figurer. Call and response kan utføres av en og samme person, eller i samspill mellom flere. En nærliggende karakteristikk relatert til call and response som oppstår når den opprinnelige strofen eller figuren (*call*) blir variert i svaret (*response*) og strukturen i låta bygger på dette, kaller Manuel i *Caribbean Currents* (1995) for *cellular structure*. I dette legger han at delene i et musikkstykke kan tendere mot å bli konstruert på bakgrunn av repetisjon og variasjon av korte musikalske celler eller ostinater. Variasjonen oppstår gjennom alterering og forandring av melodier og mønster, eller ved variasjonen av for eksempel en narrativ tekst. Denne måten å konstruere låter på gjennomsyrrer afroamerikansk musikk, inkludert rock, rhythm and blues og rap, hvor oppbygningen gjerne baseres på repeterende riff, åpen slutt, additive enheter og forandring av opprinnelig akkordstruktur på bakgrunn av utøvers valg, publikum eller hvilken sammenheng man spiller i. Dette står i sterk kontrast til musikk av europeisk avstamning med symmetriske strukturer og strengere oppbygning av form.¹⁷⁹

176Nketia 1974: 136

177Nketia 1974: 134-138

178Floyd 1995: 66

179Manuel 1995: 9

Sound

Sound er et bredt felt innen musikkvitenskapen. Sound er det som avgjør hvilke umiddelbare konnotasjoner en gjør seg ved førsteinntrykket av en låt. Faktorer som instrumentenes valg av tone, innstillinger, utstyr, i tillegg til dynamiske forandringer, musikernes intonering og teknikk, lydmanipulasjon og tempo er i stor grad med på å forme låtas sound. Sound er det som beskriver hvordan man oppfatter et lite tverrsnitt av et musikkstykke, men som preger større deler av en låt¹⁸⁰. Hvert instrument og hver stemme skaper til enhver tid en bestemt sound, og sammensetningen av disse gir låten en organisk klanglig dimensjon. Jeg vil nedenfor presentere to sentrale begreper i forhold til sound som er aktuelle for min analyse.

Jeg skrev tidligere at *grading* ville være med på å påvirke soundet i en låt. De ulike rytmiske lagenes plassering og rytmiske tilnærming i den helhetlige strukturen vil være med på å påvirke hvordan man oppfatter tverrsnittet av en låt.¹⁸¹ Det heterogene lydidealet er idealet i en afrikansk sammenheng, slik det også har blitt det i den afroamerikanske musikktradisjonen.¹⁸² Floyd setter det heterogene lydidealet i den afrikanske musikktradisjonen i forbindelse med hvordan afroamerikansk musikk har utviklet seg i USA:

The references here to the tambourine brings us a brief mention of instrumental music in its transition from African to African-American music. The banjo, flute, violin, triangle, drum, quills, and sticks (bones) were ubiquitous in slave cultur. It is not surprising to find that this combination of instruments is perfectly suited to the realization of the heterogeneous sound ideal. The combination of these sounds creates a contrasting, not a blending, conglomerate, resulting in a sound that is ideally suited to the rhythmic, polyphonic, and tonal stratifications of African and African-American music.¹⁸³

Det heterogene lydidealet karakteriseres av en generell tendens mot perkussive lyder og en spesiell type tekstur hvor klanglige kontraster er å foretrekke fremfor klanglig enhet. Idealet er både for vokal og instrumental musikk å oppnå ulike kontrasterende klanger¹⁸⁴. De ulike stemmene må skille seg ut i nevneverdig grad hva gjelder både dynamikk og klang. Forskjeller i tonehøyde og klang bidrar til å differensiere trådene i den rytmiske veven. Det er viktig å kunne skille de ulike figurene fra hverandre. I en analysesituasjon er det derfor nyttig å kunne plassere de forskjellige

180Brolinson og Larsen 1981(1): 181-182

181Nketia 1974: 138

182Som en motsetning til det heterogene lydidealet er det homogene lydidealet som kjennetegnes ved at ulike instrumenters klang eller lyd er vanskelig å skille fra hverandre, for eksempel som i en strykekvartett.

183Floyd: 1995: 56

184Olly Wilson i Danielsen 2006: 50

instrumenter, klanger og figurer i et virtuelt rom for sound.¹⁸⁵

Danielsen tenker seg et tredimensjonalt rom av sound, en såkalt *soundbox*. Dette som et redskap for forestillingen om hvor de ulike rytmiske komponentene i en rytmisk vev er plassert i et lydbilde. De ulike instrumentene lager ikke bare lyder i en prosess over tid men også i dette virtuelle rommet. X-aksen i det tredimensjonale rommet indikerer hvordan instrumentene ligger i forhold til høyre og venstre kanal i en stereomiks. Y-aksen indikerer tonehøyde og frekvens. Z-aksen indikerer dybden i forhold til klang og dynamikk og om instrumentene ligger langt fremme eller langt bak i lydbilde. Rytmiske figurer karakterisert av lys klang eller høy tone plasseres i øvre del av det tredimensjonale rommet, mens de som karakteriseres av mørk klang eller lav tonehøyde plasseres i nedre del. Svake lyder med lavt volum vil ende opp bak, mens lyder med høyt volum vil være i front. I tromme- og grooveorientert musikk vil dybden i det tredimensjonale rommet være begrenset fordi alle lydene er mer eller mindre perkussive. Markerte anslag vil bringe dem langt frem i lydbilde og det blir tomt bak i det tredimensjonale rommet dersom instrumentene da ikke består av mye klang, som for eksempel med store trommer.¹⁸⁶

Bakgrunn for analysen

Second line

New Orleans er en musikalsk smeltedigel hvor den musikalske utviklingen har gått i mange ulike retninger. Byen har fostret legendariske trommeslagere som James Black, Smokey Johnson, Joseph «Zigaboo» Modeliste, Earl Palmer med flere, og byen kjennetegnes av en yrende gatekultur med brassband, Mardi Gras Indians, jazzbegravelser og «streetbands», tradisjoner med musikalske uttrykk som står i nær sammenheng med jazz, rhythm and blues, rock and roll, funk og andre musikkformer. Et sentralt trekk ved musikkulturen i New Orleans er det som kalles *second line beat/groove*¹⁸⁷ og *second line*, noe som preger både ulike musikalske retninger og deler av samfunnet forøvrig. «'Second line' is the key metaphor describing the comprehension of the fundamental 'groove' of the Mardi Gras Indians' chanting as well as the fundamental 'groove' of New Orleans 'popular music'»¹⁸⁸. Second line er en rytmisk gest som også er et kulturelt fenomen. Begrepet omfatter både en felles kulturell forståelse og musikalske strukturer på samme tid. Forståelsen av second line som en spesiell «New Orleans groove» kan forstås som en miks av

185Danielsen 2006: 50-51

186Danielsen 2006: 51-52

187Disse uttrykkene brukes om hverandre. Jeg velger å benytte meg av betegnelsen second line groove i oppgaven.

188Weisethaunet 1994: 28

indianske og karibiske rytmer samt fremkomsten av jazz og afroamerikansk musikk smeltet sammen. Aaron Neville sammenligner second line med *gumbo*.¹⁸⁹

I call it gumbo because it's a mixture of different cultures put together, you know, like, yeah, a whole lot of different ingredients in it; you got second-line beat, that's the beat they use – the brass bands at the funerals; you got the beat that the Indians use; and Professor Longhair, he added a lot to it; the Dixieland, everything is all mixed up together and it's different rhythms going on at the same time.¹⁹⁰

Selv om second line kan karakteriseres som en grunnleggende musikalsk groove i musikk fra New Orleans, betegner det kanskje i enda større grad forholdet mellom denne grooven og musikkulturen i New Orleans.¹⁹¹ Second line er altså et omfattende begrep, men veldig viktig for forståelsen av den spesielle rytmikken eller grooven som ligger til grunn for en stor del av musikkulturen fra New Orleans. Det er umulig å forklare second line ut ifra stilistiske trekk alene. Uttrykket består av mange elementer. Second line beskriver blant annet en gammel tradisjon hvor befolkningen i New Orleans følger Mardi Gras Indians i gatene som aktive deltakere i en *performance*. De messer, danser, synger, slår på flasker med pinner, rister tamburiner og deltar i *call and response*-figurer. Dansen, rytmen og hele situasjonen kan karakteriseres som en second line. Dette gjør seg spesielt gjeldende under Mardi Gras, men er ikke bare knyttet til denne paradetradisjonen. Uttrykket second line stammer som tidligere nevnt fra de tradisjonelle begravelsefølgene i byen som fortsatt praktiseres. Second line-deltakerne var de som ikke kjente den døde, men allikevel fulgte prosesjonen fordi de ble tiltrukket av musikken og stemingen. Jeg vil i det følgende konsentrere meg om de rytmiske aspektene ved den spesielle New Orleans rytmikken før jeg vender tilbake til de omkringliggende faktorene i kapittel fire. For ordens skyld velger jeg å benytte meg av begrepet second line når jeg omtaler fenomenet, kulturen og samfunnet, mens second line groove brukes konkret på det som omhandler musikken og det rytmiske.

Forbindelsen til Karibien

New Orleans er blitt beskrevet som «...in effect a Caribbean island beached on the US mainland.»¹⁹² Mange slaver var innom en eller flere av de Vestindiske øyene før de ankom Louisiana, og det har i et historisk perspektiv vært stor kulturutveksling mellom øyene i Mexicogolfen og New Orleans. På

¹⁸⁹Gumbo er her brukt som en metafor og er egentlig en miks av lokal sjømat eller kyllingsuppe, bestående av diverse ingredienser som grønnsaker, sjømat, urter og krydder. Gumbo brukes også som en metafor i sosiale sammenhenger. Her som et kulturelt symbol på det å delta og å dele. (Weisethaunet 1994: 29-32)

¹⁹⁰Weisethaunet 1994: 29

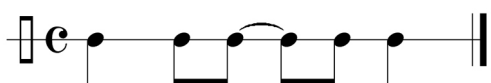
¹⁹¹Weisethaunet 1994: 30

¹⁹²Billy Bergmann i Small 1987: 427

begynnelsen av det 20. århundre var det ikke uvanlig for musikere fra Havana og New Orleans å reise med ferge mellom byene for å opptre. Det finnes mange likhetstrekk både kulturelt og musikalsk mellom New Orleans og øyene i Karibien. Det mest karakteristiske rytmiske elementet fra Karibien som har hatt stor betydning for second line groove er claven, som også ligger til grunn for mye av musikken på Cuba. Det finnes mange andre fellestrekk mellom musikkulturen i New Orleans og i Karibien. I et historisk perspektiv kjennetegnes for eksempel både Cuba og New Orleans av en utpreget gatekultur med musikalsk aktivitet, dans og rytmer som i stor grad preges av perkusjonsinstrumenter. På Jamaica har rhythm and blues fra New Orleans hatt stor påvirkning på reggea og dub da denne musikkstilen dominerte offentlige dansetilstelninger på 1950-tallet. På Cuba tok man opp instrumentering fra New Orleans jazz. Man innførte blant annet trompet i bandsammensetninger på 1920-tallet da New Orleans-jazzen preget øya og USAs påvirkning var stor.¹⁹³

Den antatt første latinamerikanske stilen som hadde stor internasjonal innflytelse var den cubanske habanera, eller contradanza.¹⁹⁴ Stilen oppnådde stor popularitet i Europa på 1830-tallet og ble hovedsaklig spilt på dansetilstelninger for et mer velstående publikum.¹⁹⁵ Habanera utviklet seg videre til det som kalles danzón og fikk på 1880-tallet innvirkning på blant annet ragtime, og var en viktig ingrediens i det New Orleans-pianisten Ferdinand «Jelly Roll» Morton kalte «the Spanish tinge» i tidlig ragtime og jazz.¹⁹⁶ Danzon innebærer et additivt rytmemønster med 8 slag delt inn i 3+3+2, og rytmiske mønstre i ragtime-melodier hadde ofte en 3-3-2 aksentuering: «...many of them would seem perfectly natural if placed over a habañera bass instead of the steady one-two (there are in fact a few rags by Joplin where that actually happens).»¹⁹⁷

Figur 2: Rytmemønster i Danzon.



¹⁹³Manuel 1995: 156, Berry, Foose, Jones 1886: 235

¹⁹⁴Dette var en musikkstil influert av afrikanske rytmer som startet sin utvikling på Haiti med fransk påvirkning, og fortsatte senere sin utvikling på Cuba med spansk påvirkning etter slaveopprøret på Haiti som førte til at mange slaver emigrerte til Cuba.

¹⁹⁵Uribe 1996: 19-20, Manuel 1995: 32-35

¹⁹⁶Koskoff (red) 2001: 787. Dette er senere blitt omtalt som «the Latin tinge» da det faktisk var et element utviklet i latinamerika. Det var imidlertid vanlig på slutten av 1900-tallet å referere til elementer fra alle de spansktalende øyene som spanske. (Starr/Waterman 2003: 15)

¹⁹⁷ Small 1987: 441

Variasjoner av denne rytmikken ble populær i tidlig jazzmusikk.¹⁹⁸ John Storm Roberts antyder at det å blande inn habanerarytme i svart musikk kan ha vært med på å frigjøre svart musikk fra typisk europeisk spillestil; «...part of what freed black music from ragtime's European bass.»¹⁹⁹ Denne rytmikken er sammen med rumba og son senere med på å prege utviklingen av Professor Longhairs «blues rhumba».

Rumba og Son

Rumba er både en musikk- og en dansestil som har sin opprinnelse i Afrika, og den har videreutviklet seg på Cuba som sekulær musikk blant fattige svarte og kreolske samfunnsklasser. Rumba har røtter i religiøse ritualer, men det moderne repertoaret har en historie hentet ut fra dagliglivet. Selv om rumba hovedsaklig utviklet seg på Cuba var det flere lignende danser og stiler som utviklet seg på andre øyer i Karibien og i Latin Amerika. På Cuba utviklet musikken seg i utkantstrøk av sentrum i såkalte *solares*²⁰⁰, havnedistrikter, barer og i gatene rundt bordellstrøkene.²⁰¹

The rumba remains so lively in Cuba largely because any pretext will serve to improvise a song, and not even a drum is needed to start a party. Any domestic object will do the trick: a table, a drawer, a leather-seated stool, spoons striking a bottle or a wooden surface – in short, anything that will allow communication through its world of sound. The rumba is the quintessential «street school,» where a good many drummers and singers of note admit they received their education.²⁰²

Musikalsk karakteriseres rumba med perkussive polyrytmiske mønstre, spilt på trommer og perkusjonsinstrumenter av afrikansk opprinnelse. Musikken gir store rom for improvisasjon, både for perkusjonsinstrumentene og spesielt for ledetromma og sangen som veksler mellom *call and response*. Rytmikken kan være svært kompleks, og særs viktig er clavene. Instrumentet som brukes til å markere claven er en idiofon av cubansk opprinnelse og består av to trepinner som slås mot hverandre. Claven setter det grunnleggende uforanderlige rytmiske mønsteret, en slags «nøkkelrytme» hvor omkring det meste av denne musikken er organisert²⁰³. Det moderne rumba-repertoaret består av tre former med tilhørende danser, yambú, guanguancó og colombia²⁰⁴. Av disse

198Fiehrer 1991: 26

199John Storm Roberts i Small 1987: 441

200Bygninger delt inn i overbefolkede bosteder rundt en sentral romslig gårdsplass, noe som medførte et veldig kollektivt levesett, som igjen medførte konflikter og dårlige levekår.

201Denne delen bygger på Roy 2002: 49-63, Uribe 1996: 15-20 og Manuel 1995: 24-38

202Roy 2002: 50

203Roy 2002: 51-52

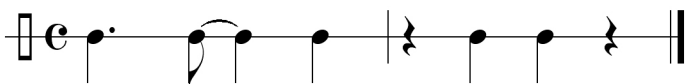
204Yambú er en sakte pardans, guanguancó er en medium rask og mer moderne pardanse, mens colombia, som kun

har guanganco blitt stående igjen som den mest kjennetegnende formen for rumba og cubansk musikk, sammen med son. Mens det i tradisjonell rumba hovedsaklig benyttes rytmeinstrumenter, brukes det i son også europeiske instrumenter som gitar, kontrabass, trompet og piano i tillegg til congas, clave, maracas og sang. Son betyr klang eller lyd på spansk, og klang er et viktig element i musikken. Det er en meget populær musikkform på Cuba, og det er den mest kjente av de cubanske musikkformene utenfor Cuba. Claven er et viktig element også for utøvingen av son.

Clave

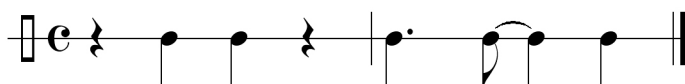
Clave er en rytmisk figur som har sine røtter i vestafrikansk musikk, og den ble videreutviklet blant annet på Cuba. Ordet «clave» er spansk og betyr nøkkel, og er således nøkkelen til å forstå det rytmiske som ligger til grunn for rumba og son. Clavens funksjon utgjør et meget viktig strukturelt element. Det finnes fire clavetyper i afrocubansk musikk, to varianter i 6/8, og to i 4/4 som har sprunget ut fra disse. Den mest vanlige claverytmen i moderne cubansk populærmusikk er son-clave, oppkalt etter den cubanske musikkstilen med samme navn.²⁰⁵

Figur 3: 3-2 son-clave.



Fordi det er tre aksentueringer i første takt og to i den andre takt sies denne å gå i 3-2 retning, det vil si en 3-2 clave. I afrocubansk musikk kalles den første takten med tre toner *fuerte* (sterk), og den siste takten med to toner kalles *debil* (svak). Dette gir en form for spenning og avspenning, og også en form for call and response. Slik er claven med på å underbygge det som skal framheves, og skaper samtidig spenning og liv i musikken. 2-3 claven er lik 3-2 claven bortsett fra at taktene er byttet om, to aksentueringer i første takt og tre i andre takt.²⁰⁶

Figur 4: 2-3 son-clave.



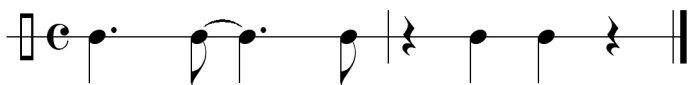
danses av menn, er den raskeste og mest akrobatiske dansen. Denne preges gjerne av konkurranse og etterligning av strid.

205Uribe 1996: 34-35

206Uribe 1996: 39

En clave kan defineres som «...a syncopated base pattern of the main dancing forms of Cuban music, a group of five syncopated notes structured in a two-measure phrase.»²⁰⁷ Konseptet med inndelingen av 3-2 og 2-3 clave i to takter eksisterte ikke i sin opprinnelige form, men ideen om denne taktinndelingen er tilpasset vestlig notasjon og rytmemønstre. Rumba-claven er noe annerledes enn son-claven. Her spilles den tredje aksentueringen i takten synkopert, og det er dette som skiller den fra son-claven²⁰⁸. Det mest vanlige er at den går i 3-2 retning som vist under, men den spilles også i 2-3 retning.

Figur 5: 3-2 rumba-clave.



Dansen som i USA kalles rumba er en blanding av flere populære danser på Cuba, inkludert rumba, bolero og son. Alle har lignende rytmiske aspekter som kan lede tilbake til religiøse og seremonielle danser fra Afrika. Den amerikanske rumbaen ble først introdusert i USA på 1930-tallet og dens unike stil og uvanlige rytmer ble meget populær. Låta «El Manicero»/»The Peanut Vendor» med *Don Azpiazu and his Havana Casino Orchestra* (låt 1)²⁰⁹ skapte stor fascinasjon for latinsk musikk i USA. Her spilles 2-3 son-clave gjennom hele låta. Son er meget populær på Cuba og er en modifisert, saktere og mer raffinert versjon av den opprinnelige rumbaen, og den amerikanske rumbaen er en modifisert versjon av son. Rytmikken fra både son og rumba er godt representert i musikk fra New Orleans²¹⁰, men når musikere i New Orleans refererer til claven, er det som oftest rytmikken i son-claven det refereres til, selv om de da kaller det rumba. Ifølge Peter Manuel blir son- og rumba-clave ofte blandet sammen i land utenfor Karibien²¹¹. Dette kan være grunnen til at mange henviser til rumba-clave når de egentlig mener son-clave. Om ikke noe annet er spesifisert er det son-claven det vises det til i det nedenstående.

Selv om ordet clave som oftest blir brukt i sammenheng med afrocubansk musikk gjennomsyrrer rytmen også rock and roll, jazz og spesielt second line groove og musikk fra New Orleans, noe jeg i det følgende vil komme nærmere inn på. En annen måte å notere clave på i forhold til second line

207Roy 2002:240

208Uribe 1996: 34-40, Goines/Ameen 1990: 6, 26

209Viser til nummer på vedlagte CD-plate.

210Uribe 1996: 50

211Manuel 1995: 153-154

groove er slik den presenteres i *Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums*²¹². Denne måte å notere claven på passer spesielt godt på New Orleans funk fra 1970-tallet, da den indikerer en noe luftigere groove enn rumba- og son-clave.

Figur 6: 3-2 second line groove



I motsetning til i en afrocubansk sammenheng hvor en clave alltid vil betegne enten 2-3 clave eller 3-2 clave, vil bruk av clave i musikk fra New Orleans i tillegg kunne forbindes med flere variasjoner og en utvidet bruk av begrepet, som vi for eksempel skal se med 3 claven.

Musikk fra New Orleans – rytmiske særtrekk

Det kan synes som om den spesielle rytmikken som kjennetegner mye av musikken fra New Orleans ligger nedfelt i kroppen på musikere fra New Orleans. Som Earl Palmer sier i filmen *New Orleans Drumming*: «People are born to it, they have been listening to it the whole life»²¹³. Det at befolkningen i New Orleans begynte å spille og synge hymner over rytmene fra militærorkestrene etter borgerkrigen startet utviklingen av second line groove. Når de svarte brassbandene spilte marsj mot slutten av 1800-tallet var det vanlig at trommene markerte alle fjerdedelene på en basstromme. Det ble etterhvert lagt til synkoper i musikken. De puttet inn et ekstra slag på *offbeat* etter fjerdeslaget i takten, det vil si *fire og*, noe som ga musikken en liten dytt over i neste takt eller runde. Man begynte også å farge musikken ved å bruke ulike deler av trommesettet for å skape nyanser, og man begynte å spille virvel på slagene 2 og 4 i takten.²¹⁴ Dette var sammen med andre faktorer som improvisasjon og en ny tilnærming til stoffet, med på å forandre den opprinnelige brassbandstilen. Den afroamerikanske delen av befolkningen gjorde med sin egen musikalske forståelse og inspirasjon fra kreoler og den hvite delen av befolkningen, stilen til sin egen. I tillegg var tradisjonen med Mardi Gras Indians med på å sette sitt preg på den nye tilnærmingen til rytmikk. «It's origin is obviously the marching beat of the early brass bands and the beating sticks of the Mardi Gras Indian processions»²¹⁵. Dette har utviklet seg videre til en unik kultur og tilnærming til rytmikk og groove.

212Goines/Ameen 1990: 26

213Earl Palmer i *New Orleans Drumming* (DVD)

214Herlin Riley i *New Orleans Drumming* (DVD)

215Weisethaunet 1994: 29

The big four

Den ekstra markeringen på *fire* og startet utviklingen av det som nå kjennetegnes som *the big four* i New Orleans musikk. I låta «When The Saints Go Marching In» med Louis Armstrong og hans orkester (spor 2) i en innspilling fra 1936, spiller trommeslageren basstromme i en syklus på to takter hvor han i første takt spiller 1 og 3 på basstromma. I andre takt gjør han det samme, men i tillegg legger til et ekstra slag på basstromma på det fjerde slaget i takten for å gi en liten dytt inn i neste takt. Slag to og fire i takten markeres med en pressvirvel²¹⁶ på skarptromma gjennom begge taktene. Dette mønsteret går stort sett gjennom hele låta kun avbrutt av små rytmiske utsving, nyanseringer eller brekk for å krydre arrangementet. Verdt å merke seg er det at trommeslageren går over til å markere 2 og 4 sterkere på skarptromma under trombonesoloen ved å slå hardere med mer presise slag for å øke intensitet og driv i låta. I brekket etter første vers, hvor Armstrong synger melodien, og i tilsvarende brekk etter trombonesoloen, spiller blåserne en liten melodi mens trommene har pause. Her synliggjøres *the big four* ekstra godt ved at trommene kommer inn igjen på *the big four* og markerer den sammen med blåserne i en felles gest. Blåserne stopper på det tredje slaget i takten med en staccato dominantakkord og setter en unison grunntone på fireren sammen med trommene. Samtidig sluker de første slaget i takten for så å være inne i swingrytmen igjen fra slag to. Dette gir en spenning i rytmen som løses opp igjen på slag to i takten. Det gir et «sug» inn i neste del/takt. (Første gang de markerer på denne måten er på 0:37 i låta). Hele låta avsluttes også med en markering av *the big four*.

Det som kalles *the big four* er altså en aksentuering av det fjerde slaget i takten. Noen ganger kommer den som en variasjon av grooven, eller som en aksentuering i hver takt, eller som med lytteeksempelet med Louis Armstrong, nærmest konsekvent annenhver takt. For å markere den ekstra godt kan den henge over til eneren i neste takt, og på den måten «stjele» et slag slik at det føles som om man blir dratt inn i neste takt eller del. Dette er interessant å se i sammenheng med at rytme skapes som en interaksjon mellom noe hørbart og noe ikke hørbart. Trommeslageren markerer andre slag i påfølgende takt med et svakt slag på skarptromma for å holde pulsen og nærmest som for å guide resten av bandet til å komme inn sammen på tredje slag i takten. Det at ingen i bandet spiller første slaget i takten etter *the big four*, og det at ingen puls på noe nivå blir markert, er like viktig for det hørbare resultatet som det at de markerer slag fire i takten før. Pulsen fungerer som en referansestruktur som ikke blir uttrykt, men selv om den ikke kommer til uttrykk i rytmen som konkrete lyder, bør den ikke oppfattes som noe abstrakt eller noe utenfor musikken.

²¹⁶Pressvirvel oppstår når man presser trommestikka mot skarptrommeskinnet og lar den vibrere mot trommeskinnet i et udefinert antall slag, i motsetning til enkeltslag eller andre type virvler som gjerne har et definert antall slag, som for eksempel dobbeltslagsvirvel: hhvvhvv etc.

Uten at bandet hadde latt være å markere dette slaget ville man ikke fått denne følelsen av å bli dratt inn i neste takt.

The big four fungerer som en aksentuering eller betoning av det tradisjonelt svakeste slaget i takten, fire. Det er viktig å understreke at taktanvisningen 4/4 i forbindelse med populærmusikk, eller som i mitt tilfelle med musikk i fra New Orleans, ikke impliserer at en rytmesekvens følger mønsteret «sterk-svak-sterk-svak», noe som ofte er regelen innenfor klassisk musikk. Hvordan slagene er vektlagt varierer fra sjanger til sjanger. Sekvensen kan like så godt være motsatt, «svak-sterk-svak-sterk», som i en typisk backbeat-rytme, hvert slag kan være likt vektlagt, noe som ofte er tilfelle i afrikansk musikk, eller som med *the big four* at det siste slaget i takten markeres sterkest. Det kan også være tilfeller hvor det kan være vanskelig å finne et fast mønster av sterk og svak vektlegging av rytmikken: «It might even be difficult to identify one primary sequence of relative weights, because it will vary according to the figure used as its point of departure»²¹⁷.

Som jeg har vært inne på, kan ulike lag i en rytmisk vev forholde seg til ulike pulsslag. En puls trenger ikke nødvendigvis høres, men kan ligge bak og understreke en låt eller et metrisk nivå. Tempoet på en låt vil ofte markeres av en grunnpuls, underforstått av musiker eller lytter basert på kontekst eller tidligere erfaringer. Det som puttes innimellom den faste pulsen er det som gjør at en groove appellerer til bevegelse, det være seg dans eller andre måter å røre på kroppen. Ved å forandre på den forventede rytmen, eller synkopere et «naturlig» sterkt slag, vektlegge *offbeat* eller på noen annen måte rokke ved det som forventes å komme, overraskes og utfordres den som lytter og/eller danser til musikken.

It's very characteristic for all the music around here, the emphasis's on four, because its the weakest beat that comes right before the very strongest beat, and so when you emphasize that the listener, you know, he is getting ready for that one to come but you...but you put a big emphasize on that beat right before, and physically speaking, that puts a...he can feel that in his body, cause you're shifting the molecules around, from the regular...[sterk-svak-sterk-svak], you are shifting them around, creating a danceable type of feeling.²¹⁸

Selv om Johnny Vidacovich her legger vekt på at det er viktig å skape en god og dynamisk *New Orleans groove* ved å skifte på aksentueringene i grooven, vektlegger han også at dette må gjøres på en slik måte at ikke rytmen «velter». Den aller viktigste funksjonen trommeslageren har er å

217Danielsen 2006: 45

218Vidacovich 2004, i *New Orleans Drumming* (DVD)

«...keep the time happening»²¹⁹

Det er imidlertid ikke bare vektleggingen av the big four som vil være med på å skape en god groove. Andre aksentueringer kan være like aktuelle. På låta «Sheik of Araby» med Harry Connick, Jr. fra 2007 (Spor 3) markeres både slag to og fire, i tillegg til en rekke andre aksentueringer i basstromma. I andre takt markeres slag fire, og i fjerde takt markeres både 2 og 4. Pilen over slag to i takt fire indikerer at slaget kommer litt før hovedpulsens på fire fjerdedeler. Dette er knapt hørbart, det føles på kroppen og er noe som kan sees i forbindelse med mikrogester, et tema jeg vender tilbake til.

Figur 7: «Sheik of Araby», Basstrommeaksentuering de fire første taktene.



Her er markeringene veldig tydelige i lydbilde. På første vers hvor trompeten spiller melodien, markerer trommeslageren ganske hyppige markante aksentueringer på basstromma. Når Harry Connick, Jr. begynner å synge avtar frekvensen noe, og han spiller mye svakere markeringer. Noen ganger markeres ikke fjerdeslaget eller noen andre slag. Allikevel har han etablert the big four i tillegg til en levende og dynamisk groove med de ulike aksentueringene.

Trommeslageren Earl Palmer beskriver the big four som «...the basis that makes New Orleans drummers different. A pulse of the feel [the big four] is still there even if you don't accent it. The younger guys think of that four in all kind of music, Zig, Johnny, Smokey...»²²⁰ Earl Palmer sier at the big four «er der» selv om den ikke aksentueres. Det er altså noe som ikke høres som allikevel ligger bak og påvirker musikken. Det rytmiske elementet er en så integrert del av musikken og forståelsen og tilnærmingen til det rytmiske i musikken, at den kan føles selv om den ikke spilles. Dette vil antakeligvis påvirke spillestilen, ikke bare for trommeslageren, men for hele bandet. Mye av rytmen ligger rent auditivt i trommene, men kan være like tilstedeværende hos de andre musikerne.

²¹⁹Vidacovich 2004 i *New Orleans Drumming* (DVD)

²²⁰Earl Palmer 2004 i *New Orleans Drumming* (DVD). Han viser her til trommeslagerne Joseph Zigaboo Modeliste, Johnny Vidacovich og Smokey Johnson, trommeslagere fra New Orleans som har vært med på å utvikle spillestilen videre.

Som lytter føles også denne aksentueringen på kroppen. Den musikalske gesten innebærer altså ikke bare de musikalske strukturene, men også lytterens og musikerens kroppslige reaksjoner på the big four og de andre aksentueringene. Etter at den fra starten av er etablert, skapes det en forventning om at den skal komme. Dersom den uteblir overraskes lytteren, eller danseren, i samme grad som ved starten av låta når man ble overrasket av dens tilstedeværelse, istedenfor for eksempel markering av eneren. Denne aksentueringen bygger på kjennskap til musikkstilen og er en annen måte å se på det ikke-hørbare sin påvirkning i en musikalsk setting. Det skapes en forventning om et rytmisk element både utifra hvordan han faktisk benytter seg av elementet, men også ut ifra tradisjonen og bruken av the big four i en New Orleans-kontekst. Dette gjelder både for musikerne og for lytter og danser. Resten av bandet forholder seg til the big four og vil også la seg påvirke dersom trommeslageren ikke aksentuerer denne. Det påvirker med stor sannsynlighet hvordan resten av bandet fraserer og aksentuerer.

I dette tilfellet er det stor sannsynlighet for at både musikere og lyttere/dansere vil føle the big four i kroppen. Det er imidlertid ikke noe poeng i seg selv at musikernes intensjon eller opplevelse av gestene sammenfaller med lytterens. Med utgangspunkt i Bakhtins begrep *secondary speech genres*²²¹ mener Danielsen at det sannsynligvis er relevant å sette likhetstegn mellom dialogen av musikalske gester som erfart av lytter, en fiksjonsdialog, til den musikalske dialogen som den finner sted i et band. Allikevel poengterer hun at dialogen mellom musikere og den fiksjonsdialogen som erfares av lytteren er to forskjellige ting. Til tross for god innsikt i sjangeren og en bred forståelse for musikken vil det alltid være en forskjell. Fra lytters/dansers perspektiv kan musikeren være involvert i utformingen av flere ulike gester, dessuten kan flere musikere medvirke til en og samme gest.²²²

Rett før andre del av første vers i «Sheik of Araby» hvor trompeten spiller melodien, aksentuerer hele bandet the big four (0:19) før andre del av første vers fortsetter. Min opplevelse er at basstromma klinger kortere enn trombonen. Samtidig spiller trommeslageren en svakere aksentuering på slag tre som for å bygge opp til fireren, i tillegg til at the big four underbygges ytterligere ved at trompeteren kommer inn med en *growl* på slag to som han holder frem til slag fire hvor han setter an en ny tone. Bassen markerer også fireren men er mindre fremtredende i lydbilde. Disse elementene tilsammen gjør at gesten the big four strekkes ut i tid. I dette tilfellet hvor the big

²²¹Det dialogiske aspektet av det Bakhtin kaller «secondary speech genres» - hvor flere stemmer befinner seg innenfor en faktisk ytring, som for eksempel i en roman – også tilskrevet dialogen (the real dialogue) i det daglige livet: «these phenomena are nothing other than a conventional playing out of speech communication and primary speech genres.» (Mikhail M. Bakhtin i Danielsen 2006: 50)

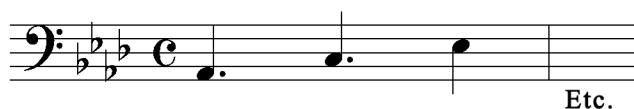
²²²Danielsen 2006: 50

four er et såpass integrert rytmisk element i forhold til sjangeren, vil det være stor sannsynlighet for at lytter/danser og musiker opplever the big four som en felles gest. Hvordan jeg opplever den som lytter, og hvordan musikerne opplevde da blir spilt, kan imidlertid være forskjellig. Det trenger ikke å være sammenfall mellom hvordan jeg som lytter organiserer den musikalske dialogen når det lyttes, og hvordan den musikalske dialogen ble erfart av musikerne da musikken ble spilt. Lytteren kan høre dialoger som går på tvers av dialogen mellom virkelige mennesker ut ifra subjektiv opplevelse, kulturell bakgrunn og tolkning av gestene.

Clave i New Orleans

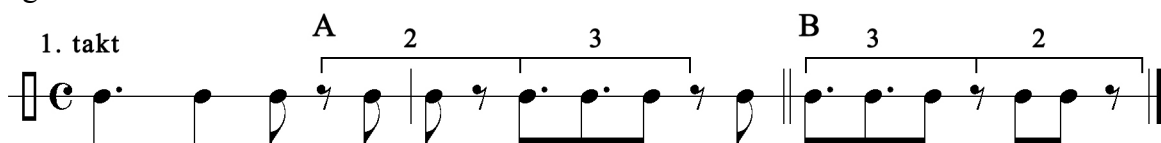
Låta «Mardi Gras In New Orleans» regnes nærmest som en offisiell låt i New Orleans og blir spilt året rundt av alle, overalt, og selvsagt spesielt mye under Mardi Gras i perioden fra januar og fram til fetetirsdag en gang i februar. Låta er skrevet av Professor Longhair. Flere artister har spilt den inn, og en av de første innspillingene er fra 1953 med Fats Domino (spor 4). Den ble faktisk spilt inn av Domino før Professor Longhair selv fikk anledning til å spille den inn. I Dominos innspilling er claven tydelig markert av idiofonen clave, bedre kjent i Norge under navnet rytmepinner. I bassen spilles det en 3 clave i forhold til fjerdedelspuls, første takt av en 3-2 clave.

Figur 8: Bass og piano



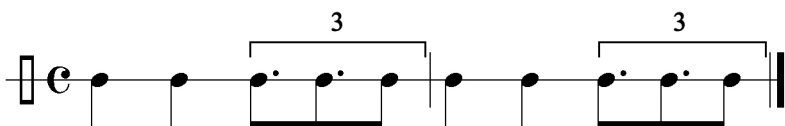
Etter at clavene markerer denne sammen med bass de tre første slagene av låta, skifter den mønster og spiller en foregrepet 2-3 clave (Figur 7, A), det vil si at første markering i claven med to slag, starter på fjerde slag i første takt. Når Domino begynner å plystre (0:23) faller den imidlertid inn i et mer åpenbart og gjenkjennelig 3-2 clave-mønster (B), som spilles resten av låta. Både clave A og B forholder seg til en 8-del puls.

Figur 9: Clave



På trommene spilles 16-delsswing på ridesymbalen, basstromma spiller flatt, og hihat veksler mellom swing og rett gjennom hele låta. Basstromma forholder seg til to fjerdedeler og en 3 clave som en grunnfigur slik at basstromme og perkusjonsinstrumentet clave vekselvis spiller 3 clave i forhold til 8-dels puls. Claven gjennomsyrrer arrangementet ved at flere instrumenter spiller denne rent auditivt i tillegg til at den befinner seg på ulike pulsnivå.

Figur 10: Basstrommefigur



Basstrommefigurens slag på *fire* og gir rytmen et dytt inn i neste takt og kan settes i sammenheng med the big four slik jeg har beskrevet ovenfor. Selv om basstromma her forholder seg til en 8-dels underdeling viser det at the big four kan fungere som en integrert del av claven. The big four kan sees på som det siste slaget i en 2-3 clave, eller 3 clave som i dette tilfellet. Den kan sammenlignes med det som i afrocubansk son kalles *the Ponche Note*: «This note is a strong target point used both as a cadence or a beginning or takeoff point for phrases. It is also a prevalent accent point.»²²³ Dette gjelder også for siste slaget i en 2-3 rumba clave som i en cubansk sammenheng også har samme funksjon og sammenfaller med ovenstående eksempel da denne har synkopert siste slag i 3 claven. Et annet eksempel på en slik markering finnes på låta «I'm Walkin» fra 1957 (spor 5), en av Dominos store hits. Her spiller Earl Palmer en variasjon av *streetbeat*, et rytmemønster jeg kommer tilbake til nedenfor. Grunnenheten varer i to takter. På skarptromma spiller han et 16-delsmønster med markering av backbeat på to og fire. I første takt i grunnenheten markeres en og tre i basstromma, og i andre takt spiller han en 3 clave slik at siste firedel i takten markeres på samme måte som *the Ponche Note*. Denne markeringen spilles på verset sammen med gitar og bass. På refrenget utblir claven hvor bass og basstromme markerer en og tre. 3 claven består av en gruppering av en åttepulstakt med en inndeling i 3+3+2, det vil si en additiv rytme. Dette gjelder også takten med tre aksentueringer i son- og rumba-clave²²⁴.

Professor Longhair ble aldri kjent på samme måte som Fats Domino, selv om han som nevnt får mye av æren for å ha bragt inn den afrocubanske påvirkningen i New Orleans rhythm and blues. I låta «Her Mind is Gone» med Professor Longhair (spor 6) spilles det i bassen en variasjon av 3

²²³Uribe 1996: 33

²²⁴Van der Merwe 1989: 321

clave. Den bygger på samme rytmikk som den claven som spilles i «Mardi Gras in New Orleans», men det legges inn flere toner slik at rytmemønsteret får mer bevegelse i bunnen av det virtuelle lydrommet.

Figur 11: Bassfigur



Låta bygger på en 12 takters blues. Gitaristen spiller blant annet en rytmikk som synes å være inspirert av afrocubanske rytmer. Dette gjør han på dominanten og subdominanten på takt 9 og 10 i hver runde av bluesformen. Denne rytmikken kan sies å være påvirket av et vanlig rytmemønster i cubansk bolero²²⁵.

Figur 12: Bolero²²⁶



Trommeslageren kan sies å spille en variant av street beat. Som nevnt ble Professor Longhairs musikk ofte beskrevet som «rumba boogie», en blanding av blues, boogie woogie og afrocubanske rytmer, noe denne låta er et godt eksempel på.

Selv om karibiske elementer har hatt stor påvirkning på musikk fra New Orleans er det viktig å poengtere at musikkulturen også har oppstått med påvirkning fra slaver som har ankommet direkte fra Afrika uten å være innom øyene i Karibien først. Slavene i Karibien kom stort sett fra de samme områdene i Afrika, og hadde sannsynligvis det samme forholdet til clavens opprinnelse i hjemlandene. Selv om claven som benyttes i New Orleans musikk regnes å stamme fra Cuba er det dermed også sannsynlig at clavens fremtredende rolle i musikk fra New Orleans kan ha hatt en samtidig, om ikke like avgjørende, historisk opprinnelse og utvikling i New Orleans.

²²⁵En latin balladeform som ikke bør forveksles med spansk bolero slik den utviklet seg på slutten av 1800-tallet. Det er allikevel sannsynlig at den cubanske bolero har blitt influert av den spanske. Den cubanske spilles ofte i sakte tempo og kan inneholde åpne vamppartier med improvisasjon. Dens rytmiske mønstre vil også kunne sammenlignes med de som finnes i Cha-Cha og Guajira (Uribe 1996: 210).

²²⁶Et vanlig rytmemønster i bolero (Uribe 1996: 124).

Street beat

Mardi Gras Indians er en viktig kulturell institusjon i New Orleans, og har i stor grad bidratt til musikkulturen i New Orleans. *New Orleans street beat* blir gjerne tilskrevet Mardi Gras Indians. Dette er en rytmefigur som har hatt stor påvirkning på mye av musikken i New Orleans. *African American Music* definerer street beat slik: «A rhythm scheme based on syncopated sixteenth-note patterns, commonly heard in New Orleans rhythm and blues.»²²⁷ Det finnes imidlertid mange ulike varianter og sammensetninger av denne rytmikken som er et meget karakteristisk trekk ved New Orleans rhythm and blues fra 1950-tallet, men som også har hatt påvirkning på musikk utenfor byens grenser.²²⁸ *Street beat* består av synkoperte 16-delsmønstre spilt på en lineær måte på en eller flere deler av trommesettet, som for eksempel med «I'm Walkin» ovenfor hvor Earl Palmer kun benytter seg av basstromme og skarptromme i en 16-dels street beat. Et annen variant av street beat kan høres på låta «Over You» (spor 7) med Aaron Neville fra 1960. Her spilles en variant av notefiguren som er gjengitt nedenfor (figur 11). Både på «I'm Walkin» og «Over You» spiller trommeslageren hovedsaklig kun på basstromme og skarptromme.

Figur 13: Eksempel på street beat²²⁹



På låta «Shallow water» (spor 8) med Donald Harrison og hans Mardi Gras Indian *tribe*²³⁰ spilles en variant av street beat. Med kun perkusjonsinstrumenter, sang og utstrakt bruk av *call and response* vil man med kjennskap til kulturen umiddelbart få konnotasjoner til Mardi Gras og Mardi Gras Indians. Sammensetningen av perkusjonsinstrumenter gir et heterogent lydbilde slik idealet er i denne perkussive musikken. Den rytmiske veven bygger på 3 claver på 8-delspulsnivå i 4/4 slik at to 3 claver fyller en takt. Claven markeres hovedsaklig av basstromme, og i tillegg markeres

²²⁷Burnim/Maultsby 2006: 296

²²⁸Når James Brown med utgangspunkt i rhythm and blues på 1960-tallet gradvis etablerte grunnlaget for funk startet denne forandringen med å innføre rytmiske mønstre avledet fra *street beat*. På James Brown's plate «I've Got Money» (1962), introduserte trommeslager Clayton Fillyau *street beat* som en substitutt for triolfeelingen i shuffle. I motsetning til 12/8 triol følelsen i shuffle, som gjorde seg mest gjeldende i tiden, gjorde underdelingene i 4/4 muligheten for synkopering større, i tillegg til et bredere rytmisk samspill mellom musikerne. Fillyau ble i 1965 erstattet med trommeslager Clyde Stubblefield som videreførte stilen og gjorde New Orleans *street beat* til et permanent utgangspunkt for Browns funky groove. (Burnim/Maultsby 2006: 296-297)

²²⁹Burnim/Maultsby 2006: 296. På «Over you» spilles denne rytmefiguren over to takter, det vil si at trommeslageren spiller en streetbeat på skarptromma mot 8-dels pulsnivå.

²³⁰Jazzmusiker fra New Orleans kjent for å blande inn elementer fra Mardi Gras Indian i sin musikk på plater og konserter. Hans far, Donald Harrison Sr., var Big Chief i *The Guardians of the Flame*, en Mardi Gras Indian stamme. Harrison vokste opp med denne tradisjonen og har nå grunnlagt sin egen tribe, *Congo Nation*, hvor han fungerer som Big Chief. (Koster 2002: 267)

underdelinger på 8- og 16-deler med to tamburiner, kubbjelle og en mindre tromme. De tyngste slagene i takten markerer siste aksentuering i claven, det vil si slaget på *to* og samt slaget på *fire* og. Disse markeres i forhold til et 8-delspulsnivå og sammenfaller med siste slag i en rumba-clave som beskrevet ovenfor med the big four. Denne markeres konsekvent gjennom hele låta. En hovedsanger synger *call* i en takt mens flere personer svarer «shallow water oh mama» som *response* i neste takt. Dette mønsteret går uavbrudt gjennom hele låta hvor hovedsangeren utvikler sin *call* frase hele tiden i en form for *cellular structure*. Underdelingene i låta kan sies å være både svingte og rette. Kubbjella spilles med rett underdeling, mens tamburinene spilles med en antydning mot swing. Friksjonen som da oppstår er et viktig element ved musikk fra New Orleans, noe jeg nå vil gå nærmere inn på.

Sving eller rett – frasering og rytmisk plassering

Ulike tidsepoker og musikkstiler har vært preget, og preges av ulik tilnærming til underdelinger i musikken. Musikere fraserer 8-delene på svært ulike måter, avhengig av stilistisk forankringspunkt, hvilken musikk de fremfører, hvilket instrument de trakterer, hvordan andre i bandet spiller og hvilket teknisk ferdighetsnivå de befinner seg på. Alan F. Moore hevder at rytmiske prinsipper (*beat*) opptrer i to hovedkategorier: «Beats will appear either *straight*, in which case each beat will in practise be divisible in half, or *shuffle*, in which case it will be divisible in three.»²³¹ Denne inndelingen passer imidlertid kanskje ikke på all musikk. Er det fruktbart med et slikt skille i *second line beat*? Er rytmikken i *second line beat* swing-/shufflebasert,²³² eller baseres den som regel på rette 8-deler i en groove?

Earl Palmer har hatt stor innflytelse på utviklingen av trommespillet i New Orleans og populærmusikken som sådan den siste halve delen av det tjuende århundre. Med utgangspunkt i jazz og rhythm and blues fra New Orleans var han på begynnelsen av femtitallet med på å legge det rytmiske grunnlaget for rock and roll. «It was Earl Palmer who transformed rythm and blues's lope into the full-tilt thrust of rock and roll, bowling listeners over with a power previously unheard in popular music.»²³³ Han er sannsynligvis den trommeslageren som har deltatt og spilt på flest innspillinger opp gjennom tidene på plater, radio og tv-show. Han er og den første bakmannen, eller

231Moore 2001: 42

232Både swing og shuffle innebærer triolbaserte underdelinger. Shuffle forbindes ofte med musikkstiler som karakteriseres av at hvert slag i takten er underdelt i trioler mens stilarten swing gjerne karakteriseres av et slag uten underdeling etterfulgt av et slag med underdeling. Jeg velger imidlertid å benytte meg av betegnelsen swing i den videre gangen. Termen betegner underdelingen swing like mye som stilarten swing.

233Scherman 1999: 14

sidemannen, i pop/rock sammenheng som fikk innpass i «The Rock and Roll Hall of Fame» i 2000.²³⁴

In Earl Palmer you also got an innovator who rewrote the book on rhythm in popular music. Earl may or may not have been literally the first, but he was easily the first widely heard drummer to streamline the shuffle beat of rhythm and blues into the prototypical rock-and-roll beat. As Earl says, he was only trying to match Little Richard's frenetic right hand (the Latin rhythms popular in the early fifties and always an undercurrent in New Orleans music undoubtedly affected him, too).²³⁵

I en overgangsperiode fra rhythm and blues til rock and roll, hvor man helt forenklet kan si at man begynte å spille rette istedenfor svingte 8-delsunderdelinger, kan det synes som om begge prinsipper hersket samtidig.²³⁶ Innad i ulike band kunne noen bandmedlemmer spille rett mens andre spilte swing, eller de hadde en tendens mot å helle mot rett eller swing. Dette kan for eksempel høres på Little Richards «Long Tall Sally» (spor 9) som ble spilt inn i J&M Studio i New Orleans i 1956.²³⁷ På saksofonsoloen (0:48) høres en ulik underdeling blant musikerne svært tydelig hvor Earl Palmer spiller swing på ridesymbalen, mens Little Richard spiller rette 8-deler på piano.

I det meste av populærmusikken som produseres eller spilles i dag hersker det et klart skille mellom swing og rett. Når man i bandsammenhenger skal framføre en låt, er det en vanlig forståelse at man spiller i enten swing eller rett, eller at dette kommer fram ut ifra sjangeren et band befinner seg innen. Man forholder seg til enten den ene eller den andre underdelingen. Musikere har altså et avklart forhold til underdeling, men det betyr på ingen måte at kombinasjonen som fant sted på 50-tallet var «feil». Mange vil tvert imot hevde at det geniale med disse låtene nettopp er denne friksjonen mellom swing og rett, og at det ikke er noe som «svinger» like mye som tidlig Little

234www.rockhall.com/inductee/earl-palmer/ lesedato 4. april 2007

235Scherman 1999: 85

236Betegnelsen rock and roll ble introdusert av den hvite radioverten Alan Freed i 1951 som et forsøk på å presentere afroamerikansk musikk for majoriteten av lytterne, som var hvite, uten de negative assosiasjonene betegnelsen rhythm and blues ga. Det var med på å øke interessen for sjangeren og gjøre den dominerende (Small 1987: 372/373). Rock and roll var en sammenblanding av elementer fra rhythm and blues, pop, og country-western. Artister som Charles «Chuck» Berry med låter som *Maybelle* (1955) og *Roll over, Beethoven* (1956), Fats Domino med *Blueberry Hill* (1955) og *Walking to New Orleans* (1960) og Little Richard Penniman med låter som *Tutti-Frutti* (1955), *Long Tall Sally* (1956) og *Good Golly, Miss Molly* (1958), ble hyllet som rock and roll-artister. Imidlertid var den største artisten av de første innen tidlig rock and roll på 1950-tallet uten tvil Elvis Presley (1935-1977). Hans sanger kom fra en variert bakgrunn som innebar elementer fra pop, country-western, gospel, blues og rhythm and blues, som for eksempel hans coverversjoner av «Big Mama» Thorntons *Hound Dog*, Arthur «Big Boy» Crudups *That's All Right*, og Thomas Dorseys *Peace in the Valley* (Southern 1997: 520-521).

237Earl Palmer var med i «The Studio Band», en gruppe musikere fra New Orleans tilknyttet Cosimo Matassa sine studio. På denne låta spiller Edgard Blanchard (gitar), Frank Fields (bass), Lee Allen (tenor sax), Alvin «Red» Tyler (bariton sax), Earl Palmer (trommer) samt Little Richard på piano og vokal. Flere artister kom til New Orleans på denne tiden for å utnytte seg av Cosimo Matassa og dette bandets ekspertise og sound, deriblant Little Richard (Broven 1995: 13, 86-90).

Richard, Chuck Berry, Fats Domino og Elvis Presley.

...you hardly notice on Richards records that it was really a quasimixture of shuffle and straight eights sometime, cause Richards straight eights was so predominant on his piano, and rhythm was good enough that we didn't notice that they're playing dotted 8-16 shuffle feel and he's playing straight 8. And I think the excitement and the intence of his things kind of overshadowed that, you know we never really noticed the difference. For example on Rip it up, from the drum stand point it was a dotted 8-16 feel, but would you put the overall thing together you hardly notice it was not a straight eight, maybe the communion of the two working together was somewhat unique.²³⁸

Muligens hadde ikke musikere det samme bevisste forholdet til swing og rett som musikere har i dag. Kanskje er det nettopp dette som er med på å gjøre dette særegent og spesielt, denne friksjonen mellom piano, trommer og de andre instrumentene, den rytmiske friksjonen innad i bandet mellom rett og swing. Den måten Little Richard og andre artister som for eksempel Chuck Berry spilte rette 8-deler på mens trommeslagerne spilte shuffle, førte til en nesten ubeskrivelig kombinasjon av 8-deler med triolfølelse og rette 8-deler. Ikke er det «flatt» og ikke er det triolfølelse. Det gir en følelse av noe midt imellom.²³⁹ Dette er en følelse som gjør seg gjeldende i mye musikk fra New Orleans, og det er et meget karakteristisk trekk ved denne musikken.

Mye av musikken fra New Orleans kan være vanskelig å definere rytmisk. Den ligger og veksler mellom svingte og rette 8-deler eller 16-deler, eller forskjellige instrumenter kan ha ulike rytmiske betoningener som gjør det vanskelig å definere en rytmisk underdeling. Det at man skifter mellom rett og swing i second line groove kan skje på noen taktslag, eller også mellom to toner eller slag. Noen ganger spilles det konsekvent midt imellom rett og swing hele tiden, andre ganger varierer det fra takt til takt, eller mellom noen få slag, eller man kan vippe konsekvent frem og tilbake som en jevn pulserende effekt. Dette fenomenet kalles å spille *in between the cracks* og er en viktig grunn til at musikken føles slik den gjør. Det spilles innimellom rette og svingte 8-deler og 16-deler. Second line groove er en rytme som ikke kan noteres nøyaktig. For det første spilles det rundt beatet, noe som motsetter seg en eksakt notering. Det som teller er i hovedsak hvorledes rytmen «føles».²⁴⁰ Dette kan også sammenlignes med hvordan Uribe forklarer tilnærmingen til rytmen i rumba- og

238Earl Palmer 2004 i *New Orleans Drumming (DVD)*

239Når det gjelder rock and roll generelt, var de fleste tøverne gamle rhythm and blues-, storband- og swingjazzartister. Innenfor disse stilretningene var swing-rytmer desidert mest dominerende. De dominerende trommegroovene var altså shuffle/swing-baserte. Det er fullt mulig at Earl Palmer, Little Richard og andre musikere i tiden var fullt klar over at de innad i bandet underdelte 8-delene forskjellig. Det er likevel et poeng at etter hvert som den «rette» og streite rockegrooven ble mer etablert, forsvant også disse uensartede underdelingspraksisene i rocken.

240Weisethaunet: 1994: 30

son-clave: «The real phrasing of these clave rhythms is not a strict interpretation of either of these notations. It actually falls in the cracks between the two, with the duple and triple rhythm happening simultaneously...»²⁴¹ In between the cracks kan altså sees på som en kombinasjon av to- og tredelt skjema (figur 1).

Hele bandet kan definere den samme følelsen av *in between the cracks*, det vil si at de spiller omtrent på samme sted underdelingsmessig, eller et eller flere instrumenter kan definere følelsen av *in between the cracks*. På låta «Sneakin' Sally Through the Alley» med Lee Dorsey fra 1970 (spor 10) høres det med tromme- og gitarintroen ut som om låta kan underdeles i rette 8-deler, selv om gitaristen ved enkelte fraseringer spiller med en liten antydning mot swing. Trommene spiller en groove som kan betegnes som typisk for New Orleans med sin oppstykkede sammensetning av elementer. Den ligger ikke bare bak og holder det rytmiske sammen, men tar oppmerksomhet på lik linje med andre instrumenter i lydbildet. Grunnenheten er på to takter hvorav trommene i andre takt markerer både slag en, to og tre på basstromma og man får følelsen av grooven stopper litt opp. Dette kan defineres som en ekstra betoning på andre slaget i takten, eller som andre del av en tre-to clave, det vil si med markering på andre og tredje 4-del i takten. Det som skaper følelsen av *in between the cracks* i tillegg til denne trommerytmen, er tamburinen som kommer inn i en 8-puls når første vers starter. Tamburinen markerer 8-delene ganske langt mot swing og man får følelsen av en kombinasjon mellom rette 8-deler og en sakkende triol i låta. Man kan si at tamburinen definerer følelsen av *in between the crack*.

På «The Monkey» med Dave Bartholomew fra 1957 (spor 11) spiller trommeslageren stakkato 8-deler på skarpromma. Han spiller nesten flatt, men ikke helt, det vil si en antydning til å spille *in between the cracks*. Gitaren er fremtredende med dens posisjon langt fremme i det tredimensjonale rommet av lyd hvor gitaristen spiller et riff som underdeles «helt» triol. Dette høres spesielt godt på den første aksentueringen etter sliden, den tredje triolunderdelingen i første slag i takten. Bass og piano ligger litt lenger bak og markerer i likhet med gitar triolunderdeling. Her virker det veldig bevisst utført og det skaper en spenning hvor lytteren dras rytmisk i begge retninger.

Et eksempel hvor det kan synes som om forholdet mellom svingte og rette åttendedeler ikke er avklart, finner vi på «How Long Has That Train Been Gone» (spor 12) med Professor Longhair spilt inn i 1974. Her skifter trommeslageren mellom swing og rett gjennom hele låta. Det virker som om han prøver å spille rett i begynnelsen av hvert vers, men så sklir han over i swing etterhvert.

241Uribe 1996: 33

Alle *fills* er swing, noe av rytmen han spiller i låta er midt imellom, og noe er rett. Hi-hat tenderer ofte til å være nærmere rett enn swing, men ikke helt rett. Bassisten og venstrehånda til pianisten spiller 3-clave, og bassisten swinger når han legger inn ekstra toner. Høyrehånda til Professor Longhair veksler mellom swing og rett boggie-woogie på piano.

«Oop Poo Pah Doo» med Jessie Hill (spor 13) har en intro som man, dersom man har kjennskap til kulturen, straks vil forbinde med Mardi Gras Indians og gatekulturen i New Orleans med markert innslag av av perkusjonsinstrumenter og *call and response*-fraser. Tamburinen ligger nærme rett, den føles på en måte som veldig stakkato rett, men allikevel med en antydning av swing, det vil si at den ligger in between the cracks. Med dette som utgangspunkt skiftes underdelingen ved enkelte anledninger til å markere mer i retning av swing, om bare for ett eller to slag i en takt. Etter andre vers (1:05) markeres den sistnevnte underdelingen over et lengre strekk på fire takter. Bassisten spiller stort sett halvnoter på en og tre, men legger noen ganger til ekstratoner med 4-deler og 8-deler. Han underdeler da rett på 8-delene hvilket også er tilfelle med skarpromma som markerer tilnærmet rette 8-deler på to og fire. Dermed spiller både trommer og bass rette 8-deler mens tamburinen veksler frem og tilbake eller ligger in between the cracks. Her underdeler tamburinen mye lenger mot rett enn i tilfellet med «Sneakin' Sally Through the Alley», men begge tilfeller karakteriseres allikevel som in between the cracks. Dette er altså en underdeling som innebærer en rekke nyanser. Det finnes nærmest et uendelig spekter av underdelinger mellom rett og swing, men det er nok allikevel mest hensiktsmessig å beskrive det som om underdelingen tenderer mot rett som med dette tilfellet, eller mot swing som i tilfellet med «Sneakin' Sally Through the Alley».

Som vi ser, finnes det tallrike eksempler på at ulike underdelinger kombineres i denne musikken. Underdelingene går mot, eller med hverandre. I motsetning til tilfellet med utviklingen av rock and roll på 50-tallet hvor det kan synes som om de hadde et uavklart forhold til swing og rett, er det her er en bevisst spillestil som gjør seg gjeldende, som om det har blitt et ideal. Det kan altså synes som om Moore sin avgrensede dikotomi om at *beat* deles inn i enten swing eller rett passer dårlig til å beskrive både det som skjer med utviklingen av rock and roll på 1950-tallet og rytmikken som har utviklet seg i New Orleans.

Som en tilnærming til in between the crack følelsen bør man ifølge trommeslageren Johnny Vidacovich fra New Orleans holde fokuset rettet mot *upbeat*, og alltid føle triolene i kroppen for at grooven ikke skal bevege seg for mye mot rett, for at rytmen skal være «løs» nok. Innimellom kan man krydre ved å bruke rette 8- eller 16-delsfills, eller triolfill for med dette å skape spenninger, noe

som vil være med på å gjøre grooven mer organisk. Ved å bruke rett 8-dels underdeling for eksempel mot slutten av en takt, skapes spenning og påfølgende avspenning, for på en måte å løfte låta opp til neste taktskifte. Ved å veksle mellom å spille i retning mot sving eller rett, eller nærmest gyngende frem og tilbake mellom de to, skapes en god og organisk second line groove, ifølge Vidacovich. Disse tilnærmingene er spesielt retta mot trommer men gjelder like fullt for alle instrumenter. Vidacovich bruker en historie om to personer som sitter i en båt og ror sittende bak hverandre for å forklare dette. Den som sitter bakerst slutter å ro for så å dytte ned ripa på båten slik at den begynner å vingle. Dette rokker med den som sitter foran sin padlerytme og overrasker han. «...the more the boat rocks, the more fun it is!» Det samme skjer når man danser til denne musikken. Ved å «skakke» opp grooven, aksentuere på uventede steder og lignende, blir musikken rytmisk og dansbar, men man må alltid hente seg inn. «...but it's not fun to flip over. [...] Mess with the rhythm makes you want to dance in funk».²⁴² Låta «Lazy» (spor 14) med John Scofield er et godt eksempel på dette. Her spiller Idris Muhammed, en trommeslager fra New Orleans.²⁴³ Dette eksempelet er mer en blanding mellom jazz og funk og et godt eksempel på hvordan bandet og spesielt trommeslageren strekker ut slagene i takten for så å hente seg inn igjen i hva man kan kalle et meget «elastisk» trommespill. Han spiller stort sett veldig bakpå og strekker ut slagene i grunnenheten som jeg regner som to takter. Det er som om han sikter seg inn på *fire* og i første takt og eneren i neste grunnenhet og mellom de to holdepunktene strekker han ut takten ved å bevege seg frem og tilbake i forhold til grunnpulsen.

I følge Chernoff er det nærmest utenkelig å kun spille én enkelt rytme av gangen i en afrikansk sammenheng. Det vil alltid være to rytmer tilstede samtidig, og på en viss måte definerer de ulike rytmene hverandre gjensidig. Han mener at musikere oppnår stødig *time* gjennom å oppfatte rytmiske forhold mer enn å følge en jevn puls. Musikk oppstår kun dersom rytmene kombineres. For å oppfatte musikken på en riktig måte, og for å få en riktig følelse med musikken, må man finne følelsen med de ulike rytmene og samspillet dem imellom.²⁴⁴ På samme måte kan man si at den totale rytmiske veven i en second line groove, med innslag av underdelinger in between the cracks, oppstår som følge av den friksjonen som kommer til uttrykk når noen i et band tenderer mot å spille rett mens andre tenderer mot å spille swing, eller at flere lag i veven befinner seg på ulike ender av skalaen mellom swing og rett. Det må imidlertid poengteres at det ikke nødvendigvis må spilles ulike underdelinger på samme tid. Hele bandet kan befinne seg på samme nivå av underdeling in

242Johnny Vidacovich 2004 i *New Orleans Drumming* (DVD)

243John Scofield hevder også selv å være inspirert av musikk fra New Orleans og har blant annet spilt med flere medlemmer fra The Meters. (Knight, Brian L. (2007), «Sco' Netter Blues: An Interview with John Scofield», <http://vermontreview.tripod.com/Interviews/scofield.htm>, lesedato 25.mai)

244J. M. Chernoff i Danielsen 2006: 53

between the cracks. I tillegg til at dette handler om underdeling handler det også om en følelse av musikken. Alle instrumentene bidrar til en følelse av in between the cracks med deres tilstedeværelse i grooven med lik eller ulik tilnærming til underdelingene. Det oppstår en felles gest i form av det rytmiske resultatet de skaper, resultanten. Hvordan andre i bandet spiller, har mye å si for hvordan hver enkelt musiker spiller. Gjennom dialog og kontrasterende rytmiske mønstre skapes en helhetlig rytmisk vev. «A perfect shaping of a rhythmic gesture is, [...], dependent on a relation to another gesture. Every rhythm is, first and foremost, understood and performed as part of a larger whole. A rhythm becomes an event of interest through dialogue.»²⁴⁵

New Orleans funk – en analyse

Middleton mener at et grunnleggende utgangspunkt for å benytte seg av en gestmodell som et verktøy for låtanalyse er forståelsen av en rytmisk groove. Noteplassering, aksentuering og artikulasjon på ulike deler av trommesettet i ulike tempi vil i stor grad definere stilen, men en groove vil også innebære flere utvidede tekstuelle aspekter som omfatter alle de involverte instrumentene og deres musikalske utforming i den aktuelle grooven. «These interactions produce a gestural centre or 'given', around which many popular songs orientate themselves, and listeners are intimately familiar with the different 'grooves' associated with, say, rock ballad, reggae, funk, and so on».²⁴⁶ I tillegg til dette er det flere aspekter som definerer grooven. De ulike instrumentenes intonering, akkord- og frasesammensetning og dessuten mikrogester som assosieres med de individuelle tonene og lydene, er avgjørende for opplevelsen av grooven.²⁴⁷

På låta «Shoo Fly Marches On» med Dr. John (spor 15) spiller også The Meters og Allen Toussaint. Det første som slår meg når jeg hører låta, er at jeg forbinder den med second line groove, og dessuten at trommeslageren spiller en variasjon av streetbeat. Middleton hevder at de første betraktningene en gjør seg når en hører en låt definerer et stilmessig utgangspunkt på bakgrunn av tidligere erfaring og kjennskap til stil og type groove. Mine erfaringer og kjennskap til musikken og kulturen låta er skapt i, gjør at jeg plasserer grooven stilmessig og kulturelt.

245Danielsen 2006: 54

246Middleton 2000: 109

247Middleton 2000: 109

Groove og form

En trommegroove vil ofte legge et grunnlag for grooven i en låt. Trommeslageren Joseph «Zigaboo» Modeliste spiller på «Shoo Fly Marches On» konsekvent midt mellom swing og rett, in between the cracks, i noe som jeg vil betegne som en 16-delsgroove. Han holder seg hovedsaklig til denne grooven gjennom hele låta. Grunnpulsen regner jeg som fjerdedeler. Modeliste spiller på verset en rytmisk figur som kan betegnes som en 3-clave, den første delen av en 3-2 clave. I overgangen fra verset til refrenget (1:03) løses claven opp og han spiller mer fills. Rytmen varierer mellom de ulike refrengene, men i all hovedsak forholder den seg til et 8-dels pulsnivå.

Trommeslageren veksler i refrenget mellom å spille backbeat med skarptromme på to og fire, og å markere alle fjerdedelene i takten på skarptromma, i tillegg til å spille fills. Han veksler mellom å spille denne backbeatrytmen og clave på refrenget. Følelsen av in between the cracks gjør seg fortsatt gjeldende selv om grooven *rettes* noe opp. Dette fordi trommenes fills og små mikrogester også har betydning i forhold til den totale rytmiske veven, i tillegg til at vekslingen med claverytmikken fra verset påvirker den helhetlige opplevelsen av refrenget. Som Middleton poengterer, er det ikke bare trommene som utgjør grooven i en låt, hele den rytmiske veven spiller inn. Dette er svært aktuelt i en låt som denne. Det er av betydning å ta de andre instrumentene med i betraktningen for å få et bilde av låtas groove som helhet. Med unntak av blås og vokal er alle instrumentene med på å forme det faste rytmiske grunnlaget i grunnenheten. Vokalen flyter oppå dette grunnlaget mens blåsen legger harmoniske tepper bak veven. Mange av de rytmiske figurene i de ulike instrumentene strekker seg over en takt. Dette er instrumenter som trommer, bass, perkusjon og orgel. Disse er med på å forme grunnlaget i den rytmiske veven. Blåserne opererer imidlertid med motiver som gjennomgående strekker seg over to takter. Dette gjelder også for piano og gitar når de spiller fills. Piano og gitar har en mer melodisk og harmonisk funksjon, men er allikevel en del av den rytmiske veven. Refrenget inndeles i to og to takter. Jeg finner det dermed hensiktsmessig å regne grunnenheten som to takter. For å se nærmere på den rytmiske strukturen vil jeg presentere de rytmiske lagene i et noteeksempel. Transkripsjonen er fra takt fem og seks i låta, de to første taktene hvor grunnrytmen i låta «setter seg», som er en del av introen. Det er problematisk å notere noteeksemplene nøyaktig slik de spilles da underdelingene ofte vil ligge in between the cracks. For at noteeksemplene skal være mest mulig oversiktlige, har jeg valgt å notere dem med rette 8- og 16-deler selv om det kanskje også ville vært like hensiktsmessig å notere eksemplene med svingte 8- og 16-deler. Dette vil jeg diskutere nærmere i delen som heter «Gest og figur».

Figur 14: Rytmisk underlag, takt fem og seks

The musical score for Figure 14 consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The instruments and their parts are:

- Saksofon:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes and a half note.
- Trommer:** A complex rhythmic pattern with many accents, featuring eighth and sixteenth notes.
- Cabasa:** A steady eighth-note pattern with accents.
- Gitar:** A rhythmic pattern with eighth notes and accents.
- Orgel:** A pattern of chords and single notes with accents.
- Piano:** A two-staff part with chords and single notes in both treble and bass clefs.
- Bass:** A melodic line in the bass clef with eighth and quarter notes.

Teksturen i låta formes av de ulike instrumentenes plassering rytmisk, melodisk og klanglig. De mange rytmisk aktive elementene er med på å fortette teksturen og med det øke energinivået i grooven. Vi ser av transkripsjonen at den rytmiske fordelingen, og hvordan de ulike lagene er plassert i forhold til hverandre (*spacing*), fører til at de ulike aksentueringene i instrumentene er gradert på en slik måte at de «låser» seg i hverandre (*interlock*), slik at alle sekstendelene i resultanten aksentueres. Dette fører til en stor tetthet av lyd i veven, et fyldig lydbilde. De rytmiske lagene er plassert i ulike deler av lydboksen, og de ulike lagene får spesifikke roller i den musikalske vekselvirkningen gjennom *grading*. Lagene blir relatert til ulike frekvenser av puls. Alle

lagene i den rytmiske veven har komplementerende roller i faste rytmiske mønstre, bortsett fra piano som i tillegg spiller fills. På refrenget overtar gitar denne fill-rollen og går bort fra sin akkompagnerende rolle. Gitar og piano er adskilt i hver sin del av lydboksen langs x-aksen, henholdsvis venstre og høyre side. Tilsammen former de komplementerende rytmefigurene og de forskjellige distinkte lydene fra instrumentene et heterogent lydbilde.

Låtas form er mer repetitiv enn lineær. De ulike instrumentgruppene spiller stort sett de samme rytmiske figurene gjennom hele låta, og både låta og de ulike stemmene innenfor den rytmiske veven har en repetitiv struktur. Låta har en sirkulær form som består av ulike rytmiske celler som repeteres og til en viss grad utvikles. En sirkulær form innebærer stor grad av repetisjon, repetisjon med små variasjoner og elementer av *call and response* på mange nivåer. Ved begynnelsen av et nytt vers er det som om man er tilbake til første vers igjen. Det er de små nyansene som primært skaper utviklingen. Dette kan være små forandringer i melodi, arrangement og tekst, samt intonasjon og *feeling*, som påvirker utviklingen. Jeg opplever at hele verset innebærer en slags *call* figur, mens refrenget oppleves som en *response* på verset. Det harmoniske og rytmiske forløpet bidrar til denne opplevelsen. Dette er på et overordnet nivå. Dersom man beveger seg innad i låtas mindre deler finnes utallige flere eksempler på *call and response*. For eksempel har de to første taktene i refrenget en *call*-funksjon i forhold til de to påfølgende taktene. Alle instrumentene spiller ulike former for *call and response*, fra akkompagnerende figurer ned til mikronivåer. Innenfor de ulike stemmene i veven vil i tillegg mange av figurene være i utvikling, noe som kan settes i sammenheng med en *cellular structure*. Ser vi for eksempel på orgelet spilles rytmemønsteret som vist i figur 12 i intro og i hele første vers. Dette kaller jeg variasjon 1. Orgelet fungerer som et harmonisk underlag i takt tre og fire før det får en markant rolle i den rytmiske veven i takt fem. På *c#m7* og H i refrenget får det igjen funksjon som et harmonisk underlag, mens det på resten av låta har en perkussiv funksjon. Det forholder seg til et 8-dels pulsnivå og har en markant rolle i lydbildet midt i det virtuelle rommet, relativt langt fremme. Det har en rytmisk utvikling gjennom de tre versene. I variasjon 1 markeres slag to og fire i takten i det rytmiske mønsteret. I andre vers spilles færre toner i orgelfiguren, hvilket medfører en luftigere rytmisk vev i grunnenheten (variasjon 2). Her markerer ikke orgelet lenger slag to og fire, men markerer mer mot *offbeat*. Ved at orgelet spiller mindre, frigjør det også plass til blåserunderlaget som i vers to øker i intensiteten i forhold til første vers hvor det så vidt ble antydnet. I siste vers eller vampedel før siste refreng presenteres en siste variasjon som nærmest kan sammenlignes med et reagge riff, også her *offbeat*.

Figur 15: Orgelvariasjon 2 og 3



Orgelets rytmefigurer er et eksempel på hvordan et enkelt instrument bidrar til den sirkulære utviklingen i låta. Det at rytmiske nyanser forandrer seg gjennom låta gir en opplevelse av utvikling og bevegelse. Grooven forandrer karakter, noe som er med på gjøre musikken interessant. Sirkulære rytmiske figurene som stadig vender tilbake gir en opplevelse av at rytmen *setter seg* i kroppen. På slutten av siste vers og i det påfølgende refrenget spilles igjen variasjon 1, og orgelfiguren ender der hvor den startet.

Puls og kryssrytmer

På intro og vers spiller trommeslageren rytmefiguren i figur 12. Han spiller hovedsaklig på basstromme og skarptromme som i en typisk streetbeat. Som jeg nevnte innledningsvis spiller han en rytmisk figur som vil kunne betegnes som en 3-clave. Skarptromma forholder seg til et 16-dels pulsnivå i forhold til grunnpuls, hvilket betyr at en takt i låta utgjør to «runder» med 3-clave. Basstromma markerer sammen med skarptromma rytmen som i sekstendeler kan beskrives som 3+3+2+3+3+2 med aksentuering av første slag i hver celle (1231231212312312). Basstromma følger aksentueringen på skarptromma og følger således claven.²⁴⁸ Grupperingen i trommefiguren 3+3+2 er en asymmetrisk figur og en kombinasjon av todelt og tredelt pulsskjema. Dette er et vanlig mønster innen rhythm and blues og soul, og kalles gjerne for «standard pattern»²⁴⁹.

Mønsteret kan forøvrig like så godt forekomme i andre rytmiske lag enn hos trommene. Grooven det her er snakk om er grunnleggende for låtas rytmiske struktur og kan muligens forstås som å inneha en kryssrytmisk funksjon. Danielsen skriver: «Whether one understands a rhythmic gesture as a layering of cross-rhythms or as a syncopated figure depends upon the cross-rhythm's ability to attract attention.»²⁵⁰ Trommefigurens fremtredende rolle i lydbilde vekker stor oppmerksomhet og danner en kryssrytme i forhold til rytmeinstrumentet cabasa som spiller 16-deler med en følelse av in between the cracks, og markerer tredje sekstendel i hver fjerdedel slik at den også vektlegger 4-dels grunnpuls i låta *offbeat* gjennom hele verset. På refrenget spilles cabasa *på* slagene hver

²⁴⁸Stanton Moore 2005 i *Stanton More, Take it to the street!* (DVD)

²⁴⁹Danielsen 2006: 63

²⁵⁰Danielsen 2006: 62

fjerdedel og er således med på å «rette» opp grooven. Bassen markerer i takt fem og seks (figur 14) første og tredje markering i første clave i takt fem, og andre og tredje markering i andre clave i femte takt sammen med trommene. I takt seks spiller bassen de tre første åttendedelene i takten og spiller da mot trommene i en konkret tre mot to-figur i første clave i takten. I andre clave i takt seks spiller bassen de synkoperte markeringene sammen med trommene.

If one takes the view that syncopated notes are not deviations from a basic pulse but rather comprise a regular pulse of their own, they may be considered hints of cross-rhythmic layer or, more precisely, a counter-rhythm with a tendency toward cross-rhythm.²⁵¹

Danielsen bruker her kryssrytmer i en svakere betydning enn den afrikanske hvor det kryssrytmiske laget innebærer et lengre tidsspenn og tar like stor oppmerksomhet som grunnpulsen. Ifølge Danielsen er idealet for afrikanske rytmer at rytmene fra både det todelte og tredelt skjemaet er uttrykt like klart. De er nærmest likeverdige, ikke bare i en analyse men også som hørbare lyder. Dette gjelder ifølge Danielsen ikke for funk. Bruk av begrepet kryssrytme innebærer i forhold til funk at motrytmen som former kryssrytmen er mindre fremtredende enn grunnpulsen, og varer over et kortere tidsspenn slik at det ikke er noe tvil om hva som er den grunnleggende pulsen i låta. Pulsen til en kryssrytme bør ikke være så klar at musikken kan tolkes som å være et produkt av to ulike pulsskjemaer, grooven skal høres som en enkelt rytme. Rytmene skal underbygge hverandre. «...there is no equality between rhythm and counter-rhythm, and the latter is to be clearly subordinated to the former.»²⁵² Danielsen beskriver dette som kryssrytmisk tendens, en tendens til kryssrytmer for å skille dem fra hvordan kryssrytmer brukes i en afrikansk sammenheng hvor de ulike rytmiske lagene kan ta like stor oppmerksomhet i helhetsbilde.

Hvor lenge det rytmiske laget som former kryssrytmen forekommer før den går tilbake til grunnpulsen er av stor betydning. Dersom et regulært mønster med synkoperinger forekommer i musikk over lengre tid høres det ikke lenger som et avvik fra hovedpulsen, men ender opp med å forme et uavhengig og like relevant lag av puls. Denne forandringen kommer imidlertid også an på hvor selvstendig den konkurrerende rytmiske gesten er, og hvor klart figuren fremkommer i lydbildet.²⁵³ Fra takt sju markerer bassen konsekvent claven sammen med trommene bortsett fra en pause der andre 3 clave i takten starter. Den setter grooven markant med en grunntone på slag én i takten. På andre og tredje slag i claven spiller bassen liten septim første del av claven, og liten

251Danielsen 2006: 62

252Danielsen 2006: 67

253Olly Wilson i Danielsen 2006: 62

septim til oktav andre gang (1-7-7-7-8). Bass og trommer former sammen den grunnleggende asymmetriske rytmiske figuren som gjør seg gjeldende gjennom hele verset. Dersom denne rytmen legger grunnlaget for den rytmiske veven, er det da et avvik fra den grunnleggende pulsen? Nketias oversikt over to- og tredelt pulsskjema tar utgangspunkt i at en grunnpuls er isokron. I denne låta utgjør det kryssrytmiske laget i bass og trommer en asymmetrisk/irregulær repetitiv figur som beveger seg gjennom alle versene med en jevn frekvens. Det kryssrytmiske laget i bass og trommer artikuleres så tydelig at man muligens kan snakke om at det er claven som utgjør hovedpulsene, det vil si at verset har en irregulær puls, i den forstand at hvert enkelt slag har forskjellig lengde, eventuelt at grunnpulsene befinner seg på to nivåer.²⁵⁴ I en slags call and respons på mikronivå artikulerer grunnkompet i ensemblet en konsekvent spenning og avspenning i form av 3 claven som først utgjør en to mot tre figur i forhold til 8-delspulsene og deretter løses opp med siste 8-del, etterfulgt av en ny clave. Grooven utgjør et spill mellom to konkurrerende pulsvarianter.

Figur 16: Bass og trommer fra takt sju og utover

The image shows musical notation for two instruments: Trommer (Drums) and Bass. The Trommer part is written on a five-line staff with a common time signature (C). It features two measures of a 2:3 cross-rhythm pattern, indicated by brackets and the ratio '2:3' above each measure. The pattern consists of eighth notes in the first measure and quarter notes in the second measure. The Bass part is written on a five-line staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It also features two measures of a 2:3 cross-rhythm pattern, indicated by brackets and the ratio '2:3' below each measure. The pattern consists of quarter notes in the first measure and eighth notes in the second measure.

Ut ifra 3 clavens fremtredende rolle kan stille spørsmål ved hvorvidt dette er å anse som en forandring av den regulære pulsen når den faktisk spilles fra første tone og slag i låta, og dessuten dominerer grooven i låta. Dette rytmiske mønsteret har en lang kulturell historie og musikere i byen er «vokst opp» med denne rytmikken. Earl Palmer hevder sågar at rytmikken er «innprentet» i de fleste musikere fra New Orleans²⁵⁵. Jeg mener det er relevant å stille spørsmål ved hvorvidt musikerne i bandet forholder seg like mye til denne claven som til en regulær 4/4 puls. Dette innebærer eventuelt at claven også utgjør grunnpulsene på lik linje med 4-delene og at musikerne forholder seg til to nivåer av grunnpuls samtidig, eller sagt med andre ord, til to grunnleggende organiserende prinsipper på en gang.

²⁵⁴Her kan det trekkes en parallell til afrocubansk musikk hvor samme eller lignende problemstilling antakeligvis vil gjelde.

²⁵⁵Earl Palmer 2004 i *New Orleans Drumming* (DVD)

Det er imidlertid ikke bare trommer og bass alene som utgjør grooven i en låt. Som nevnt innledningsvis i analysen av denne låta er alle instrumentene med på å skape den rytmiske veven. Det er dermed nødvendig å analysere flere av instrumentenes rolle i den rytmiske veven. Gitaren spiller fills på intro og refreng, mens den på verset spiller et riff i forhold til 16-delspulsnivå. Riffet på verset aksentuerer offbeat og bidrar til en god fremdrift i låta. Den ligger helt til venstre langt oppe og frem i lydboksen med sin distinkte lyd. Med en antydning mot svingte 16-deler føyer den seg fint inn i den særegne rytmikken mellom rett og swing. Når man tar en nærmere titt på riffet kan markeringene gitaristen spiller tolkes som en figur med utgangspunkt i claven, og som vi har sett i trommer og bass, hva det medfører av kryssrytmiske tendenser. Til forskjell fra trommer og bass som markerer claven i forhold til 8-delene, markerer gitaren claven i forhold til 4-delene. Det vil si at det bare forekommer én clave i takten i det rytmiske laget til gitaren. Det kryssrytmiske laget er her etablert som et mønster av aksentueringer innenfor et mønster av 16-delsunderdelinger, og former således en diskret variant av kryssrytme. Claven samt to mot tre-figuren som denne innebærer blir foregrepet slik at den starter en sekstendel før slag en i takten. Figuren kan i forhold til claven eller «standard pattern» bli forstått som en gruppering av 3+3+2 hvor hver tone er delt inn og spilt i to deler på denne måten: $3+3+2=(3+3)+(3+3)+(2+2)/2$.²⁵⁶

Figur 17: Gitarriff



Gitaren konkurrerer om oppmerksomhet med cabasaen som forholder seg til samme pulsnivå, og de er plassert på samme plass i lydboksen, med unntak av at cabasaen opptar rom litt høyere opp i frekvensområdet. Som jeg har nevnt forholder cabasaen seg til 16-delsunderdelinger med aksentueringer som fremhever grunnpulsens, dersom vi da skal regne fjerdedeler som grunnpuls. Underdelingene øker i intensitet fra andre vers og utover ved at perkusjonisten åpner opp i grooven og spiller mer legato enn på første vers hvor han spiller mer stakkato og antyder underdelingene i noe mindre grad. Den kryssrytmiske funksjonen til gitaren blir dermed ikke like fremtredende som hos bass og trommer. I den rytmiske veven underbygger spesielt cabasa og orgel 4-deler som grunnpuls. I tillegg kan man si at også si at 16-delsunderdelingene i gitaren er med på å utydeliggjøre det kryssrytmiske laget, og dermed med på å skape en forbindelse mellom 4-deler

²⁵⁶Denne inndelingen av gitarriff er meget vanlig innen funk, noe som er påpekt blant annet hos Danielsen 2006: 64

som puls og det kryssrytmiske laget. Det kryssrytmiske laget understøtter og bekrefter grunnpulsen. Kryssrytmen i gitaren representerer ikke en konkurrerende alternativ grunnpuls men istedet «...animates from *within* the main rhythm, both fortifying it and keeping it together, like an element of tension keeping things in place.»²⁵⁷ Dette vil også gjelde 16-delsunderdelingene på skarptromma.

Along with a tendency toward cross-rhythm, the counter-rhythmic layer also contains a counterweight to cross-rhythm. Since part of the energy is already channeled in the direction of the main meter, the effect of cross-rhythm is therefore moderated. The correct (im)balance is partly secured within the counterrhythm itself.²⁵⁸

Pianoet veksler mellom fill og akkompagnement i dialog med gitaren på hver deres side av lydboksen. Underdelingsmessig spilles det stort sett *in between the cracks*, bortsett fra ved et par anledninger hvor det spilles 16-delsfills som beveger seg mer mot rette enn resten av ensemblet, nærmest for å understreke *in between the crack*-følelsen på resten av låta. Pianisten spiller *fillsene* legato med en antydning mot rett underdeling. Dette skaper dermed spenning i forhold til resten av grooven som ligger *in between the cracks*. (Eksempler på dette finnes for eksempel på 0:22, 2:04, 2:17, 2:34 og 2:49). Det lengste og mest karakteristiske stedet finnes imidlertid mot slutten av siste vers (2:36) hvor piano spiller et oppadgående fill med en betoning som gjør det spesielt interessant i denne sammenhengen.

Figur 18: Pianofill



Betoningen til Allen Toussaint som her spiller piano kan tolkes som en gruppering av 3+3+3+3+4 i denne takten. Den fjerde av aksentueringene er riktignok noe svakere enn de foregående. Dette gir en kryssrytmisk tendens med fire over tre på de tre første 4-delene i takten, men i likhet med gitaren og trommene innebærer fillet underdelingen av 16-deler, noe som gjør at 4-delspulsen understrekes samtidig som det rytmiske i veven blir dratt ut, og det skapes spenninger i låta. Dette stedet i låta er imidlertid litt spesielt da dette fillet ligger over 3+3+2 figuren i trommene, forskjøvet 3+3+2 i gitaren, og sammen med 4-dels offbeat betoning i cabasa og orgel i tillegg til koringen som også

257Danielsen 2006: 65

258Danielsen 2006: 68

gjør seg gjeldende her.

Det er interessant å se på korstemmene i låta i forhold til hvilken rytmikk de innehar på støtene ved inngangen til refrenget, i refrenget og på siste verset i forhold til pianofillet ovenfor. Her synger de i 2-3 clave i forhold til 8-delspulsnivå, men utelater den siste markeringen i 3 claven. Stemmen fungerer som *call and response* både til seg selv og ovenfor trompetstøtene, her representert ved de to siste taktene av det første refrenget (1:22).

Figur 19: Trompet og kor

The image shows a musical score for Trompet and Kor. The Trompet part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure contains a dotted quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The second measure contains a dotted quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The Kor part is also written in treble clef with the same key signature and time signature. It consists of four measures. The first measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The second measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The third measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth rest, an eighth note on G4, and a quarter rest. The lyrics 'Shoo Fly' are written below each measure of the Kor part.

De første markeringene i korstemmene fungerer sammen med den første 8-delspauzen som en tre mot to figur i forhold til trommer og bass. Trompetstøtene er med på å forsterke claven i bass og trommer ved å markere første og tredje del av claven. Dette skaper ekstra spenning som løses opp ved at de to punkterte 8-delene i neste korstøt markeres sammen med claven i bass og trommer. Her fungerer altså første del av claven som en avspenning i forhold til de to første støtene i korstemmene samtidig som den skaper ny spenning i form av claven i seg selv. Det begrensede omfanget av lengden på disse støtene gjør imidlertid at de neppe kan kalles kryssrytmiske. De heller mer mot synkoperte støt og en antydning til kryssrytmisk tendens. Dette på grunn av gestenes begrensede tilstedeværelse i den rytmiske veven. Korstemmene vil imidlertid i form av sin deltakelse i claven sammen med akkompagnementet på de to siste støtene være med på å forsterke claven som en felles gest. Dermed forsterkes også clavens kryssrytmiske tendens på dette punktet i låta ytterligere.

Dersom vi beveger oss tilbake til gitaren kan slike 16-delsriff betegnes som relativt vanlige innen sjangeren funk. Gitaren forholder seg til et rammeverk av 4/4 og en grunnpuls på 4-delene. Kryssrytmen i gitaren er underordnet grunnpulsen i balanse og fremtoning. Denne ubalansen mellom rytmene er i følge Danielsen ekstremt viktig i funk. «The counter-rhythm should destabilize

the main meter without being so articulated as to threaten to take it over.»²⁵⁹ Denne balansen kan oppnås ved for eksempel at lagene har forskjellig volum i miksen, eller at kryssrytmen begrenses i tid før den slutter seg tilbake til hovedpuls. Men vil dette også gjelde for 3 claven i trommer og bass?

Som jeg har vært inne på innebærer tre claven en form for *call and response*. Den første inndelingen av 3+3 fungerer som spenningskapende (*call*) mens de to 16-deler på slutten av 3+3+2 fungerer som en avspenning (*response*). Det at denne rytmikken «går opp» og starter på nytt etter kun to 4-deler, og den konstante spenningen og avspenningen det medfører, er med på å bekrefte 4/4 som taktart. Det fører til at tendensen mot kryssrytme fungerer innenfor et rammeverk av en grunnrytme i 4/4, «...filling the groove with complex tensions»²⁶⁰. Denne stadige spenningen og avspenningen mellom de to pulsskjemaene fører til at rytmen i trommer og bass hele tiden jobber i et grenseland mellom synkopering og kryssrytmer, «...the groove pulls in several directions at once.»²⁶¹ I tillegg vil det hos de fleste lyttere i den vestlige verden alltid være tilstede en 4/4 puls i forhold til denne typen musikk. Vi er så vant med 4/4 at denne pulsen vil komme til uttrykk gjennom klapping, tramping med foten eller bare ved å tenke den. Det motsatte er derimot ikke tilfelle.

The pulse of 4/4 goes with the counter-rhythm as an internal beat, as the basis that gives syncopated figures their fully meaning. On the contrary, we do not automatically supply an alternative basic pulse: the counter-rhythm has to be present in the rhythmic fabric, either as sound or as an echo of sound.²⁶²

Det vil si at claven er både polyrytmisk og kryssrytmisk på samme tid. Begrensningen med 4/4 og tidsbegrensningen av de kryssrytmiske tendensen gjør imidlertid at vi ikke kan sammenligne denne antydningen til kryssrytme med den likeverdige kryssrytmen vi finner i afrikanske rytmer. Refrenget taler selvsagt også til 4-delspulsens fordel. Trommene spiller her som nevnt en rettere 8-delsgroove og oppnår en slags avspenning i forhold til verset. Rytmen bryter med den spenningsoppbyggende *second line groove* på verset, som lager spenning i hver claveenhet og samtidig bygger opp en spenning over et lengre tidsrom. Overgangen fra å forholde seg til et 16-dels pulslag til å halvere dette, er med på å forsterke denne avspenningen.

259Danielsen 2006: 67

260Robert Walser i Danielsen 2006: 229

261Danielsen 2006: 71

262Danielsen 2006: 70

En kryssrytme må være presentert i veven, man begynner ikke automatisk å klappe en slik, eller vil man gjøre det i New Orleans? Antakeligvis ikke blant folk på gata, men blant musikere og medlemmer av ulike Mardi Gras Indians stammer vil nok claven fort kunne komme opp som et alternativ. I motsetning til i Danielsens tilfelle med James Brown funk hvor: «The point is not to combine a basic rhythm with the «right» portion of independent counter-rhythm but to «deform» those figures so as to make them both one and the other, both rhythm and counter-rhythm at the same time.»²⁶³, er kanskje poenget ved denne typen New Orleans funk nettopp å kombinere grunnpuls med den rette inndelingen av en individuell motrytme, slik den kommer til uttrykk gjennom claven, en konsekvent veksling slik at vekslingen utgjør grunnpuls, eller en alternativ grunnpuls til 4/4.

Gest og figur

Trommefiguren som spilles i «Shoo Fly Marches On» finner vi også på låta «Hey Pocky A-Way» (spor 16) med The Meters som ble spilt inn året etter, i 1974. Det er samme trommeslager, Joseph «Zigaboo» Modeliste, som spiller på begge disse låtene. «Hey Pocky A-Way» er avledet fra en gammel Mardi Gras Indians sang «Two-way Pocky Way».²⁶⁴ The Meters har tilpasset den sitt format med inspirasjon fra street beat og New Orleans' gatekultur. Denne låta er i likhet med «Mardi Gras in New Orleans» blitt en del av et standardrepertoar i karnevaltiden og i New Orleans generelt.²⁶⁵ I denne delen av oppgaven ønsker jeg å se disse låtene i forhold til hverandre med utgangspunkt i en gestproblematikk. Gest og figur kan forstås som forskjellen mellom det hørbare og det skrevne. Først vil jeg presentere «Hey Pocky A-Way».

«Hey Pocky A-Way» har som «Shoo Fly Marches On» en sirkulær form med tydelige innslag av call and response *cellular structure*. Et åpenbart eksempel på call and response finnes blant annet i refrenget hvor vokalisten synger «Hey, hey hey», og resten av bandet svarer med «Hey Pocky A-Way» (0:43). Som et eksempel på *cellular structure* kan blåsernes utvikling nevnes, for eksempel et stykke ut i verset (0:33) hvor vokal og blåsere gjennom arrangementet utvikler seg og bygger opp mot refrenget. Blåserne svarer vokalen med to korte støt på 8-delene. Etter neste sangstrofe videreutvikles disse støtene til en synkopert figur av samme karakter. Dette fungerer som en ny *response*, både i forhold til sangstrofen og i forhold til de foregående støtene, hvor de nye støtene videreutvikler de første. På bakgrunn av vokalistsens måte å sette sammen to fraser på, sammen med

263Danielsen 2006: 71

264Berry, Foose, Jones 1986: 218

265Matthews, Bunny 1974, fra cd-booklet *Rejuvenation*

pianoriffets totaktsmønster, regner jeg grunnenheten i låta som to takter. De øvrige instrumentene i den rytmiske veven danner hovedsaklig entaktsmønster.

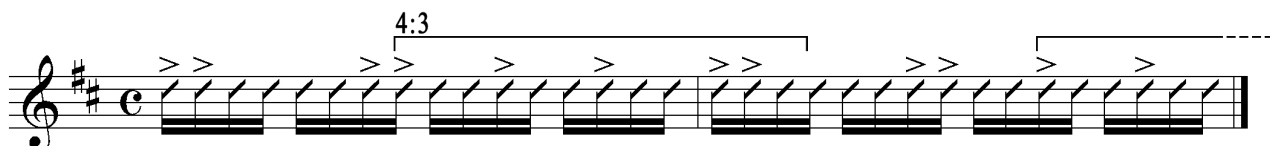
Figur 20: Grunnenheten, de to første taktene av det første verset (0:22)

The musical score for Figure 20 consists of five staves. The top staff is for the Drum (Trommer), showing a complex rhythmic pattern with many eighth notes and accents. The second staff is for the Tambourine (Tamburin), featuring a simpler pattern of quarter notes with accents. The third staff is for the Guitar (Gitar), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for the Piano, with a treble clef staff showing chords and a bass clef staff showing a melodic line. The fifth staff is for the Bass, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Trommefiguren følger 3 clave gjennom hele låta på samme måte som i «Shoo Fly Marches On» med to 3 claver i hver takt. I motsetning til i «Shoo Fly Marches On» brytes ikke låta opp med en klart uttrykt 4/4 puls i trommene på refrenget. Trommene følger claven gjennom refrenget. På det første riffet i refrenget artikulerer resten av bandet tydelig slag en og tre i takten, men på riffet som spilles rett før nytt vers, markerer resten av bandet claven sammen med trommene. Dette kan nærmest oppfattes som et mønster av hemiol rytmikk hadde det ikke vært for underdelingene i skarptromme og gitar som fortsatt spilles. Det er imidlertid 3 claveriffet som her dominerer lengst frem i det virtuelle lydrommet med trommer, bass, blås og piano. Som det vises i figur 18 følger venstrehånda til pianisten 3 clave i forhold til 8-dels puls sammen med trommene. Claven dominerer i stor grad også i denne låta, hvilket taler for at man kanskje kan betegne claven som den alternative grunnpulsen i låta. Imidlertid markerer tamburinen 8-delspulsnivå offbeat på samme

måte som cabasaen på «Shoo Fly Marches On», noe som understøtter en regulær puls på 4-delsnivå. Gitaren understøtter også 4-del som puls med sin 16-delsunderdeling. I tillegg spiller gitaristen med markeringer som gjør at gitarriffet kan tolkes som å innebære en kryssrytme med 4 mot 3 forskjøvet.

Figur 21: Gitar 4 mot 3



Kryssrytmens begrensede omfang gjør imidlertid at det er mer hensiktsmessig å betegne riffet som en kryssrytmisk tendens. Dette gitarriffet utvikles videre i andre vers hvor fjerde 16-del i første slag i takten markeres tydeligere. Etter fire av versets åtte takter markerer også blåsen disse markeringene sammen med gitaren. Dette fører til en utvikling i låta. Disse stadige små utviklingene i instrumentene gir låta en utvikling i tråd med prinsippene for en sirkulær form.

Låta starter i likhet med «Shoo Fly Marches On» med én takt trommeintro. Trommegrooven Modeliste spiller på de to låtene er den samme grooven på figurnivå, det vil si at den noteres likt i de to tilfellene (se figur 12 og 18). Trommefiguren består i begge tilfeller av en 3 clave og spilles på lignende måte på samme deler av trommesettet. Claven markeres i basstromma og 16-delsunderdelinger på skarpstromma med aksentuering av claven sammen med basstromma. På «Hey Way Pocky-Way» underdeles trommegrooven og rytmen i de øvrige instrumentene in between the cracks. Når pianisten kommer inn etter trommeintroen spilles det i piano et rytmisk mønster som har en antydning av å underdele mot swing. Samspillet med trommene gjør at hele låta får en følelse av å helle mer mot swing enn «Shoo Fly Marches On», selv om begge karakteriseres av in between the cracks. Musikerne spiller her mer på slagene i forhold til i «Shoo Fly Marches On» hvor hele bandet har et mer tilbakelent uttrykk, de spiller mer bakpå *beatet*. Denne følelsen kommer også på grunn av den noe luftigere sammensetningen av lag i den rytmiske veven (se figur 18) der heller ingen av instrumentene har fillsroller utover de faste rytmiske figurene. Låta har et mer konsist og presist uttrykk. Blåserne spiller rytmiske støt og låta har ikke noe harmonisk underlag som ligger bak den rytmiske veven slik tilfellet er med blåserne i «Shoo Fly Marches On». Vokalisten er mer presis og «flyter» ikke på samme grad over den rytmiske veven som Dr. John gjør i «Shoo Fly Marches On». Som jeg så vidt har vært inne på før, er pausene i musikk av stor

viktigheten for hvordan riff høres ut og for utforming av en groove. George Porter Jr., bassisten i The Meters, har uttrykt seg på denne måten: «There was hole in the music, there was always space...I always belived that it's not what you say, but what you don't say».²⁶⁶ Pausene er en del av det virtuelle i et riff og er således like viktige for de faktiske tonene som spilles for utformingen av et riff og en groove.

In groove music in particular, the space between the notes seems very important. It is as if the silence creates a tension that locks the groove: the gap between the sounds create the groove as much as the sounds themselves do. The gaps almost represent a field of power, making the gestures stick to their positions – in other words, where and how the sound is ended is as much a part of the gesture as where and how the sound starts.²⁶⁷

På «Hey Pocky A-Way» spilles den samme bassfiguren stort sett gjennom hele låta. Den har liten utvikling bortsett fra at det noen ganger spilles ekstra forslag og aksentuering før den kommer inn igjen på eneren i neste takt etter to 4-deler med pause. Denne relativt lange pausen er et viktig element for opplevelsen av låtas luftige uttrykk. Denne pausen er like viktig for låtas uttrykk som det bassisten faktisk spiller. Bassen er allikevel aktiv når den spiller med et 16-dels riff, hvilket gir låta liv og god fremgang. Pausen på tredje 16-del i riffet er også viktig for det luftige uttrykket og en del av grooven. Bassfiguren i verset på «Hey Pocky A-Way» følger claven i mindre grad enn bassfiguren i «Shoo Fly Marches On» hvor bassisten spiller færre toner over et lengre tidsspenn. Dette er et viktig moment i forhold til hvordan låta som helhet høres ut. Jeg opplever at dette gir mer luft i låta da bassens dobling av claven i «Shoo Fly Marches On» skaper en sterkere underliggende spenning og en «seigere» groove. Det at ingen instrumenter ligger og fyller i tillegg til de faste figurene, slik tilfellet er i «Shoo Fly Marches On», er også med på å skape et luftigere lydbilde.

Middleton skriver, som jeg også var inne på i teoridelen, hvorledes gester på et mikronivå påvirker opplevelsen av groove. Hvordan de ulike instrumentalistene på et mikronivå slår an de individuelle frasene og tonene er av stor betydning. Hvordan Dr. John synger sine fraser, hvordan Zigaboo slår på trommene, eller hvordan bassisten setter an en tone, er avgjørende for hvordan den totale grooven høres ut og oppleves. Dette er små gester som er med på å underbygge de større gestene: «...the micro-gestures of individual sounds [...] forming the tensional climax of the gesture...»²⁶⁸

266Vincent 1996: 67

267Danielsen 2006: 54

268Middleton 2000: 112

Danielsen påpeker at mikrogestene nesten ikke engang kan høres, men bare føles kroppslig. Minimale ulikheter og øyensynlige ubetydelige nyanser har stor betydning for den musikalske fremførelsen.²⁶⁹ Låtene jeg analyserer er fulle av eksempler der små nyanser i musikken påvirker det helhetlige uttrykket. Et eksempel på mikrogestnivå innenfor begge disse låtene er følelsen av in between the cracks. Dette er en følelse i musikken som er vanskelig å definere auditivt, og som oppleves kroppslig. In between the cracks har imidlertid en vesentlig betydning for den helhetlige opplevelsen av låtene.

Trommegrooven i «Two Way Pocky A-Way» er fremført på en annen måte enn i «Shoo Fly Marches On» selv om den nedskrevne figuren er lik. Blant annet spilles det med en kraftigere aksentuering eller betoning av slagene i figuren og de ligger lengre frem i det virtuelle rommet. Når piano kommer inn etter en takt, setter den an den rytmiske figuren med samme harde stakkatobetoning som trommene. Sannsynligvis blir pianisten påvirket av trommeslagerens måte å frasere og sette an slagene på. Dette er et eksempel på hvordan dialogen mellom instrumentene går alle veier og påvirker hverandre gjensidig. Når man snakker om små nyanser i helheten eller den fremførte gesten kan vi forstå det som mikrogester. Disse er ikke bare med på å forme den fremførte trommegesten, men påvirker også den totale gesten fremført av bandet: «...accents, syncopations, and ghost strokes to cut up the drumming into a number of smaller components. These are woven together with the rest of the band rather than formed into an independent layer of drums...»²⁷⁰

Det er svært vanskelig å skulle notere den musikken jeg her analyserer, særlig på grunn av underdelingene in between the cracks. Som tidligere nevnt har jeg for å få et mest mulig oversiktlig notebilde valgt å notere alle mine eksempler med rette 8- og 16-deler. Ser vi for eksempel på bassen i takt sju og åtte i «Hey Pocky A-Way» (0:14) dukker det fort opp et problem rent notasjonsmessig.

Figur 22: «Hey Pocky A-Way», bassfigur intro,



I dette noteeksempelet forsøker jeg å skrive ut nøyaktig den gesten jeg hører. I den andre fjerdedelen i takten spiller bassisten en bevegelse fra septim til oktav som kan synes å være noe mer

²⁶⁹Danielsen 2006: 71-72

²⁷⁰Danielsen 2006: 74

svingt, eller bakpå, enn den samme bevegelsen på slag to i neste takt, som på sin side tenderer mot å være mer rett på slaget. Dette er gestproblematikk på et mikrogestnivå. Selv denne notasjonen evner ikke å gjengi det spilte helt nøyaktig. Det er svært vanskelig å oppfatte eksakt hvor bassisten setter an slagene, hvorvidt det er en gest som er svingt, eller *in between the cracks*. Notasjonsmessig er kanskje ikke dette vesentlig? Derimot er det i fremføringen viktig hvor bassisten setter an slagene. Dette for å fremskape en riktig *feeling*. Bassriffets relasjon til de andre gestene i veven gjør at den kan karakteriseres som *in between the cracks*. Musikerne som spiller må ha en kodefortrolighet til sjangeren, kjenne *in between the cracks* og føle gestene på kroppen. Det at bassisten spiller samme figur i de to taktene (figur 20), med nyanser av ulik rytmikk, kan sees på som *cellular structure* på et mikronivå. Det skjer i takt åtte en utvikling av riffet fra takt sju ved at riffet endres noe, men allikevel beholder sin karakter.

Dersom vi går tilbake til å se på Dr. Johns vokal i «Shoo Fly Marches On» finner vi tilsvarende problematikk. Dr. Johns nærmest gryntende vokal varierer mellom å slentre oppå det rytmiske underlaget, og å være mer presis i forhold til underdeling. Uavhengig av resten av bandet har en solist, som i dette tilfellet vokalisten, mulighet til å «flyte oppå pulsen». Vokalisten står dermed noe mer fritt i forhold til den rytmisk underdelingen i veven. Det er imidlertid ikke bare det rytmiske som er vanskelig å plassere i denne sammenheng. Hans stemmeklang og måte å frasere og intonere på påvirker låta som helhet. Dette er elementer som er umulig å vise med et notebilde. Dette gjelder også for tonevalget han benytter seg av som ligger i et blues-landskap. Dr. John sklir mellom tonene og det er i enkelte partier vanskelig å fange opp nøyaktig hvilke toner han synger. I eksempelet under har jeg transkribert tredje og fjerde takt i første vers. (0:31).

Figur 23: Dr. Johns vokal

a' no pla-ces to go, n' got-ta no-thing to do.

Denne frasen kommer som en *response* til de to foregående *call*-frasene. Dr. John sklir fra tone til tone. Der jeg har markert med en sirkel beveger han seg i nedadgående retning med en glissando. Det «problematisk» er å fange opp hvilke toner han lander på eller er innom. Stemmen hans passer godt inn i den slentrende og bakpå rytmikken som låta ellers preges av, og er med på å påvirke den

rytmiske veven på lik linje med de andre instrumentene. Vokalen har en mer rytmisk variert funksjon en de øvrige instrumentene i veven. Vokalen sørger for rytmisk variasjon. «...the voice is the instrument that suggest a grouping of the bars in four and four, or eight and eight, while at the same time overriding these attempts at grouping by introducing new beginnings at the most unexpected points in time.»²⁷¹ Dr. John synger frasene stort sett inndelt i fire og fire takter, men mot slutten av låta (2:38) beveger han seg mer rytmisk fritt i forhold til den regulære inndelingen og fraserer over i nye perioder ved blant annet å trekke ut frasene, og ved å starte midt i perioden. Han løser opp og skaper en utvikling innenfor prinsippet rundt *cellular structure*.

Når det gjelder trommegrooven Modeliste spiller på de to låtene er det som vi har sett med ovenstående analyser mange momenter som gjør at de to variantene av grooven er ulike hverandre på et gestnivå. Det er summen av gestene som gjør dem ulike til tross for at figuren er den samme. Notene jeg har skrevet ned sier lite om den fremførte musikken, de er kun virtuelle strukturer som eksisterer utenfor tid og sted. Allerede fra første takt i begge låter, hvor begge låtene starter med trommeintro, oppleves to forskjellige groover. Tempo, betoning av anslag og klang, er elementer som ikke kommer til syne i den nedskrevne figuren, men som er en del av trommegesten. Tempoet er raskere og betoningen av 16-delene på skarptromma er hardere på «Hey Way Pocky A-Way». Det kan også høres ut som om skinnets er skrudd strammere og stemt høyt slik at tonen og klangen i skarptromma blir en anelse lysere. Når de andre musikerne begynner å spille vil også de være med på å synliggjøre trommegestens unike posisjon i de ulike låtene. Hvordan rytmemønster er skapt over tid er da et viktig forhold når man skal skille mellom figur og gest. På figurnivå kan to rytmer være identiske mens de på gestnivå vil være ulike. Som tidligere nevnt formes grooven av alle de involverte instrumentene. Selv om figuren i trommene er den samme vil trommegesten bli en annen fordi hele bandet er i aktivitet. Trommene vil alltid være i dialog med de andre instrumentene. Det vil også være en dialog mellom de ulike delene av trommesettet, for eksempel mellom skarptromme og basstromme. De enkelte rytmene er alltid direkte eller indirekte bundet opp mot resten av rytmene gjennom veven av rytmiske dialoger. Altså blir trommegrooven annerledes i seg selv, men også i forhold til de andre instrumentene i låta og den rytmiske veven. Den er en annerledes gest på to nivåer. Samtidig er det et viktig poeng at det faktisk er den samme figuren som spilles da den kan relateres til sjanger, personlig spillestil og *feeling* i låta. Det vil si at den er lik og ulik på samme tid.

271Danielsen 2006: 82

Trommegroovene Modeliste spiller på de to låtene kan knyttes opp mot Henry Louis Gates' begrep *Signifyin(g)*. Dette begrepet innebærer en repetisjon og bearbeidelse i en og samme handling, det vil si en repetisjon med en forandring. Gates bruker ifølge Danielsen termen intertekstualitet for denne formen for indirekte å inkludere noe fraværende eller allerede eksisterende.²⁷² Når Modeliste spiller den «samme» trommegrooven på «Hey Pocky A-Way som han spilte inn med Dr. John på «Shoo Fly Marches On» ett år tidligere, er det et eksempel på intertekstualitet. Grooven er en repetisjon og en bearbeidelse av den tidligere spilte grooven.

Alle de rytmiske elementene jeg har diskutert i dette kapittelet, vil kunne gå igjen i ulike låter, og fremføres av ulike musikere i New Orleans, og musikere andre steder som er påvirket av New Orleans-musikk. Innenfor musikk handler det om å utforske gammelt materiale på ny måte. Heller enn å finne opp nytt materiale, er det viktig å spille noe som rett og slett passer bra inn i låta, det som hever helheten av uttrykket av de formende gestene. I en musikk sjanger vil formen for en erfaren musiker være innlysende, og både han og et sjangerfortrolig publikum vil spille og lytte med en forventning. *Signifyin(g)* skaper en dialog mellom det lytteren forventer og det musikeren spiller. Danielsen eksemplifiserer intertekstualitet ved å vise til hvorledes for eksempel et riff vil høre til i den aktuelle settingen det fremføres. Det hører til i den sangen riffet spilles, i tillegg til i de låtene som riffet har blitt spilt i før, og i de som kommer. Det er heller noe som tilhører en sjanger.²⁷³ Denne prosessen vil alltid finne sted i et felt mellom to poler: sjanger eller tradisjon, og individuell stil. «In studying the use of these devices in black music, we come to see that these figures Signify on other figures, on the performances themselves, on other performances of the same pieces, on other completely different works of music, and on other musical genres.»²⁷⁴

272Danielsen 2006: 57

273Danielsen 2006: 58

274Floyd 1995: 7

Kapittel 4: Good for the body, good for your soul

I analysedelen ovenfor har jeg forholdt meg tekstnært i forhold til musikken. I denne delen ønsker jeg å se musikken fra New Orleans i en bredere kulturell kontekst. Musikken jeg ser på er en del av den afroamerikanske musikktradisjonen, og for å få et mer nyansert bilde av musikken er det viktig å se musikken i en bredere kontekst.

Den afroamerikanske kulturen ble til gjennom en gradvis sammenblanding av mange afrikanske kulturer da slavene kom fra ulike steder. De snakket mange forskjellige språk og måtte lære seg nye måter å kommunisere med hverandre og med slaveeierne på. De måtte tilpasse seg nye omgivelser, vaner, lyder, lukter og smaker. Dena J. Epstein, bidrags giver til *The Garland Encyclopedia of World Music*, antar at: «They observed the music and dances of these strange Europeans and gradually learned to combine them with the music and dance they had brought from Africa.»²⁷⁵ Også Small forholder seg til afroamerikansk musikk på denne måten:

What we call Afro-American music, then, is not a collection of sound-objects, not a repertory of pieces, or even a group of musical styles narrowly considered, but an approach to the act of music making, a way of playing and of responding to music, which derives from those two great ways of making music which came together in the Americas.²⁷⁶

Dette er en innfallsvinkel jeg synes er svært relevant for musikken fra New Orleans. Dersom jeg hadde skrevet om New Orleans musikk uten å komme inn på disse prosessene og musikkens kontekst hadde jeg kun forholdt meg til halve historien. For å forstå hvordan musikk blir meningsfull i en kultur, må blikket søke ut i kulturen vel så mye som i de intramusikalske strukturer.

Musikk fra New Orleans, i (lokal)kulturen og samfunnet

Sjanger og stil

De musikk eksemplene jeg har beskrevet tidligere, kan relateres til en rekke ulike sjangre, men som vi har sett har mange av låtene likevel fellestrekk. I den forbindelse synes jeg det er interessant å se på begrepene sjanger og stil. Dette er begreper som i dagligtale ofte blandes sammen, men som ikke betyr det samme. Det er i dag bred enighet blant musikologer innenfor populærmusikk at sjanger

²⁷⁵Dena J. Epstein i Koskoff (red) 2001: 597

²⁷⁶Small 1987: 13-14

ikke kan defineres ut ifra musikalske beskrivelser eller stilistiske analyser alene.²⁷⁷ Det må også tas stilling til en rekke andre elementer. Enhver person involvert i musikalsk produksjon – artist, tekstforfatter, komponist, produsent, lydtekniker, eierskap, etc. – har en egen forhistorie, spiller en ideologisk og sosial rolle, har ulike økonomiske forutsetninger og individuelle praktiske muligheter. Samtidig er det nødvendig med visse felles referanser. «Genre discourse depends, [...], on a certain sort of shared musical knowledge and experience [...]. What is obvious from this language is that for musicians too, genre labels describe musical skills and ideological attitudes simultaneously.»²⁷⁸ Sjanger er følgelig et omfattende begrep og det holder ikke å se på form og stil i musikken for å avgjøre dens sjanger: «...form or style is not sufficient to define a genre, even though forms and styles continue in their daily use to be confused with the idea of genre.»²⁷⁹ Også Franco Fabbri mener at sjanger er både musikalsk og sosialt fundamentert. Han kritiserer i sitt arbeidet en positivistisk tenkning der sjanger fremstår som arketyper utenfor tid og kultur, og han kritiserer også sosiologiske posisjoner som mener sjanger er utelukkende sosiologisk fundamentert.²⁸⁰ Videre hevder han at for å få en sjangerdemokratisk ideologi må alle sjangre vurderes ut fra sine egne prinsipper. Da er det ikke nok å kun ta stilistiske og formale elementer med i betraktningen, noe som har vært vanlig innenfor den klassiske musikktradisjonen.²⁸¹ Utviklingen av en kritisk musikologi handler blant annet om at konteksten får en større plass i vurderingen av musikken. Fabbri definerer en sjanger innen musikk som «...a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules».²⁸² Musikalske hendelser kan inneholde aspekter fra ulike sjangre og stilarter samtidig. Dette medfører at elementer innenfor den konkrete hendelsen kan ligge i grenseland mellom ulike sjangre på en og samme tid. En musikalsk hendelse knyttet opp mot sjanger er ikke absolutt og fastlåst til en sjanger. Nye kategorier springer ut av musikkens *sub-sets*, en samling av hendelser underlagt en annen hendelse, og subsjangre kan utvikles fra disse.

Fabbri setter opp fem punkter som viser kompleksiteten ved å skulle definere en sjanger.²⁸³ *Formale og tekniske regler* bestemmer den musikalske formen. Spilleferdigheter, hvilke instrumenter som er brukt og hvordan de er brukt, er med på å bestemme disse. Melodiføring, rytmikk, lyd kvalitet samt hvordan musikken er satt sammen av tekst og stemme i forhold til instrumenter spiller også inn.

277Charles Hamm i Middleton (red.) 2000: 298

278Frith 1996: 87

279Fabbri 1982: 136

280Fabbri 1982: 136

281Middleton 2000: 104

282Fabbri 1980: 1 og Fabbri 1982: 136

283Disse blir også beskrevet i Frith 1996: 91-95

Med utgangspunkt i mine analyser i kapittel 3, vil for eksempel den rytmiske veven, forestillingen om en grunnenhet og claven være elementer som med utgangspunkt i Fabbris sjangerregler vil falle under formale og tekniske regler. Videre nevner Fabbri *semiotiske regler* som en genreregul. Semiotiske regler handler om hvordan det eksisterer en felles forståelse mellom utøver og lytter. Dette er essensielt i en kommunikasjonsprosess: «...musical codes can only assume meaning through the cultural context of their location»²⁸⁴. Live musikk i New Orleans er et godt eksempel på hvorledes det eksisterer en felles musikalsk forståelse mellom utøver og lytter. Dette blir behandlet under overskriften «New Orleans live» nedenfor. Semiotiske regler omfatter også intertekstualitet, hvordan musikk referer til annen musikk. Jeg har tidligere vist hvordan trommegrooven Joseph Modeliste spiller i «Shoo Fly Marches On» «går igjen» i «Hey Pocky A-Way», og hvordan den førstnevnte blir en referanse for hvorledes den andre utformes. I nær sammenheng med de semiotiske regler kommer *regler knyttet til adferd*. Disse bestemmes ut fra hvorledes musikere og publikum oppfører seg når de henholdsvis er utøver og tilhører. Et eksempel fra New Orleans musikkultur er det tradisjonelle begravelsesfølge hvor musikerne går først, og publikum danner baktropper og danser med. Reaksjonsmønster hos de deltagende parter varierer i ulike sjangre, og utøvernes «ekthet» kan være av ulik verdi. Frith omtaler dette som *gestural rules*²⁸⁵. Disse reglene omfatter musikalske ferdigheter på den ene siden, og musikalsk personlighet på den andre, både på og utenfor scenen. Mottagerne med sine forventninger forutsetter ulike normer for hva som forventes av en artist i forhold til hvilken sjanger artisten befinner seg i. Ved å bryte med forventningen kan artisten enten gjøre suksess å regnes som nyskapende eller opptredenen kan bli ansett som en fiasko, da artisten ikke følger rett kutyme. Artisten kan da regnes som nyskapende, eller han følger ikke rett kutyme i henhold til sin rolle som artist. *Sosiologiske og ideologiske* regler representerer ansvaret en musiker har som et forbilde og det sosiale bilde lytterne har av den enkelte musikertype knyttet opp mot sin sjanger: «...sociological information becomes a part of the set of rules for a genre»²⁸⁶. Den siste av Fabbris sjangerregler er *økonomiske/kommersielle og juridiske regler*. Disse omhandler artisten, produksjonen og sjangerens bakgrunn og overlevelseskraft i forhold til apparatet rundt. Hvordan et musikalsk arrangement blir satt i sammen og hvem som har rettighetene til musikken, er avgjørende for levedyktigheten til en artist og til en sjanger. Som jeg var inne på i kapittel 1 var de afroamerikanske artistenes manglende kjennskap til egne rettigheter og mulighet til kontraktskriving på 1950-tallet et eksempel på dette.

Som Frith poengterer er problemet med en slik teoretisk inndeling av sjangre at den blir veldig

284Hawkins 2002: 9

285Frith 1996: 92

286Fabbri 1980: 5

statisk. En sjanger er i stadig utvikling og følgelig er det vanskelig å sette opp utfyllende og universelle regler for den enkelte sjanger. Nye sjangre springer ut fra eksisterende sjangre og det vil derfor være umulig å beskrive en sjanger fullt ut.²⁸⁷ Det Fabbris sjangerregler kan bidra med er å beskrive grunntrekkene for hva spesifikke sjangre representerer på et gitt tidspunkt i historien. Noen av reglene vil være mer fremtredende enn andre innen de ulike sjangrene. I mange tilfeller kan det være vanskelig å fastslå hvilken sjanger en låt eller et verk tilhører. Det bringes inn stiltrekk i tillegg til andre elementer som forbindes med andre sjangre. Stil knyttes gjerne til en sjanger, men det er ikke nødvendigvis slik at en sjanger utelukkende inneholder faste stiltrekk. Ved å blande inn og overføre stiltrekk fra andre sjangere kan nye sjangere og stilarter oppstå.

Som et eksempel på at en sjanger stadig er i bevegelse kan nevnes den populære brassband-tradisjonen som har blomstret opp i New Orleans de siste tiårene blant de unge i byen. Besetningen kan for eksempel være basstromme, skarptromme, en eller to trompeter, trombone, saksofon og tuba. Med musikalske impulser fra byens musikalske kulturarv og andre felter innen populærmusikken, blander de elementer fra rhythm and blues, jazz, soul, hip-hop, rap, funk etc. og fører tradisjonen videre i nye former. De tar i stor grad bruk av musikalske elementer som jeg tok opp i analysekapittelet; *clave*, *second line*, *in between the cracks* og *the big four*, elementer som har preget mye av musikken fra New Orleans. For de som kjenner musikkulturen i New Orleans er det åpenbart hva de spiller på, de er i dialog med sin egen tradisjon. Et eksempel på denne utviklingen kan høres på låta «New Orleans Music» (spor 17) med Rebirth Brass Band.

For de fleste mennesker er det viktig å føle tilhørighet til en større gruppe. Menneskets sosialisering i større grupper er med på å skape sjangre. Ulike sjangre eksisterer fordi samfunn kollektivt velger og kodifiserer handlinger som best passer deres egen ideologi.²⁸⁸ Sjanger innen musikk er altså ikke bare til for at vi skal kunne katalogisere musikken, sjangerinndeling har også en sosial funksjon, ikke minst som bærer av mening.

Musikalsk mening kan forstås som noe som oppstår i en dialogisk prosess, der alle deltakere i den musikalske prosessen er med å skaper den musikalske mening gjennom en felles kulturell forståelse. Musikk gir ikke bare mening på et kroppslig nivå, den kan også forstås som meningsfull på et semantisk nivå. Deltakerne i en kommunikasjonsprosess konnoterer ulike musikalske tegn med spesielle følelser og temaer. De musikalske uttrykk kan gi deltakere en felles oppfattelse av hva

287Frith 1996: 93

288Tzvetan Todorov i Walser 1993: 29

tegnene betyr. På dette musikalske nivået får de musikalske lydene/tegnene sin betydning ut ifra sin kontekst. Tegnene har ingen selvstendig iboende mening, det er først i sammenheng med andre tegn de gir mening. «Thus, we might say that a C major chord has no intrinsic meaning; rather, it can signify in different ways and discourses, where it is contextualized by other signifiers, its own history as a signifier, and the social activities in which the discourse participates.»²⁸⁹ De samme tegnene gir ulik mening ut ifra hvilken sammenheng de står i. Det at musikalske tegn gir mening må forstås på alle områder i musikken, ikke bare de intramusikalske. Alle nivåer i musikken gir mening gjennom konnotasjoner, også selve sjangeren: «...the genre itself, [...], gives rise to many connotations...»²⁹⁰ For å få en bedre forståelse av musikk fra New Orleans må musikkens kontekst tas med i betraktningen.

New Orleans live

Store deler av musikken i New Orleans fremføres utendørs i forbindelse med ulike parader, karneval og festivaler. Deltakelsen fra både publikum og utøvere er svært «kroppslig» i betydningen av at folk danser, veiver med armene, roper, synger og beveger seg i takt med musikken – en deltakende prosess som har lang tradisjon i byen: «New Orleans parades and jazz funerals bred intricate crossrhythms – swishes on snare drum accenting the big beat of the bass drum, while the movement of feet on the street and slapping palms of the second liners advanced a subdominant counterrhythm».²⁹¹ Den responsen utøverne får fra publikum på arrangementene utendørs i New Orleans kan gjenkjennes i konsertlokaler rundt om i byen.

Middleton ønsker å bygge bro mellom mening som iboende de musikalske strukturer og mening som sosialt fundamentert, ved hjelp av gestteorien som binder disse to nivåene sammen. Gestteorien innebærer meningsbærende elementer på et kroppslig, intellektuelt, følelsesmessig og sosialt nivå.²⁹² I kapittel 3 har jeg beskrevet hvordan musikalske gester treffer kroppen direkte og hvordan gester innebærer noe mer enn det skrevne notebildets figurer. I denne delen ønsker jeg å gå nærmere inn på utøvernes og publikums respons på musikken i en større sammenheng der kulturelle referanser og kjennskap til den lokale kulturen spiller inn i meningsdannelsen av musikken. Et viktig premiss som ligger til grunn for musikkforståelsen i denne oppgaven er som jeg allerede har vært inne på at meningen i musikken ikke ligger i de musikalske strukturer, men er noe som

289Walser 1993: 27

290Middleton 2000: 116

291Berry, Foose, Jones 1986: 235

292Middleton 2000: 104-121

oppleves. Small beskriver dette på følgende måte: «...music is not a thing but an activity, and that meaning is to be found not 'in music' but in the act of taking part in a musical performance»²⁹³.

Small snakker om musikk generelt. Dette er også sentralt i forhold til musikk fra New Orleans. For at en musikalsk *performance* skal finne sted er kommunikasjon et sentralt tema. Frith snakker om performance og betydningen av en felles kommunikasjonsprosess for at musikken skal bli meningsfull for de involverte parter. Han definerer performance som en sosial eller kommunikativ prosess. Artisten er avhengig av et publikum som kan tolke musikken gjennom sine egne opplevelser og fremførelser gjennom bevegelse: «For performance art to work it needs an audience of performers; it depends on the performance of the everyday.»²⁹⁴

Musikk fra New Orleans er først og fremst live musikk. Når musikken spilles inn på plate vil den som regel komprimeres i lengde, i motsetning til når musikken fremføres på klubber eller i en parade. Live vil musikken som oftest inneholde lengre ostinater, mer improvisasjon og en større musikalsk frihet. På plate er den satt inn i en ramme som presser ned dette liveformatet. Manageren til Professor Longhair, Allison Miner, husker for eksempel Professor Longhairs opptredener slik:

When he sat down and played the piano, it was absolutely stupendous. It was different than the records, much more elaborate and complex. The records had beginnings, middles, and ends, and you couldn't really enjoy the flourishes and improvisational quality of his music on records as well as you could in person.²⁹⁵

Mardi Gras, brassband i New Orleans og Mardi Gras Indians forbindes først og fremst med gatekulturen i New Orleans. Når paradene går forbi, eller man hører opptog i ulike deler av byen, blandes musikken sammen. Du får ikke lenger hørbare begynnelse, kanskje hører du bare en brøkdel av en låt, eller du hører en rekke ulike låter og band samtidig. Lange perkusjon- og trommepartier binder sammen hele den musikalske opplevelsen. En performance er ikke bare en lytteprosess ifølge Frith. Det å lytte er i seg selv en performance ved at lytteren fremfører musikken for seg selv. Musikk på plate kan påvirke lytteren og få en lytter til å bevege seg og leve med musikken.²⁹⁶ Altså er det å lytte til musikk en performance selv om lytteren ikke kan påvirke musikkens utforming. Frith sammenligner en plate innen populærmusikk med notebilde innen klassisk musikk der plata blir et slags et ideal mens musikken i en live performance får sin egen verdi ved at publikum blir involvert i den musikalske opplevelsen: «...the music's live performance

293Small 1987: 160

294Frith 1996: 205-206

295Don Snowden 1993: 21, fra cd-booklet *The Professor Longhair Anthology*

296Frith 1996: 203-204

takes on its own value as a unique, audience-involving *contingent* experience...»²⁹⁷ Både det å lytte til en plate, og det å lytte til musikk live er en performance, men allikevel er det to forskjellige ting. Ved å lytte til musikk live er du deltaker i den musikalske hendelsen på en annen måte ved at du har anledning til å påvirke musikerne og hvordan den fremførte musikken skapes. Hvordan publikum responderer på musikk i en livesammenheng, og på den måten er deltager i hendelsen, er med på å skape en felles *unik* hendelse. Et eksempel på hvordan publikums rolle i stor grad har innvirket på fremført musikk i New Orleans er som jeg har vært inne på tidligere med *bucking contest* i New Orleans på slutten av 1800-tallet. Det bandet som skapte best respons blant publikum vant, og det var publikum med deres kjennskap til musikkulturen som avgjorde dette: «...the audience was more than an audience, it was also participating.»²⁹⁸

Mye populærmusikk spilles inn på plate før den fremføres i en større livesammenheng med publikum. Plata blir en slags normativt ideal for publikum og hvordan musikken skal høres ut i en livesammenheng.²⁹⁹ I mange sammenhenger når det gjelder New Orleans musikk mener jeg imidlertid at det vil være en livesammenheng som er normgivende for en neste livesammenheng, og ikke den innspilte versjonen av musikken; det er livekulturen man i større grad prøver å fange inn på plata. Det er selvsagt også tradisjon for å lage plater i New Orleans, for eksempel som med rhythm and blues-bølgen i New Orleans på 1950-tallet hvor J&M Studio spilte inn svært mange hits med blant annet Fats Domino. Jeg synes allikevel det er interessant å se på hvordan bakgrunnen og utviklingen av denne musikkulturen først og fremst er for en livetradisjon å regne, med forbindelse til for eksempel Congo Square og Mardi Gras. Opplevelser med mye av musikken fra New Orleans fremskaper umiddelbare bevegelser blant publikum, bevegelser som påvirker den totale musikalske hendelsen. Weisethaunet referer til George Lipsitz: «'Second liners' and 'tribe members' create the rhythms for chants and songs with their dancing, every bit as much as their beating tambourines and sticks convey a beat for the dancers..³⁰⁰ Denne opplevelsen er beskrevet som «...the kind of groove that you couldn't resist».³⁰¹ Dette er en parallell til hvordan Small skriver om det han kaller en afrikansk tilnærming til musikkopplevelsen: «Music itself, [...], hardly exists as a separate art from dance, and in many African languages there is no separate word for it, although there are rich vocabularies for forms, styles and techniques.»³⁰² Når man tar gatekulturen inn på et plateformat tar musikken en ny form. Det er imidlertid viktig å påpeke at målet for live musikk og musikk på plate

297Frith 1996: 233

298Lawrence Levine i Frith 1996: 17

299Frith 1996: 233

300Weisethaunet 1994: 28

301Willie Turbinton i Weisethaunet 1994: 28

302Small 1987: 24

innenfor populærmusikk ikke nødvendigvis er å realisere den «samme» musikken. Man kan allikevel stille spørsmål ved om den innspilte musikken i New Orleans mister en viktig dimensjon når musikken tas inn i studio og dynamikken mellom publikum og utøvere ikke er tilstede slik det er med livemusikk.

Som jeg har vært inne på ovenfor er musikk i New Orleans i stor grad livemusikk i en livekultur, og mye av musikken skapes i det den fremføres. Den ligger ikke «definert» på forhånd, slik man kanskje i større grad kan si at musikk med et avgrenset og ferdig partitur gjør.³⁰³ Denne forskjellen mellom musikk skapt i en prosess og musikk som i større grad er «ferdig skrevet» på forhånd, problematiserer Keil gjennom begrepene *engendered feeling* og *embodied meaning*. Dette handler om to ulike måter å analysere og forholde seg til musikk på. Embodied meaning refererer til hvordan et stykke musikk har en iboende mening som avdekkes gjennom analyse av syntaktisk form, der form sidestilles med det musikalske uttrykket. Engendered feeling kan forstås som hvorledes musikalsk mening utvikles og skapes i den musikalske prosessen. Det holder ikke å se på form og syntaks for å forstå det musikalske uttrykket. Dette er som vi har sett tematikk Middleton omhandler på lignende måte. Keil setter embodied meaning i forbindelse med europeisk og europeisk avledet musikk, mens engendered feeling settes i forbindelse med afrikansk og afrikanskavledet musikk.³⁰⁴ Et eksempel på musikk som faller inn under begrepet engendered feeling er for eksempel en seanse med Mardi Gras Indians. Ser vi på låta «Shallow water» med Donald Harrison fra kapittel 3, vil den i en livesammenheng aldri kunne spilles likt to ganger, noe som for såvidt gjelder all fremført musikk, også klassisk. Låta består av ulike rytmeostinater som innebærer stor grad av improvisasjon. Det finnes heller ikke noe notebilde å forholde seg til. Musikerne er i en konstant spontan dialog som utvikles underveis i låta. Responsen på musikken er motorisk og kroppslig. Dette er en måte å forholde seg til musikk på som Keil setter i forbindelse med engendered feeling. Det er viktig å poengtere i forbindelse med dette at det ikke er absolutte skiller mellom de to inndelingene, noe også Keil påpeker. Uansett om musikken er skrevet eller improvisert vil de prosessuelle aspektene være viktige ved fremførelsen av musikk.³⁰⁵

Både publikum og musikere påvirker utformingen av den totale musikalske hendelsen. De som spiller påvirkes av publikum, og publikum tar aktivt del. Gestene i musikken treffer publikum

303Det er imidlertid viktig å påpeke at også studiet av klassisk musikk den senere tiden har blitt mer opptatt av performance og hvordan forskjellige framføringer preger resultatet i forskjellig retning – blant annet aktualisert gjennom performance practice-bevegelsen. Det går blant annet ut på at musikerne spiller på opprinnelige instrumenter.

304Keil 1994: 54-55

305Keil 1994: 55

direkte og fremskaper bevegelser til musikken, en respons som musikere igjen svarer på. Det er en aktiv musikalsk dialog. Det musikerne spiller høres auditivt, samtidig som publikum kjenner det fysisk, da ulike lag av pulsstrukturer i den rytmiske veven relateres til ulike kroppsdelar. Den tradisjonelle analysen har ikke klart å fange opp dette aspektet ved musikken, verken hvordan musikken har virket på utøverne eller publikum. Som jeg har vært inne på med *the big four* kan kroppen respondere på denne aksentueringen i form av en eller annen kroppslig respons. «If music must be granted its own irreducible (though never pure) discursive moment, the correspondences, equivalences, and parallels that its sound-patterns suggest lie often not in the sphere of language but in that of gesture, somatic process, and tactile sensation.»³⁰⁶ Musikken treffer lyttere på et førspråklig nivå hvor den kroppslige bevegelsen er musikkens ekvivalens mer enn språket er det. Når musikken, som i denne oppgaven, beskrives med ord tillegges den en annen betydning. Språket blir musikkens referent i stedet for kroppen. Middletons gestteori setter intramusikalske strukturer i forbindelse med konnotasjoner og musikalsk mening. Hva som betegner en groove vil være kulturelt betinget og forstått på bakgrunn av tidligere erfaring eller forståelse av kulturen den tar del i. Middleton hevder at det ikke bare er gestene som er av betydning i analyse av populærmusikk, konnotasjoner er også viktige. Gjennom en lang kulturhistorie er konnotasjonene blitt en del av en felles kulturarv og er nedfelt kroppslig i oss. Ofte er gestfeltet og konnotasjonsfeltet, henholdsvis primær og sekundær mening, faktisk korrelert gjennom handlingen av det som noen semiologer har kalt en semantisk gest: «...a unifying, generating principle, traversing semiotic levels (somatic; referential) and tied to deep cultural functions.»³⁰⁷ I tillegg til at musikken er meningsfull på et førspråklig nivå, får også det konnotative laget i musikken betydning.³⁰⁸

Mange mennesker innen en kultur vil kunne forstå det samme musikalske mønsteret på tilnærmet lik måte. Innenfor den samme kulturen vil ulike musikkuttrykk kunne komme til å bety det samme for flere mennesker. Et eksempel er hvordan menneskene i New Orleans responderer på en Mardi Gras parade, et annet hvordan den kommunikative prosessen under en konsert på byens mange små og intime konsertlokaler utvikler seg. Hvordan mennesker kan slå følge med et gravfølge og danne en second line selv om de knapt vet hvem den avdøde er, er også et eksempel på dette. Musikken får betydning gjennom den sosiale funksjonen den har i kulturen, hvor blant annet second line er integrert i kulturelle begivenheter der man ikke skiller klart mellom utøver og lytter. Det kan synes som om hele kulturen er med på å frembringe den musikalske hendelsen. Vi ser her hvordan musikken får en semiotisk funksjon i tillegg til den kroppslige. De musikalske kulturelle hendelsene

306Middleton 2000: 11

307Middleton 2000: 116-117

308Frith 1996, Middleton 1990 og 2000, Hawkins 2002

gir konnotasjoner til kulturens historie og arv, og får dermed mening på flere nivåer enn kun det kroppslige.

En felles groove

I *Key Concepts in Popular Music* deler Roy Shuker sjangerbegrepet inn i to kategorier der han tenker seg en hierarkisk struktur med det han kaller *meta genres* på toppen.³⁰⁹ Disse hovedtypene, for eksempel jazz, rock, blues, kan igjen deles inn i såkalte *subgenres*, eksempelvis swing, hardrock, deltablues. Låtene «Sho Fly Marches On» og «Hey Pocky A-Way» som jeg skrev om i analysen faller inn under sjangeren New Orleans Funk. På begge låtene spiller bandet The Meters, et band som har vært sentralt i utformingen av New Orleans funk. Med utgangspunkt i Shukers sjangerinndeling mellom metasjanger og subsjanger kan man kanskje si at New Orleans funk er en subsjanger av metasjangeren funk. Da sjangeren funk oppsto på 1960- og 70-tallet ble funk først regnet som en subsjanger til rhythm and blues, men etterhvert som den utviklet seg og viste evnen til å overleve ble den å regne som en egen sjanger.³¹⁰ Funk som stilart ble avledet av rhythm and blues, sammen med annen afroamerikansk musikk mot slutten av 1960-årene. James Brown og bandet Sly and the Family Stone ledet veien for å utvikle en stil der man veldig forenklet kan si at man synkoperte rytmen i rhythm and blues. Funk har imidlertid ikke bare med stiltrekk i musikken å gjøre, funk innebærer også en måte å kle seg på, en livsstil, en innstilling etc. Funk som sjanger er en kultur hvor andre faktorer enn selve musikken i stor grad gjør seg gjeldende, som i all annen populærmusikk.

New Orleans funk har rent stilmessig blitt inspirert av blant annet funk, men vel så mye inspirasjon har blitt hentet fra musikkmiljøet og kulturen i New Orleans. Påvirkning var i The Meters tilfelle stor fra rhythm and blues- og soulmiljøet i New Orleans, i tillegg til gatekulturen, men også fra for eksempel bandet Booker T & The MG's på plateselskapet Stax i Memphis.³¹¹ Besetningen i The Meters var i utgangspunktet orgel, gitar, bass og trommer, en relativt liten besetning som gjør at utøverne får mye rom for improvisasjon og valgfrihet i samspillet. Jeg mener New Orleans funk karakteriseres av en luftigere rytmikk enn for eksempel James Brown funk hvor det rytmiske kanskje kan sees på som *tightere*.³¹² Et raskere tempo på låtmaterialet vil ha sin innvirkning på dette,

309Shuker 1998. 147

310Koster 2002: 105

311De ble blant annet inspirert til å spille instrumentallåter av Booker T & The MG's som hadde suksess med instrumentallåter, for eksempel «Green Onions». Bandene hadde også samme besetning; orgel, gitar, bass og trommer. (Neville 2000: 196)

312«Tight» er for meg ikke utelukkende et positivt begrep. Det kan i tillegg til at det er godt sammensatt og at det er driv i låta også stå for noe statisk og konsentrert som fører i retning av en «ufri» musikk, en musikk som krever at

men i Browns tilfelle er det som regel også en større besetning, noe som vil være med på å påvirke tettheten i den rytmiske veven. I tillegg påvirker anslag og spilleidealer dette. The Meters virker friere i forhold til det rytmiske og musikalske materialet. Musikken er etter min mening mer «rufsete» og «slepen» i uttrykket. Mye av musikken deres tok form som *jam-sessions*³¹³. Dette står i sterk kontrast til James Brown's funk hvor bandet og den musikalske utformingen ble styrt av hans harde disiplin. En kan si at New Orleans funk i mange tilfeller vil innebære en fullverdig melodisk rhythm and blues sound ispedd polyrytmikk med røtter i second line groove.

Som jeg diskuterte tidligere i forbindelse med Fabbris sjangerregler, handler sjanger om mye mer enn formale og tekniske regler. Det er også viktig å ta andre forhold med i betraktningen for å avdekke en sjanger. For New Orleans funk som sjanger er det vesentlig å forholde seg til elementer som historiske forutsetninger, innstilling til musikk, livementalitet, konsertsituasjoner, *image*, samt musikalsk miljø og kultur.

The Meters er svarte musikere og gjennom deres musikk vil de automatisk bli satt i forbindelse med en afroamerikansk musikkultur. Dette reflekterer en praksis med synkoperte rytmiske figurer og melodiske konturer avledet fra afroamerikansk musikk.³¹⁴ Dette kan gi konnotasjoner til hva musikken har betydd for den svarte delen av befolkningen gjennom blant annet jazz, blues, funk etc. Musikken har hatt en utpreget sosial funksjon, og muligens bærer musikken fra New Orleans med seg en historisk musikalsk tradisjon som også dreier seg om raseproblematikk. Dette vil falle inn under Fabbris semiotiske sjangerregler. Musikken uttrykker også en lang kulturarv med Congo Square, Mardi Gras Indian og en særpreget gatekultur. Musikken vil kunne referere til lokalkulturen og den kulturelle historien i byen både gjennom intertekstualitet og andre mer konkrete referanser. Den musikalske stilen vil kunne være gjenkjennelig for de fleste med en viss innsikt i rytmiske strukturer innenfor populærmusikkfeltet, men for å kunne få full forståelse av sjangeren må man ha kjennskap til kulturen rundt musikken. Musikken befinner seg *in between the cracks*, et eller annet sted mellom lytter, utøver og kultur.

Nært knyttet opp til hva musikken refererer til som tegn kommer Fabbris regler knyttet til adferd. Det er mange måter å oppfatte musikk på, og forskjellige sjangre har ulike parametere knyttet til

musikerne forholder seg til en streng struktur uten rom for improvisasjon og en mer levende interaksjon mellom musikerne.

313Neville 2000: 196

314Hamm diskuterer i sin artikkel «Genre, Performance, and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin» hvordan en sang på ulike måter kan referere til en spesiell tradisjon eller kultur ved en forståelse av musikkens semantiske nivå. (Charles Hamm i Middleton (red.) 2000: 297-306)

seg, for eksempel hvordan en sjanger kan beskrives som estetisk, følelsesladet eller fysisk. New Orleans funk vil i aller høyeste grad kunne karakteriseres som fysisk musikk; en musikkopplevelse i New Orleans er som regel en fysisk opplevelse på en eller annen måte. Som jeg har skrevet ovenfor setter Frith dette i forbindelse med det han kaller *gestural rules*, og det kan i dette tilfelle forklares med hva man som lytter forventer av en opplevelse innen musikk fra New Orleans, at man for eksempel forventer en fysisk bevegende opplevelse. Disse er nært knyttet til Fabbris sosiologiske og ideologiske genreregler, som kan forstås som hvilke forventninger man har som lytter i forhold til musiker. Vi har sett hvordan svart musikktradisjon har vært preget av en primitivistisk lesning, og hvordan vesten har lest svart fremførelse av musikk på en bestemt måte. På en måte kan dette forstås som at *all* svart musikk har blitt satt i en bås. Man har forventet en bestemt adferd knyttet til denne musikken, som for eksempel gjennom et ekspressivt, fysisk og intuitivt uttrykk, noe som har vært tolket som en primitiv adferd, en adferd som forstås som «fun». Kanskje er det slik at musikeren lever opp til en forventning om hvordan han skal framtre. Noe av det som ligger bak denne forventningen er kanskje ikke definert, men ligger der som en underliggende faktor og påvirker kommunikasjon mellom musiker og publikum.

The Meters oppnådde noen plasseringer på amerikanske hitlister med singler fra deres to første plater, men de oppnådde aldri noen stor kommersiell suksess.³¹⁵ Etter de tre første platene skiftet de plateselskap og det musikalske materialet tok en annen retning med de neste fem platene. De mistet noe av det instinktive og spontane som karakteriserte deres tidligere musikk. Musikken ble mer konstruert med og fjernet seg fra det særegne livepreget og jam-preget som utgjorde det opprinnelige uttrykket. Muligens kan en slik musikalsk utvikling ha med å gjøre at de forsøkte å innordne musikken et større kommersielt marked? Det kommersielle var ikke det som preget deres musikk i utgangspunktet. De spilte instrumentalt og beveget seg innenfor et område av musikken som ikke umiddelbart ville synes å appellere til en større massekultur utenfor New Orleans. The Meters manglende suksess og manglende overlevelsessevne ovenfor et større kommersielt marked, kan blant annet komme av deres sterke tilknytning til lokalkulturen, en tilknytning som ikke umiddelbart vil kunne forstås i et større kommersielt perspektiv. Allikevel har det vist seg at et band som The Meters har hatt veldig stor overlevelsessevne i enkelte miljøer, særlig blant musikere. Kanskje var det det økende fokuset på å innordne seg et kommersielt marked som førte til at The Meters mistet noe av sitt opprinnelige uttrykk.

³¹⁵Fra debutalbumet *The Meters* nådde låtene «Cissy Strut» og «Sophisticated Cissy» topp 10-lista for rhythm and blues, henholdsvis 4. og 7. plass. På lista for pop nådde de henholdsvis 23. og 34. plass.

Artister og grupper er sjelden trofaste mot kun en og samme musikalske uttrykksform. De fleste vil eksperimentere og søke variasjon i repertoaret innenfor visse stilistiske rammer. Også et band som The Meters har fremført materiale som rent stilistisk vil ha mer til felles med annen musikk enn New Orleans funk, for eksempel rhythm and blues, rock og disco. I stedet for å betrakte disse trekkene eller låtene isolert som andre sjangere eller subsjangere, finner jeg det mer hensiktsmessig å definere The Meters som et New Orleans funk band som benytter seg av musikalske impulser og uttrykksformer som kan peke i retning av andre mer eller mindre beslektede musikkformer og sjangre. Å skulle avgrense New Orleans funk som en sjanger er vanskelig. Sjangre flyter ofte i hverandre, de individuelle tekstene eller låtene innenfor en sjanger vil aldri være fullt og helt i overensstemmelse med idealene og normene for den gitte sjangeren, men forholder seg til andre tekster eller låter, også innenfor andre sjangre.³¹⁶

Som vi ser av det ovenstående må vi i tillegg til å se på stiltrekk gå ut i kulturen for å kunne definere en sjanger. Musikkulturen er svært lokal og mange av de ulike kulturelle uttrykkene er bundet opp mot hverandre. Dette er en form for intertekstualitet på mange nivåer, både musikalsk og kulturelt. I et semiotisk perspektiv vil musikken for artister og publikum som kjenner kulturen i New Orleans, referere til byens kultur og historie. Eksempler på dette er for eksempel «Oop Poo Pah Doo» med Jessie Hill som starter med en intro med perkusjon og call and response som kan settes i forbindelse med Mardi Gras Indians. Dette gjelder også låta «Hey Pocky A-Way» med blant annet perkusjonspartiet etter andre vers (1:52). Bruk av tamburin samt den særegne rytmikken preger det musikalske uttrykket samtidig som det fører tradisjonen videre, og gir konnotasjoner til Mardi Gras Indians. I The Meters tilfelle bygger låta dessuten på en gammel Mardi Gras Indian låt.³¹⁷ Med kjennskap til publikumsdeltakelsen i parader, second line og konserter i New Orleans vil publikummeren føle en tilhørighet til musikken som deltakende part. Musikken konnoterer direkte til gatekulturen.

...nonfactual and nonreferential motivations, actions, and beliefs that members of a culture seem, without direct knowledge or deliberate training, to «know» – that feel unequivocally «true» and «right» when encountered, experienced, and executed. It may be defined as a repository of meanings that comprise the subjective knowledge of a people, its immanent thoughts, its structures, and its practices; these thoughts, structures, and practices are transferred and understood unconsciously but become conscious and culturally objective in practice and perception.³¹⁸

316Fredric Jameson i Walser 1993: 27

317Onkelen til brødrene Neville, George Landry, grunnla Mardi Gras Indian-stammen the Wild Tchoupitoulas og var høvding der, Big Chief Jolley. De fikk følgelig førstehåndskontakt med tradisjonene i sin oppvekst. (Berry, Foose; Jones 1986: 227-228)

318Floyd 1995: 8

Konnotasjonene til historien og gatekulturen vil også gjelde for andre sjangre i New Orleans enn New Orleans funk. Street beat, som jeg skrev om i kapittel 3, er for eksempel et tilbakevendende trekk ved New Orleans rhythm and blues fra 1950-tallet. Blant annet spiller trommeslageren en street beat på basstromma på starten av «I'm Walkin» med Fats Domino.³¹⁹ I «Over You» med Aaron Neville spilles det også en variant av street beat, en rytme som er inspirert av Mardi Gras Indians og som de med kjennskap til kulturen vil kunne sette i forbindelse med denne. Weisethaunet poengterer: «The specific comprehension of New Orleans rhythm ('second line') may be commonly shared among New Orleans r&b musicians. From experiences of local participation it may also be (more or less) shared by the participants.»³²⁰

Kraften i musikken fra New Orleans ligger i tradisjonen med fremførelse og dans. Musikken og den eksotiske kulturen i byen har lenge vært grunnlaget for en underholdningskultur, en kultur som har hatt større suksess med sin livemusikk enn gjennom platesalg.

New sounds have consistently come out of New Orleans, but the larger language, the vocabulary of references from neighborhoods, older songs, and lineages like the Mardi Gras Indians are not the stuff of which high-energy pop bands are usually made. National labels have ignored many New Orleans artists because they fit no easily marketable slot.³²¹

Kan det være slik at lokalkulturen er så sterkt tilstedeværende i det musikalske uttrykket hos mange band og artister fra New Orleans, deriblant The Meters, er det som gjør at mange av dem ikke har klart å oppnå videre kommersiell suksess utenfor New Orleans? En kan nærmest si at svarte musikere fra New Orleans utgjør en motkultur i forhold til mainstream i USA. Den spesielle musikk- og kulturhistorien og det at musikerne vokser opp under påvirkning av en sterk tilhørighet til kulturen i New Orleans, kan forstås som en kontrast til vanlig amerikansk livsstil.³²² Det kan også leses som en motstand mot den dominerende diskursen, ved at musikere fra New Orleans tilfører nye perspektiver på fortiden. Denne type bruk av historiefortelling kan representere alternativer til

319Dette poengterer også trommeslageren selv, Earl Palmer, på filmen *New Orleans Drumming* (DVD)

320Weisethaunet 1994: 34

321Berry, Foose, Jones 1986: 244

322Et annet aspekt ved dette er den underutviklede økonomien musikkbransjen i New Orleans lider under, ironisk nok tatt i betraktning den enorme innvirkningen dette har hatt for turistnæringen og byens kultur. På tross av at millioner av mennesker besøker byen sultne på byens musikkultur har lite forholdsvise lite musikk blitt distribuert utenfor byens grenser i tiden som fulgte rhythm and blues perioden på 1950- og 60-tallet. I *Up From The Cradle Of Jazz – New Orleans Music Since World War II* mener forfatterne at dette ikke bare har med markedsføring å gjøre, men at økonomien i byen bygger på et segregert samfunn der de fleste artistene er svarte mens de som sitter med de store økonomiske midler til å gjøre investeringer er hvite. (Berry, Foose, Jones 1986: 244) Med enkelte unntak er det derfor interessant å se at mange artister som har gjort kommersiell suksess har gjort det etter at de har flyttet vekk fra New Orleans, for eksempel Wynton og Branford Marsalis, Earl Palmer, Dr. John og Harry Connick Jr.

den tradisjonelle historiefortellingen fra Vesten. En annen egenskap som er med på å definere New Orleans' musikkultur som en motkultur, er ved den lange praksisen med at pianister kaller seg selv for professorer og doktorer, og at soul og rhythm and blues artister kaller seg *Kings*, *Queens* og *Princes*, og på denne måten evaluere egne fremførelser som noe ekstraordinært.³²³ Tatt i betraktning at så mye av musikken er fundamentert i lokalkulturen, er det kanskje like hensiktsmessig å betrakte New Orleans funk som en egen selvstendig sjanger like mye som en subsjanger til funk? For The Meters' New Orleans funk vil det være problematisk å skulle definere en eventuell overliggende funksjanger som en metasjanger, fordi den automatisk blir tillagt en moderlig funksjon. Hadde jeg valgt å kalle The Meters' musikk for «ren» funk ville dette kunne gi konnotasjoner til metasjangeren funk hos leser og lytter som ikke ville vært forenelig med artistenes uttrykk. Jeg mener det dermed er like hensiktsmessig å gå ut i lokalkulturen for å definere musikken, som ved å ta utgangspunkt i funk generelt som en metasjanger.

For musikk fra New Orleans er det interessant å se at ulike sjangre, i tillegg til den sterke tilhørigheten til lokalkulturen, også ha likhetstrekk også når det gjelder stilistiske og formale trekk. «New Orleans drummers resist the usual generic labels – jazz, R&B, funk; whatever their nominal orientation, a specific feel unites them, straddling genres. This is the famous second-line rythm, «a dancing, marching, strutting sort of step or beat,» as drummer James Black described it.»³²⁴ Denne sammenblandingen av musikalske impulser på tvers av sjanger har en lang historie i New Orleans: «Every musical genre in the Creole City interpenetrated with others, a process for which jazz is the essential metaphor.»³²⁵ The big four, clave, in between the cracks og street beat, rytmiske særtrekk som ligger til grunn for second line groove, kan gå igjen i ulike musikalske uttrykk på tvers av sjangre, bandsammensetninger og bruksområder. Brassband brukes fortsatt i mange ulike sammenhenger. Du kan høre et band fremføre den samme musikken på en bar i de sene nattetimer for et feststemt publikum, og i et begravelsesfølge dagen etter. Som jeg har vært inne på tidligere med Rebirth Brassband blander de sammen ulike sjangre og bringer dermed tradisjonene videre på nye måter. «What seem to be shared – if anything – in the musicians' discourses on the comprehension of 'style' is that the 'stylistic' experience is connected to that of 'place', the local experiences of New Orleans life.»³²⁶

Second line beskriver kanskje mer en følelse og en felles forståelse av en musikk som tar

323Weisethaunet 1994: 37-40. I denne sammenhengen diskuterer Weisethaunet the Neville Brothers og deres tilknytning til kulturen i New Orleans.

324Scherman 1999:165-166

325Fiehrer 1991: 28

326Weisethaunet 1994: 31

utgangspunkt i en kultur, mer enn direkte stiltrekk, selv om det imidlertid finnes enkelte stiltrekk som kan være kjennetegnende for second line groove. De fleste artister og band henter inspirasjon fra lokalkulturen, ikke bare gjennom stilelementer, men også direkte gjennom hvordan kulturelle trekk fra samfunnet kommer til uttrykk i musikken som en felles groove.

One of the great things about New Orleans music is that whether it's brass bands, progressive jazz groups, traditional jazz groups, spiritual church singers, sanctified church players, gris gris and santería hymns and chants, even pop, rock, country, and soul – if it came from New Orleans it has a flavor all its own, a sound distinguished by the beat and, if the song has lyrics, by the attitude. In the music, it's funk, a syncopation on and around the beat. In the lyrics, it's a mixture of street smarts and soulfulness. If you want to know it, listen to Satchmo, Mahalia Jackson, the Meters, Irma Thomas, Allen Toussaint, or Earl King, to name a few. You'll find it with them, because they all got it.³²⁷

Tatt i betraktning alle fellestrekkene i musikkulturen som går igjen i funk, rhythm and blues, soul, brassbandmusikk, Mardi Gras Indian musikk og jazz fra New Orleans, kan det synes relevant å spørre om det er like hensiktsmessig å forstå alle disse musikalske uttrykkene som subsjangre under metasjangeren *musikk fra New Orleans*. Dette betyr ikke at de ikke samtidig har fellestrekk med andre metasjangre, hvis de bør kalles det, for eksempel metasjangeren funk i forhold til New Orleans funk. Det betyr kanskje heller at man kan forstå disse musikkformene også på andre måter som kan være like hensiktsmessige.

Svart eller hvit i New Orleans?

Gjennom en forståelse av musikalsk sjanger kan vi forstå noe av kompleksiteten ved musikalsk menig. Alle i en musikkorientert prosess er med på å skape mening, alle de deltagende parter er med på å påvirke sjangeren og meningen strekker seg utenfor grensene til musikken selv. Et av de sentrale spørsmålene når det gjelder New Orleans er hvilken rolle de forskjellige etniske grupperingene i New Orleans har og har hatt for utviklingen av musikk fra New Orleans.

En forfatter har skrevet følgende om musikk fra New Orleans: «New Orleans music is primarily music to enjoy yourself by, to be happy, to dance to...».³²⁸ Earl Palmer karakteriserer byens trommeslagere slik: «You hear a relaxation in a New Orleans drummer that demonstrates his feeling of New Orleans. It's relaxed, it's good-times, it's happy, a happy feeling. There's a happiness in it

327Rebbenack/Rummel 1994: 251

328Broven 1974: 146

you don't feel from other drummers».³²⁹ Dette er et sitater jeg personlig kjenner meg godt igjen i. Jeg startet denne hovedoppgaven med en beskrivelse av en konsert jeg overvar i New Orleans april 2006, en konsert som oste av musikkglede, energi og svette kropper. Musikere og publikum fylte utestedet med gode følelser og spontanitet. Jeg opplevde konserten som et uttrykk for ren glede. Walter «Wolfman» Washington spilte gitar og sang med et bredt glis rundt munnen og en bekymringsløs mine. I ettertid kan en imidlertid spørre om musikken kun uttrykte «fun», eller om det handler mer om hvordan den tradisjonelle måten å lese svart musikk på påvirker min tolkning av opplevelsen.

Som jeg skrev i første del av denne oppgaven har det vært en vanlig oppfatning innen den vestlige musikkvitenskapen at populærmusikken har stått i et nært forhold til kroppen. Populærmusikken, som populærkulturen, har blitt forstått som fysisk orientert og at den appellerer mindre til intellektet. Musikk i en New Orleans kontekst vil ofte forbindes med rytme, kropp, energi og «fun», noe som tradisjonelt har blitt sett på som beskrivende for en «enkel» musikkform. Å forbinde populærmusikk med «fun» har en lang tradisjon, en tradisjon som blant annet kjennetegnet minstreltradisjonen på 1800-tallet. Dette var sannsynligvis den første kulturelle arenaen i USA som møttet den vestlige kulturens behov for å leve ut seg selv i den dominerende kulturen ved å definere en ekstern «andre».³³⁰ Som jeg beskrev handler denne tradisjonen om hvites etteraping av svart musikk og kultur; om en glad, enkel svart mann på plantasjonen uten noe å bekymre seg over, en tradisjon som svarte senere videreførte. Et problem med at de svarte tok denne tradisjonen videre, var at det var med på å bekrefte det stereotype bildet den hvite mannen i USA på 1800-tallet hadde av den svarte mannen.³³¹ Dette er en karakteristikk som har fulgt de svarte siden: «...the minstrel image has haunted blacks ever since».³³² Som jeg har vært inne på i kapittel 1 har den vestlige vitenskapstradisjonen vært preget av en tankegang der man har satt begreper opp mot hverandre i motsetningspar. Videre har jeg vist hvordan man har definert noe ved å sette det opp mot noe annet. Dersom den svarte musikken fra New Orleans innebærer noe mer enn «fun» byr det på utfordringer i forhold til den primitivistiske lesningen av svart musikk hvor «fun» har blitt sett på som det motsatte av det intellektuelle:

«Fun» can only be defined against something else, in contrast to the «serious» and the «respectable», and in musical discourse the opposition of «serious» and «fun» sounds (the aesthetic versus the hedonistic)

329Scherman 1999: 166

330Danielsen 2006: 213

331Danielsen 2006: 23

332Small 1994: 152

involves both a moral-cum-artistic judgment and a distinction between a mental and a physical response.³³³

Høykulturen har opp gjennom historien definert seg selv som mental, kontemplativ og seriøs blant annet ved å sette seg selv i motsetning til det kroppslige, underholdende og ikke-seriøse, det vil si «fun». Når Frith redegjør for hvorledes dette skillet utviklet seg skriver han blant annet: «...performance was «fun», in short, because it stressed the physical pleasure of music in ways repressed elsewhere...»³³⁴ Som jeg var inne på i kapittel 1 argumenterer Frith for at det fysiske og kroppslige ikke ligger til selve den svarte musikken. Det er tolkningen av den svarte kulturen som naturlig og primitiv, det vil si sosiologiske faktorer, som gjør at det rytmiske aspektet er forbundet med det primitive.³³⁵ Frith mener at *all* skapelse av musikk handler om the *mind-in-the-body*. Selv om man spiller improvisert eller umiddelbart, er ikke det mindre mentalt enn om notene er skrevet ned på forhånd.

...musical rhythm is as much a mental as a physical matter; deciding *when* to play a note is as much a matter of thought as deciding *what* note to play (and, in practise, such decisions are anyway not separable). In analyzing the differences between body and mind, that distinction while now an important aspect of musical meaning, is ideological, not musicological.³³⁶

Dersom vi ser tilbake på låta «Hey Pocky A-Way» må alle de deltakende musikerne som bidrar med sine stemmer i den rytmiske veven vite når de skal aksentuere og markere i den komplementære grooven for at den skal få det resultatet den får. Hvordan veven er sammensatt og utført bygger på erfaring med stilart og sjanger, kodefortrolighet og kjennskap til instrumentene. Veven bygger på musikernes erfaring som utøvere av rytmiske prinsipper. Selv om erfaring vil bidra til en intuitiv tilnærming til de ulike rytmiske groovene, hvilket tilsier at man ikke må «tenke» konkret hva man skal spille, må man allikevel være mentalt tilstede for å utføre de innlærte prosessene som avgjør når man slår an tonene. Et annet eksempel på hvorledes man kan lese den rytmiske musikken mer nyansert enn den tradisjonelle måten å lese den på, finner vi i Charles Keils begrep *participatory discrepancies*. Dette er en tanke som også ligger til grunn for blant annet Danielsens gestteori. Weisethaunet bruker dette begrepet for å beskrive fenomenet *second line*. I følge Weisethaunet beskriver Keil begrepet som en intensjonell eller villet *out-of-tuneness*, en udefinerbar kreativitet i

333Frith 1996: 123

334Frith 1996: 126

335Frith 1996: 127

336Frith 1996: 132

det man skaper musikk.³³⁷ Jeg synes det er interessant å trekke frem poenget om det intensjonelle i forbindelse med rytmisk musikk da dette kan tolkes som fremføring der det mentale og kreative er tilstede. In between the cracks er som jeg har beskrevet i analysen en rytmikk som er vanskelig å notere da underdelingene spilles midt mellom svingte og rette 8- eller 16-deler. Dette kan forstås som et slags *out-of-tuneness*, men det er en bevissthet, en kreativitet og en kulturell forståelse som ligger til grunn for fremførelsen av grooven. Mangelen på gode analyseredskaper i forhold til denne type musikk har opprettholdt en forestilling om at musikken er enkel. Harmonisk sett er den ofte ikke så komplisert, noe som har vært et ideal innen tradisjonell analyse. Rytmisk sett derimot, er musikken avansert, noe som en gestanalyse i mye større grad viser enn en tradisjonell analyse av noterte figurer.

I forhold til en definisjon av det rytmiske som noe enkelt og primitivt, mener Frith at det ligger en åpenbar evolusjonistisk tankegang i den vestlige kulturen ved at man forutsetter at europeisk musikk også en gang var enkel. Musikken det refereres til her er folkemusikk. Det ligger implisitt i dette at afrikanske kulturer enda ikke har avansert til det europeiske nivået når det gjelder blant annet musikk. Assosiasjonen ved det rytmiske som primitivt blir opprettholdt; enkel musikk blir drevet av rytmiske regler, musikk blir kompleks når den innebærer melodiske og harmoniske strukturer.³³⁸ Når et slikt mønster er skåret inn i en kultur og en bevissthet gjennom flere hundre år³³⁹ er det vanskelig å frigjøre seg fra de stereotype forventninger og forestillinger man får når man overværer en konsert av en svart artist i for eksempel sjangrene rhythm and blues eller funk. Som tidligere beskrevet opplever jeg en intens musikkglede i New Orleans. Musikken uttrykker følelser, følelser som lett kan tolkes som «fun». Hvordan skal en så forholde seg til musikk fra New Orleans i lys av dette? Det er særlig problematisk fordi musikken i New Orleans i seg selv er grunnleggende preget av en smeltedigel av kulturer.

New Orleans – en hybrid

Kulturen i New Orleans har blitt skapt gjennom påvirkning fra mange ulike etniske grupper. Som jeg har tatt opp tidligere skiller de fleste studier innen rase og populærmusikk mellom svart og hvit. Tatt i betraktning alle de ulike kulturene og folkeslagene som har levd side om side i New Orleans,

337Weisethaunet 1994: 28

338Frith 1996: 132

339Blant annet G.W.F. Hegel som levde for rundt 150 år siden så på afrikaneren som et forstadium til sivilisasjonen og beskrev afrikaneren som en primitiv, barbarisk og usivilisert mann. «The negro is an example of animal man in all his savagery and lawlessness, and if we wish to understand him at all, we must put aside all our European attitudes.» (G.W. F. Hegel i Danielsen 2006: 21)

kan vi spørre om det er hensiktsmessig å skrive om populærmusikken i New Orleans med utgangspunkt i skillet svart og hvit? Som jeg har vært inne på i den historiske delen er kreoler en av de etniske gruppene som har hatt stor betydning for kulturen i New Orleans.³⁴⁰ Både kreoler og afroamerikanere har dannet ulike Mardi Gras Indian stammer, de har tatt opp kulturelle trekk fra innfødte indianere og blandet disse sammen med afrikanske kulturelle trekk, og etterhvert også amerikanske. De kreolske samfunnene har tatt opp elementer fra afroamerikansk og europeisk kultur, de afroamerikanske samfunnene har tatt opp kulturelle trekk fra kreolsk og europeisk kultur, og de europeiske samfunnene har tatt opp elementer fra kreolsk og afroamerikansk kultur. Innenfor denne tredelingen er det selvsagt en rekke andre nyanser med bakgrunn i nasjonalitet og andre kulturelle preferanser, samt påvirkningene fra Karibien. Under og etter borgerkrigen ble afroamerikanere i New Orleans eksponert og påvirket av europeisk brassmusikk. Mange kreoler fikk musikkundervisning av europeiske musikere. Enkelte kreoler ble påvirket av den afroamerikanske tilnærmingen til spillestil, og sannsynligvis også omvendt. Etterhvert begynte også hvite og svarte å spille sammen. Det kan altså se ut til at de ulike kulturene har påvirket hverandre gjensidig og dermed har alle de ulike gruppene opprinnelige kulturer tatt del i utformingen av New Orleans-kulturen.

I boka *Jazz Cultures* (2002) tar musikkviteren og jazzmusikeren David Ake opp det komplekse forholdet som har preget skillet mellom de engelsktalende afroamerikanerne som hovedsaklig bodde uptown, og de fransktalende kreolene som hovedsaklig bodde downtown i New Orleans på 1800-tallet. Holdningene og den gjensidige påvirkningen dem imellom utfordrer den rådende naturaliserte forestillingen om svart og hvit som et motsetningspar. Med kreolene definert som en egen samfunnsgruppe i New Orleans kan det altså synes som at det minst var tre ulike samfunnsgrupper i New Orleans på denne tiden. De fleste studier innen jazz har imidlertid kun latt skille gå mellom svart og hvit. I følge Ake har disse to distinkte afrikanskavlede samfunnene og deres etterkommere eksistert parallelt i New Orleans i århundrer, og hver av gruppene har hatt svært ulike normer og idealer.³⁴¹ Å definere kreoler som en gruppe kan være vanskelig, og det kan være en av grunnene til at de kreoler i delstaten Louisiana ofte har blitt oversett som en egendefinert

340En annen stor etnisk gruppe i Louisiana som har hatt og har stor påvirkning på statens kultur og musikk går under navnet Cajuns. Denne gruppen forbindes gjerne med mer landlege områder enn selve byen New Orleans, selv om den allikevel være synlig i bykulturen gjennom konserter, mat og menneskene som tilhører kulturen. Cajuns er etterkommere av Franskcanadiere fra Acadia (området ved Canadas kystområdet hvor franskmenn bosatte seg på 1600-tallet) som flyttet sørover til Louisiana på 1800-tallet. Der blandet denne kulturen seg med flere ulike kulturer og nasjonaliteter blant annet spanske, tyske, innfødte(indianere), i tillegg til at de tok opp kreoler som bodde i landlege områder inn i deres samfunn. Denne gruppen utgjør i dag en vesentlig del av innbyggerne sør i Louisiana. (Koskoff (red) 2001: 856, 1135-1136)

341Ake 2002: 1-10

gruppe i historiske studier på dette området. I *The Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups* beskrives betegnelsen kreol slik:

...refers to people, culture, to food, and music, and to language. Originally from the Portuguese *crioulo*, the word for a slave brought up in the owner's household, which in turn probably derived from the Latin *creare* (create), it became *criollo* in Spanish and *créole* in French.³⁴²

På et tidspunkt begynte også mennesker i Louisiana av ren fransk og spansk opprinnelse å definere seg selv som kreoler for å skille seg fra angloamerikanere som begynte å flytte til delstaten etter at Louisiana ble kjøpt opp av USA i 1803. I New Orleans i dag refererer betegnelsen imidlertid som oftest til *Louisiana Creoles of Color*, kreoler som hovedsaklig holdt til i downtown på 1800-tallet, og deres etterkommere. Kreolers utseende strekker seg fra mørke mulatter til europeisk hvite mennesker. Som jeg har skrevet tidligere oppnådde de på starten av 1800-tallet en høy sosial status i Louisiana. Frem til slutten av 1800-tallet snakket de for det meste fransk, og i et historisk perspektiv er de fleste katolikker.³⁴³ Kreolene har definert seg selv som en egen gruppe, med en egen identitet. De utgjør en stor del av New Orleans' kultur, men det er en gruppe som ofte har blitt oversett: «...ignored or negatively stereotyped, these unique Americans have lived and prospered since the late 1600s, yet very little has been written about them».³⁴⁴ Dette reiser problemstillinger i forhold til historieskrivingen innen populærmusikk og det tradisjonelle skillet mellom svart og hvit.

Ake skriver først og fremst om rase og kulturell identitet i forhold til jazzhistorien hvor det tradisjonelle skillet mellom svart og hvit også har gjort seg gjeldende. Forfatteren mener at det i tillegg er viktig å ta med i betraktningen det kreolske samfunnets deltakelse og holdninger til jazz da dette vil ha stor innvirkning på den skrevne historien: «For many, jazz has played an especially strong role in representing «blackness» in America...»³⁴⁵ Han peker på at en rekke historiske fremstillinger av svart musikk, blant annet *Music of the New World* av Charles Hamm og *The Music of Black Americans* av Eileen Southern, lister opp en rekke artister som svarte, blant andre Jelly Roll Morton, artister som i følge Ake ikke så på seg selv som svarte, men kreoler.

Dette aspektet ved New Orleans' historie har stor betydning for den musikken jeg skriver om og artistene som utfører den, ikke kun for den tidlige utviklingen av jazz. Mange av dagens kjente

342Thernstrom 1980: 247

343Kein (red.) 2000: xiii-xiv

344Kein (red.) 2000: xvii

345Ake 2002: 11

musikere fra New Orleans er etterkommere av kreoler, for eksempel brødrene Neville, Allen Tossaint, Marsalis-familien, og en rekke andre.³⁴⁶ Om familiens multikulturelle opprinnelse uttaler Charles Neville følgende: «There was African, American Indian, French, maybe Spanish, the island of Martinique I heard mentioned...»³⁴⁷ En av New Orleans mest kjente artister på 1950-tallet, Fats Domino, hadde også delvis kreolsk bakgrunn da moren kom fra en kreolsk familie.³⁴⁸

Tatt i betraktning alle de afrikanske elementene som preger sjangeren jazz mener Ake at det ikke er feil å kategorisere jazz som svart musikk, men i likhet med Frith mener han at det å eventuelt skulle karakterisere musikk som svart bør sees på som en kulturell kategori istedet for en genetisk kategori. «And if we understand jazz this way, the labels «black music» or «African-American music» are not biologically exclusionary but simply readily discernible historical realities.»³⁴⁹ Han poengterer at også hvite som oftest definerer seg som noe annet enn hvite i forhold til bakgrunn, opprinnelsesland, tilhørighet til religion etc.

De komplekse raseforholdene har preget historien i New Orleans nærmest fra byen ble grunnlagt. For det første er det komplekst fordi rasene er blandet i hverandre. Som vi har sett er store deler av befolkningen er ikke «kun hvite» eller «kun svarte», men en kombinasjon, ett argument som viser det problematiske ved å snakke om svart og hvit musikk i New Orleans. For det andre og kanskje som en konsekvens av det første, er at mange i og for seg har valgt hva de ønsker å identifisere seg med og hvilken musikk de vil spille. Hvilken musikkstil som til en hver tid har vært populær og gir spillejobber har også påvirket disse valgene, noe som for eksempel var tilfellet med Earl Palmer når han spilte rhythm and blues på klubber i byen da det var dette publikum ønsket, selv om han foretrakk å spille jazz.

Ake skriver om kreolen Jelly Roll Morton som er et eksempel på en av musikerne downtown som så ned på den mer blues-baserte spillestilen som karakteriserte afroamerikanernes spill, til tross for at han selv og musikerne han spilte med tok opp en rekke av deres stilistiske elementer. I intervjuer som Morton ga, la han først og fremst vekt på sine europeiske referanser innen musikk, og sin europeiske opprinnelse. Han så på seg selv som en komponist og gjorde narr av musikere som ikke kunne lese noter.³⁵⁰ Mens kreoler ble sett ned på blant sine egne dersom de spilte den nye musikken som oppsto på begynnelsen av 1900-tallet, hadde ikke afroamerikanere uptown noe å tape av sosial

346Fiehrer 1991: 28-29

347Charles Neville i Berry, Foose, Jones 1986: 228

348Coleman 2006: 13-18

349Ake 2002: 14

350Ake 2002: 18-20, Jelly Roll Morton blir beskrevet på en lignende måte i Fiehrer 1991 og Carney 2006

status i og med at de allerede var lavest på rangstigen. Dette skapte utfordringer blant kreolene i forhold til den svarte stilens voksende popularitet. Klarinettisten og kreolen Sidney Bechet komponerte i likhet med Morton også en rekke låter, men han gjorde seg i motsetning til Morton først og fremst bemerket for sine improvisatoriske ferdigheter og fremheving av den afroamerikanske spillestilen han lot seg inspirere av: «...Bechet's attitude toward musicking directly opposed European ideals. His playing leaned heavily toward the Uptown, that is to say «un schooled,» «lowdown,» or «blacker» styles, and it is precisely these «rough» techniques that Bechet saw as essential to jazz.»³⁵¹

Earl Palmer uttaler seg om hvordan raseforholdene i byen fortonet seg på 1940- og 50-tallet. I likhet med slik forholdene betonet seg på Jelly Roll Morton og Sidney Bechets tid, var det fortsatt slik at enkelte svarte i byen med en lysere hudtype diskriminerte andre svarte: «Of course, they had a lot of light-complected blacks that didn't want to be around blacker blacks; call you nigger fast as a white man. There was a little animosity all the time.»³⁵² Dette gikk imidlertid begge veier: «In those days [på 1950-tallet] in New Orleans, if you were white and decided to be black, they let you.»³⁵³ Et innlysende eksempel på dette er Dr. John. Sangeren Tommy Ridgley husker Dr. John på denne måten: «We used to always say that Mac acted like a black dude, his actions, his talk, 'cause he was a real hip talker.»³⁵⁴

Dr. John er interessant i denne forbindelse fordi han som kjent er hvit artist i en kultur som i de fleste tilfeller vil forbindes med en afroamerikansk tradisjon. Han er en av relativt få artister fra New Orleans som har oppnådd internasjonal anerkjennelse og en karriere innen populærmusikkfeltet etter at rhythm and blues perioden i New Orleans nådde sin slutt på 1960-tallet. Han begynte tidlig å spille med svarte musikere og han hadde svarte lærere. Han ble en viktig aktør i New Orleans' dominerende afroamerikanske rhythm and blues miljø på slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960 tallet: «...his guitarwork by then was authentically black in sound and style.»³⁵⁵ Han har gjennom sin karriere tatt i bruk historiske og kulturelle elementer fra New Orleans som en ramme for sin musikk. Dr. Johns bruk av Voodoo og andre elementer som gjerne forbindes med Mardi Gras Indians og afroamerikansk/kreolsk kultur i New Orleans i forbindelse med hans konserter på 1960- og 70-tallet gjør ham til en av de største eksponenter for denne kulturen ovenfor et vestlig hvitt publikum. På grunn av hans fremførelse av musikk fra New Orleans, og en

351Ake 2002: 27

352Scherman 1999: 7

353Earl Palmer i Scherman 1999: 6

354Tommy Ridgley i Berry, Foose, Jones 1986: 183-184

355Berry, Foose, Jones 1986: 182

eksponering av kulturen som sådan, har musikken og kulturen blitt presentert for større deler av verdens befolkning, noe som igjen har økt interessen for denne særegne kulturen.

Dr. John er inspirert av blues- og musikkulturen i New Orleans forøvrig. Hans omgang med hovedsaklig svarte musikere på 1950- og 60-tallet i New Orleans, og hvordan dette har påvirket hans musikkuttrykk, kan sammenlignes med hvordan deler av det kreolske miljøet på slutten av 1800-tallet tok opp elementer fra den afroamerikanske bluestradisjonen. David Ake mener at enkelte kreoler tok opp elementer fra afroamerikanernes blues-baserte spillestil har hatt en viktig funksjon i New Orleans. Gjennom bluesen kunne likesinnede musikere uptown og downtown forestille seg et forsonende forhold mellom ulike kulturer. Dette fenomenet mener Ake også hjelper for å forklare hvorfor jazzen ble viet interesse og kom ennå nærmere den hvite autoritetens smak ettersom musikken interesserte stadig flere hvite utøvere og deltakere.³⁵⁶ Musikken kan forstås som en forenende faktor mellom ulike raser. Som David Ake skriver: «...jazz provided one of the first locations of successful interracial cooperation in America, yet it has also served to perpetuate negative stereotypes and to incite racial unrest.»³⁵⁷ Dr. John er et godt eksempel på hvordan en hvit har kommet inn i et svart miljø gjennom musikken. Nedenfor skal jeg diskutere noen sider ved dette.

New Orleans skilte seg fra de fleste andre byer i det sørlige av USA da byen opprettholdt en mangfoldig, kosmopolitisk og blanda befolkning i henhold til rase. Den sammensatte raseinndelingen kan ha vært en medvirkende årsak til at raseforholdene her kan ha vært noe mindre anspent enn i andre deler av det sørlige USA. «The races here were so mixed up! My own theory why there wasn't a hell off a lot of lynching round New Orleans is that a sumbitch would never really know who he was lynching. Could be his own cousin!»³⁵⁸ Selv om det er en sammenblandet kultur i New Orleans har det også vært store forskjeller mellom svart og hvit. Når for eksempel Mac Rebbenack begynte å spille gitar spilte han mye blues sammen med hvite medelever på skolen. Sangeren James «Deadeye» Herring husker det slik: «We used to do the old lowdown blues, [...] There weren't too many white bands that could do it. Back then, man, if you sit in with the black band, boy, they'd jump on your ass when you come outside. People took a dim view of that, but we did it anyway.»³⁵⁹ Mac Rebbenack var i følge Harold Battiste dedikert til musikk og ville lære den afroamerikanske musikktradisjonen grundig. Han hevder at han ikke synes det var merkelig at Dr.

356Ake 2002: 28

357Ake 2002: 2

358Earl Palmer i Scherman 1999: 5

359Berry, Foose, Jones 1986: 181

John spilte med svarte musikere. Problemer meldte seg ført når han begynte å hente ut lønn ved the *black musicians' union*. Det var det flere svarte som mislikte.³⁶⁰ Dr. John har selv kalt dette for «...race prejudice in reverse.»³⁶¹ Han følte seg diskriminert.

Historien viser at det ikke har vært en gjensidig maktfri kulturutveksling i musikkbransjen. Et vanlig fenomen på 1950-tallet var at hvite artister spilte inn og gjorde suksess med låter som først var spilt inn og utgitt av svarte artister, noe som også var tilfelle med låter fra New Orleans.³⁶² En medvirkende årsak til at hvite innspillinger gjorde en større suksess blant det hvite publikumet var at hvite artister var forbeholdt spilletid på de fleste kommersielle radiokanalene, et marked som ikke var åpent for svarte utøvere. Når hvite artister gjorde større suksess fremfor de svarte originalene var det også på grunn av holdninger ovenfor svart musikk som noe skremmende og ukontrollerbart, noe den yngre generasjonen hvite igjen ble tiltrukket av: «...Pat Boone's version of Long Tall Sally might have been a pale shadow of Little Richard's, but it was stable, predictable and controllable, unlike the unnerving and unpredictable volcano which was the original.»³⁶³ Et annet klassisk eksempel er Willie Mae Thorntons innspilling av «Hound Dog», en låt som senere ble en stor hit for Elvis Presley.³⁶⁴ Svarte artister har på sin side tatt opp musikalske trekk fra hvite artister. I New Orleans var blant andre Professor Longhair påvirket av Elvis sin syngemåte, Fats Domino spilte inn countrylåter av hvite artister og blant andre Lee Dorsey hentet også stor inspirasjon fra hvit country. Allikevel har nok tendensen oftest vært den motsatte, for eksempel med rhythm and blue på 1950-talet. I et intervju med Cyrille Neville uttaler Cyrille følgende:

That Elvis Presley was the 'King of rock & roll', and that Eric Clapton is the 'Father of blues guitar' is the biggest lie ever told..And the American music industry is still infested by racism, in the sense that all

360Harold Battiste i Berry, Foose, Jones 1986: 181, Musikerorganisasjonen for de svarte musikerne i New Orleans, «The American federation of Musicians, local 496», vokste frem på 1920-tallet som følge av at svarte musikere ønsket beskyttelse og tryggere økonomiske forhold. De fleste spillejobbene ble kontrollert herfra og stort sett alle musikere måtte være medlem dersom de i det hele tatt skulle få spillejobber. I 1971 organisasjonen for de svarte musikerne og organisasjonen for de hvite musikerne i byen, local 174. Den nye felles organisasjonen fikk navnet «Musicians Mutual Protective Union, local number 174-496». (Buerkle/Barker 1973: 78-101)

361Williams i Berry, Foose, Jones 1986: 184

362Flere hvite artister spilte inn lokale hits fra New Orleans og oppnådde nasjonal internasjonal suksess med disse låtene. Dette gjelder blant andre Elvis sin coverversjon av Roy Browns «Good rocking tonight», Pat Boone suksess med Fats Domios «Ain't that a Shame» og Little Richards «Tutti-Frutti», Gale Storm fikk en hit med Smiley Lewis's «I Hear You Knocking», i tillegg til en rekke andre artister. Naturligvis led de svarte artistene av denne praksisen, men i og med at plateinnspillinger ikke var beskyttet av copyrighlover var det ingenting å gjøre med det. Under rhythm and blues revivalen som oppsto på 1960-tallet begynte imidlertid publikum å søke etter de originale versjonene.

363Small 1987: 412

364Dette fenomenet kalles gjerne Blue-eyed soul, og betegner hvite artister som synger sanger forbundet med svart kultur, noe Paul C. Taylor kaller Elvis-effekten, et uttrykk som han mener beskriver hvites deltakelse i typiske svarte sammenhenger: «...participation in traditionally black avenues of cultural production produces feelings of unease» (Neal 2003: 80)

American popular music is still produced and categorized in those terms, as 'black' or 'white'...³⁶⁵

Tatt i betraktning Dr. Johns oppvekst i kulturen kan man spørre om han som hvit er *bruker* eller *en del av* en hovedsakelig afroamerikansk tradisjon og kultur? Dr. John står i en afroamerikansk musikktradisjon. Han bruker kulturen i New Orleans for alt hva det er verdt og er kanskje den artisten fra New Orleans som har blitt mest kjent på dette området. Gjør det ham til en ny Elvis eller Eric Clapton? Til tross for dette er han så integrert i kulturen at det kanskje er problematisk å kalle han en bruker av en afroamerikansk tradisjon? Er han på linje med svarte i New Orleans like mye en del av arven etter Congo Square?

Et element som kompliserer inndelingen av rase og musikk ytterligere i Louisiana er de innfødte indianerne sin tilstedeværelse i New Orleans: «French and Indian, in them days [slutten av 1800-tallet] was all mixed up. Black folks registered as white. Things were all crossed up.»³⁶⁶ Mardi Gras Indian stammene som tok i bruk elementer fra den afrikanske og den indianske kulturen har som jeg har vært inne på hatt en stor innvirkning på kulturen i New Orleans: «...the Indian image in fact challenges the core dualism of American racism that defines people as either white or black»³⁶⁷ I tillegg har sammensmelting av ulike kulturer i Karibien som senere kom til New Orleans også hatt en markant innvirkning på hvordan kulturen har utviklet seg: «...a large percentage of the city's antebellum black population came by way of the Caribbean, where the culture of African slaves had taken new, hybrid forms.»³⁶⁸ Det er med andre ord et meget sammensatt samfunn hvor man nærmest må gå inn på enkeltindividnivå for å kunne si noe om kulturell bakgrunn.

Most musical histories of New Orleans still ride heavily on the distinction between «uptown» and «downtown», the former the home of dark-skinned, blues-playing American blacks, the latter of French-speaking black Creoles and their polite music. As useful as this time-honored schema has been, it doesn't do justice to the city's motley nature. For New Orleans is a city of neighborhoods, each with its own character and history. Tighten your focus, and the old Creole downtown resolves into several very different communities, the largest of which are the Seventh Ward and the Tremé.³⁶⁹

Det kan med andre ord synes som om bildet er enda mer komplekst enn slik David Ake legger det frem. Riktignok sier han at det er *minst* tre ulike etniske grupper, men kan man egentlig stoppe med

365Cyrille Neville i Weisethaunet 1994: 38

366Berry, Foose, Jones 1986: 209

367George Lipsitz i Weisethaunet 1994: 28

368Scherman 1999: 165

369Scherman 1999: 1

disse tre? New Orleans består av mange små nabolag hvor ulike nasjonaliteter og etniske grupper har levd side om side.

Ved å gjenopplive den kreolske identiteten mener Ake det vil hjelpe til med å utfordre dagens grove inndeling av raser mellom svart og hvit. Et syn på kreoler som bidragsytere til sjangeren jazz, kan være med på å se med nytt lys på holdningene som har rådet om at jazz er en mer «naturlig» og enkel musikkform enn den europeiske tradisjonen, og synet på musikkformen som «kun» folkemusikk.³⁷⁰ Dette er også interessant å se på i forhold til Dr. John som utøver og bidragsyter i en kultur i New Orleans som tradisjonelt har blitt karakterisert som en afroamerikansk musikkultur. Jeg har tidligere skrevet om «fun» og om hvorledes svart musikk har blitt sett på som naturlig, primitiv og enkel. Hvorledes skal musikken Dr. John spiller beskrives ut i fra en tradisjonell kategorisering av musikk som svart eller hvit, en hvit utøver som spiller en type musikk som har utviklet seg i et samspill mellom ulike kulturer og raser?

En spirituell opplevelse

Det er mye som kan tyde på at forbindelsene mellom «fun», svart, rytme, kropp og «naturlig» ikke er naturlige eller at de ligger i tingen selv. En grunn til at det er uhensiktsmessig å sette uttrykkene «fun», svart, rytme, kropp og «naturlig» i forbindelse med hverandre handler om forskjellen mellom afrikansk og europeisk basert musikk. Med fare for å forenkle de faktiske forhold kan man hevde at den deltakende afrikanskbaserte musikken som regel er mer rytmisk kompleks og harmonisk enkel, mens kontemplativ musikk gjerne er rytmisk enklere og mer harmonisk kompleks. Med bakgrunn i at den afrikanske musikken er dominert av rytme har den dermed blitt definert som «det andre» og satt i forbindelse med kroppslig, «fun» og «naturlig». Dette er etter mitt skjønn en noe tilfeldig kobling da det handler om ulike lytteideologer.

Et annet poeng når det gjelder den uhensiktsmessige koblingen mellom rytme, kropp, «fun» og «naturlig» handler om det manglende verktøyet for å avdekke det sofistikerte i musikken, det som gjør den til noe mer enn «brain-less» og fysisk. Frith skriver: «The significance of rhythm for African music and culture, then, lies not in its simplicity and «directness» but in its flexibility and sophistication, not in its physical expressivity but in its communicative subtlety, its ability to make coherent *all* the movements of the body.»³⁷¹ Noe av det subtile i den rytmiske musikken ligger i kommunikasjonen mellom utøver og publikum, det er i denne interaksjonen at musikalsk mening

370Ake 2002: 15

371Frith 1996: 135

oppstår.

I det følgende ønsker jeg å komme nærmere inn på hvorvidt begrepet «fun» kan innebære det man tradisjonelt ville ha sett på begrepets motsetning, altså noe mentalt, åndelig og metafysisk. Musikkulturen i New Orleans har vokst frem under påvirkning av både spirituelle, religiøse og verdslige tradisjoner. Blant annet har de innfødte indianerne hatt en vesentlig spirituell påvirkning på den afroamerikanske og kreolske befolkningen gjennom Mardi Gras Indian-kulturen som har vokst frem. Sangene Mardi Gras Indians synger i dag artikulere en historisk linje tilbake til tidligere stammer og store ledere. «At root, the black tribes are a spiritual tradition in which the Indian persona is more than symbolism, the tradition carries a cultural language...»³⁷² Gjennom messing om tapperhet og spirituell solidaritet som videreføres i en oral tradisjon, lever det kollektive minnet videre. Andre eksempler på spirituelle tradisjoner fra New Orleans er jazzbegravelsene, karneval, voodoo og slavene i Congo Square. Slavenes religiøse seremonier i Congo Square skilte New Orleans fra resten av sørstatene ved at det her var en mer eller mindre uavbrutt kjede av afrikansk kultur fra slavenes hjemland.

Dr. John tok med sin debutplate *Gris-Gris* som kom ut i 1968, og sceneshowene som fulgte i kjølvannet av denne, en spirituell tradisjon til den sekulære scenen. Med utgangspunkt i kulturen fra New Orleans presenterte Dr. John rock and roll med en helt ny sound og innpakning. Han mikset rock and roll med Mardi Gras Indian, rhythm and blues, dixieland, psykedelia, røtter fra gospel, voodoo-mystikk og omtrent alle ritualer fra den sørlige Louisianakulturen som han hadde absorbert gjennom sin oppvekst i New Orleans, for så å ende opp med sin egenartede voodoo-blues. Med en låt som «Danse Kalinda Ba Doom» (spor 18) fra plata *Gris-Gris* var referansene tydelige til Congo Square. Som jeg var inne på i kapittel 2 var Kalinda en typisk dans slavene danset i Congo Square og i voodoo-seremonier. Låta gir en fornemmelse av stemningsfulle spirituelle seremonier og den er spekket med perkusjon og kryssrytmer. Det er stor sannsynlighet for at den suggererende og repetitive teksten «Danse Kalinda Bou-doum Bou-doum» også ble sunget i Congo Square på 1800-tallet. «Bou-doum» betyr å falle ned (til bakken), og det var vanlig at slavene danset til de falt til bakken.³⁷³

I begynnelsen av analysen skrev jeg om «When the Saints Go Marching In». Selv om den har sitt opphav fra en spiritual er det i dag størst sannsynlighet for at du vil høre den fremført av et

372Berry, Foose, Jones 1986: 205

373Dena J. Epstein i Koskoff (red) 2001: 596-597 og

www.frenchcreoles.com/ArtTheater/CalindaDance/calindadance.htm

jazzband. Den tradisjonelle måten å bruke låta på var opprinnelig i begravelser i New Orleans, og den ble fremført som en sørgemarsj av et brassband. Fra midten av 1900-tallet har det imidlertid vært mer vanlig å spille «When the Saints Go Marching In» som en rask swinglåt. Louis Armstrong var den første som gjorde låta nasjonalt kjent på 1930-tallet. Han var en del av en tradisjon fra New Orleans hvor musikere gjorde om låter som ble spilt i kirkesammenhenger til brassband og dansenummer. Låta ble også senere bragt inn i Fats Dominos tidlige rock and roll repertoar som en av de tradisjonelle New Orleans-numrene han ofte spilte for et rockepublikum. Domino hadde ofte denne låta som et av avslutningsnumrene. Ofte gikk blåserne da marsjerende ut blant publikum i salen, nærmest som i en parade fra New Orleans.³⁷⁴

Det er interessant å kjenne denne historien å se hvorledes det verdslige og det spirituelle har blandet seg sammen. «Danse Kalinda» og «When the Saints Go Marching In» er bare to eksempler av mange på hvordan spirituelle tradisjoner har blitt tatt inn i en sekulær musikkform, og videre hvorledes historien på denne måten trekkes inn i en nåtid. Det er imidlertid like interessant å se på hvorledes afroamerikansk musikk, og i min sammenheng musikk fra New Orleans, har blitt tolket og forstått, uavhengig av et eventuelt religiøst opphav eller en religiøs tradisjon.

I Vesten har det tradisjonelt vært et sterkt skille mellom religiøs og verdslig musikk og, som jeg har vært inne på, mellom kropp og intellekt. Denne dualismetenkningen har gjort at et begrep som «fun» har blitt definert kun som kropp. Det har blitt koplet til den ene siden av dikotomien kropp – intellekt mens spirituelle og religiøse aspekter har blitt koplet til intellektet og følgelig blitt forstått og tolket som en mental uttrykksform mer enn som en kroppslig og fysisk. Det kan her være interessant å spørre om koplingen til kroppen, den ene siden av dikotomien, gir en relevant og god forståelse av begrepet «fun» slik det er aktuelt i forbindelse med musikk fra New Orleans? Hvis vi dekonstruerer den motsetningen en slik tankegang er bygget på, vil vi kunne forestille oss at den kroppslige karakteristikken eller forståelsen av et fenomen ikke utelukker at det samme fenomenet kan forstås som noe mentalt og intellektuelt, eller uttrykke noe spirituelle eller religiøst. Er det slik at «fun» også kan settes i forbindelse med noe annet enn kropp, for eksempel med noe spirituelle eller mentalt, noe den vestlige kulturen har tolket som fraværende i «fun»?

I låta «Hey Pocky A-Way» synges følgende tekst: «Feel good music, I've been told, Is good for the body and it's good for your soul». Dette lille tekstutdraget er eksemplifiserende for noe av det jeg ønsker å problematisere i forbindelse med begrepet «fun». Teksten beskriver det å føle musikken på

374Coleman 2006: 177

kroppen, en opplevelse som her innebærer både kropp og sjel. I de vestafrikanske tradisjonene som slavene brakte med seg til Amerika fantes det ikke noe skille mellom musikk for verdslig bruk eller for bruk ved religiøse anledninger, slik det gjorde i Vesten. I Vesten har både religion og musikk vært knyttet opp mot det kontemplative mer enn mot den deltakende opplevelsen. Hvorledes slavene tok med seg sin vestafrikanske arv inn i den nye verden kan eksemplifiseres med hvordan de ikke begrenset religiøs sang til kirken, men kunne synge de samme sangene under arbeid og i andre sosiale sammenhenger. Med påvirkning fra vesteuropeisk kultur vokste et skille frem som tidligere ikke eksisterte mellom verdslig og religiøs bruk av musikk.³⁷⁵ Bluesen er et eksempel på dette, en musikkstil som også var med på å forsterke skillet mellom musikk brukt i kirken og musikk brukt utenfor kirken. Svart bevissthet på slutten av 1800-tallet ble etterhvert mer opptatt av jordiske problemer, og når bluesen vokste frem ble dette for de svarte en måte å uttrykke fattigdom, hjemløshet, fremmedgjøring og gleder og sorger i kjærlighetslivet på. I tillegg til disse verdslige temaene refererte bluessangere til religion, selv om religion ikke var et hovedfokus i musikken.³⁷⁶ Skillelinjen mellom blues og noen typer spirituals har allikevel ikke alltid vært like lett å trekke opp. Bluesangere og spiritualsangere har ofte basert seg på sanger som tilhører en muntlig tradisjon hvor sangerne henter elementer fra ulike sanger, og sangerne har ofte variert og lagt til nye vers mens de synger. Mange spirituals fremskaper de samme følelsene av rotløshet og lidelse hos lytteren som i bluesen. Til forskjell fra blues er spirituals religiøs mer enn knyttet til den timelige verden, men det kan ofte være vanskelig å skille mellom disse to type sanger. Noen sanger har så vag betydning eller innhold at man innen den afroamerikanske musikkvitenskapen har klassifisert dem som *blues-spirituals*.³⁷⁷

Det kan med andre ord synes som om blues og spirituals har det samme kulturelle opphavet der man ikke har skilt den verdslige musikken fra den religiøse. I praksis kan det i en del tilfeller synes som at forskjellene mellom blues og spirituals ikke er så store, og man kan spørre om det i enkelte tilfeller kun er teksten som skiller dem fra hverandre? Selv om bluesen løsrev seg fra sitt mer spirituelle opphav og etterhvert ble assosiert med en verdslig musikkform, kan man stille spørsmål ved om denne løsrivelsen og kategoriseringen av bluesen som sekulær og spirituals som religiøs, i større grad handler om vestens skille mellom disse? Handler dette like mye om med hvilken innfallsvinkel man leser og tolker musikken?

Ake peker på at en rekke artister oppnådde en slags verdighet, selvrespekt, bekreftelse og identitet

375Reed 2003: 1-5

376Reed 2003: 8-9

377Southern 1997: 333

ved å innlemme blues i sin måte å spille på. Han bruker Sidney Bechet som et eksempel på at hans spillestil ikke bare var en måte å uttrykke et eget indre selv på, men på samme tid en oppdagelse, åpenbaring, avsløring og en skildring av et samfunn på jakt etter seg selv. «Coming from a relatively «foreign» Creole background, such musicking is not simply a playing about a people but a way of playing a new jazz/cultural identity into being.»³⁷⁸ Kreolenes bakgrunn kan forstås som fremmed på den måten at de verken var afrikanere eller europeere. Måten å spille på fikk en kollektiv identitetsskapende funksjon. Musikk kan spille en stor rolle i det å forme å utvikle en kollektiv identitet for en gruppe mennesker og et eksempel nærmere vår tid er «the black aesthetic movement» på 1960-tallet hvor musikken og det kulturelle samholdet og koblingen til den afrikanske kulturen spilte en viktig rolle. Frigjøring gjennom musikk i en sosial og politisk kontekst hadde stor betydning for motivasjonen blant massene. Som Danielsen skriver stod funk sentralt i denne prosessen: «...it comprises a central means for achieving the kind of collective spiritual state of being necessary for the process of unifying the black nation and fighting the setbacks within the black communities.»³⁷⁹ Begge disse eksemplene viser hvordan man i enkelte miljøer har unnlatt å ta hensyn til «hvite» idealer i mainstreamkulturen. Istedet har svart kultur blitt fremhevet gjennom væremåte og spillestil, og på den måten har man utviklet en egen identitet. Et annet eksempel på en slik måte å opprettholde en egen identitet på finner vi med bandet Rebirth Brass Band fra New Orleans. Freelancejournalisten Roger Hahn skriver om bandets konserter på Maple Leaf der store deler av publikumet ofte er hvite unge mennesker og antyder at den populære brassbandtradisjonen som har vokst frem de siste tiårene kan forstås som en form for spirituell minstrel, der musikerne spiller på den svarte tradisjonen ved å hylle svarte ritualer og rytmer, men at de gjøre det på en slik måte at musikkformen allikevel er tilgjengelig for et hvitt publikum.³⁸⁰

En lignende funksjon kan vi tenke oss at musikken hadde for slavene når de danset i Congo Square. Dansen og musikken der kan forstås som et uttrykk for frihet gjennom slavenes videreføring av den afrikanske arven, og gjennom den kollektive deltakelsen i en felles musikkopplevelse. Deltakelsen hadde sannsynligvis en forenende funksjon som ga dem en felles identitet i opposisjon mot den hvite overmakten. I forbindelse med Danielsens funkanalyse skriver hun om «the state of being in music» der hun beskriver dette som en tilstand hvor lytteren eller danseren får en følelse av at musikken kan fortsette til evig tid. For å oppnå denne tilstanden må interaksjonen mellom publikum og musikken være uavbrutt over en lengre periode og den bør være rytmisk og sirkulær.³⁸¹ Denne

378Ake 2002: 36

379Danielsen 2006: 209

380Koster 2002: 58

381Danielsen 2006: 147

beskrivelsen av en musikkopplevelse finner jeg relevant å overføre til ulike musikalske hendelser i musikkulturen i New Orleans, som for eksempel det historiske Congo Square, jazzbegravelser eller nåtidens Mardi Gras. Under Mardi Gras høres musikk fra alle kanter over lengre tidsrom og musikken fra ulike band fletter seg inn i hverandre. Under de tradisjonelle begravelsene kan gatene fylles med musikk på samme måte. Dette vil også kunne kjennetegne konserter i New Orleans, en performance hvor alle deltar i en felles groove. Dette gir grunn til å stille spørsmål ved hvorvidt denne tilstanden kan tolkes som spirituell og som noe mer enn kun en primitiv musikkopplevelse, slik den primitivistiske lesningen av svart musikk har forstått den som? Kan det være slik at slike musikalske rytmiske prosesser kan tolkes som spirituelle tilstander?

Poenget med disse ulike eksemplene er å vise hvilken forenende funksjon musikken kan ha for ulike grupper av mennesker, og videre hvorledes den samme musikken kan forstås på andre måter enn primitiv. Kanskje kan opplevelsen av en kollektiv identitet forstås som en type spirituell opplevelse ved at man tar del i og går opp i et større fellesskap som overgår den enkeltes individuelle selv.

Det er forskjeller i forståelse av hva «fun» handler om, fra det primitive og det kroppslige, det vestlige samfunnets annethet, til frigjøring og spirituelt løft. Den måten svart musikk oftest er beskrevet og karakterisert på har tatt utgangspunkt i et vestlig tankegods. Dette betyr imidlertid ikke at disse beskrivelsene nødvendigvis sier noe sant eller utfyllende. Det kroppslige og det metafysiske er ikke nødvendigvis to motstridende poler, men kanskje heller noe som kan utfylle hverandre. Når Dr. John og The Meters innlemmer Voodoo, Mardi Gras Indians og andre elementer fra New Orleans i sin musikk setter de lytterne og seg selv inn i en historisk sammenheng. De musikalske tegnene henviser til annen musikk, andre historier og andre utøvere, og blir en del av en intertekstuell musikalsk sammenheng som gir konnotasjoner for deltakerne i den musikalske prosessen. Med kulturhistorien som ligger til grunn for musikkulturen i New Orleans kan man kanskje spørre om fremføring av musikk i denne tradisjonen, bevisst eller ubevisst, i seg selv er spirituell. Deltakerne danser i forlengelsen av en flere hundre år gammel spirituell tradisjon, hvor det å uttrykke musikken kroppslig og fysisk har vært en naturlig del av den musikalske prosessen. Kanskje kan det å være i musikkens groove i en slik sammenheng tolkes som en spirituell opplevelse, og kanskje kan bevisstheten rundt det kollektive minnet rundt hele musikkulturen i New Orleans og dens historie tolkes som spirituell. En slik alternativ tolkning av svart musikk representerer andre svar enn det vestens tolkninger har gitt; tolker man «fun» som en spirituell, kollektiv og åndelig opplevelse setter dette svart musikk i et annet lys enn det den primitivistiske

lesningen har gjort.

Vitenskapen er i stadig utvikling og forandring. Det kan allikevel ta lang tid før nye forestillinger etablerer seg i samfunnet, for eksempel slik det er med forestillingene om svarte og svart musikk som har ligget dypt i den vestlige kulturen i mange hundre år. Small skriver om Louis Armstrong og hans rolle som artist at Armstrong i hele sin karriere aksepterte, i det minste utad, rollen som minstrel og entertainer, til og med rollen som klovn. Videre skriver Small: «Of course, jazz would never be jazz without a strong element of playfulness and humour, and self-mockery has always been a strong element of black humour; it is an open question to what extent it was himself and to what extent it was his audiences' expectations Louis was really sending up...»³⁸² Small setter dette i forbindelse med minstreltradisjonen og de gjensidige forventningene mellom svarte artister og publikum. Sannsynligvis er også jeg påvirket av minstreltradisjonen og forestillingene som har rådet i kjølvannet av denne. I forhold til konserten med Walter «Wolfman» Washington som jeg innledet denne oppgaven med hadde jeg som publikummer visse forventninger om show og underholdning som skulle få meg i godt humør. Kanskje handler noen av disse forventningene om at jeg skulle på en konsert med en svart artist i New Orleans? Dette er forestillinger og forventninger som er så innarbeidet i den vestlige kulturen at de fortsatt påvirker publikums forventninger til svarte artister. «Wolfman» oppfylte mine forventninger. Jeg fikk den underholdningen jeg ønsket. Likevel er det interessant å stille spørsmålet ved på hvilke måter uttrykket kan tolkes. Danielsen hevder at uttrykket er dobbelt, i den forstand at rollen som inntas av den svarte artisten kan tolkes på to måter. På den ene siden kan den tolkes som en bekreftelse på minstreltradisjonen og synet på svarte artister som den eksotiske «andre». På andre siden kan den svarte artistens rolle forstås som *black power*; det vil si hvor situasjonen utnyttes til fordel for den svarte artisten.³⁸³

Som vi har sett er det problematisk å benytte seg av todelingen svart/hvit i forhold til kultur og musikk fra New Orleans. Med kreolene blir det minst tre ulike grupper i byen. Er det i det hele tatt meningsfylt å dele inn i disse grupperingene da alle mennesker er ulike individer med ulik arv og bakgrunn? Blir det spesielt vanskelig med New Orleans sin spesielle sammensetning av kulturer? Bør det være et mål å fristille seg fra å kategorisere musikk som svart og hvit, stille seg nøytral og ikke se på den svarte musikken som noe annet, men se alt under ett, eventuelt at alt er forskjellig og en del av den musikologiske diskursen?

382Small 1987: 152

383Danielsen 2006: 24

Min utgreiing om Dr. John og kreolene viser at en inndeling av rase i forhold til musikk i New Orleans er vanskelig og lite hensiktsmessig. Selv om de ulike elementene har sitt opphav i europeiske eller afrikanske tradisjoner har kulturen og musikken utviklet seg under påvirkning fra en rekke ulike kulturer og samfunn. På bakgrunn av denne sammenblandingen av ulike nasjonaliteter og folkeslag kan det synes som om skillet mellom svart og hvit er et kunstig skille. Ulike mennesker tiltrekkes av ulike kulturer. Selv om det fortsatt er ulike etniske grupper i New Orleans, og de ulike gruppene har ulike kulturelle preferanser, er det sannsynlig at kulturene står nærmere hverandre i dag enn de gjorde på slutten av 1800-tallet. Dr. John er en hvit artist som vokste opp i byen på 1940-50-tallet og utviklet seg som menneske og musiker med de ulike kulturene han hadde rundt seg. Med hans kulturelle bakgrunn og de ulike impulsene som har påvirket hans tilnærming til musikk kan man stille spørsmål ved om hvorvidt Dr. John med sin hvite hudfarge er hvit eller svart i sin uttrykksform. Er det afroamerikansk musikk når Dr. John spiller den? I tilfellet med musikk fra New Orleans mener jeg det er mer relevant å forholde seg til svart og hvit som kulturelle kategorier. Sannsynligvis er det ikke etnisiteten til de ulike musikerne i New Orleans som avgjør hvilke kulturelle preferanser de trekkes mot og «tilhører», men heller musikerens egne kulturelle preferanser. Det kan også være et ønske om tilhørighet eller identitet til en gruppe som kan være avgjørende for hvilket uttrykk artisten uttrykker.

Som vi har sett var det slik ved overgangen til 1900-tallet at enkelte hvite og kreolske jazzmusikere ble tiltrukket av den afroamerikanske måten å tilnærme seg musikken på. Når denne sammenblandingen har strukket seg over lang tid, er det da fortsatt slik at Dr. John som hvit musiker benytter seg av den svarte kulturen i byen, eller er han likefullt en del av den kulturen han vokst opp i? Har den hvite og svarte kulturen vokst sammen til en felles New Orleans kultur? Jeg mener det er relevant i denne sammenheng å se på han som del av en felles kultur og ikke som svart eller hvit. Kanskje bruker han tradisjonen dobbelt, han er både en bruker av kulturen og en del av kulturen. Kanskje kan man se Dr. Johns posisjon som hvit artist i New Orleans som en slags underlig parallell til hvordan W.E.B. Du Bois beskrev hvordan det var og er å være svart i Amerika, til «The «twoness» of being black in America», hvor svarte er amerikanere, men samtidig underlagt en lavere status i samfunnet og utestengt fra mainstream.³⁸⁴ I Dr. Johns tilfelle snus dette på hodet. Han er del av en svart subkultur, men kanskje nettopp på grunn av hans hudfarge har han blitt en del av mainstream kulturen; dobbeltheten av å være hvit i New Orleans.

384Swindell 2001: 29

Coda: New Orleans etter Katrina – et kulturhistorisk veiskille?

Dagen etter konserten med Walter «Wolfman» Washington på D.B.A i april 2006, som jeg innledet denne oppgaven med, gikk turen til Bank Street Bar & Grill hvor samme artist igjen sto på scenen. Her ble det servert østers på fortauet før Wolfman og bandet hans igjen dro i gang et show. Åtte måneder tidligere hadde baren vært fylt med vann til taket. Veggene har fortsatt merker etter vannlinjen i treverket. Allikevel var Bank Street Bar & Grill tidlig ute med å gjenåpne etter flommen, først med strømaggregat og konserter rett på fortauet mens de satte i stand bygningen, senere også med tak over hodet og strøm intakt.

Som jeg skrev i forordet har jeg vært i New Orleans to ganger, i februar 2004 og april 2006. Mellom mitt første og andre besøk ble byen rammet av en naturkatastrofe som førte med seg en stor tragedie. Stormene Katrina og Rita i august 2005 førte til at dikene som holder vannet ute fra New Orleans – med Mississippi på den ene siden og Lake Pontchartrain på den andre siden – brast. Nitti prosent av byen ble oversvømmet, noen steder opp til fire meter, og over 1000 mennesker mistet livet.

Selv om jeg så store ødeleggelser rundt i byen og merket fraværet av mennesker i gatene, ble dette fort glemt inne på klubbene med konserter, god stemning og fantastiske musikere på scenen. Flere områder i byen så ut som krigssoner, med fullstendig ødelagte hus og søppel i store hauger. På Bourbon Street virket det som den livlige atmosfæren lot vente på seg. I byen forøvrig fikk jeg inntrykk av at konsertpublikumet hadde begynt å vende tilbake til byen. Etter å ha snakket med musikere og andre innbyggere i byen fikk jeg derimot et annet bilde av situasjonen. Veldig mange musikere har ikke flyttet tilbake, og det er få spillejobber til de som har det. Dette kommer naturligvis av at det er færre spillesteder og færre folk å spille for. Mange av spillestedene er ødelagt, mange har ikke gjenåpnet og mange vil det kanskje aldri? Det er færre turister i byen og det er vanskelig å tjene nok penger til livets opphold som musiker.

De svarte bydelene, som for eksempel New Orleans East og Ninth Ward, er de som ligger lengst under havoverflaten, og ble av den grunn hardest rammet av vannet som fosset inn i byen. Fraværet av støtte fra samfunnet og mangel på forsikringsordninger har gjort det vanskelig for de svakeste å komme til hektene igjen. Mer enn 300 000 mennesker (75 prosent av befolkningen) ble tvunget til å forlate hjemmene sine og mange vil ikke, eller kan ikke, vende tilbake.³⁸⁵ Garth Alper skriver i artikkelen «New Orleans Music and Katrina» (2006) at en av Amerikas kanskje største og mest

385 Alper 2006: 461-462

egenartede kulturhistorier vil gå tapt dersom ikke de fattigste gruppene i New Orleans blir gitt midler til å returnere og bygge opp hjemmene sine for å fortsette livet i New Orleans. Den særegne kulturen har blitt skapt nettopp i de mange ulike nabolagene i New Orleans og dersom denne betydningsfulle amerikanske kulturhistorien skal videreføres må innbyggerne få vende tilbake til og gjenoppbygge lokalsamfunn og nabolag.

The black neighborhoods are the incubator neighborhoods. That's where there are neighborhood bands and neighborhood bars. That's where the churches are. Those are the places where the feel of the music is thought from generation to generation. That's where the brass bands and the rappers and the R&B singers come from in New Orleans. Great musicians who really have a groove and a feel keep coming out of New Orleans³⁸⁶

Lokale barer i de små bydelene, som for eksempel Bank Street Bar & Grill, fungerer som møtelokaler for brassbandene, og disse barene er viktige i forhold til bevaring av brassband og musikktradisjonene forøvrig i New Orleans.

Kan et kapittel i historien om populærmusikk være avsluttet med katastrofen som rammet New Orleans? Noen musikere har flyttet tilbake til New Orleans og gjenopptatt den musikalske aktiviteten, noen bor andre steder i Louisiana mens de venter på at husene deres skal bli gjenoppbygget, noen har flyttet til andre større byer, og andre kommer antageligvis til å bli værende på sine nye bosteder, usikre på om de noen gang vil returnere til New Orleans. Katastrofen kan føre til at kulturarven fra New Orleans trer inn i nye former og fortsetter å leve videre i andre deler av USA, eller det kan hende at New Orleans vil reise seg igjen. Kanskje bidrar en slik katastrofe til en enda sterkere identitet i forhold til innbyggernes kulturelle opphav?

I tradisjonelle begravelser brukes ofte sangen med den ironiske teksten «I'll be glad when you're dead, you rascal you». Musikken kan kanskje brukes til å komme over den tunge perioden, som musiker Michael White påpeker: «I think one of the lessons of the jazz funerals for all these years is...we have to be optimistic and say, we have transitioned into something else, but that something else is an opportunity for it to come back and be great!»³⁸⁷ Etter katastrofen har flere låter fra New Orleans fått ny betydning for innbyggere og musikere, for eksempel «It's Raining» med Irma Thomas, «Yes We Can» med Allen Toussaint, «The Backwater Blues» med Irma Thomas og «My Feet Can't Fail Me Now» med Dirty Dozen Brass Band. Selv om en musiker på scenen i New

386John Autin i Alper 2006: 461

387Lehrer 2005: 2

Orleans utfører musikk som kan oppfattes som bekymringsløs og gledesfylt, uttrykker musikken antakeligvis også lidelse og sorg over en ødelagt hjemby. Kanskje brukes musikken som et middel for å glemme hverdagen og egen situasjon, som en måte «å spille seg fri» fra elendigheten på? Det var sannsynligvis også en av musikkens funksjoner da slavene danset i Congo Square. Musikken kan fungere som et slags fristed for bekymringer, fattigdom og undertrykkelse i «The City That Care Forgot».

Kilder

Kildelitteratur

- Ake, David (2002), *Jazz Cultures*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Alper, Garth (2006): «New Orleans Music and Katrina» i red, *Popular Music and Society Vol. 29*, No. 4, side 461-463, October 2006, USA: Routledge Taylor & Francis Group USA
- Apel, Willi (1970), *Harvard Dictionary of Music, Second edition*, London: Heinemann Educational Books Ltd
- Berry, Jason (1988), «African Cultural Memory In New Orleans Music» i *Black Music Research Journal*, Vol. 8, No. 1. side 3-12, Samuel A. Floyd Jr. (red.), Columbia College Chicago: Center For Black Music Research
- Berry, Jason/Foose, Jonathan/Jones, Tad (1986) *Up From The Cradle Of Jazz – New Orleans Music Since World War II*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press
- Blokhus, Yngve/Molde, Audun (1996), *WOW!, Populærmusikkens historie*, Oslo: Universitetsforlaget
- Born, Georgina/Hesmondhalgh, David (red.) (2000), *Western Music and Its Others, Difference, Representation, and Appropriation In Music*, Berkley, Los Angeles, California: University of California Press
- Brolinson, Per Erik og Larsen, Holger (1981), *Rock...Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Stockholm: Esselte Studium, Scandinavian University Books
- Broven, John (1974), *Rhythm & Blues In New Orleans*, Pelican Publishing Company: Gretna
- Buerkle, Jack V./Barker, Danny (1973), *Bourbon Street Black – The New Orleans Black Jazzman*, New York: Oxford University Press
- Burnim, Mellonee V./Maultsby, Portia K. (red) (2006), *African American Music – An Introduction*, New York, London: Routledge
- Coleman, Rick (2006), *Blue Monday, Fats Domino and the Lost Dawn of Rock 'N' Roll*, the United States of America: Da Capo Press
- Carney, Court (2006), «New Orleans and the Creation of Jazz» i *Popular music and society vol 29*. no 3, juli 2006, side 299-315, USA: Routledge Taylor & Francis Group USA
- Dales, Mike (2003), «Why do whites sing black? The blues, whiteness, and early histories of rock» i *Popular music and society, Vol. 26 no 2*, side 161-167, USA: Routledge
- Danielsen, Anne (2006), *Presence and Pleasure, The Funk Gooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

- Dales, Mike (2003), «Why do whites sing black? *The blues*, whiteness, and early histories of rock»
Popular music and society, Vol. 26 no. (161-167)
- Fabbri, Franco (1980), «A Theory of Musical Genres: Two Applications»,
<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/xpdfs/ffabbri81a.pdf>, lesedato: 4. april 2007,
originalt publisert i David Horn og Phillip Tagg, red., *Popular Music Perspectives*, Gøteborg
og London (1981): IASPM, s. 52
- Fabbri, Franco (1982), "What Kind of Music" i Richard Middleton og David Horn, red.,
Popular Music 2, Cambridge: Cambridge Uni. Press, s. 131
- Fiehrer, Thomas (1991), «From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz», *Popular Music*,
Vol. 10, No. 1, The 1890s (s. 21-38), United Kingdom: Cambridge University Press
- Floyd Jr., Samuel A. (1995), *The Power of Black Music, Interpreting It's History From Africa To
The United States*, Oxford New York, Oxford: University Press
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites, Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University
Press
- Goines, Lincoln/Ameen, Robby (1990), *Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums, Funkifying the
Clave*, Miami: Manhattan Music, Inc.
- Hamm, Charles (2000), «Genre, Performance, and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin» i
Richard Middleton (red.) *Reading Pop*, Oxford: Oxford University Press
- Hannusch, Jeff (1985), *I Hear You Knocking, the sound of New Orleans rhythm and blues*,
Louisiana: Swallow Publications, Inc.
- Hannusch, Jeff (2001), *The Soul of New Orleans, a legacy of rhythm and blues*, Villa Platte,
Louisiana: Swallow Publications, Inc.
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score, Pop text and identity politics*, Burlington:
Ashgate
- Jones, LeRoi (1999), *Blues People, Negro Music in White America*, New York: HarperCollins
Publishers Inc.
- Kein, Sybil (red) (2000), *Creole – the History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*,
Baton Rouge: Louisiana State University Press
- Keil, Charles (1994), «Motion and Feeling through Music» i *Music Grooves*, Chicago og London:
the University of Chicago Press
- Koskoff, Ellen (red) (2001), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, The United
States and Canada*, New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Koster, Rick (2002), *Louisiana Music*, United States of America: Da Capo Press
- Kvifte, Tellef (2007), «Categories and timing: On the perception of meter», *Ethnomusicology*,

- Timothy J. Cooley (red.), Urbana & Chicago: University of Illinois Press
- Manuel, Peters (1995), *Caribbean Currents, Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press
- McHenry, Robert (red.) 1993, *The New Encyclopædia Britannica*, bind 6 og 24, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.
- McKnight, Mark (1988), «Researching New Orleans Rhythm and Blues», *Black Music Research Journal*, Vol. 8, No. 1. side 113-134, Samuel A. Floyd, Jr. (red.), Columbia College Chicago: Center For Black Music Research
- Meadows, Eddie S. (2001), «Jazz Antecedents» i James L. Conyers, Jr. (red.), *African American Jazz and Rap – Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, (s. 55-61), Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press
- Middleton, Richard (red.) (2000), «Introduction: Locating the Popular Music Text» i Richard Middleton (red.) *Reading Pop*, Oxford: Oxford University Press
- Middleton, Richard (red.) (2000), «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap» i Richard Middleton (red.) *Reading Pop*, Oxford: Oxford University Press
- Moore, Allan F. (2001), *Rock: The Primary Text, Developing a musicology of rock*, Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited
- Neal, Mark Anthony(2003), *Songs In the Key of Black Life - A Rhythm And Blues Nation*, New York og London: Routledge
- Neville, Art, Aaron, Charles and Cyril (2000), *The Brothers*, David Ritz, red., Boston, New York, London: Little, Brown and Company
- Nketia, J.H.Kwabena (1974), *The Music of Africa*, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Opsahl, Carl Petter (1999), «Over In The Gloryland? Jazzbegravelser i New Orleans», <http://www.carlpetter.com/texts/gloryland.htm>, lesedato: 12. mars 2007, originalt publisert i Kirke og Kultur nr 5/6 1999
- Porter, Thomas J. (2001), «The Social Roots of African American Music 1950-1970» i James L. Conyers, Jr., red., *African American Jazz and Rap – Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, s. 83-89
- Ramsey Jr., Guthrie P. (2003) *Race Music – Black Cultures From Bebop to Hip-Hop*, Berkley, Los Angeles og London: University of California Press
- Rebennack, Mac/Rummel, Jack (1994), *Under a Hoodoo Moon, The Life of Dr. John the Night Tripper*, New York: St. Martin's Griffin

- Reed, Teresa L. (2003), *The Holy Prophane, Religion in Black Popular Music*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Roy, Maya (translated by Denise Asfar and Gabriel Asfar) (2002), *Cuban Music*, Princeton (Published in the United Kingdom by the Latin America Bureau: London): Markus Wiener Publishers
- Said, Edward W. (2003), *Orientalism*, London: Penguin Books
- Scherman, Tony (1999) *Backbeat, Earl Palmer's story*, The United States of America: Da Capo Press
- Shipton, Alyn (2001), *A new history of jazz*, London and New York: Continuum
- Shuker, Roy (1998), *Key Concepts in Popular Music*, London og New York: Routledge
- Southern, Eileen (1997), *The Music of Black Americans – A History*, New York, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Small, Christopher (1987), *Music of The Common Tounge*, London: Calder Publications Ltd.
- Smith, Suzanne E. (1999), *Dancing in the Street – Motown and the Cultural Politics of Detroit*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press
- Starr, Larry/Waterman, Christopher (2003), *American Popular Music, From Minstrelsy To MTV*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Swindell, Warren S. (2001), «The Role of Criticism in Black Popular Culture» i James L. Conyers, Jr., red., *African American Jazz and Rap – Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, s. 20-32
- Thernstrom, Stephan (red.) (1980): *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University
- Tjønneland, Eivind (1998): «Jacques Derrida» i *Vestens tenkere, fra Freud til Baudrillard*, bind 3, Trond Berg Eriksen (red.), Oslo: H. Aschehoug & Co
- Treitler, Leo (1993): «Gender and Other Dualities of Music History» i: *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship*. Ruth A. Solie (red.), Berkley, Los Angeles, London: University of California Press
- Uribe, Ed (1996), *The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*, Miami: Warner Bros. Publications
- Vincent, Rickey (1996), Funk. *The Music, the People, and the Rythm of the One*, New York: St. Martin`s Griffin
- Van der Merwe, Peter (1989), *Origins of the Popular Style, The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford: Clarendon Press

Walser, Robert (1993), *Running with the Devil, Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hannover & London: University Press of New England

Weisethaunet, Hans (1994), «The Second-line Groove in New Orleans and The Question of Vicarious Gumbo: Popular Styles as Collective Memory», *Studio Musicologica* 20, Oslo: Scandinavian University Press

Diskografi

(Utgivelsesår i parantes)

Donald Harrison Jr., *Indian Blues* (1992), Candid

Don Azpiazu & His Havana Casino Orchestra (Moises Simon) (2003), *American Popular Music, From Minstrelsy To MTV*, CD 1, Universal Music

Dr. John, *Gris-Gris* (1968), Atco

Dr. John, *In The Right Place* (1973), Atco

Eddie Bo and the Soul Finders (1997), *The Hook and Sling*, Funky Delicacies

Fats Domino, *Walkin To New Orleans*, CD 2 (2002), Capitol/EMI Records

Harry Connick, Jr., *Oh My Nola* (2007), Columbia

John Scofield, *Groove Elation!* (1995), Blue Note

Lee Dorsey, *Yes We Can/Night People* (2005), Raven

Little Richard, *Classic Cuts* (1995), Ace Records

Louis Armstrong, *What A Wonderful World* (2004), Mezzo

Professor Longhair, *Crawfish Fiesta* (1990), Alligator Records

Professor Longhair, *The Professor Longhair Anthology, 'Fess*, CD 2 (1993), Rhino Records Inc.

Rebirth Brass Band, *Hot Venom* (2001), Mardi Gras Records

The Meters, *Cabbage Alley* (1972), Reprise

The Meters, *Look-Ka Py Py* (1969), Josie

The Meters, *Struttin* (1970), Josie

The Meters, *The Meters* (1969), Josie

The Meters, *Rejuvenation* (1974), Reprise

The Meters, *Fire on the Bayou* (1975), Reprise

The Meters, *Trick Bag* (1976), Reprise

Diverse artister:

Blue Orleans – *Blue Notes From Basin Street* (2001), Blue Note

Finger Poppin' and Stompin' Feet (2002), EMI

DVD

New Orleans Drumming (2004), Miami: Warner Bros Publication, 905772

Stanton Moore, Take it to the street! (2005), New York: Carl Fischer, DVD15

Innhold på vedlagt CD

(Innspillingsår i parantes)

1. «El Manicero»/The Peanut Vendor (1930) – Don Azpiazu & His Havana Casino Orchestra fra *American Popular Music, From Minstrelsy To MTV*
2. «When The Saints Go Marching In» (1936) – Louis Armstrong fra *What A Wonderful World*
3. «Sheik of Araby» (2007) – Harry Connick Jr. Fra *NOLA*
4. «Mardi Gras In New Orleans» (1953) – Fats Domino fra *Blue Orleans – Blue Notes From Basin Street*
5. «I'm Walkin» (1957) – Fats Domino fra *Walkin To New Orleans*
6. «Her Mind Is Gone» (ukjent) – Professor Longhair fra *Crawfish Fiesta*
7. «Over You» (1960) – Aaron Neville fra *Finger Poppin' and Stompin' Feet*
8. «Shallow Water» (1991) – Donald Harrison Jr. fra *Indian Blues*
9. «Long Tall Sally» (1957) – Little Richard fra *Classic Cuts*
10. «Sneakin' Sally Through The Alley» (1970) – Lee Dorsey fra *Yes We Can*
11. «The Monkey» (1954) – Dave Bartholomew fra *Blue Orleans – Blue Notes From Basin Street*
12. «How Long Has That Train Been Gone» (1974) – Professor Longhair fra *The Professor Longhair Anthology, 'Fess,*
13. «Oop Poo Pah Doo» (Part 1) (1960) – Jessie Hill fra *Finger Poppin' and Stompin' Feet*
14. «Lazy» (1995) – John Scofield fra *Groove Elation!*
15. «Shoo Fly Marches On» (1973) – Dr. John fra *In The Right Place*
16. «Hey Pocky A-Way» (1974) – The Meters fra *Rejuvenation*
17. «New Orleans Music» (2001) – Rebirth Brass Band fra *Hot Venom*
18. «Danse Kalinda Ba Doom» (1968) – Dr. John fra *Gris-Gris*