

# Tillbaka till New Orleans!

Jazzen är idag föremål för en enorm publicitet. Det skrivs långa avhandlingar om den och dess utövare, men upprörande nog är det i de allra flesta fall endast dagens stora namn, som fånga intresset. Man kallar Woody Hermans musik för jazz och Harry James påstås av en så pass välkänd kritiker som Robert Goffin vara en av jazzens bästa trumpetare medan Ellington fortfarande av många anses vara »jazzens största namn».

Svenska musiker, amatörer som professionella, framtråda i press och radio som pålitliga »jazzkritiker» och nominera sina personliga favoriter, samtidigt som de förkasta alla andra kritikers åsikter om den eller den musikern. Flertalet svenska musiker ha nämligen i regel en *vit* amerikansk musiker som sin idol. Varför? Frågan är lätt att besvara: Den svenske klarinettisten eller trumpetaren eller vad han nu är har inte de naturliga förutsättningarna att spela vad som egentligen menas med jazz. Han tror, att om han kan spela som Harry James eller Benny Goodman, så spelar han den mest renodlade jazzmusik, som någonsin hörts. Hans dyrkan bottnar helt enkelt i det faktum, att han aldrig kan lära sig spela så som negrerna spela. Han måste acceptera B. G. när han inte kan lära sig förstå Johnny Dodds eller Omer Simeon, jazzens förmodligen mest framstående klarinettister, båda numera nästan glömda i den allmänna villervallan.

Förhållandet är inte typiskt svenskt, samma sak kan påvisas överallt i hela världen. T. o. m. i Förenta Staterna ha de vita musikerna numera helt övertagit positionen som jazzens förgrundsfigurer. Där har jazzmusiken kommit i händerna på de ledande tidsskrifternas kommersiellt inriktade skribenter, vilka haussa upp en orkester den ena dagen och en annan den andra. Reklamen har blivit jazzens fiende, den som förut varit dess bundsförvant när det en gång gällde att göra den känd över hela världen.

I dag gäller det endast att få ett »namn», sedan har det mindre betydelse om det är god jazz som spelas. Vanligen är det inte ens fråga om en musik, som förtjänar att kallas jazz, ty äkta sådan har mycket litet med den hypermoderna dansmusiken att skaffa. Den senare förlitar sig helt på arran-

Av OLLE HELANDER

görer, ja, t. o. m. solisterna i en av dagens populära swingorkestrar äro helt beroende av denne. Den förra däremot baserar sig på de medverkande musikernas inbördes förmåga att själva skapa sin musik, att själva under spelet göra ett arrangemang. En riktig, improviserande jazzorkester spelar därför aldrig en melodi likadant två gånger, den blir med andra ord aldrig tråkig. Men den når aldrig den popularitet, som är nödvändig för att göra den ekonomiskt framgångsrik.

Folk vill ha en stor, larmande orkester med flera »name soloists», helst med åtta-tio brass och nästan lika många saxar samt gärna med en stor, välklingande (ja, för all del) men ovig violinsektion. Till de nödvändiga attiraljerna hör även den »fenomenale» trumslagaren, vilt fåktande med armar och ben, medan den omsorgsfullt tillrättalagda frisyren utsätts för det mest skamlösa attentat för att vid numrets slut hänga som ett knippe färskt sjögräs över de självmedvetna ögonen.

Den smäktande sångerskan får naturligtvis inte heller saknas. Med sitt sentimentala joller skall hon få de manliga åhörarna att i stilla beundran kasta längtansfulla blickar på hennes svajande former och skönt uppmon-

terade byst, allt medan den kvinnliga delen av publiken i vild svartsjuka längtar efter nästa nummer, som lanserar Bings eller Frankies enda allvarlige konkurrent. Folket är i sitt esse, tillställningarna gå för utsålda hus och många prasslande sedlar hamna i impressariens ringprydda händer medan han i telefonen bokar orkestern för en ny succès. Käre läsare, föga anar du all den bluff, som ligger i dagens s. k. jazz. Och om du gör det, då är du ingen anhängare av Kenton, Herman, James eller Dorsey.

Man får emellertid inte tro, att jazzen är alldeles död. Långt därifrån. Det är inte så lätt att ta kål på en vital konst, men det är desto lättare för dess utövare att under nu rådande förvirring råka på avvägar. Jag betvivlar inte, att både Woody Herman och Count Basie i sig själva äro habila jazzmusiker, men publiken har kommit dem att glömma sina ideal. Ekonomiskt välstånd och en känd ställning är inget att förakta, och kan man uppnå dessa ting genom att spela dålig musik, så är det inget ont i det. Men sluta upp att kalla det jazz!

King Oliver skulle vända sig i sin grav, om han kunde höra oss kalla Hermans »Caldonia» för jazz, likaväl som han skulle ha gjort det om han läst julinumret av denna tidning, där det bl. a. står att Dave Nelson som solist framträtt ytterst sällan på platta. Nelson medverkade i flertalet av Olivars Victor-inspelningar från åren



Ett gäng New Orleans-musiker: fr. v. Baby Dodds, Stan Williams, Henry Allen, Richard M. Jones, Louis Armstrong, Albert Wynn och Tubby Hall.



1928—1931 och spelade strålande soli i de flesta av dessa, t. ex. i »Mule Face Blues», »Olga», »I Can't Stop Loving You», »Boogie Woogie», »Struggle Buggy» och många många andra. Däremot är det endast då och då vi få tillfälle att höra The King himself i dessa plattor, och då i regel i sordinerade passager. Orsaken därtill är att söka i det dåliga tillstånd Olivers tänder befunno sig.

Ingen bestrider väl att jazzen fick sin första utformning i New Orleans. Och ingen kan bestrida, att det fortfarande är musiker från denna stad, som äro de främsta jazzmännen. Den gamle Sidney Bechet är ett bevis härpå. Han är fortfarande ouppnådd som solist på sitt vackra instrument sopransaxen. Sportfiskande Ellington-beundrare må säga vad de vilja, den store lille Johnny Hodges är numera blott en skugga av sitt forna jag. Hans soli äro fortfarande manliga i jämförelse med den överkultiverade Benny Carters, men hans stil har, i likhet med Higginbothams, undergått en förändring mot det sentimentala. Bechet, däremot, har bibehållit sin ursprungliga stil, hans idéer äro alltid direkt jazziga och ha inte påverkats varken av överarbetade orkesterarrangemang eller av dagens hysteri. Men inte heller denne nu sextioårige veteran har fått det erkännande han förtjänat. Först under de senare åren har någon över huvud frågat efter honom, precis som fallet varit med alla de andra New Orleans-pionjärerna.

Tommy Ladnier arbetade i mitten av trettioalet som skoputsare i New York, medan Bechet hade sin utkomst som skraddare. Båda hade dessförinnan tillsammans lett en liten orkester på Savoy Ballroom, den numera legendomspunna New Orleans Feetwarmers. King Oliver vistades de sista åren av sitt liv i Savannah, Georgia, där han hade en liten biljardsalong, medan hans imitatorer tjänade stora pengar på hans idéer. Det är inte underligt om den gamle kämpan mot slutet blev en mycket bitter man. I Chicago fingo sådana män som Johnny Dodds, Jimmie Noone och Punch Miller under hela trettioalet arbeta som chaufförer o. dyl. för att hålla svälten från hemmets dörr, och i New York dog den utomordentlige trombonisten Charlie Green en kall natt 1935, so-vande på en trappa i Harlem.

Under tiden spelade Duke Ellington på förnämna klubbar i New York och gjorde stormande succés i Europa. Om den gode Duke heter det, att han intar en särställning inom jazzen. Han

påstås vidare vara »jazzens största namn genom tiderna» enligt en artikel i en av våra dagliga tidningar. Nu förhåller det sig emellertid så, att Ellington inte spelar jazz i det ordets egentliga bemärkelse. Han har en orkester, vars sättning är identiskt med en modern swingorkesters, han spelar sina nummer i jazzrytm, han har och har alltid haft flera goda jazzmusiker till sitt förfogande och han utnyttjar suveränt jazzens speciella harmonier. Men resultatet av hans arbete blir något särskilt ellingtonskt, något som i varje fall inte bygger på traditionerna från New Orleans.

Ellington spelar sin egen musik, mycket god musik för övrigt, men han har alltför stor påverkan av klassisk och modern seriös musik för att falla inom kategorien jazzmusiker. Ibland gnistrar han till och presterar acceptabel jazz, då vanligtvis med små kontingenter ur orkestern, men hans starka sida är beskrivande tonskapelser som t. ex. »Sepia Panorama», »Echoes of the Jungle» och »Black and Tan Fantasy».

Tyvär är den gode Duke gjort sig skyldig till några rysliga musikaliska stölder, som bidra till att man är en smula skeptisk inför hans konstnärskap. Så t. ex. är hans berömda »Creole Love Call» ton för ton stulen från King Olivers gamla »Camp Meeting Blues» (inspelad av Oliver's Creole Jazz Band redan 1924), »Mood Indigo» borde rätteligen heta »Chimes Blues» (även känd som »Mournful Serenade») och ha Oliver angiven som kompositör medan Fletcher Hendersons bekanta »The Stampede» i Ellingtons välmanikyrate händer kom att bli »Jubilee Stomp». Men han kan ju försvara sig med att han inte är ensam om sådana tilltag.

Redan i början av tjugotalet stal man ganska friskt från varandra. Richard M. Jones »Jazzin' Babies Blues» kom redan 1921 att bli känd som »Tin Roof Blues», som den döptes till sedan New Orleans Rhythm Kings plankat den på Lincoln Gardens i Chicago, där den hörde till King Olivers standardnummer. Jelly Roll Morton skrev 1907 sin utmärkta »Georgia Swing», som han inspelade 1928. I mitten av trettioalet »komponerade» Larry Clinton sin succésmelodi »Dipsy Doodle», d. v. s. ett arrangemang på en fras ur »Georgia Swing».

Ett annat utmärkt exempel på sådan stöld är Joe Garlands på sin tid oerhört populära »In the Mood». År 1931 hette den melodin »Hot and Anxious», då komponerad av Horace

Henderson som isin tur stulit den från Louis Armstrong, som i mitten av tjugotalet kallade den »Cornet Chop Suey». Var han stulit den kan jag inte med bestämdhet säga, men melodin företer stora likheter med den ännu äldre »Tar Paper Stomp». En sådan stöld är lätt att genomföra, i synnerhet med melodier från tjugotalets förra hälft. De flesta av dessa voro ej skyddade av copyright utan fingo utnyttjas av vem som helst. När de efter några år hunnit bli glömda var det blott att gräva fram noterna, skriva av dem, sätta sitt namn på papperet och ge opuset en ny, säljande titel och så ta en taxi till närmaste musikförlag. Mycket bekvämt men föga meriterande.

New Orleans är fortfarande den stad, där den mest genuina jazzmusiken spelas. Där lever jazzen kvar i en form, som är en direkt kvarleva från stadens ur jazzmusikalisk synpunkt stora tid, d. v. s. åren 1900—1920. De omskrivna gatuorkestrarna finnas i lika stort antal som förr och deras musik har samma betydelse för stadens jazz som den hade på Buddy Boldens tid. Orkestermedlemmarna spela om kvällarna på danstillställningar och arbeta om dagarna i dockorna eller fabrikena. Flera gånger i veckan, ibland ett par gånger om dagen, behövs de för någon parad eller begravning och lämnar då för några timmar sitt arbete för att marschera med Eureka Brass Band, Kid Howard's Brass Band eller något annat av de livaktiga gatubanden.

Det är dessa musiker, George Lewis, Alcide Pavageau, Kid Shots Madison, Abby Williams, Jim Robinson, Kid Howard, Albert Warner, Sonny Henry, Lawrence Marrero och allt vad de heta, som idag tillsammans med de redan för tjugo—trettio år sedan välkända Bunk Johnson, Wooden Joe Nicholas, Albert Burbank, Big Eye Nelson, Alphonse Picou m. fl. hålla jazzen i New Orleans på samma höga nivå som den stod på för 25 år sedan.

De stora hotellen och restaurangerna engagera visserligen där som överallt helst välkända vita orkestrar från New York eller Chicago, men de små danslokalerna ha fortfarande arbete för de mera genuina musikerna. Fri-luftsdanser ordnas (ofta av kyrkan!) runt om i trakten, och även där äro George Lewis och hans kamrater favoriter.

Den kände amerikanske jazzkritikern Eugene Williams (mannen bakom »Jazz Information» och Bruns-



wicks återutgivningar av Dodds, Oliver, »Riverboat Jazz» m. m.) besökte New Orleans i maj 1945 för att få kontakt med den levande New Orleans-jazzen och hade då under några dagar tillfälle att följa Lewis på några sådana danser. Han kunde då konstatera, att den musik Lewis musiker presenterade i verkligheten överträffade de superba plattor, de inspelade 1943. Han frapperades även av gatuarkestrarnas musik, som inrymde mera av jazz än han föreställt sig. Gatuparaderna hade sin givna plats i stadens musikliv, och den deltagande orkestern kunde glädja sig åt en enorm popularitet var den drog fram. Folk dansade och sjöng, fullständigt obekymrade om omgivningen, gamla tanter voro lika entusiastiska som unga flickor och pojkar.

Gatubandens musik hade tills helt nyligen aldrig inspelats på skiva, men den luckan i det jazzhistoriskt fulländade skivbiblioteket kan numera täckas, sedan Bunk's Brass Band i början av 1946 inspelat sex sidor »New Orleans Parade» på etiketten American Music. Dessa plattor emottas med tacksamhet och glädje av alla de jazzälskare, som hittills i fantasin fått föreställa sig hur ett äkta »Brass Band» från New Orleans spelar

Jazzens historia utforskas steg för steg tillbaka i tiden, illustreras med plattor från de olika epokerna (i fallet New Orleans med färska inspelningar i »traditionell» stil), kompletteras av intervjuer med nu grånade pionjärer och en dag ha vi till vårt förfogande hela den dramatiska sagan om konsten, som föddes i bordellerna och på gatorna i New Orleans, gjorde resan upp för Mississippi, protegerades av musikungar i Chicago och Kansas City, började ur i New York under medverkan av Fletcher Henderson, Paul Whiteman, Duke Ellington och Red Nichols, förkvävdes av kommersialism och en lika sensationslysten som oförstående publik, drog sig tillbaka till hemstaden i Södern för att därifrån — om inte alla tecken slå fel — åter på en gång nå internationell ryktbarhet, denna gång som den äkta formen av en övrigt förstörd art av musik, sedan följde James, Ellington, Basie, Herbie Hancock, Dorsey, Miller, Goodman m. fl. under mellantiden gjort sitt bästa för att göra pannkaka av vad som även i våra händer borde kunna vara något som är en konststart.