



»Louis Armstrong has given so much to the world that it will take them years to realize it.»
Mezz Mezzrow.

Fastän Louis Armstrong först och främst har vunnit sin stora berömmelse som trumpetare, är det kanske okänt för de flesta, (jfr hans självbiografi »Swing that music», 1937) att han började sin musikaliska karriär som sångare. Han föddes i New Orleans år 1900, vid samma tid och på samma ort som jazzen, som han själv säger, och här grundade han vid 13 års ålder tillsammans med några kamrater en sångkvartett, som vandrade omkring i stadens beryktade bordellkvarter Storyville och sjöng utanför restaurangerna, hotel- len och liknande ställen. Efter sången lät de hatten gå runt och förtjänsten lär ha varit ganska god. Repertoaren bestod av de allra nyaste jazzsångerna och, som han själv säger, de lärde sig snart att sjunga dem *hot*.

Samtidigt började han emellertid att blåsa kornett, hans läromästare var Bunk Johnson, och detta upptog hela hans intresse under de följande åren. År 1922 kom han till Chicago (med King Olivers orkester), och från denna tid härstammar de första berättelserna om hans sång: först var det sålunda blott för Lil Hardin, hans fru, vilken han ville ge en föreställning om hur Bunk Johnson spelade, och det tillgick på så sätt, att han sjöng några takter i Bunks stil.

Hans första offentliga uppträdanden som sångare ägde, enligt Kaiser Marshalls skildring i Art Hodes tidskrift Jazz Record, rum år 1924, då han spelade hos Fletcher Henderson i New York. Han blev snart mycket populär, och då han 1925 återvände till Chicago, uppträdde han med Erskine Tates orkester på The Vendome Theatre, där han gjorde enorm succés med sin »Hee-

SÅNGAREN

Louis Armstrong

Av John Jørgensen

bie Jeebies», som han sjöng både med ren text och med scat. Han uppträdde också i en liten sketch som »pastor Satchelmouth» och visade stor talang som showman och skådespelare.

Mot slutet av 1925 började han göra inspelningar med sin berömda Hot Five, och det blir givetvis dessa och senare skivor, som vi ämna studera för att på ett någorlunda nöjaktigt sätt kunna karakterisera hans sång-stil. Vad sättningarna beträffar vill jag hänvisa till De-launays Hot Discographie, här anges blott inom parentes, vilket år skivan är inspelad.

Även om ett rubriksystem inte alltid är på sin plats, när det är frågan om konst, vill jag dock för överskådlighe- tens skull indela Armstrongs sätt att behandla en sång i tre kategorier:

1) en ren textbehandling, varvid han sjunger sångens ursprungliga text, 2) en ren scatsång, d. v. s. en sång med meningslösa stavelser och ljud, samt 3) en blandning av text och scat.

1. När man hör Armstrong sjunga en text, lägger man snart märke till, hur klart han uttalar orden trots röstens hesa och beslöjade karaktär. Om man jämför hans sång med den klassiskt skolade negersångerskan Marion Anderson, hör man tydligt hur den sistnämnda, helt i överensstämmelse med den klassiska europeiska musiktraditionen, sjunger texten med tonvikt på klangen, utan hänsyn till om åhöraren samtidigt förstår den. Det blir då en sång på vokaler, som ofta flyter ut i en mängd oförståeliga y- och i-ljud. Armstrong däremot, liksom alla negrer, som sjunger i den folkliga stil, ur vilken jazzen uppstått, sjunger orden med nästan lika stor vikt på betydelse och klang, och med tonvikt på både vokaler och konsonanter, särskilt nasalljuden m, n, ng (dock givetvis ej på konsonanter som p, t, k). Här ett skivexempel ur högen: »St. James Infirmary» (1929) och vi plockar några ord ur texten och hör då, att ordet »table» icke blott är ett a-ljud utan också »bl-e», i ordet »go» är g tydligt artikulerat — nasalljuden sjunges i »sweet man like me» men hörs kanske ännu tydligare på skivan »Memories of you»

(1931), där m dras ut, eller i »When it's sleepy time down south» (1931), där han sjunger på ng i »singing» och »going», varvid han drar ut tonen och ned på detta ljud mot slutet av en verslinje, en parallell till liknande figurer i trumpet- solot.

Detta sätt att sjunga på både vokaler och konsonanter närmar sig det dagliga talspråket, vilket är ganska naturligt, om man betänker jazzsångens uppkomst ur blues- och arbetssångens episka form — man vill berätta något med sången, det skall icke blott vara ljud (då sjunger man nämligen scat). Hos Armstrong och de flesta negersångare är sångstämman icke något annat än talstämman utan tvärtom starkt förbundet med ordet. Rösten ligger så naturligt och är så litet »buren», att vi ofta svävar i tvivels- mål om han sjunger eller talar rytmiskt- melodiskt (ex.: »Red cap», 1937 — »Once in a while», 1937).

Ibland är textens episka karaktär så utpräglad, att sången naturligtvis kän- netecknas härav (»Jonah and the whale», 1938), ofta talar Armstrong rätt ut till publiken (»Laughin' Louie», 1933) eller uppträder som speaker och näm- ner musikernas namn, ofta med kom- mentarer, som säkerligen är rent impro- viserade (»I got rhythm», 1931) — på några skivor har han små dialoger med andra musiker (»A monday date», 1928 — »When it's sleepy time down south»), ibland kännetecknas sången av en hu- moristisk satir över den religiösa naivi- teten (»The lonesome road», 1932). Det- ta nämnes på grund av att Armstrongs tal i verkligheten är en sida av hans sång, rytmisk, melodisk och fullt av swing — ett särdeles gott exempel bör nämnas: kontrasten mellan hans roliga recitativ med djup och samtidigt spröd stämma och Mills Brothers »flytande» sång i »The old folks at home» (1937).

2. Det påstås, att Armstrong skapade scat-sången, då han 1926 skulle spela in »Heebie Jeebies» och mitt under upp- tagningen helt plötsligt glömde bort resten av texten — han fortsatte då helt obesvärat med — »rip-bip-ee-doo-dee- doot...», eller kanske det berodde på, att han tappade lappen, på vilken tex-

ten var skriven? (se Mezz Mezzrows bok »Really the Blues», 1946, sid. 119—120). Det är i varje fall en så pass bra historia, att man skulle tro, att den är sann, i själva verket är emellertid scatsångerna något urgamalt, även om dess användning i jazzen är av något senare datum. Scat-sång är minst lika gammal som den vanliga textsången, ty när började den första människan att sjunga och vad sjöng hon? Knappast sonetter!

Människan har i alla tider tyckt om att sjunga eller säga stavelser eller ljud för dessas vällyds skull, tänk bara på de gamla romarnas trolldans — och lagformler (hos Cato d. äldre, omkring 200 f. Kr.) eller på folkvisornas omkväden »hej-di-de-lej» och »tra-la-la», som har samma klangliga värde som jazzens scat, vilket ganska självfallet måste uppstå hos en musikform, som till den grad är baserad på improvisation, i det att sångaren i stället för att försöka inpassa den logiska texten efter de musikaliska idéer, han vill ge uttryck åt, i en friare improvisation — en i allmänhet hopplös uppgift — sjunger på dessa tillfälliga ljud. Hellre ingen mening alls än en rådråkad text! När Armstrong sjunger i en ren scatstil, behandlar han rösten som ett melodinstrument, och här träder likheten mellan hans sång och trumpetspel kanske tydligast i dagen.

Karakteristiskt för scatstilen är det hastiga tempot — det är sällan man hör en långsam melodi sjungas scat — och därför hör man Armstrong, när han »scattar» en sådan melodi som »Squeeze me» (1928), ett par gånger bryta ut i breaks i hastigare tempo och med ökad tillsats av energi — precis som han gör på trumpet i många långsamma nummer. I hastigt tempo kan man sjunga med för många eller för sammansatta konsonanter (spr, skr och liknande), men man bör hålla sig till vokaler med enkla konsonanter emellan, varvid scatsången kommer att låta exempelvis »ba-ba-de-di-do...». Armstrong håller sig företrädesvis till konsonanterna b och d samt vokalljuden a, ou, au, o, i — endast vid enstaka tillfällen utnyttjar han mer komplicerade sammansättningar som bli och deli-. I »Hotter than that» (1928) sjunger han företrädesvis på b och d, likaså i »Darling Nelly Gray» (1937), under det han i duetten med gitarristen Lonnie Johnson i den förstnämnda sidan även sjunger mycket på w-. I »West End blues» (1928) nynnar han på »wa-dwa-dwa...» o. s. v.

3. Det är emellertid icke många skivor, som Armstrong har sjungit in med ren scatsång i jämförelse med dem, där han sjunger en blandning av text och scat. Historien om hur han glömde texten under en inspelning upprepar sig i »I'm a ding dong daddy» (1930), där han inte har hunnit så värst långt, för när han bryter ut i »and I done forgot the words», varefter följer en mystisk blandning av den smula text, han kommer ihåg, upplandat med scatljud. Trå-

kigt låter det inte, och man kan inte säga, att det förstör något textsammanhang när det inte finns något sådant; redan i sångtiteln framgår ju scat (vilket även gäller om »Heebie Jeebies»).

Annars är det emellertid ingen tillfällighet, att Armstrong blandar upp texten med scatljud. Man hör honom inte komma med scat mitt i en logisk text, så att det verkar meningsförvirrande. Ofta sjunger han sålunda en text och tillfogar i slutet av en versrad ett kort breakliknande inpass av scatljud i stället för att hålla tonen eller låta pausen »bli stående» (ofta — de händer nämligen lika ofta, att han använder pausen som en rytmisk effekt). Dessa scattillskott låter som en liten krusidull som avslutning på en sats och är lika karakteristiska för Armstrongs trumpetspel som för hans sång. På ett roligt sätt använder han detsamma som ren text, nämligen i den ironiskt-cyniska »SOL blues» (1927), där ordet »bucks» i slutet av en rad återtages som en liten melodiförhållning och samtidigt understryker tolkningens humoristiska prägel. En annan variation kan nämnas i detta sammanhang: att dra sista ljudet i versraden djupt ned (som förut nämnts i »When it's sleepy time down south») eller foga in en scat eller ett »oh, babe» o. s. v. (ex: »Carry me back to old Virginny», 1937). Som exempel på hans scat-inpass (eller på »oh, babe», »mama», »yeah, man» o. s. v.) kan man nämna »On the sunny side of the street» (1934), »I can't give you anything but love, baby» (1928) och det finns många andra.

Några melodier sjunger Armstrong först med ren text, sedan med scat (»St. Louis blues», 1930) eller med blandad text och scat som i »Shine» (1931), i det han ökar tempo och styrka och drar ut orden, så att de ej längre uppfyller någon betydelsefullare funktion utan i verkligheten har blivit rena scatljud, någonting liknande som i »I'm a ding dong daddy».

Ett karakteristiskt drag, som tydligt härrör från trumpetstilen, är då Armstrong börjar ett chorus med ett scatbreak, både när det påföljande är ren text (»In the shade of the old apple tree», 1937) eller det är scat (»Hotter than that»).

Som ovan nämnts är Armstrongs sångstil mycket lik hans trumpetstil, vilket i och för sig blott är naturligt, när de bägge rent tekniskt sett är betingade av andedräkten och emotionellt av en och samma persons skapande fantasi. Det är kanske riktigare att karakterisera det med att säga, att Armstrong »sjunger på trumpet», genom att hans uttrycksform på trumpet är lika naturlig och okonstlad som hans sång, i motsats till exempelvis en Dizzy Gillespie, vars soli är otänkbara i sångform. Det hörs gång efter annan i Armstrongs sångchorus, hur han arbetar med samma figurer och med samma melodiförenklan-

de tendens, som är så kännetecknande för hans trumpetspel.

En typisk Armstrong-trumpetimprovisation kan man kalla hans solo i slutchoruset av »Shine» (1931): han stannar på en ton, som han upprepar ett par gånger (rytmiskt men icke beroende av melodins taktindelning), finner där efter omkring denna första ton några toner, som han broderar vidare på och kommer därvid över i mera arabesklänkande variationer men hejdar sig ånyo vid några toner, vars figur han upprepar i en riffliknande melodi... o. s. v. Det

karakteristiska är först och främst det rytmiska moment, som går igenom hela solot som en röd tråd — den tappar han aldrig bort eller förfaller till likgiltiga »skal-improvisationer» à la Don Byas eller Art Tatum i deras värsta ögonblick — och den därmed sammanhängande förenklingen av den givna melodien, som ger hela solot en prägel av harmoni och ro.

Dessa karakteristika går igen i sången: hör t. ex. hur rytmiskt han sjunger »In the shade of the old apple tree» (1937) samtidigt med att han förenklar melodien till några få toner; Mills Brothers chorus är också rytmiskt sjunget, men de lägger mest vikt på melodien, medan Armstrong sjunger texten och därvid kommer in på den rytmiskt förenklade stil, som närmar sig talspråket, så rytmiskt, att flera versrader sjunges med en kraftig accentuering av de betonade stavelserna, medan de obetonade nästan inte alls hörs (småord som »the», »of», »to», t. ex. »the» framför »old apple tree» i första raden) — de ligger något »andfått» häri, och det påminner om små barns sätt att sjunga.