

## Arkaisk modernisme

//

//]]]]> // ]]>

**Ifølge historikeren Eric Hobsbawm er den afrikansk-amerikanske musikken den første folkemusikken som ikke ble marginalisert av moderniseringsprosessen. Tvert imot har den i ekstrem grad vært i stand til kontinuerlig å fornye seg, så til de grader at det i dag er få musikkformer som er upåvirket av den.**

*I denne artikkelen fra Agoras rykende ferske temanummer om blues, tar Øyvind Pharo oss med inn i den historien til John Lee Hookers klassiker «Boogie Chillen'».*

[«Boogie Chillen'»](#) var den siste av fire låter som den da totalt ukjente bluessangeren og gitaristen John Lee Hooker spilte inn i 1948 for Bernie Besmans<sup>1</sup> nystartede jazz- og bluesselskap Sensation.<sup>2</sup> Om så debutplaten «Boogie Chillen'» skulle ha forblitt Hookers eneste innspilling, ville

hans navn stått skrevet med ildskrift for all ettertid. Innspillingen betegnet et brudd som ga ny retning til utviklingen av amerikansk populærmusikk. Året etter, samme år som Billboard erstattet den nedsettende musikkategorien «race music» med «Rhythm & Blues», gikk «Boogie Chillen'» rett til topps på salgslisten ? i seg selv en bragd. Hvis vi ser på låten han detroniserte fra førsteplassen, Amos Milburns smygende pianobluesballade «Bewildered», og deretter platen som ble listetopper etter Hooker, Paul Williams' massive saksofonopus «The Hucklebuck», kan vi få en idé om hvilket brudd «Boogie Chillen'» representerte.<sup>3</sup>



//

//]]]]> // ]]>

Hooker hadde ikke annet akkompagnement i studio enn sine egne gitarriff og rytmiske fottramp. Teksten framførte han dels som en spoken word-monolog og dels som sang, båret fram av en uimotståelig rytme. Innspillingen blander arkaisk blues med slående moderne innovasjoner. Den snakkesyngende vokalen på «Boogie Chillen'» er ikke i seg selv en nyhet i bluesen, men måten det blir gjort på, er et forvarsel om rap, tretti år før tiden. Monsterriffet på gitar bærer i seg både funk og heavy metal. Teksten er komprimert selvbiografi om å bli mann, om å bli voksen nok til boogie-woogie. Den inngår i den nye selvbevisste afrikansk-amerikanske selvbevisstheten etter andre verdenskrig, en seksuelt selvbevisst identitet som skulle bli varemerket for mange av de elektriske bluesinnspillingene utover på 1950-tallet, med Muddy Waters som kroneksempelen.<sup>4</sup>

For å forstå det unike ved denne innspillingen må man se nærmere på den historiske sammenhengen. En slik analyse kan bidra til forståelsen av en rekke avgjørende brudd i afrikansk-amerikansk musikkhistorie i åra omkring 1950. Det dreier seg ikke minst om framveksten av et nytt publikum for populærmusikk, nye hybride musikkformer, ny musikkteknologi, nye uavhengige plateselskaper, nye distribusjonskanaler og ikke minst en ny rolle for plateprodusenten. «Boogie Chillen'» foregriper en rekke radikale endringer i etterkrigstidas populærmusikk, og den kan fungere som et prisme for å eksponere disse.

## Nytt publikum – ny musikk

I perioden 1940–1950, under det som blir kalt den afrikansk-amerikanske sørstatsdiasporaen, var det en drøy million mennesker som forlot Sørstatene.<sup>5</sup> Da innvandringen av afrikansk-amerikanere

til Chicago, Detroit, Philadelphia, New York og Los Angeles og andre storbyer nådde de store høydene i løpet av andre verdenskrig, var det ikke bare fordi krigsindustrien og utskrivningen av soldater skapte etterspørsel etter arbeidskraft med lønninger som var det mangedobbelte av nivået i Sørstatene. Plantasjeøkonomien og landbruket ble mekanisert i de store bomullsstatene Mississippi, Alabama, Tennessee, Texas og Arkansas. Sharecropperne og landarbeiderne ble i stigende grad overflødige. Den afrikansk-amerikanske landbefolkningen søkte seg ikke bare nordover og vestover, men også inn mot det som fantes av store byer i sør, Memphis, Jackson, Dallas-Fort Worth, Houston, New Orleans, Baton Rouge, Atlanta, Nashville, alle sammen byer med etablerte bluesmiljøer. De rasediskriminerende Jim Crow-lovene i de tidligere slavestatene var imidlertid en ekstra pådriver for utvandringen fra det dype sør.

Masseutvandringen av afrikansk-amerikansk arbeidskraft til de store byene hadde skapt etterspørsel etter et musikalsk uttrykk som kunne fange opp den nye identiteten og de nye erfaringene. Et musikalsk uttrykk som oste av asfalt og neon, prostituerte og pantelånere, alkiser og gatesangere ? av storbypulsen, det høye tempoet og de høye lydene av trafikken og maskinhallene, av brutaliteten og anonymiteten og følelsen av friheten som lønna fra samlebandet kunne gi. Dette musikalske uttrykket skulle samtidig inneholde savnet og lengselen etter det de hadde forlatt down home. Det ble et voksende potensielt marked for det som har vært kalt elektrifisert down home-blues, eller countryblues. Urbaniseringen førte til velstandsøkning for afrikansk-amerikanere på 40-tallet som gjorde dem til et nytt potensielt marked for plateindustrien, det gjaldt bare å treffe det de ville ha. Bluesspråket formidlet erfaringene bedre enn de profesjonelle slagerkomponistenes tekster som vekslet mellom sentimentale hjerte-smerte-sanger, show tunes eller humoren i den såkalte noveltysjangeren.

30-tallet hadde vært storbandjazzen og swingmusikkens epoke. Depresjonen og krigen krevde musikk som flukt fra hverdagen, både for svarte og hvite. Store dansehaller var samlingspunktene<sup>6</sup> for de omreisende orkestrene til Benny Goodman, Glenn Miller, Jimmie Lunceford, Cab Calloway og Tommy Dorsey. Style og flash var viktig. Boogie-woogie-taktene som den svarte pianisten Clarence «Pinetop» Smith introduserte med «Pinetop's Boogie Woogie» i 1928, vokste til en farsott etter at stilen ble ytterligere popularisert av pianistene Albert Ammons, Pete Johnson og Meade «Lux» Lewis sammen med Kansas City-shouteren Big Joe Turner under John Hammonds historiske «Spirituals To Swing»-konsert i Carnegie Hall i 1938.

Utover på 40-tallet er det få av storbandene som greier å holde på populariteten. De stripptes ned til mindre komboer og ensembler som spiller en tettere arrangert og mer riffpreget dansemusikk, men fortsatt slik at saksofonister av typen Illinois Jacquet boltrer seg i ekstatiske soloer. Men swingorkestrene begynner å gå i forskjellige retninger. Noen går i retning bebop, andre går i retning av dansbar jump blues. Små ensembler utvikler seg også mot sofistisert cocktailblues med pianotrioer av typen Nat «King» Cole Trio og Johnny Moore's Three Blazers. Charles Brown, vokalisten og pianisten i bandet, blir fort mer populær enn gitaristen Moore, og påbegynner en suksessrik solokarriere.

Men ikke minst åpnet det seg på denne tida et marked for helt nye former for bluesbasert musikk. Countrybluesen fra førstegenerasjonen av bluesens plateartister blir gjenskapt i elektrisk utgave som down home electric blues. Sangeren, gitaristen og låtskriveren Arthur «Big Boy» Crudup fra Forest, Mississippi, med fartstid sammen med deltalegendene Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) og Elmore James, var en av pionerene. Med Ransom Knowling (kontrabass) og Lawrence Riley (trommer) spilte han inn i 1946 «That's All Right» for RCA i Chicago, låten som ble til Elvis Presleys platedebut på Sun Records i 1954. Texaneren Sam «Lightnin'» Hopkins hadde solgt titusener av sin solo countrybluesinnspilling «Short Haired Woman» for Gold Star i Houston i 1947 og Muddy Waters hadde skapt sensasjon tidligere i 1948 med sin buldrende, brautende sangstemme og elektrifiserte slidegitarblues «I Can't Be Satisfied», kun kompet av Big Crawford på kontrabass. Det låt umiskjennelig som en landsens Mississippi-beretning, men romklengen og den mektige lyden ga Muddy Waters en storbyfeeling. På samme tid hadde Howlin' Wolf samlet en trykkoker av et elektrisk band i West Memphis, Arkansas, der han jobbet med gitaristene Matt Murphy og Willie Johnson som kombinerte bebop-inspirerte enkeltstrengsløp med power-akkorder og forvrenging.<sup>8</sup> Afrikansk-amerikanere som knapt hadde fått børstet av seg støvet fra bomullsåkeren, kunne kjenne seg igjen i dette.

På samme måte som disse artistene brøt John Lee Hooker radikalt både med instrumenteringen og uttrykket i den rådende afrikansk-amerikanske popmusikken – datidens post-Count Basie, Kansas City-baserte jump-blues der vokalistene hadde saksofon og piano som viktigste akkompagnement. Men det som er enda tydeligere med «Boogie Chillen'» er at den transformerer noe gammelt til noe helt nytt. Hooker tok en musikkform eldre enn datidens swingbaserte dansemusikk og fikk den til å låte absolutt moderne.

Hooker fornyet her bluesen ved å gripe langt tilbake i dens forhistorie, tilbake til det afrikanske og ned i det besvergende, magiske, forløsende og helbredende. Hookers éngreps modale blues var som en field holler med innskutte talkin' blues-partier.<sup>9</sup> Denne transebluesen hadde et uttrykk som var så arkaisk at han fikk Charlie Patton til å høres moderne ut, hadde det ikke vært for lyd kvaliteten til Hooker, som var superb.

Samtidig var Hooker bare tilsynelatende en primitivist. Han hadde vokst opp med plater hjemme i Mississippi. Slik plukket han opp stilen til Charlie Patton, Blind Lemon Jefferson, Blind Blake og Tommy McClennan. Han ble direkte påvirket av Tony Hollins, som var kjæreste med Hookers storesøster Alice. Av Hollins fikk han sin første gitar, men ifølge Hooker selv var han først og fremst påvirket av stefaren Will Moore, som ikke etterlot seg en eneste plateinnspilling og som knapt nok er omtalt i skriftlige eller muntlige kilder. Hooker krediterte Moore for å ha lært ham både standardstemming og åpen G, og ikke minst den rytmiske dronebluesen i «Boogie Chillen'».<sup>10</sup>

Det nyskapende lå ikke minst i gitarlyden: Hookers kassegitar var utstyrt med pickup og forsterkeren skrudd opp til maks volum. Den rytmiske trampingene, noe som skulle bli hans varemerke, var også mikket opp. Effekten han oppnådde, var som av et helt band med mektig tromming, og de eksplosive gitar-tonene befant seg på et akkordmønster som ingen gitarbok kunne

forklare. Noen tolvtakters blues spilte han heller ikke. Dette var friformblues med en uimotståelig rytme, og den mørke barytonstemmen hadde en autoritet og en følelsesdybde som gjorde at hver eneste bar, frisørsalong, myntvaskeri og nattklubb i hele det svarte USA som hadde en jukeboks, spilte plata sønder og sammen. Hooker komprimerte og forenklet og pakket inn gjentakelsene med mikrovariasjoner. Slik var Hooker både modernist og arkaisk. Både raffinert og elementær.

«Boogie Chillen'» foregrep hvordan gitaren kom til å bli hovedinstrumentet i afrikansk-amerikansk populærmusikk, ikke minst i den tidlige rock'n'rollens rockabilly-trioer med Elvis Presley, Buddy Holly og Johnny Burnette. Studiobesetningen til «Boogie Chillen'» var bare en enslig bluessanger og hans gitar. Likevel låt Hooker som en tordengud. Innspillingen dirrer av ambient elektrisitet. Dette er på én og samme tid éngreps modal blues, rock'n'roll og dronende primalfunk. Riffet hans ble over 20 år senere samlet inn i jamme-partiet av Led Zeppelins «Whole Lotta Love», og det foregrep Hendrix' psykedeliske blues og for den saks skyld Miles Davis' modale komposisjoner på *Kind of Blue*.<sup>11</sup> Et annet lydspor for det tidlige 70-tallet, smash-hiten «Spirit In The Sky» med Norman Greenbaum lente seg også tungt på gitarriffet fra «Boogie Chillen'». Gjennom karrieren spilte Hooker inn en mengde forskjellige bluessanger. Mens mange av sangene som kretset rundt desperasjon, ensomhet og død, gjerne var arrangert som intim, insisterende slow blues, er «Boogie Chillen'» en forløper for funk, og et talende bevis for bluesens rolle både i soul og funk. Dens hypnotiske riffing er den eneste store én-akkord-hit før James Brown.<sup>12</sup>

Gitarriffet var kjernen i musikken. Riffet på «Boogie Chillen'» er like gjenkjennelig som rytmen til Bo Diddley, den riffbaserte rockens far. Diddley påberopte seg nettopp denne låta som inspirasjon for å rendyrke sitt eget beat. Texas-gitaristen Albert Collins, som først på 1980-tallet ble oppdaget av det store publikumet, baserte sin hvinende og magiske gitarriffing også på «Boogie Chillen'». I bluesrocken bygde Canned Heat en hel karriere på riffene hans,<sup>13</sup> og ZZ Top hadde nytte av Hooker-riff, deres signaturlåt «La Grange» er en lett kamouflert «Boogie Chillen'». Slik kan vi fortsette å følge hans betydning oppover i musikkhistorien i blues, rock, soul og funk. Hooker ledet an i den foreløpig siste bluesrevivalen da han slo igjennom med flere bestselgende album på 1990-tallet.

Et annet navn på hans énaakkordsboogie er droneblues eller tranceblues. Hans musikalske åndsbrødre fra the North Mississippi Hill Country, Junior Kimbrough og R. L. Burnside, født i henholdsvis 1932 og 1926, dyrket i årevis sin jukejoint-blues med minimalistisk komp ofte uten bass, men med rytmegitarist og trommeslagere skolert i de polyrytmisk talking drums-teknikkene i «drum and fife»-musikk.<sup>14</sup> Hookers «Boogie Chillen'» var en av hjørnesteinene i Burnside's repertoar og en sterk indirekte påvirkning på Kimbroughs modale blues. De nedstrippede gitar-trommer-komboene til Burnside og Kimbrough ble på 90-tallet spilt inn på flere album av det alternative bluesmerket Fat Possum i Oxford, Mississippi som markedsførte disse veteranene som punkblues til postpunkere, garasjerockere og grungeungdom. Jon Spencer Blues Explosion, The White Stripes og Black Keys og en hel generasjon punkblues og nu-bluesband erklærte sin gjeld til Burnside og Kimbrough og Elmore James-eleven Hound Dog Taylor, snarere enn til B.B. King.

## El -gitarens pionerer

En viktig forutsetning for Hookers nyskapende lydbilde var utviklingen av den elektrisk forsterkede gitaren. I storbandjazzen på 30-tallet hadde lyden av gitaren som kompinstrument druknet i de massive blåserrekkene. For å kompensere dette ble de første famlende forsøk med forsterking gjort med telefonmikrofoner i kassegitar. Med forsterkere og høyttalere i PA-system ble pickup-er plassert under gitarstrengene og plagget inn i forsterkeren. Hawaii-steelgitaristene nøt stor popularitet og spilte ofte i store band. De begynte å eksperimentere med slike pickup-er rundt 1933. Western swing-orkestrene i Texas og Oklahoma var cowboyband som var påvirket av bluesen til storbandene i Kansas City, og Bob Dunn, som spilte med Milton Brown & His Brownies, introduserte elektrisk gitar i bandet i 1933. Eddie Durham blir vanligvis kreditert for å være den første som spilte elektrisk forsterket jazzgitar på plate med Jimmie Luncefords «Hittin' the Bottle» i 1936. Samme år introduserer Gibson sin første elektriske hollow body ES-150 modell. Dette var den foretrukne gitaren til den Texas-fødte Charlie Christian (f. 1916), som tilhørte musikksenen i Oklahoma City, inntil han ble innlemmet i den epokegjørende Benny Goodman Sextet sammen med Lionel Hampton og Teddy Wilson, der han revolusjonerte jazzgitarens uttrykk i retning bebop før han døde i 1942. Det går lengre tid før bluesmusikere tar opp den elektriske gitaren. George Barnes spiller en elektrisk modell på en Big Bill Broonzy-session i 1938, men det er åpningen på «Floyd's Guitar Blues» med Floyd Smith på steel-gitar som tradisjonelt har vært regnet som det tidligste eksemplet på elektrisk gitarblues på plate.<sup>16</sup>

Katalysatoren for bruken av elektrisk gitar i blues var texaneren T-Bone Walker, som på 30-tallet spilte sammen med Charlie Christian før han flyttet til Los Angeles. T-Bone Walker ble den store innovatoren med sine virtuose jazzinspirerte bluesakkorder, akkompagnert av store besetninger med piano og blåserrekke. Slik sett var Walker bindeleddet til jazzen, men med sin bruk av sustain, string bending og fingervibrato oppfant han nærmest et nytt instrument ved å utnytte dynamikken i de elektriske forsterkerne.<sup>17</sup>

Walker ble også inspirert av Les Pauls elektriske gitarspill, og med sine innspillinger forfattet han mer eller mindre hele bluesgitarens ordbok og grammatikk. På nystartede Capitol Records spilte han inn «Mean Old World» i 1942. Walker holdt tonene slik saksofonistene kunne, og med Walker som foregangsmann ble jazzsaksofonistenes fraserings inspirasjon for el-gitaristene, og ved å lære av saksofonistene overtok gitaristene rampelyset da rock'n'roll slo ut i full blomst.

Elektrifiseringen av musikken skapte dermed et helt nytt felt i bluesen i årene like etter andre verdenskrig. Det ble to retninger: En post-T-Bone Walker-stil representert ved B.B. Kings elektriske gitarsyntese av Django Reinhardt, Mississippi delta-blues og Walkers storbandakkompagnerte vestkyst-jump blues. B.B. King imiterte slidegitarlyden til fetteren Bukka White og virtuosen Robert Nighthawk, som begge tilhørte Delta-tradisjonen. På denne måten skapte B.B. King en raffinert forening av T-Bone Walker og deltablues. Den andre retningen var representert ved elektrifisert countryblues, først og fremst ved Muddy Waters og Lightnin' Hopkins – og John Lee Hooker, Hooker og Hopkins opptrådte stort sett alene, av og til med trommekomp og en ekstra gitarist,



Hooker også med munnspill.<sup>18</sup> Waters utvidet innspillingene sine med flere musikere i studio, slik at han tidlig på 50-tallet hadde hele ensembler som spilte støyende, tung, industriell, elektrisk bar-blues – en slags forstørret utgave av den countrybluesen disse sørstatsmusikerne hadde tilegnet seg i det dype sør.

Charles Shaar Murray skildrer i sin Hooker-biografi, *Boogie Man*,<sup>19</sup> et møte med betydelig undertekst. Under turnéspillingen i Detroit blir T-Bone Walker kjent med Hooker, han oppmuntrer den yngre musikeren og inviterer ham opp på scenen. T-Bone Walker gir ham også hans første elektriske gitar.

I 1947 var T-Bone Walker kongen av blues. Han hadde nettopp utgitt sin første innspilling av «T-Bone Shuffle» med tenorsaksofon solo og jumpblues-komp med piano, men de elegante tonesløyfene på den elektriske gitaren hans hadde en huggende rytme som peker mot ostinatet i Hookers «Boogie Chillen'». Det har vært vanlig å se Walker og Hooker som representanter for de to ulike retningene i den elektriske etterkrigsbluesen. Skillet er selvsagt ikke absolutt. Det er et raffinement i Hookers primalblues som bare tilsynelatende er en motsetning til Walkers urbane jump-blues, og som også viser seg i at Hooker omdannet «Ain't It Just Like A Woman», en av sangene til jump-bluesens konge Louis Jordan. I to forskjellige versjoner kalte Hooker sangen for «Never Satisfied» og «Just Like A Woman», sistnevnte ble gjort i «Boogie Chillen'»-arrangement.

Det kan godt være at Hooker moderniserer bluesen nettopp ved å spille uakkompagnert elektrisk countryblues samtidig som han absorberer og forenkler akkordene og bluesløpene til den jump-blues-baserte gitaren til Walker. Interessant nok har Walker og Hooker en felles inspirasjonskilde i Blind Lemon Jefferson.<sup>20</sup> Det gamle gjenoppdages og resirkuleres som det nye.

## De nye uavhengige plateselskapene

Like etter utgangen av andre verdenskrig fantes det seks dominerende plateselskaper (med underselskaper): RCA-Victor, Columbia, Decca og Capitol og de to nystartede MGM i Hollywood og Mercury i Chicago.<sup>21</sup> Bortsett fra at Decca utga Louis Jordan, fortsatte disse major-selskapene i det store og hele å ignorere etterspørselen fra den urbaniserte afrikansk-amerikanske befolkningen og overlot markedet til nye aktører.

I storbyene der denne befolkningen økte, ble nattklubbene, barene og dansehallerne oppsøkt av første generasjons innvandrere fra Øst- og Sør-Europa og Midtøsten. Mange av dem var jøder,<sup>22</sup> som brødrene Leonard og Phil Chess, som startet Aristocrat records i Chicago i 1947, etter hvert omdøpt til Chess, den tyrkiske ambassadørsønnen Ahmet Ertegun starter Atlantic i New York 1947 sammen med Herb Abrahamson og senere Jerry Wexler, Herman Lubinsky starter Savoy i Newark, New Jersey, Syd Nathan starter King records i Cincinnati, Ohio. I Los Angeles dukker tre viktige selskap opp 1945: Specialty, eid av Art Rupe, Alladin, eid av Eddie og Leo Mesner og Modern, startet av Jules og Saul Bihari. I 1947 ble også Imperial startet i Los Angeles av Lew Chudd, en radioveteran fra 30-tallets swingæra, kjent for sendingene av programmet *Let's Dance*.



Dette er bare noen av de mange uavhengige plateselskapene som spiller inn svart musikk, og som skyter opp som paddehatter over hele USA gjennom det neste tiåret. King har det bredeste spekteret, og dekket også hillbilly som snart ble kalt country fra 1949, og som i motsetning til svart musikk også i stor grad ble fanget opp av storselskapene.

Bernie Besman var en musikalsk skolert innvandrer som sammen med familien hadde forlatt Ukraina i 1920 og via London kom til Detroit i 1926. Han startet et danseband sammen med en venn, spilte piano og arrangerte konserter da han var i hæren under krigen. Etter krigen overtok han sammen med partneren Johnny Kaplan musikkdistribusjonsfirmaet Pan American som holdt til i det store forretningsbygget 3747 Woodward Avenue, Detroit's hovedgate. I Detroit var det stor etterspørsel etter meksikansk og latinamerikansk musikk, men den store afrikansk-amerikanske befolkningen som strømmet til arbeidsplassene ved Ford-fabrikken i byen, hadde ikke noe plateselskap som forsynte dem med lokale bluesartister.

For Besman og Kaplan var det kort vei fra å være platedistributører på Pan American til å starte selskapet Sensation, oppkalt etter den kjente svarte nattklubben Lee's Sensation. Deres første signering var pianoveteranen, bandlederen og jump-blues-artisten Todd Rhodes som spilte med profesjonelle musikere etter Besmans hjerte. Rhodes var likevel litt gårsdagens nyhet. Tilsiget i det svarte ghettopublikummet fra sørstatene tilsa elektrifisert countryblues beregnet på radio og jukebokser. Besman visste at Alladin og Gold Star hadde solgt titusener av Sam «Lightnin'» Hopkins' solo countrybluesinnspilling, og at Chess-brødrene hadde greid det samme med Muddy Waters' elektrifiserte Delta-blues, men han kjente ingen artister i denne sjangeren og kjente ikke barene og klubbene der denne musikken ble spilt. Afrikansk-amerikaneren Elmer Barbee, innehaver av en platebutikk på Hastings Street og kunde hos Pan American, hadde med seg en sky og stammende musiker til ham, John Lee Hooker. Barbee hadde laget demoinnspillinger med Hooker på bakrommet i butikken etter at han fikk hakeslipp etter å ha hørt ham på et house party. Besman og Hooker skulle lage historie.

## Nye medier og salgskanaler

«Boogie Chillen'»s spektakulære vei til toppen av hitlistene i 1949 viser at platemarkedet for den svarte befolkningen hadde endret seg radikalt. I 1949 hadde det oppstått helt nye kanaler for spredning av afrikansk-amerikansk musikk. Ikke minst åpnet radioen seg for denne musikken. Egne radiostasjoner spesielt innrettet mot afrikansk-amerikanere ble startet på 1940-tallet. Først med radio KFFA i Helena, Arkansas, der Sonny Boy Williamson II var fast musiker på The King Biscuit Show. I West Memphis i Arkansas var Howlin' Wolf dj på radiostasjonen KWEM fra 1948, men dette var radiostasjoner med utelukkende lokal dekning. Høsten 1948 får radiostasjonen WDIA i Memphis, Tennessee sender spesielt rettet mot et svart publikum, en ung Riley «B.B.» King blir en av dj-ene. I 1954 får WDIA lisens til en 50 000 watts sender som dekket hele området fra Missouri til Mexico-gulven, mens i Nashville hadde WLAC sendt på 50 000 watt siden 1942. Herfra kunne de hvite dj-ene Gene Nobles, Bill «Hossman» Allen og John Richbourg (John R) nå nesten hele det nordamerikanske kontinentet. WLAC spilte svart rhythm & blues som hvit ungdom

hørte på, og Alan Freed gjorde det samme fra 1951 fra WJW i Cleveland og nådde enda flere hvite ved å kalle rhythm & blues for rock and roll. I Memphis spilte den hvite dj-en Dewey Phillips plater på WHBQ i en blanding av svart og hvit musikk på en måte som forberedte babyboomgenerasjonen til å ta imot Elvis. Dette samspillet mellom de uavhengige plateselskapene og de nye radiostasjonene skapte enda en arena der majorselskapene kom for sent.

Dette mediet ble viktig for «Boogie Chillen'»s kommersielle suksess. I løpet av de to månedene fra platen ble innspilt til den ble utgitt, hadde Besman bestemt seg for at den likevel ikke skulle utgis på hans eget Sensation-selskap. Selv om han hadde sin egen distribusjonssentral, Pan American, og distribusjonen bare dekket statene Michigan og Ohio, hadde han håp om å kunne selge mer enn 5000 eksemplarer, og dermed ville tjene godt over break even, slik små selskaper med lave overheadkostnader kunne regne med for innspillinger av én mann og én gitar. Han hadde kontakt med Modern, et plateselskap som hadde distribusjon over hele USA og med særlig godt grep om det afrikansk-amerikanske markedet i sørstatene. Det var rimeligere for ham å lisensiere innspillingen til selskapet Modern og kjøpe av deres opplag for salg i Michigan og Ohio, slik Pan American var distributøren for Modern i de samme statene.

Fra hovedkontoret i Los Angeles hadde selskapet til Bihari-brødrene tilgang til hele det amerikanske rhythm & blues-markedet. De hadde utgitt «Driftin' Blues» med Johnny Moore & His Three Blazers. Joe hadde ansvar for New York-kontoret og fikk Saul, som var i Detroit, til å ta med seg prøvepressingen Besman hadde gitt ham. Joe fastslo: «Dette er en smash hit.» Joe tok den med til Gene Nobles som pushet rhythm & blues-plater på den 50.000 watt sterke senderen til WLAC i Nashville. Nobles spilte «Boogie Chillen'» tolv ganger i løpet av en kveld på en radiostasjon som kunne høres over halve Nord-Amerika. Programmet hans dekket hele østkysten, midtvesten og sørstatene helt vest til Texas.

Hooker ble stjerne mye takket være den iherdige radiospillingen til Gene Nobles,<sup>23</sup> etterspørselen etter «Boogie Chillen'» eksploderte. «Jeg var hetere enn fyrverkeri,» sa John Lee Hooker om platedebuten. «Du kunne høre den over alt, i honky tonks, på gatehjørner i barer, På hver eneste jukeboks i hele USA.» I februar 1949 var «Boogie Chillen'» nummer én på bransjebladet Billboards nasjonale salgslister for rhythm & blues ? en eventyrlig platedebut for en ukjent bluessanger og gitarist som feide gulvene ved samlebandene til Chrysler-fabrikken i Detroit om dagen, mens han nærret håpet om å bli oppdaget ved å spille houserent parties og klubber om kveldene i den svarte bydelen Paradise Valley.

## Den nye plateprodusenten

Men det aller mest interessante med «Boogie Chillen'» er kanskje at den på eksemplarisk vis illustrerer den nye rollen til plateprodusenten. Fordi de etablerte plateselskapene ignorerte dem, ble unge afrikansk-amerikanske musikere med nye erfaringer av rotløshet i storbyen spilt inn av ferske og sultne plateprodusenter. Når det gjelder produsentens rolle, foregrep låta det som skulle komme.

Siden produsentene på de nye uavhengige selskapene ofte var førstegenerasjons europeiske immigranter, bodde de i strøk som grenset til de afrikansk-amerikanske ghettoene.<sup>24</sup> De hadde selv en lengsel i seg etter en musikk som kunne uttrykke savnet etter det landet de hadde måttet forlate. I en tid da teknologien med elektrisk forsterking i studio var ny, ble det rom for prøving og feiling.<sup>25</sup> Som oftest hadde produsentene en blanding av musiker- og teknikerbakgrunn. Sam Phillips, mannen som startet platestudioet Sun i Memphis i 1950 og oppdaget både Howlin' Wolf og Elvis Presley, var radiotekniker, noe han kunne utnytte i sin utvikling av soundet innenfor rockabilly, blues og country.

Sam Phillips hadde studio i Sørstatene og var selv vokst opp i samme kulturen som sine artister. Men når musikere som var født og oppvokst i sør, gikk i studio i Chicago, Cincinnati eller Detroit, møtte de som oftest produsenter fra en helt annen verden. Disse forskjellige kulturbakgrunnene bidro til den dynamikken som skapte epokegjørende plateinnspillinger på independent-selskapene på denne tida. Produsentene fikk en auteur-rolle. De visste ikke alltid helt hva de gjorde eller hvor de skulle, de visste bare at de skulle presse ut en to og et halvt eller tre minutter lang musikalsk framføring som skulle overføres til en 78-plate, etter hvert stadig oftere på 45-plate.

Det var ikke første gang John Lee Hooker var i platestudio,<sup>26</sup> og Bernie Besman hadde lagt innspillingsøkten på tampen av en session med Todd Rhodes, som til da hadde vært den viktigste artisten på Sensation. Innspillingen foregikk i United Sound Systems Studio på 5840 Second Avenue/Antoinette, et studio som ble bygd i 1933 i et tidligere bolighus.<sup>27</sup> Besman hadde lagt opp til å ferdigstille fire låter fordelt over to 78-platers A- og B-sider. Den siste 78-siden gjensto. Han hadde slitt med tre slow blues soloinnspillinger, «Sally Mae», «Hobo Blues» og «Wednesday Evening».

Sammenlignet med hva det kostet å spille inn en såkalt jump-blues-vokalist med fullt ensemble, dvs. piano, bass, gitar og trommer pluss blåserseksjon av varierende størrelse – som hadde vært vanlig for de mest populære afrikansk-amerikanske artistene etter andre verdenskrig – var en soloartist, kanskje med én eneste kompmusiker latterlig billig. Det var ikke så farlig for Besman om han ikke kjente så godt til kodene og den musikalske bakgrunnen til bluesmusikere som kom rett fra plantasjene i Mississippi. Han hadde både muligheten og viljen til å prøve noe nytt.

Besman var kanskje likevel ikke sikker på om han hadde fått det han ville ha. Hooker holdt seg ikke til et gitt arrangement av en låt. Han spilte en og samme låt på forskjellige måter hver gang. Dessuten ble slow blues-låtene han spilte inn, framført i en slags friformblues, der rimskjemaer, akkordprogresjoner og taktmønstre bygget på den eldre countrybluesens improviserende og impulsive natur. I Bernie Besmans hode var blues ikke noe annet enn et strengt tolvtakters skjema med trelinjers sangstrofer (AAB) med enderim. Boogie-woogie-stilen som hadde utviklet seg til en farsott siden Clarence Pinetop Smith introduserte den på plate i 1928, var på samme måte et strengt mekanisk skjema for Besman, primært en åtte takters piano blues i høyt tempo, der bassfiguren på pianistens venstrehånd var kjennetegnet. Besmans hjemmebane var swingorkestrene og jump-blues-ensemblene. Kroneksemplet var Tommy Dorsey Orchestra

«Boogie Woogie» 1939.<sup>28</sup> Besman ba Hooker spille boogie-woogie, det måtte bli en sikker vinner.

Det ble tre opptak: «Johnny Lee's Original Boogie», «Henry's Swing Club» og tilslutt «Boogie Chillen'». Ved begynnelsen av disse opptakene demonstrerer Hooker hva han mener med boogie. For Besman høres det ut som Hooker ikke vet hva boogie-woogie er. I Charles Shaar Murrays John Lee Hooker-biografi ble både Hooker og Besman intervjuet om hva som foregikk i studio, og det har resultert i to diametralt motsatte framstillinger av hvordan «Boogie Chillen'» ble til.<sup>29</sup> For å vise Hooker hva han mente med boogie-woogie, fikk Besman Todd Rhodes, som fortsatt var i studio, til å demonstrere en pianoboogie. Besman skulle til og med ha spilt selv. Hooker benektet at dette var tilfelle. Sammen med Curtis Foster på trommer og James Watkin på piano hadde Hooker sin egen trio, og han var fullt ut i stand til å spille tidens boogie-woogie-jumpblues, men Besman ville ha Hooker alene i studio. Han ville ha noe i retning av Hopkins og Waters, men fikk ikke med en gang det han kanskje hadde en intuisjon om – en boogie-woogie for elektrifisert down home countrybluesgitar. Ifølge Hooker utviklet han selv sin «Boogie Chillen'» i studio uten noen form for leksjon verken fra Rhodes eller Besman.

Det er vanskelig å danne seg en god forståelse av hvordan «Boogie Chillen'» ble til. Fordi bluestekster har så mange kodete vendinger og uttrykksmåter som for å uttrykke allmenne erfaringer, er det en utfordring å utlede biografiske elementer av «Boogie Chillen'». Men de er der. Det er en kjensgjerning at Hooker tidlig i tenårene rømte fra familien og til Memphis. Han reiste fra en streng predikantfar og en nesten like streng stefar, som riktig nok hadde lært ham å spille gitar. Will Moore og moren mente at det var uforsvarlig å slippe ut unggutten John Lee Hooker så han kan høre bluesmusikerne spille på barer, gatehjørner eller de såkalte juke jointene. Dette forklarer ikke den musikalske originaliteten i Hookers innspilling av «Boogie Chillen'», men gir en biografisk klangbunn for teksten. Det er selvbiografiske elementer i jeg-personens beskrivelse av det å bli voksen på Hastings Street i Detroit, og av hvordan jeg-personen opplever at foreldrene diskuterte om han er gammel nok for boogie-woogie. Dette forhindrer ikke at Hooker kan ha hatt «Hastings Street» fra 1929 med Blind Blake og boogie-pianisten Charley Spand i bakhodet da han var i studio i Detroit i 1948. Denne innspillingen har også en snakkende talkin' blues-vokal og Blake var blant Hookers favorittgitarister, men gitarspillet hans på «Boogie Chillen'» låter ikke som Blake.

Hooker sugde til seg musikalske inntrykk som en svamp, og i tidens fylde var alle inntrykkene omdannet til Hookers eget musikalske kildevann. Det store mysteriet er tilblivelsen av «Boogie Chillen'». Han krediterte alltid Will Moore for å ha lært ham å spille friform-boogie og friforms langsom blues. Dette lar seg ikke dobbeltsjekke fordi det ikke finnes opptak av Will Moore. Det er også vanskelig å fastslå om Hooker hadde «Boogie Chillen'» på repertoaret før han kom til Besman i studio. Noen bluesskribenter framstiller det som om Hooker pleide å spille «Boogie Chillen'» i lange jamframføringer i samspill med publikums respons, slik han gjorde live utover i karrieren.<sup>30</sup>

Uansett, Hookers møte med Besman som produsent resulterte i et fruktbart møte mellom artist og produsent: på den ene siden den egensindige bluesartisten med karisma og medfødt scenetalent

og en kunstnerisk evne til å smelte bluesens tradisjonsmateriale sammen med personlige erfaringer og musikalsk begavelse til et eget uttrykk. På den andre siden Besmans strenge krav til plateformatets to og et halvt til tre minutters lengde med sin egen dramaturgi og nødvendige antall hooks og riff, som gjorde at Hookers improviserende transemusikk blir krystet og eltet og smeltet om til et helstøpt lydmessig kunstverk i studio.

Glemmes skal heller ikke lydteknikeren Joe Syracuse som passet på også å mikke opp Hookers tramping etter at de først hadde plassert finerplater under føttene hans. Besmans Hooker-innspilling blir ofte berømmet for sin romklang – ambiens. Om mikrofoner også ble plassert i klosettskålen i det tilstøtende toalettet – slik det har vært hevdet at Eli Toscano og Willie Dixon gjorde på de legendariske Otis Rush-innspillinger på Cobra i Chicago i 1956–58 – tilhører kanskje den apokryfe blueshistorieskrivingen, men kreativiteten kjennetegner denne perioden av rhythm & blues-innspillinger. Besmans innspilling av «Boogie Chillen'» er et paradeeksempel.

## Innspillingen

Hookers første opptak (take 1), «Johnny Lee's Original Boogie», ble ikke utgitt av Besman før på 1970-tallet. På CD kom den i 1995 på trippelutgivelsen *Alternative Boogie: Early Studio Recordings, 1948–1952* i serien *Capitol Blues Collection*. Den umiskjennelige gitar-grooven er på plass. Hookers vokal på dette første opptaket er utelukkende en deklamerende talkin' blues, ingen sang. Det er akkurat som Hooker framfører teksten for første gang, han prøvekjører dramaturgien i innholdet, forklarer hva denne boogien handler om: «When I first came to town / I didn't know my way around/ everybody was talkin' about Henry's Swing Club/ I decided to go/ and when I got there the place was jumpin'.»

Så kommer gitarsoloen, fulgt av neste deklamerende strofe som er rammefortellingen om den gangen han var gutt og lå i halvsøvne og hørte foreldrene diskutere om hvor lenge han skulle få være ute om kveldene. I den endelige versjonen blir dette partiet sunget som et åpningsrefreng som hekter lytteren med en gang, og teksten er et fragment av et floating verse, et munnhell: «Well my mama didn't allow me to stay out all night long/ I didn't care what mama didn't 'low / I would boogie anyhow... oh lawd». Deretter kommer gitarriffet som avløses av siste parti i denne «Johnny Lee's Original Boogie»: «One night I was layin' in the bed/ I heard papa tell mama/ don't bother that boy 'bout boogie woogie/ it's in him and it got to come out.» Dette partiet blir åpningen av den fortalte beretningen i den endelige versjonen. Denne boogien er råmaterialet, men den er skisseaktig og prøvende.

Andre opptak er «Henry's Swing Club». Den ble lisensert av Besman på samlingen *Graveyard Blues* tidlig på 70-tallet og på CD i 1992. Murray beskriver denne versjonen som fetteren til «Boogie Chillen'» snarere enn den førstefødte tvillingbroren. Her våkner storytelleren Hooker, innannonsert med iørefallende gitarakkorder og den stødige boogie-trampingen fra føttene som tempomarkører. Han kaster seg over en variasjon av standardboogien som pianister får fram med venstrehånd. Dette er ikke konvensjonell walking blues eller boogie-woogie-bass, men en serie avanserte

forminskede intervaller, som høres mer nordafrikanske enn nordamerikanske ut. Han åpner med energisk deklamering: «My mama didn't 'low me to boogie-woogie/ and I knowed that...» og dialogen mellom moren og faren blir iscenesatt før han uanstrengt skifter til sangen: «...I don't care what mama 'low/ I'm gonna boogie anyhow...» Så legger han inn en fargerik beskrivelse av hvordan han første gang opplevde Hastings Street som tar ham igjennom Detroit's afrikansk-amerikanske bydel:

One day I was walkin' down Hastings Street  
that was when I first come to town/ I didn't know nobody  
I asked the man 'What town is this?'  
He said 'This is Detroit. Boy, it really jumps here'  
I met a little chick, she said 'Hey there!'  
I said 'Hey there, baby, where you goin'?'  
She said 'I'm goin' to Henry Swing Club, I can jump tonight'.

Gitaren som har vampet på primalriffet som Hooker hevdet han lærte av Moore, skifter akkord, og Hooker begynner å synge: «'She said 'Let's go, Daddy, I can really have a ball.'» Så rocker Hooker opp soloen før han vender tilbake til boogie-figuren som Murray beskriver som «Moorish», dvs maurisk eller arabisk.<sup>31</sup> Hooker fortsetter beretningen om jenta som kan «do the boogie» på Henry's Swing Club, «... boogyn', Suzy-Q-in', jitterbuggin' and everything!» Hooker skifter akkorder, improviserer og gir en intenst inspirert framføring, men den har for mange ingredienser i forhold til Besmans krav om en helstøpt, vanntett, uimotståelig hitlåt.

I tredje opptak, det historiske utgivelsesopptaket, fjerner Hooker den konvensjonelle boogie-woogie-bassfiguren, slik at det eksentriske, mystiske, i Murrays terminologi «mauriske», gitarriffet styrer låta fra begynnelse til slutt. I denne utgitte Modern-versjonen åpner Hooker med å synge den urgamle linjen «My mama don't allow me...» der hans intense begjær etter den dobbeltbunnede boogie-woogien, som er i ham og må komme ut til tross for morens forbud. Den lange monologen om Hastings Street fra «Henry's Swing Club» er barbert ned til det essensielle. Han sier bare «everybody was talkin' about the Henry Swing Club». Han nevner ikke mannen han møter, han nevner ikke dama han ble så betatt av, han sier bare «Yes, people! They was really havin' a ball!» Viktigst av alt, sangen har ikke bare samlet seg om gitarriffet, men teksten har fått sin hookline, hver av de tre delene låta består av, avsluttes med en gjentatt hamring på riffakkorden, en talende pause på noen sekunder og så den rituelle kommandoen: *Boogie, chillen!* – som gir tittelen til låta. Kommandoen er et grep Clarence Smith brukte som instruksjon i «Pinetop's Boogie Woogie» og i



alle låter som handler om å lære en dans og som bruker bluesens dobbeltbetydninger for alt de er verdt. Slik Jerry Lee Lewis gjør det som en pianohamrende rytmebesatt predikant i «Whole Lotta Shakin' Goin On» med kommandoen «stand in one place and shake it for me!» eller Ray Charles i «What'd I Say» når han bryter ut i «See the girl with the red dress on/ She can do the Birdland all night long».

## Arven

Med sin musikerkarriere gjennom seks tiår ble John Lee Hooker kanskje bluesens største superstjerne – til tross for B.B. Kings kongestatus og ubestridte rolle som bluesens globale ambassadør, og at B.B. King har overlevd ham. Hooker fikk sin posisjon sent i karrieren med alle de bestselgende 90-tallsalbumene som solgte til gull og platina og resulterte i Grammy-priser og egen stjerne på Hollywood Walk of Fame. Denne suksessen fikk han fordi han var tro mot sin opprinnelige visjon – en totalt original musiker innenfor en sjanger der trofasthet mot tradisjon er en dyd og en lov.

Hooker var en paradoksal stjerne. Han var den siste av de store countrybluesartistene og brakte kraften og den uforutsigbare spontaniteten og improvisasjonen i 20- og 30-tallsmusikken inn i det stilistiske oppbruddet som elektrifiseringen av bluesen innebar. «Boogie Chillen'» var inngangsbilletten til berømmelsen, og den ble hans visittkort og signaturlåt. Omtrent tredjeparten av hans rundt tusen innspillinger var variasjoner over dette mønsteret, men ellers behersket han alle slags tempo og stemninger i bluesuttrykket.

Han var på rett sted til rett tid, i en storby med et etablert bluesmiljø der en nytenkende uavhengig plateprodusent fikk forløst en boogie som sprengte sjangeren og skapte noe helt nytt. Gitarister hadde spilt boogie før Hooker, og pianister fortsatte å spille boogie-woogie etter «Boogie Chillen'», men hele feltet rundt den elektriske gitaren ble åpnet. De nyskapende gitaristene skulle toge inn i de uavhengige platestudioene i de kommende årene: Clarence «Gatemouth» Brown, Johnny «Guitar» Watson, Pat Hare, Hubert Sumlin, Buddy Guy, Otis Rush, Magic Sam, Jody Williams og innenfor rocken, James Burton, Link Wray, Paul Burlison. De har alle noe av John Lee Hooker i seg.

Hooker ble etterlignet av utallige, men svært få greide å gjenskape hans hypnotiske enkelhet. Et av unntakene er Sun-innspillingen «Feelin' Good» fra 1953 med Junior Parker, som er en slags remake med en lett omarbeidet tekst og med gnistrende bandkomp fra hans Blue Flames, mer sofistikert, men fortsatt southern i utførelsen, med et element av togblues. Magic Sams «I Feel So Good (I Wanna Boogie)» fra hans bejublete 1967-album West Side Soul er en annen berømt versjon. Et par andre eksempler er den New Orleans-fødte Texas-artisten Frankie Lee Lims med «Lucy Mae Blues» og «Walkin' With Frankie», Lightnin' Hopkins' elektriske boogie-innspillinger fra 1954 og Dallas-artisten Lil' Son Jackson med «Rockin' and Rollin' Blues». Alle de nevnte eksemplene er musikk inspirert av Texas, Memphis og Louisiana, og gitt at stefar Will Moore viderebrakte en spillestil fra Shreveport, Louisiana, så har vi geografisk-musikalsk beveget oss

med Hooker ned til området der de første boogie-woogie-pianistene i tidenes morgen utviklet musikken gjennom sin forståelse av ragtime.<sup>32</sup> Om ikke Hookers musikalske røtter befinner seg sør for Mississippi-deltaet, så skulle hans down home-gitarboogie få sitt sterkeste gjennomslag nettopp i Texas og Sør-Louisiana, der rytmikken er alt. Louisiana-varianten av elektrisk down home blues er først og fremst representert av den såkalte swamp-bluesen som ble produsert av Jay D. Miller (1922–1996) i et studio i Crowley, Louisiana fra midten av 50-tallet og et tiår framover. Her fikk Hooker en av sine sterkeste avleggere i «Boogie Chillen'»-kloningen «Shake Your Hips», innspilt av Slim Harpo (James Moore) i 1965, fulgt opp av The Rolling Stones som laget en fullstendig originaltro coverversjon til dobbeltalbumet *Exile On Main Street*, utgitt 1972. Slim Harpo gjorde for øvrig senere selv en av de beste coverversjonene av selve «Boogie Chillen'». Sirkelen ble sluttet.

Jay D. Miller var en av de siste store uavhengige produsentene og plateselskapseierne innenfor blues, rhythm & blues og country (og Louisianas egen cajun og zydeco-musikk), og som hadde sin styrke i å ivareta originaliteten gjennom artistenes regionale og individuelle preg, og derved gjorde dem til kunstneriske merkevarer som slo igjennom langt utenfor opprinnelsesområdet. Slik var Miller en åndsfrende av Bernie Besman, Sam Phillips og Chess-brødrene i Chicago, men ingen av disse produsentene gjør seg særlig gjeldende etter 1965. Betingelsene for blues og rhythm & blues på plate endrer seg. De uavhengige R&B-selskapene går konkurs eller kjøpes opp av de store selskapene. I 1970 er tiden over for Besman, Phillips og Chess-brødrene. Blues blir hvit bluesrock og inngår i katalogene til de nye multinasjonale selskaper. Atlantic blir Warner og konkurrerer med CBS på markedet for albumrock. Men nærmest lovmessig fornyes musikken nedenfra gjennom musikk som kommer fra undergrunnen og alternative kanaler. Bluesen trenges tilbake og dukker opp igjen når man minst venter den.

Plateindustrien har gjennom hele det 20. århundre vært igjennom store forandringer knyttet til nye formater, fra enkeltplater på 78 omdreininger, til singelplater på 45 og til album på 33, og fra vinyl til CD og tilbake til vinyl og til nedlastings- og strømmingstjenester. Nye markeds kategorier og sjangrer har kommet og gått, og med dem store og små selskaper. Betegnelsene *majors* og *independents*, som har vært brukt om amerikanske selskaper, har overlevd, og selve betegnelsen *independent* ga mange år senere opphav til *indie*-kategorien innenfor rocken og popen, en betegnelse som i dag gjelder en musikkform som er blitt så utbredt at den er blitt mainstream.

John Lee Hookers «Boogie Chillen'» er et kroneksempel på hvordan samvirket av musikalsk talent og en serie gunstige entreprenøromstendigheter ga åpning for eksperimentering og nyskaping ved en plateinnspilling. De samme mekanismene gjorde seg gjeldende i kanaliseringen av musikken på radio til det nye markedet av afrikansk-amerikanere og hvite tenåringer med nye erfaringshorisonter og en ny forbrukskultur.<sup>33</sup> Det tok noen år for de store plateselskapene å summe seg. Mot slutten av tiåret fra 1945 til 1955 har afrikansk-amerikansk rhythm & blues, herunder også elektrifisert countryblues av typen John Lee Hooker, blitt tilstrekkelig fanget opp av de hvite tenåringene som kjøper plater, til at en «hvit mann som synger svart» (Sun Records-sjefen Sam Phillips' forretningsidé som førte til signeringen av Elvis Presley) kunne revolusjonere populærmusikken. Med Elvis flyttet også det viktigste independent-selskapet Chess interessen mot

de hvite platekjøperne. Chicago-bluesstjernene fikk redusert betydning utover i tiåret, og soul ble gradvis viktigere for det afrikansk-amerikanske markedet. I neste tiår var det selskaper som Stax, Motown og Atlantic som skulle lede an i en ny independent-styrt musikalsk-kulturell omveltning.

Hooker overlevde alle moteendringer i svart musikk gjennom 60-, 70- og 80-tall. Mannen som skapte boogie av boogie-woogie overlevde sine kollegaer som debuterte på 40-tallet: Lightnin' Hopkins og Muddy Waters. I all sin originalitet er Hookers sammensmelting av tekst, rytme og gitar i romklngen på Boogie Chillen uten noen tydelig forløper i noe som er innspilt på plate. Ulikt hvordan vi kan høre Robert Johnson og Son House i Muddy Waters, eller Charlie Patton og Tommy Johnson i Howlin' Wolf, hører vi bare John Lee Hooker når vi hører Hooker. Det eneste vi vet om hvordan «Boogie Chillen'» ble til, er Hookers og Besmans mostridende versjoner av hva som ble gjort i studio, og de tre versjonene som førte fram til den utgitte 1948-platen på Modern records. Vi vet imidlertid at Hooker hadde vært aktiv musiker fra han var 14 og hadde spilt i Detroit i fem år før han gikk i studio. Antagelig var 78-platen destillasjon av noe han hadde inne, men som Besman forløste i egenskap av produsent. Dette ble Hookers signaturlåt og identitet, og en av den elektriske bluesens aller største hits.

Hooker var både en folk-blues-artist, bandleder og soloartist. I «Boogie Chillen'» var han kunstnerisk forløst som et slags enmannsband med countrybluesartistens improviserende frihet intakt og med en rytmefølelse som skulle vokse til en world boogie<sup>34</sup> som har gitt gjenlyd fra Detroit til Memphis, fra Chicago til London, fra Paris til Mali.

## Noter

<sup>1</sup> Musikkprodusent Bernard Besman (1912–2003), bedre kjent som Bernie Besman, er kreditert som John Lee Hookers medkomponist av «Boogie Chillen'».

<sup>2</sup> Det er uvisst hvilken dato denne historiske innspillingen fant sted, det kan ha vært i september 1948, kanskje enda tidligere. Offisielle salgsrapporter, bransjeblader og autoritative John Lee Hooker-diskografier fastslår imidlertid at «Boogie Chillen'» ble utgitt som single på 78RPM i november 1948 med den langsomme bluesen «Sally Mae» som B-side. Noen kilder (Michael J. Sweeney & Robert Pruter, «John Lee Hooker Discography», i *Goldmine*, issue 304, 20.3.1992) tidfester utgivelsen mer nøyaktig til 3. november 1948. «Boogie Chillen'» ble innledningen til det som trolig er blueshistoriens mest produktive platekarriere. Fram til sin død i 2001 spilte Hooker inn over tusen platesider. Bare B.B. King og Lightnin' Hopkins har hatt en tilsvarende produktivitet. Han utga plater under en lang rekke pseudonymer, mange av innspillingene ble ikke utgitt før flere tiår etter.

<sup>3</sup> Colin Escott, «King of the One-Chord Boogie», i *Goldmine*, nr. 304, 20.3.1992.

<sup>4</sup> Jf. særlig «Hoochie Coochie Man», 1954, skrevet av Willie Dixon som ble Muddy Waters' største hit, og Dixon fortsatte å lage skreddersydde tekster og arrangementer for Waters som rendyrket

dette imaget.

<sup>5</sup> Nicolas Lehmann, *The Promised Land . The Great Black Migration And How It Changed America*. New York: Alfred A. Knopf 1991.

<sup>6</sup> De profesjonelle slagerforfatterne det siktes til her, er de som også er kjent som Tin Pan Alley-komponistene, oppkalt etter musikk- og underholdningsstrøket på Manhattan der de hadde sine kontorer. Dette er låtskriverne som ofte assosieres med den såkalte Great American Songbook og som har levert standardrepertoaret til jazzen. Irving Berlin, Johnny Mercer og Cole Porter tilhører denne kategorien. Det diskuteres om deres storhetstid tar slutt når grammofonplatene fortrenger noteheftene som medium for sanger, eller om det er først med rock'n'roll at innflytelsen til Tin Pan Alley blir redusert. Framveksten av blues som kommersiell musikkform i rhythm & blues er en etappe i denne forandringen, noe som fenomenet John Lee Hookers «Boogie Chillen'» belyser. Noveltysjangeren er en interessant overgang mellom Tin Pan Alley og satiren i vaudeville og medicine shows.

<sup>7</sup> Denne trendsettende bluesen ble spilt inn to ganger i løpet av sommeren 1947, for Alladin i Los Angeles og Gold Star i Houston. I Alan Govenar, *Lightnin' Hopkins: His Life and Blues*. Chicago Review Press 2010, er det gjort rede for diskografiske utfordringer rundt kronologien. Det har vært tidligere vært antatt at Hopkins, som hadde kontrakt med Alladin, spilte inn «Short Haired Woman» for dette selskapet først. Nye opplysninger skaffet til veie av Govenar, tyder på at originalinnspillingen ble gjort for Gold Star. Utgivelsesåret for i hvert fall en av dem kan fastsettes til 1947. Den innspillingen som ble gjort først, er ikke nødvendigvis den som ble utgitt først.

<sup>8</sup> Robert Palmer, *Deep Blues*. London: Penguin 1982 <sup>1981</sup>, 231–232.

<sup>9</sup> John Lee Hookers fødselsår har aldri vært fastslått eksakt – 1915, 1917, 1920, 1923. Vi går for 1920, det året da den første bluesplaten ble utgitt, Mamie Smiths «Crazy Blues». Han var sønn av en baptistpredikant i Vance i hjertet av det fattige Mississippi-deltaet og hadde sine første opptredener som sanger i gospelkoret til faren. Hooker ga mange intervjuer både om oppveksten i Mississippi og livet hans fram til gjennombruddet med «Boogie Chillen'», men opplysningene er ofte vage og motstridende, og følgelig er også det som er skrevet om ham, fortsatt preget av gjetninger og opplysninger fra mytologiserende liner notes på LP-coverne hans fra 60-tallet da han slo igjennom hos det hvite folk og blues revival-publikumet. I sin egen omtale av stefaren Will Moores betydning kan han også selv bidratt til myten og mystikken rundt hans særegne og uortodokse Mississippi-blues.

<sup>10</sup> Will Moore var omreisende bluesmusiker som spilte mye på house parties i Nord-Mississippi. Han kalte sin musikk for boogie og lærte bort flere låter til unge John Lee Hooker, blant annet Charlie Pattons hjørnesteiner i deltabluesen, «Pony Blues» og «Peavine Blues».

<sup>11</sup> I 1990 utga Miles Davis og Hooker sammen det kritikerroste soundtrackalbumet *The Hot Spot*.

<sup>12</sup> «'Funky Broadway' may have set a precedent for the single chord composition but it was not so unusual at the time. In the world of jazz, Miles Davis had begun experimenting with modal chord sequences on his album *Kind Of Blue*. One of the best known pieces to emerge from that album was the composition 'So What?' (1959) which uses two chords with each chord held for eight or sixteen bars. Earlier examples of one-chord structures also exist as part of the blues repertoires including John Lee Hooker's 1948 song, Boogie Chillun.» Robert Davis, *Who Got Da Funk? An Etymophony of Funk music from the 1950s to 1979*, Ph.D, Faculté de musique Université de Montréal 2005, 185–6. (Takk til Lars Mjøset som gjorde meg oppmerksom på dette arbeidet.)

<sup>13</sup> Dette gjelder både i hiten «On the Road Again» og en serie forskjellige boogielåter, og de laget sitt mest helstøpte album i samarbeid med Hooker selv på *Hooker 'n' Heat* i 1971.

<sup>14</sup> Tradisjonell, sterkt rytmisk bluesbasert afrikansk-amerikansk folkemusikk ved landsbyfester i North Mississippi Hill Country. Fløyter og trommeensemble spiller i opptog. Alan Lomax gjorde feltopptak for Library of Congress i 1942 av Sid Hemphill og hans gruppe og i 1959 av Ed Young. En videreføring av tradisjonen er Othar Turner And The Rising Star Drum And Fife Band: *Everybody Holler Goat* (Birdman, 1998) og alle platene til den bemerkelsesverdige Howlin' Wolf-inspirerte bluesen til Jessie Mae Hemphill, etterkommer av Sid Hemphill.

<sup>15</sup> Nu-blues er en løs sekkebetegnelse som kom i omløp rundt år 2000 etter samme prinsipp som nu-metal, nu-jazz, nu-soul. Med utgangspunkt i innbyrdes svært ulike nye tendenser som punkblues, hip-hopblues, sampling, dj-remixinger og ambient blues førte man anene i denne musikken tilbake Captain Beefheart som prøvde å forene frijazz og deltablues, Albert Ayler og Son House, og til Tom Waits fra og med *Swordfishtrombone* (1983). Den britiske journalisten Joe Cushley satte sammen en antologi i 2002 med 21 bidrag som spenner fra The Soft Boys og Billy Childish til Diamanda Galas via R.L. Burnside, Waits, Beefheart og Nick Cave. Et volum 2 *Beyond Mississippi. The Blues That Left Town* er en dobbel-CD som går mer inn i bluesens indre historie, fra Skip James og Tommy Johnson over Reverend Gary Davis til Cassandra Wilson via Bonzo Dog Band og Dr. John. Fram til 2010 prøvde undertegnede å følge utviklingen gjennom en egen Nu-Blues-spalte i *Blues News*, det offisielle magasinet til Norsk Bluesunion.

<sup>16</sup> Andy Kirks Twelve Clouds of Joy: «Floyd's Guitar Blues», 1939.

<sup>17</sup> Jf. Bill Dahl, liner notes. *Electric Blues. The Definitive Collection! Part 1: Beginnings 1939–1954*. Bear Family, 2011.

<sup>18</sup> Hooker fikk en ny platekarriere i perioden 1955–1964 da han spilte inn for VeeJay i Chicago med fullt ensemble og laget en mer strømlinjeformet rhythm & blues med store hits som «Dimples» og «Boom Boom». Samtidig spilte han inn akustisk blues for Riverside og ble en av favorittene for det hvite collegepublikumet som oppfattet han som en del av the Folk Revival.

<sup>19</sup> Charlie Shaar Murray, *Boogie Man*. London: Viking/Penguin 1999.

<sup>20</sup> Walkers hovedinspirasjoner var gitaristene Lonnie Johnson og Scrapper Blackwell. Blackwells kompanjong Leroy Carr influerte Walker med sin sang og pianospill. Jefferson var husvenn i Walkers familie da han vokste opp i Linden og Oak Cliff, Dallas. Som guttunge leide han den blinde gatesangeren Blind Lemon Jefferson rundt i gatene. Intervju, *Living Blues* # 11–12, vinter 1972 –73 og vår 1973. Publisert i Jim O’Neal and Amy Van Singel (red.), *The Voice of the Blues*. New York: Routledge 2002.

<sup>21</sup> Charlie Gillett, *The Sound of the City. 1970*. Revidert utgave. London: Souvenir Press 1983.

<sup>22</sup> Rich Cohen, *The Record Men. Chess Records and the Business of Rock And Roll*. New York: Norton Books 2004/London: Profile Books Ltd. 2005.

<sup>23</sup> Joe Bihari sitert av Bill Dahl liner notes til «Boogie Chillen’» i *Electric Blues. The Definitive Collection. Part 1. Beginnings 1939–1954*. Bear Family 2011.

<sup>24</sup> I Arnold Shaw, *Honkers and Shouters. The Golden Age of Rhythm & Blues*. New York: Collier Books 1978, blir det framhevet hvordan de jødiske immigrantene som hadde kommet til USA på flukt fra pogromer og naziforfølgelser, ikke bare flyttet inn i bydeler der de ble naboer til afrikansk-amerikanske ghettoer og dermed ble kjent med deres kultur. Mange av dem startet plateselskaper med afrikansk-amerikanske artister fordi en rekke karriereveier var stengt for høyt utdannede og talentfulle jøder i 40- og 50-tallets USA. Musikkbransjen var ikke stengt.

<sup>25</sup> Se Robert Palmer, *Deep Blues*. Kapitlet om innspillingen av «Rocket 88» forteller hvordan Sam Phillips ville beholde ulyden som gitarforsterkeren til Will Kizart frambrakte etter at den hadde fått en defekt etter å ha falt fra taket av bilen bandet kjørte fra Clarksdale til Memphis. Lyden regnes som kanskje det tidligste eksempel på fuzzgitar.

<sup>26</sup> Ifølge *liner notes* av Hooker-diskografen Dave Sax er en av innspillingene hans på antologien *Boogie Awhile* (Krazy Kat, 1990) en demo for et lite Detroit-selskap i juni 1948, før «Boogie Chillen’», men det er fortsatt rimelig å regne Besman-innspillingen av «Boogie Chillen’» i United Sounds Studio for Hookers første regulære platesesjon.

<sup>27</sup> Eier av studioet var Jimmy Syracuse, og sønnen Joe var lydteknikeren på «Boogie Chillen’». Før Hooker kom dit, hadde Miles Davis, Max Roach og Charlie Parker spilt inn plater der. Berry Gordy brukte United før han fikk sitt eget Motown Studio. Marvin Gaye brukte det til deler av sitt historiske *What’s Goin’ On*-album.

<sup>28</sup> Dette var 1940-tallets amerikanske popmusikk, med tydelige nedslag også i blues og country. Foruten Dorsey kan nevnes: Glenn Millers «In the Mood», Pete Johnson & Big Joe Turner, «Roll ‘Em, Pete», Andrews Sisters «The Boogie Woogie Bugle Boy (From Compañy B)», Freddie Slack & Ella Mae Morse, «The House of Blue Lights», Will Bradley, «Down The Road Apiece», Arthur «Guitar» Smith, «Guitar Boogie», Jimmy Liggins & The Drops of Joy, «Cadillac Boogie», Amos



Milburn, «Chicken Shack Boogie», Wayne Raney, «Lost John Boogie». Tekstene var ofte godmodige og muntre, selvom de på denne måten kunne kamuflere et dypere alvor. Innslagene av komikk, satire og humor gjorde at mye boogie woogie ofte falt inn under såkalt novelty rhythm & blues i slekt med calypsoens satiriske karnevalisme. Her er forbindelsen mellom Louis Jordan og Chuck Berry åpenbar. Jfr. fotnote 6 om novelty.

<sup>29</sup> Charles Murray, *Boogie Man*. London: Penguin/Viking 1999, 139–141.

<sup>30</sup> Fernando Bernadon & Ted Gioia, «How Hooker found his boogie: a rhythmic analysis of a classic groove», i *Popular Music*, bind 28/1, 2009, 19–32. I denne artikkelen blir det påpekt, med henvisning til David Evans: *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley, 1982, og ved personlig kommunikasjon med Evans og Gayle Dean Wardlow, at Will Moore var praktisk talt ukjent i Clarksdale-området der Hooker vokste opp med stefaren. Evans kommenterer derimot at Hookers stil har en viss likhet med de lite kjente innspillingene til Country Jim Bledsoe og Clarence London, gitarister som spilte inn i Shreveport, Louisiana på 50-tallet. Siden Moore kom fra Shreveport, er det mulig at Hookers stil kan reflektere en regional bluesform som stefaren tok med seg til Clarksdale-området. I den muntlige tradisjonen i Clarksdale er det ingen som refererer til Moore.

<sup>31</sup> For en videre diskusjon av afrikanske elementer i bluesen refererer jeg til Paul Oliver, *Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues*. Studia Vista: Indiana University 1970.

<sup>32</sup> Mike Rowe, «Piano Blues and Boogie Woogie», i *The Blackwell Guide to Blues Records* (red. Paul Oliver), Blackwell-Wiley, London 1989, 112–138.

<sup>33</sup> Denne artikkelens tema er ikke den tidlige independent-platebransjens egne spilleregler, som blant annet gikk ut på å unndra artister som ikke kjente sine rettigheter, deres vederlag. De fleste afrikansk-amerikanere med sørstatsbakgrunn i denne perioden kunne knapt lese, og i hvert fall ikke en kontrakt. John Lee Hooker gjorde ingen hemmelighet av at han selv var analfabet, men gjorde det til en dyd at han hadde alle tekstene til sangene i hukommelsen. Forholdet mellom bluesartister og plateselskapene hadde preg av en sharecroppers gjeldsavhengighet av en plantasjeier. Vederlag kunne komme i form av forskudd på et statussymbol som en flott bil eller i beste fall engangshonorar i kontanter. Denne svært lite ærerike siden av historien er bakgrunnen for at John Lee Hooker ikke følte seg bundet av kontrakten med Modern Records. Han fikk aldri utbetalt royalty og spilte derfor inn et tresifret antall platesider for minst et dusin andre selskaper under Modern-kontrakten fra 1948 til 1952, under pseudonymer som Birmingham Sam, Texas Slim, John Lee Booker og The Boogie Man. Hooker visste at han hadde krav på royalty.

<sup>34</sup> *World boogie* var den avdøde produsenten Jim Dickinsons (1941–2009) betegnelse på global rock and roll. «World boogie is coming» var hans siste ord. Han kunne sin Hooker.



//

//]]]]> // ]]>

Fra: Agora – 1-2-2013 — <http://www.aschehoug.no/servlets/dispatcher/agora>