

## MURDER BALLADS

Murder ballads var en yderst populær ballad subgenre, hvor en af historiens hovedpersoner typisk enten blev myrdet eller begik et mord. Populære britiske murder ballads fandt da også vej over atlanten i stort antal. Den amerikanske murder ballad Tom Dooley blev senere den måske mest alment kendte murder ballad i nyere tid, da den i 1958 blev den et regulært hit med The Kingston Trio (24) . I Danmark blev der lynhurtigt – med succes – udgivet en cover version af sangen med den populære vokalkvartet Four Jacks.

“Some murder ballads, such as Tom Dooley, tell the story from the perspective of the murderer. Others tell recount the crime from the point of view of the victim, such as Lord Randall, in which the narrator takes ill and discovers that he has been poisoned. Supernatural revenge sometimes features in murder ballads such as The Two (red: Two) Sisters”. (Johnson s. 1).

Flere af de amerikanske murder ballads byggede på en tidligere anglo-keltisk af slagsen, fx var The Knoxville Girl – fra Appalacherne - en omskrivning af den irske The Wexford Girl fra 1700 tallet, der igen kunne forbindes med den engelske The Oxford Girl. Et andet eksempel er The Two Sisters. En jalousi historie, der kunne føres tilbage til en skotsk broadside udgivelse fra 1656 (25) . I USA blev den også kendt under titlen Wind and Rain. Den britiske tone i sproget var dog bevaret.

There were two sisters came walking down the street  
Oh the wind and rain  
Older one pushed the younger one in  
Crying oh the dreadful wind and rain  
'Cos Johnny gave the youngest one a gay, gold ring  
Oh the wind and rain  
Didn't give the other one anything  
Crying oh the dreadful wind and rain ..... (26)

Som oftest var det dog en mand der begik mordet. Typisk blev kvinden brutalt skudt, druknet, kvalt eller dolket af en jaloux ægtemand eller kæreste.

“The plot of these “murdered sweetheart” ballads follows a well-established formula: a young woman is lured away from home by her lover to a secluded spot on the pretext of marriage or discussing marriage; presumably, she is pregnant. Once they go away together he kills her either to solve the problem of the pregnancy or to punish her for her sexual excesses. Sometimes he announces his murderous intentions to her, and we hear her pleas for mercy. After stabbing, shooting, or beating her to death he disposes of her body in a shallow grave or a river. Finally, he admits his crime and pays for it with his life, either through a legal proceeding that culminates in execution or through a confrontation with the devil”. (Hammesley s. 4).

En af de mest populære murder ballads fra Appalacherne, der fulgte ovennævnte skabelon, var Pretty Polly - også kendt under titlen The Cruel Ship's Carpenter. Her blev mordet næsten udpenslet fra 8. vers og frem. Formen i versene var i dette tilfælde en AAB form, som jo senere blev alt dominerende i blues musikken. Det er dog ikke en ballad, der i speciel grad er indspillet af sorte kunstnere, så der er ikke noget, der indikerer en speciel sammenhæng.(27)

... Oh she knelt down before him a pleading for her life  
She knelt down before him a pleading for her life  
Let me be a single girl if I can't be your wife  
Oh Polly, Pretty Polly that never can be  
Polly, Pretty Polly that never can be  
Your past reputation's been trouble to me  
He opened up her busom, as white as any snow.  
He opened up her busom, as white as any snow.  
He stabbed her through the heart, and the blood did overflow.  
Oh went down to the jailhouse and what did he say  
He went down to the jailhouse and what did he say  
I've killed Pretty Polly and trying to get away .

Amerikanske murder ballads skød frem i stort antal i løbet af 1800 tallet, fx Omie Wise og Wild Bill Jones. I sidstnævntes tilfælde var moralen langt mindre sort/hvid end den gængse. Der var tale om en mere flydende grænse mellem ”the good guy” og ”the bad guy”. Historien om Wild Bill Jones var skåret over det typiske jalousi tema og iscenesat i et ærkeamerikansk western regi.

As I went down for to take a little walk  
I came across that Wild Bill Jones  
He was walking and talking by my true lovers side  
And I bid him to leave her alone  
He said my age is twenty one  
To old to be controlled  
I pulled my revolver from my side  
And I destroyed that poor boy's soul .....(28)

Det viste sig at historier med antihelte, hvor moralen i sangen var mere anløben i kanten, blev et populært tema i afroamerikanske ballads i slutningen af 1800 tallet.

## BLUES BALLADS – BAD MAN BALLADS

Det kan være svært præcist at definere, hvor stor indflydelse traditionelle ballads og senere blues ballads har haft på fx form og indhold i den musik man nogle årtier senere kaldte blues. Der er dog ingen tvivl om, at den har eksisteret - på et mere eller mindre bevidst plan.

W. C. Handy: "Each one of my blues is based on some old Negro song of the South, some folk-song that I heard from my mammy when I was a child. Something that sticks in my mind, that I hum to myself when I'm not thinking about it. Some old song that is a part of the memories of my childhood and of my race" (Scarborough s. 3).

Det var som sagt en ny type fortællinger, der vandt frem i afroamerikanske ballads i 1890'erne. En ny type murder ballads, hvor hovedpersonen typisk selv begik eller havde begået et eller flere mord. Han – eller hun - var som oftest en "bad man" og veg ikke tilbage for at tage loven i sin egen hånd. For store dele af det sorte publikum og fortolkere – i den periode - var hovedpersonen måske nok en outlaw, men samtidig kunne han/hun opfattes som en person, der satte sig op mod systemet (læs de hvide). En person der ikke fandt sig i noget. Den type ballads er blevet kaldt bad man ballads eller blues ballads. Det er i den sammenhæng værd at bemærke, at den afroamerikanske brug af ordet "bad" havde - og har - en ekstra nuance, der specielt dengang var unik i deres sprogbrug.

"If a black wanted to use the word with it's meaning, he pronounced it as described in the dictionary, but if he wishes to describe a local hero, he call him ba-ad. The more he prolongs the a, the greater is his homage" (Brown s. 149) .(29)

Der skete samtidig også en forandring i den formale opbygning af afroamerikanske ballads.

"Ballads in the European tradition were four-line, sixteen bars songs, but in the 1890's a three line form of a couplet-and-refrain became popular, especially among blacks" .(30)

Den senere benyttede bluesform byggede jo typisk også på tre linjers vers. Ganske vidst var de bygget op efter en AAB form, hvad ikke var tilfældet i ovennævnte ballads. Typisk var hovedpersonen en "ba-ad man" i en blues ballad, hvad han også var i flere bluestekster. Bluessangernes eget renommé var for manges vedkommende også ba-ad. At selve blues musikken ofte blev omtalt som "the devils music", underbyggede det blot.

Den mest markante forandring i forhold til ældre ballads var imidlertid sket i forbindelse med selve måden fortællingen blev fortalt på.

"The blues ballad tells a story, but in a much more fragmentary and elliptical way than the vulgar ballad. In the best examples this disjointedness is a calculated effect, not a fault". (Van Der Merve s. 85).

Paul Garon gør opmærksom på det samme: "Blues and blues ballads tend to be more fragmentary and imagistic rather than extended and descriptive" (Garon s. 3).

De mere fragmentariske tekster i blues ballads kunne i passager virke næsten improviserede i forhold til de mere stringente fortællinger, man kendte fra de traditionelle ballads. De fragmentariske historier kunne man – som Garon nævner - i høj grad også støde på i den tidlige country blues, lyt fx til Charley Patton's Tom Rushen Blues og Robert Johnson's Crossroads. Det forekommer for den sags skyld også i mange senere post war bluessange, fx Willie Dixon's The Red Rooster, der blev indspillet af Howlin' Wolf i 1961.

Hvad angår den eksisterende lyd Dokumentation af blues ballads, skal man ikke glemme, at de tidligt kendte race records og field recordings med de gamle blues ballads først blev indspillet efter, at bluesmusikken som sådan var blevet alment kendt hos den sorte befolkning. Derfor har dens tilstedeværelse nødvendigvis også haft indflydelse på, hvordan fx 1920'ernes sorte songsters fortolkede de ældre ballads. Selv ikke livstidsfanger i de lokale fængsler, som man siden har anset for at have indsunget nogle af de kulturelt set mest isolerede field recordings, har kunnet siges at være helt isoleret fra omgivelsernes påvirkning.

Som man vil kunne se i de analyserede musikeksempler, var de fleste fortolkere af blues ballads songsters fra sydstatene. Blues ballads blev dog også opført i andre performance sammenhænge, hvilket kan høres bl.a. på de forskelligartede besætninger, der akkompagnerede sangene.

### **3 Blues Ballads: Railroad Bill - Frankie and Albert og Stackolee.**

Historien om Railroad Bill kan spores tilbage til 1895, hvor en sort togrøver huserede i det sydlige Alabama. Myten siger at han skulle have udviklet en helt egen type røveri, hvor han ikke kun gik efter pengene, men også efter indholdet i godsvognene, som han så delte ud til de fattige. Efter at han med et halvt års mellemrum angiveligt skød to lokale marshals, blev der sat en hidsig jagt ind på Bill. Der blev fastsat en dusør på hele 1250 \$. Dusørjægere fra midt vesten og fra det berømte Pinkerton detektivbureau deltog i jagten. I 1896 fangede og dræbte man så Bill McCoy, som man mente, var den omtalte Railroad Bill. Det var så stor en begivenhed, at man i Montgomery, Alabama lagde liget ud til offentligt skue, så befolkningen mod betaling af 25 cents kunne få ham at se. Under den lange jagt på Bill blev adskillige mistænkte, men uskyldige, afroamerikanere anholdt. Flere blev under forhørene udsat for mere eller mindre brutale overgreb fra myndighederne, hvilket kun var med til at forstærke myten om Railroad Bill, som en slags rebel i det racistiske syden. Selve sangen om Bill kan spores tilbage til begyndelsen af 1900 tallet . Usikkerheden omkring Railroad Bills identitet understreges af, at Paul Oliver er uenig i overstående beskrivelse. I Songsters and Saints forklarer han, at Railroad Bills virkelige identitet

var en jernbanearbejder ved navn Morris Slater, en mulighed Bentson også nævner i sin artikel, der er opgraderet så sent som i 2011.

Musikeks 5: Railroad Bill – Will Bennett 1929. Fra cd'en Sinners and Saints (Dokument (163)). Ifølge Paul Olivers covernote kom Will Bennett formentlig fra det østlige Tennessee. Et hillbilly område. Han var en typisk songster med et bredt repertoire, der kunne underholde i flere sammenhænge.

"Railroad Bill, ought to be killed.  
Never worked and he never will.  
Now I'm gonna ride my Railroad Bill".....  
5. vers: "Buy me a gun with a shiny barrel.  
Kill somebody 'bout my good lookin' gal.  
Now I'm gonna ride".....

Bennett beskriver Railroad Bill som den frie, respektløse outlaw. Sangens vers følger en tre linjer form, hvor sidste linje er gennemgående som et slags refræn. Bennets bluesinspiration er tydelig i fraseringen af den pentatone melodi, der kredser rundt om en lav blues tert, sekund, grundtone og sekst. En slags durpentaton skala med lav tert. Formen i versene er med sine tolv takter metrisk helt regelmæssig og følger følgende enkle akkordskema: I, I, I, I, I, I, IV, IV, I, V, I, I. Guitaren fungerer som timekeeper ved at markere alle fire down beats ret firkantet. Bennett synger med en lys kraftig og upoleret stemme, næsten som om han sad som gademusikant på et marked i 20'ernes Jackson, Tennessee og forsøgte at tjente lidt drikkepenge.

Musikeks 6: Railroad Bill – Hobart Smith. Fra lp'en Bad Man Ballads 1939 – 45, vol. 2 (Asch Records). Hobart Smith var hvid folk sanger og multiinstrumentalist. Han blev opdaget af bl.a. Alan Lomax, der lavede flere field recordings med ham i 40'erne. Smith fik senere et mindre gennembrud hos det hvide folk publikum, hvilket kulminerede, da han optrådte på Newport Folk Festival i 1964.

Melodien er i denne version diatonisk (dur). Specielt den instrumentale frasering af den i intro og mellemspil markerer ledetonen i næstsids takt. Melodien bliver sunget og spillet over følgende akkordrundgang, I, I, I, I, #III, #III, IV, IV, I, V, I, I og er metrisk helt regelmæssig. Smith akkompagnerer sig selv med et hurtigt flydende ragtime inspireret fingerspil. Både hans intro guitarriff og sunge melodi, som han enkelte gange varierer lidt, er lig med det/den senere hvide folk sangere, som Joan Baez og Doc Watson benytter. Han har således haft en betydelig indflydelse på post war folk publikumets kendskab til balladen om Railroad Bill. Smith synger – sammenlignet med fx Baez - melodien med en ligefremhed, der underbygger hans baggrund i den oprindelige hvide rural tradition. Han er ikke skolet af østkystens storbyers folk clubs, hvor sangernes klangideal, fx hos Baez og en gruppe som Peter, Paul and Mary, var langt mere poleret.

Sangen findes i flere versioner i CDJ's samling , fx på cd'en Circle Blues Session (Southland) fra 1946 med den i dag ukendte sanger Dan Burley, der dog bliver akkompagneret af bl.a. Brownie McGhee. Guitarerne er lidt uenige om akkordgrundlaget, men ellers flyder det fint i traditionel Piedmont blues stil. Vil man høre et eksempel på, hvor skramlet en helt primitiv field recording kan lyde er Blind Jesse Harris' svært forståelige udgave af Railroad Bill et godt bud. Alan Lomax optagelse er fra 1934. Cd'en hedder Field recordings vol. 4. Mississippi and Alabama (Dokument (634)).

Historien bag en af de populære ballads fra omkring år 1900 – Frankie and Albert eller Frankie and Johnnie – handlede om selvtægt. Den refererede formentlig til en avis notits fra d. 20. oktober, 1899 i St. Louis Post. Den sorte cakewalk danser Frankie Baker dolkede sin kæreste, den 17 årige Allen Britt, efter at have taget ham på fersk gerning med en anden kvinde. Det er ifølge Paul Oliver ikke verificeret "beyond doubt", at de over 300 ballads om Frankie and Albert, Robert W. Gordon indsamlede til Library of Congress, reelt refererer til ovennævnte historie, men det er sandsynligt. I langt de fleste ballad tekster "skød" Frankie dog kæresten. Den blev i 20'erne indspillet af både blues og hillbilly kunstnere, bl.a. Charley Patton og Jimmie Rodgers i 1929. Melodien som Rodgers benyttede blev den, der overlevede, som hvad man kunne kalde en slags populær song. Den blev senere indspillet af mange kendte kunstnere, fx Louis Armstrong og Johnny Cash.

Musikeks 7: Frankie and Albert – Charley Patton, 1929. Fra cd'en Charley Patton vol. 2 (Dokument (67)). Patton blev født i Mississippi mellem 1887 og 91 og hørte sammen med fx Son House til den første generation af de Mississippi delta blues sangere, vi har kendskab til fra race records. Hans sangkatalog er yderst veldokumenteret på plade og Patton har bl.a. derfor spillet en vigtig rolle i definitionen af delta blues stilen.

Pattons udgave fortæller historien i nogle usammenhængende brudstykker, der indikerer at både Frankie og Albert begik et mord. Uden rigtigt at forklare hvem de myrdede. Den lever helt op til førnævnte definition på den fragmentariske blues ballad. Patton får imidlertid skabt en entydig stemning og ridser trods alt rammen til en historie op - men ikke mere. 1. vers forklarer dog hele historiens baggrund tydeligt.

"Well Frankie went down to Alberts house – "How late Albert been here".

Oh Albert's sittin down in some cheap gal's lap, buyin' some cheap gal beer.

Say, he was my man but he done me wrong".

Melodien er overvejende molpentaton med stilren bluesfarvning af tertsen og kvinten, som den kredser meget om. Formen er en tre linjers tolvtakters form med følgende akkordskema - I, I, I, I, IV, IV, IV, I, V, V, I, I. Som det ses er akkordskemaet lig med harmonikken i den traditionelle 12 takters bluesform, når man ser bort fra syvende takt. Alle vers afsluttes med linjen "He was my man, but he done me wrong". Sammenlignet med andre af Pattons indspilninger er metrikken overraskende regelmæssig, og hans time i guitarspillet er steady. Patton synger sangen med den råhed og patos, der var et næsten ufravigeligt kendetegn hos ham og den delta blues stil han repræsenterede.

Musikeks 8: Frankie and Albert – Mississippi John Hurt, 1963. Fra cd'en Library of Congress Sessions. (Flyright). Hurt var lidt yngre end Patton, men deres baggrund mindede meget om hinanden. Udgaven fra 63 er lidt anderledes end Hurts oprindelige fra 1928. Begge steder er historien dog fortalt langt mere sammenhængende end hos Patton. Første vers slår fast at "Frankie was a good girl". Sympatien er fra begyndelsen på hendes side. Og det bliver den ved med at være.

"Frankie was a good girl, everybody knows.

She paid a hundred dollar for Albert a suit of clothes.

He was her man and he did her wrong".

Vi får senere beskrevet mordet, og at hun efterfølgende modtager sin straf. Men retssagens dommer fastslår alligevel til slut "...he did you wrong".

"Frankie shot Albert. Shot him three or four times.

Says stand back out the smoke of my gun. Let me see is Albert's dyin'.

He's my man and he did me wrong.

Frankie and the judge walked out of the stand. Walked out side by side.

The Judge said to Frankie. You gonna be justified.

For killin' your man and he did you wrong".

Hurt følger samme form og harmonik som Patton, men tilføjer adskillige mellemspil. Guitarspillet er – typisk for ham – ragtime inspireret fingerspil, med en relativt steady time. Tonalt bevæger vi os rundt i en typisk blues blanding af dur- og molpentaton tonalitet. Hurt fortolker sangen med sin vante coolness. Den velartikulerede performance beholder hele vejen sit fokus på historien.

Der er mange andre udgaver af sangen i samlingen. Leadbelly indspillede den flere gange. Bl.a. i 1939 i en part 1 and 2 version, der findes på cd'en Complete Recorded Works (Dokument (644)). En udgave hvor han halvt synger og halvt fortæller historien. Fortolkningen må have været skræddersyet til de folk clubs og festivals, han senere skulle komme til at spille på. En smooth næsten Nat King Cole inspireret swing udgave fra 1944, kan man finde på Josh White cd'en In Chronological Order. Vol. 6 (Dokument (251)). Her under titlen Frankie and Johnnie. I den jazzificerede udgave akkompagneres sangen med udvidede harmonier på guitaren og af en stilren afdæmpet swing rytmegruppe. Melodien White benytter er diatonisk (dur) og er lig med den Jimmie Rodgers benyttede i 1929. Man sidder dog alt i alt med en fornemmelse af, at musik og tekst ikke rigtigt hænger sammen.

Samme populære udgave af melodien, som White synger, blev benyttet i flere postwar instrumental udgaver. Fx i en klassisk jump blues version med Tiny Grimes på albummet Tiny Grimes and his Rocking Highlanders volume 1 (Krazy Kat). Endvidere en lidt skæv New Orleans piano blues version fra 1986 med Tuts Washington fra cd'en New Orleans Piano Professor (Rounder).

Den afroamerikanske ballad, der gennem tiderne er blevet fortolket på de mest forskelligartede måder, er uden sammenligning Stackolee.

Historien bygger på et mord, der blev begået juleaften 1895 i St. Louis, Missouri. En af midt vestens helt centrale storbyer på det tidspunkt, grundet dens beliggenhed, der hvor floden Missouri munder ud i Mississippi. Dengang to af de travleste transportveje i USA.

Alfonsen Lee Shelton – kendt som Stack Lee – gik ind på Bill Curtis' Saloon bevæbnet med en 44 Smith and Wesson. Han faldt i snak med gambleren William Lyons. Det udviklede sig til et skænderi om politik, hvor en irriteret Stack Lee til sidst huggede Lyons' Derby hat og krøllede den. Lyon huggede til gengæld Stack Lee's "milky white" Stetson hat. Nægtede at levere den tilbage, hvorefter Stack Lee skød ham ned på klos hold. Sådant gengiver Cecil Brown historien (32). I de fleste af de indsamlede ballads var grunden til skænderiet dog gambling. Lyons forsøgte at snyde Stack Lee for derefter at ville indkassere den hvide 5\$ Stetson hat som gevinst, hvorefter han blev skudt. Gambling temaets opståen kan formentlig

tilskrives det enkle, at det var en bedre historie. Det står til gengæld fast, at det ikke var Stack Lee's første mord (33). Han var påviseligt en "bad man".

Der opstod hurtigt ballads om Stack Lee. Flere udgaver blev udgivet på race records markedet i mellemkrigstiden. Det var faktisk både blues og jazz musikere, der indspillede den. Den produktive vaudeville blues sanger Gertrude Ma Rainey udgav den i 1928 på Paramount.

Musikeks 9: Stack O-Lee Blues – Ma Rainey, 1928. Fra cd'en Complete Recorded Works vol. 3. (Dokument (639)). Rainey var fra Georgia. Som mange andre af 20'ernes vaudeville bluessangere var hendes baggrund i showbusiness de populære omrejsende teltshows, bl.a. det legendariske Fat Chappelle's Rabbit Foot Minstrel show. Hun var en succesfuld entertainer i bred forstand med et omfattende repertoire af blues og show songs.

Typisk for vaudeville blues stilen blev de indspillet med en relativt stor besætning som backing. På Rainey's udgave af Stack O-Lee er det trompet, clarinet, basun, banjo og tuba. En besætningstype man kan forbinde med samtidig New Orleans jazz. Det lyder da også fuldstændigt som sådan. Fx med en frit spillende hornsektion, der uden noget fast arrangement både akkompagnerer Rainey og fylder hullerne i melodien ud. Ubevidst af hvilken grund benytter hun melodien fra Frankie and Albert. Og slutter derfor lidt forvirrende versene af – som i Frankie and Albert - med "He was her man, but he doin' her wrong". Hun benytter den diatoniske udgave af melodien, der som sagt året efter kunne høres sunget af Jimmie Rodgers. Rainey var som sanger skolet i en periode, hvor man ikke havde mikrofoner til rådighed, selv om man skulle synge overfor større besætninger. Den "shoutende" frasering hun benytter, er da også helt typisk for vaudeville blues stilen. Der var ikke plads til for mange fraseringsmæssige finurligheder og dynamiske udsving, hvis man skulle kunne høres. Hverken på pladeindspilninger eller live. Historien bliver fortalt rå og upoleret. Indspilningen kan ses som et eksempel på, hvordan ballads har lydt, når de er dukket op som mainstream underholdning i de omrejsende teltshows. Hendes valg af melodi indikerer også, at den netop var populær nok til at kunne bruges i fx Minstrel shows.

Samtidig blev Stackolee indsunget af flere country blues sangere, fx Furry Lewis og Mississippi John Hurt i henholdsvis 1927 og 28.

Musikeks 10: Stackolee – Mississippi John Hurt, 1963. Fra cd'en Library of Congress Sessions (Flyright). Indspilningen er mere eller mindre lig med Hurts originaludgave fra 28. Bare lidt længere, fx med flere mellemspil. Hurts form og harmonik svarer nøje til den, han benytter i Frankie and Albert. Tonaliteten i hans vokalfrasering kan igen beskrives som en blanding af en dur- og en molpentaton skala. Hurts intro guitarriff, der også bruges som mellemspil flere gange, har senere inspireret bl.a. Taj Mahal og Doc Watson, der også benytter den samme melodi i deres respektive udgaver. Hurt fortæller historien om Stack Lee meget grundigt.

I første vers får han kommenteret tidens politibrutalitet, som sorte i datiden oplevede eller hørte om næsten dagligt.

"Police and officer, how can it be.  
You can arrest everybody but cruel Stackolee.  
That ba-ad man, Oh cruel Stackolee" (John Hurt).

"When Hurt recorded this, there were probably no place in the Jim Crow south – or indeed in most of the country – where a white policeman was afraid of arresting, shooting, or killing a black man" (Brown s. 154).

Derefter beskrives mordet i baren, hvorefter vi får beskrevet både retssagen og publikums reaktion, da man henretter ham.

"Gentlemen of the jury, what you think of that?  
Says Stackolee killed Billy Lyon.  
'Bout a five dollar Stetson hat.  
He's a bad man, Oh cruel Stagger Lee.

Standin' on the gallows Stackolee did cuss.  
The judge says, "Let's kill him.  
Before he kills some of us!"  
He's a bad man, Oh cruel Stackolee.

Standin' on the gallows, head way up high.  
At twelve o'clock they killed him.  
They's all glad to see him die.  
He's a bad man, Oh cruel Stackolee".

Hurts udgave fra 28 byggede ifølge Brown på en lignende indspilning med Papa Henry Hull fra året før (34). De havde fokus på the bad man, der ikke kunne kues på nogen måde. Igennem hele sangen udtales det ba-ad. Netop forståelsen for henholdsvis Stack Lee og Frankie gik igen i begge Hurts blues ballad fortolkninger. Han glorificerede dem på ingen måde, men afskrev dem bestemt heller ikke.

## NODAL BALLADS.

En enkelt historiker er kritisk overfor sub genren blues ballads. Paul Oliver kritiserer manges brug af termen, fordi sammenhængen mellem tidlig blues og blues ballads i flere af de brugte eksempler, efter hans mening, ikke er klar nok.

"Blues verses are often sung as a succession of discrete encapsulated comments on a situation rather than as a narrative. The singer perceives the theme less as a linear progression and more as a nodal point, on or around any aspect of which he may make observations in any verse order". (Oliver s. 247).

Oliver mener dog, at der eksisterer enkelte ballads, hvor man finder helt samme fortælle-måde, som i den tidlige country blues. Den type ballads definerer han som nodal ballads (35). Han nævner selv to - Come on Blue og den noget mere kendte Midnight Special. En prison song, der florerede i sydstaterne allerede i begyndelsen af 1900 tallet. Flere steder i USA var det i datiden et udbredt rygte, at fanger, der havde gjort sig fortjent til det, blev præmieret med besøg af en prostitueret. De prostituerede blev sat på et nattog i Memphis og fragtet ud til fængslet. Deraf sangens titel. Det var først og fremmest Leadbelly, der gjorde sangen mere alment kendt. Han indspillede den for øvrigt gentagne gange.

Musikeks 11. Midnight Special – Leadbelly, 1934. Fra cd'en Midnight Special. Library of Congress recordings. Vol. 12 (Rounder).

Historien omkring de prostituerede cementeres allerede i 1. vers i Leadbellys udgave.

"Yonder come little Rosie, how in the world do you know.

I can tell her by her apron, and the dress she wore.

Umbrella on her shoulder, piece of paper in her hand.

Gonna ask the guv'nor, to release her man".

Refræn: "Let the midnight special, shine it's light on me

Let the midnight special, shine it's ever lovin' light on me".

Formalt er der tale om en 4 linjers standard ballad. Den enkle durpentatone melodi følger en vers-refræn form med metrisk uregelmæssige vers på 2 x 7 takter. Refrænet er på 7,5 takt. Leadbelly påbegynder ganske enkelt en ny periode, så snart melodien i den gamle er sunget færdig. Han er på ingen måde bundet af en traditionel vestlig 8 takters periodeforførmelse. Formen bliver varieret med enkelte mellemspill.

Oliver har ret i, at sangens fortælling ikke fremstilles lineært. Så den lever præcist op til hans definition af en nodal ballad. Det bekræftes yderligere, hvis man sammenligner forskellige udgaver af sangen med hinanden. Sammenligner man fx Leadbellys fortolkning med versioner af henholdsvis Big Bill Broonzy og Sonny Terry & Brownie McGhee, opdager man, at flere af de samme vers dukker op bare forskellige steder i formforløbet. Det forstyrrer egentlig ikke historien. Big Bill Broonzy and The State Street Boys begynder fx med refrænet efterfulgt af flg. "If you ever go to Memphis, boy you better walk right...". Den prostituerede - Miss Mary - dukker op i 2. vers efter endnu et refræn. Sonny Terry og Brownie McGhee begynder også med refrænet, men følger det op med en fængselsbeskrivelse "When you get up in the morning, hear te ding dong ring. You go a-marching to the table, find the same damn thing...". Beskrivelsen af den prostituerede - Miss Rosie - kommer først i 4. vers. Eksprestoget Midnight Special er "the nodal point" i alle udgaverne. Den omgivende punktfortælling kan foregå i Memphis, Tennessee eller i Houston, Texas. Den kan fokusere på politibrutalitet og arrestation i Memphis eller på selve fængselsopholdet. Det flytter ikke væsentligt på oplevelsen af sangen. Eksemplerne er fra cd'erne Big Bill Broonzy vol. 3. (Document (109)) og Brownie McGhee & Sonny Terry Blues Masters Vol. 8 (Storyville) (36).

Når man ser mere generelt på de gennemgåede ballads, må man konkludere, at der er formale og strukturelle ligheder mellem den tidlige blues og de endnu tidligere blues ballads. Fx de tre linjers vers, der synges over ca. 12 takter. Også de pentatone – eller overvejende pentatone – melodier og den enkle harmoniske opbygning med 2 - 3 akkorder, hvor flere af eksemplerne formalt "næsten" er en 12 takters blues, viser en sammenhæng. Hvad der springer mest i øjnene, er dog de ofte mere fragmentariske historier, der adskiller blues ballads fra de anglo-keltiske og på flere måder sidestiller dem med tidlig country blues.

Sangerens baggrund i afroamerikansk tradition og den typiske afroamerikanske frasering af melodierne skaber endvidere en egenartet stemning i balladerne, der ikke kan adskilles fra store dele af den samtidige blues. Det man forbinder med bluesfrasering, kan føres tilbage til bl.a. gamle field hollers og work songs. Den lave og glidende intonering af specielt terts og septim går igen i stort set alle eksemplerne. Fuldstændig som den gør i anden afroamerikanske populær- og folkemusik på mellemkrigstidens race records marked.

Sangerens lokale tilhørsforhold og stilistiske baggrund har ikke overraskende haft stor indflydelse på det klingende resultat. Fælles for country blues sangerne er bl.a. en ofte talenær frasering. De melodier, de benytter i balladerne, har sjældent en ambitus på mere end en sekst, hvilket også er gældende for megen af den tidlige blues (37).

Man kan om de analyserede eksempler desuden lidt firkantet sige, at et par af fortolkningerne er mere blues end ballad og omvendt. Lidt overraskende står de to næsten samtidige og Mississippi baserede kunstnere, Charley Patton og Mississippi John Hurt, som dem der leverer nogle de mest forskelligartede fortolkninger, hvis man ser bort fra Josh White. Begge har haft en baggrund, hvor de er vokset op med work songs, field hollers, omvandrende songsters og ekstatiske "holy roller" prædikanter. Det har været en del af deres musikalske bagland, som uundgåeligt har været med til at præge dem som musikere.

Michael Haralambos definerer i bogen *Right on* bl.a. indholdet i blues som "Blues does more than tell a story. It articulates a mood, a state of mind"(38) . Hos Charley Patton og fx også Will Bennett er selve historien som før nævnt ikke det vigtigste. De får begge skabt en stemning, hvilket de åbenlyst prioriterer højere end at skabe en sammenhængende fortælling om Railroad Bill eller Frankie and Albert. Hurt etablerer et andet "mood" og formidler – på trods af flere spring - historien mere lineært. Dermed nærmer han sig den mere traditionelle ballad fortolker. Der er reelt heller ikke forskel, på den måde han fortæller om the ba-ad man Stackolee eller helten Casey Jones. Måske fordi Lee ikke var så ba-ad i hans øjne. Hurt er på ingen måde en dårlig fortolker. Hans dybe stemme og cool attitude oser langt væk af erfaring, overskud og troværdighed. Man er ikke i tvivl om, at han lever op til et af datidens kvalitetsstempler for en bluesman, nemlig at han havde "paid his dues". Han udtrykker sig bare markant anderledes og viser at race records markedet var en mere sammensat størrelse end som så – også lokalt.

Stackolee som post war rhythm & blues.

I 1958 kom der fornyet fokus på historien om Stackolee. Den blev et kæmpehit med sangeren Lloyd Price under titlen *Stagger Lee*. Price var fra New Orleans og havde allerede som teenager i 52 haft et hit med sangen *Lawdy Miss Clawdy* (39). Desværre for ham blev han indkaldt året efter for at gøre militærtjeneste i Koreakrigen. Da han kom tilbage efter endt tjeneste i 56, havde Specialty records' producer Art Rupe kastet sin kærlighed på Little Richard i stedet. Price skiftede til ABC records og fik sit store come back med *Stagger Lee*. En nyfortolkning af New Orleans pianisten Archibald Cox' *Stack-a-lee* fra 1950.

Musikeks 12: *Stagger Lee – Lloyd Price, 1958*. Fra lp'en *Greatest Hits* (Trip records).

Stilen er velsmurt New Orleans R&B. Med en typisk stor besætning bestående af rytmegruppe, en fyldig horn sektion og backing vocals. Rytmegruppen spiller med en vuggende laid back shuffle feeling, som den stort set kun spilles i New Orleans. Hornene er diskrete uden markante riffs. Formen er en otte tacters blues I, I, IV, IV, I, V, I, I. Helt identisk med *Lawdy Miss Clawdy* for øvrigt. Melodien er enkel og diatonisk (det sidste grundet introen). Den bliver sunget smooth og med et teknisk overskud, som man også kunne høre hos samtidige sorte sangere, fx Sam Cooke og Ben E King, der gik efter at lave crossover hits. Backingkoret er noget relativt sjældent i New Orleans sammenhæng og har siden hen stødt mange, bl.a. Louisiana musikhistorikeren John Broven.

"... the horrible female chorus with their machine-gun like overdubbed shouts of "da da da da" and "Go Stagger Lee"" (Broven s. 40).

Brown er generelt mere positiv overfor udgaven "The cadenced beginning brilliantly anticipates the narrative line" (Brown s. 176).

Intro. "The Night was clear, the moon was yellow.

And the leaves came tumbling down".

Sidste vers. " Stagger Lee shot Billy, oh he shot that poor boy so bad.

Till the bullet came through Billy and it broke the bartender's glass".

Price får på knap tre minutter fortalt en relativt sammenhængende historie om *Stagger Lee*. Endog med plads til et par sax soloer for at skabe den nødvendige variation i formen. Man skal tænke på, at den fra begyndelsen var tænkt som et potentielt crossover hit. Den umiskendelige mainstream sound, der karakteriserer Prices indspilning, kan da heller ikke overraske, specielt, når man tænker på hans udgave af *Personality* fra 59. *Stagger Lee* toppede både *Billboards* rhythm & blues og pop hitliste, så Lloyd Price havde formentlig nået sit primære mål. Archibald Cox brokkede sig efterfølgende over Prices "rip off", men det var en del af branchen i de år.

Flere New Orleans musikere har sidenhen taget sangen op. I CDJ's samling eksisterer den fx med Professor Longhair på lp'en fra 1978 *Live on the Queen Mary* (Harvest). Dr John indspillede den i 72 på albummet *Gumbo* og krediterer i covernoterne Archibald Cox for sin version, som han da også historisk korrekt kalder *Stack-a-Lee*. Begge udgaver er typisk sejt swingende rhythm & blues med de karakteristiske New Orleans piano rolls i centrum. Ingen af versionerne hører dog – på trods af høj kvalitet - hjemme blandt sangernes/pianisternes mest kendte indspilninger.

I 60'erne indspillede ledende soul sangere som James Brown, Ike and Tina Turner og Wilson Pickett Stagger Lee. Sidstnævntes udgave blev et mindre hit. Den lænede sig til dels op af Price's version. Men groovet var her typisk stram 60'er Atlantic soul, hvor hornsektionens langt skarpere riffs endvidere gav Picketts vokal et glimrende modspil.

Senere har fx både rock og rap kunstnere indspillet Stagger Lee i endog meget forskellige fortolkninger. Den mest kendte udgave, er nok indspilningen med Nick Cave and The Bad Seeds fra det roste album Murder Ballads, 1996. Nærmest en slags "rock noir".

Hjemmesiden [www.staggerlee.com](http://www.staggerlee.com) gør rede for 428 pladeindspilninger af myten om Stack Lee. Når man ser nedenstående liste igennem må man konkludere, at siden det "hvide" danseorkester Fred Waring's Pennsylvanians i 1923 som de første indspillede sangen, er få historier indenfor populær- og folkemusikken – om nogen ? – indspillet på plade af et så bredt spektrum af kunstnere.

"The gods gave us this song, and they were pissing themselves with laughter when they did it." (Nick Cave på [www.staggerlee.com](http://www.staggerlee.com))

Historien om Stackolee er – under diverse titler - bl.a. indspillet af: Furry Lewis, Jimmy Rodgers, Mississippi John Hurt, Ma Rainey, Cab Calloway, Duke Ellington, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Big Bill Broonzy, Big Joe Williams, Memphis Slim, Woody Guthrie, Bob Dylan, Ralph Stanley, Johnny Cash, Merle Travis, Archibald Cox, Lloyd Price, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Bill Haley, Pat Boone, Lonnie Donegan, The Ventures, James Brown, Wilson Pickett, Ike & Tina Turner, John Mayall, Neil Diamond, Neil Sedaka, Trini Lopez, Tom Jones, The Grateful Dead, Professor Longhair, Dr John, The Clash, Nick Cave, Huey Lewis and The News, Beck, The Black Keys, Samuel L Jackson, The Savage Rose, Papa Bue's Vilking Jazz Band, Ola and The Janglers..... - med mange flere.

24. Den toppede Billboards pop chart i november 58.

25. Thompson s. 2. Den blev indsamlet af Francis Child i slutningen af 1800 tallet. Han indsamlede 23 forskellige versioner.

26. Taget fra Blue grass bandet Crooked Stills version fra albummet Shaken by a Low Sound, 2006.

27. Pretty Polly kan føres tilbage til den britiske ballad Lady Isabel and the Elfin Knight og broadside ballad The Gosport Tragedy. (Hammesley s. 5)

28. Klippet fra Allison Krauss & Union Stations version på albummet Down From The Mountain, 2001.

29. Noget der er fortsat med at være gældende. Jeg har fx ikke tal på hvor mange gange Miles Davis bruger udtrykket "bad motherfucker" i biografien The Autobiography (1990). Stort set altid i betydningen ba-ad.

30. Paul Oliver: Cover note til cd'en Sinners and Saints (1926 – 1931) (Document (163)).

31. Ben Berntson - artikel i Encyclopedia of Alabama.

32. Brown s. 21 – 24.

33. Oliver s. 238.

34. Brown s. 151 – 52.

35. Oliver s. 247.

36. Broonzy's udgave har for øvrigt en hel regelmæssig metrik bygget op af 8 takters perioder. Sonny Terry & Brownie McGhee har samme uregelmæssige opbygning af vers og refræn som Leadbelly.

37. Den populære sheet music udgave af Casey Jones fra 1909 havde modsat en ambitus på en decim og en langt mere bevægelig melodi.

38. Haralambos s. 69.

39. Den toppede både Billboards rhythm & blues og pop hitliste i 1952.