

ERIK AXEL WESSBERG

Four Freshmen synger Tom Dooley

Omkring en udsættelse af en amerikansk folkesang

I nodebilaget vil man finde en lidt underlig sats, en meget enkel melodi i en meget manieret udsættelse.¹ Melodien er en traditionel amerikansk ballade om misdæderen Tom Dooley, en ud af flere sange der opstod efter en sensationel mordsag. Thomas C. Dula blev hængt den 1. maj 1868 for mordet på Laura Foster. Melodien er nærmest indbegrebet af en folkelig ballade. Den er pentaton med et begrænset omfang, og de fortællende vers og det tilbagevendende refrain er melodisk helt ensbyggede (se *Eksempel 1*). Det enkelte refrain/vers er på i alt otte takter, delt i to firetakters perioder, der hver især igen er delt op i to gange to takter: A (a-b) – B (c-d), men da b og c blot er varianter af a, er modellen snarere: A (a-a') – A' (a"-b). Enklere kan en melodi næppe være.

Er melodien enkel, er den i bilaget gengivne udsættelse til gengæld alt andet – den er konstant modulerende, harmonisk opspændt, et sandt orgie i alterationer, tritonus substitutioner m.v. Umiddelbart står vi overfor et eksempel på, at en arrangør helt og aldeles har misforstået et givet forlæg, men der er naturligvis 'en mening med galskaben'.

Baggrund

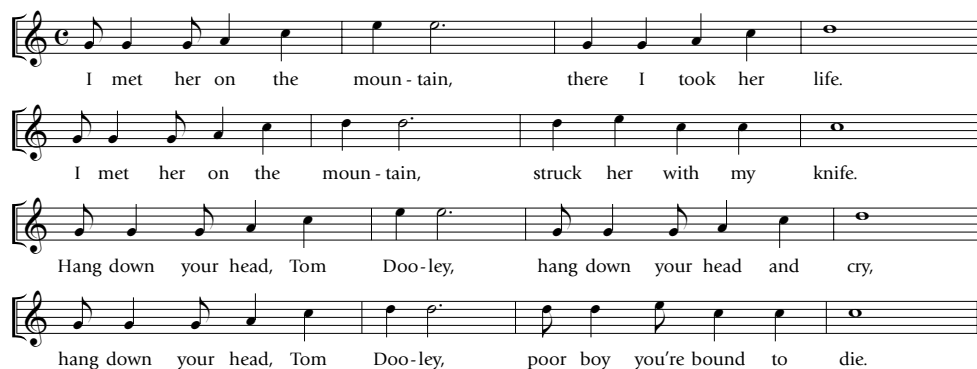
Arrangementet er lavet af Dick Reynolds og kan høres på *Four Freshmen's lp Stars In Our Eyes* fra 1962.² Som kunstnere hørte *Four Freshmen* til i den kategori, som vi kan kalde jazzbaseret underholdning, sammen med f.eks. Nat King Cole, Ella Fitzgerald og Frank Sinatra. Gruppens repertoire var hovedsagelig hvad man i dag vil kalde 'jazz standards'. Valget af balladen om Tom Dooley er derfor lige så atypisk for *Four Freshmen*, som arrangementet er mærkværdigt i forhold til forlægget.

I de tidlige 1960'ere var plade- og musikmarkedet anderledes end det blev blot få år senere. Når en populær musikgruppe eller solist i dag udgiver en plade, vil det typisk være med en samling nyskrevne sange, mens en plade med en af de tilsvarende datidige kunstnere fortrinsvis indeholdt sange, der var kendte og populære i forvejen.

Når man indspiller et musikalsk stof, som allerede findes på adskillige andre plader, er det naturligvis vigtigt, at man finder frem til sin egen personlige version af det – eller i det mindste foregiver at gøre det. Derfor har en lp fra den tid også typisk en

1 Tak til Ross Barbour, som har givet tilladelse til publicering af Dick Reynolds's arrangement i transkription ved Erik Axel Wessberg.

2 Capitol ST 1682.



I met her on the moun-tain, there I took her life.
 I met her on the moun-tain, struck her with my knife.
 Hang down your head, Tom Doo-ley, hang down your head and cry,
 hang down your head, Tom Doo-ley, poor boy you're bound to die.

Eksempel 1. *Tom Dooley* (traditionel amerikansk) – vers og refrain.

overskrift, der angiver en bærende ide (eller en rød tråd) for netop denne udførelse og sammensætning af sange. *Four Freshmen's* debutplade fra august 1954 har således titlen *Voices in Modern*.³ Alle numrene på denne lp var kendt i forvejen og findes indspillet på andres plader. Det nye var altså ikke de enkelte sange, men derimod den klang de blev præsenteret i. I den korte, fyndige overskriftform, der her er brug for, udtrykker titlen klart, hvad det var publikum her skulle forvente. Og ideen slog an. *Voices in Modern* gjorde kvartetten kendt og var nærmest med til at definere en ny genre.⁴

Efterfølgeren hed *Four Freshmen and Five Trombones*.⁵ En vigtig forskel på de to lp'ers titler er, at gruppens navn nu figurerer i titlen. Denne gang var det ikke en klanglig ide, der skulle sælge pladen, men derimod et kunstnernavn, der var kommet på alles læber. At følge en succes op er en vanskelig sag, man skal både gentage sig selv og samtidig vise nye sider af sit talent. *Four Freshmen and Five Trombones* sigtede naturligvis mod det samme publikum som faldt for debutpladen, så repertoire og klang var helt givne størrelser. Den nødvendige fornyelse og variation måtte derfor ligge på et andet plan, og ideen med *Four Freshmen* i antifonalt samspil med en basunkvintet (fra Stan Kenton-orkestret) skulle vise sig at være heldig. Publikum faldt for den også, pladen endte med at blive en endnu større succes end *Voices in Modern*. I øvrigt var ideen i forhold til både tiden og traditionen ganske original, og arrangøren Pete Rugolo var sluppet særdeles godt fra sin opgave, så det blev en meget helstøbt og vellykket plade.

De senere lp'er, *Four Freshmen and Five Trumpets*, *Four Freshmen and Five Saxes*, *Four Freshmen and Five Guitars*,⁶ virker mindre originale, hvilket ikke er så sært, da de jo tydeligt er skåret over en nu fast læst. Det er i øvrigt ikke noget ukendt fænomen i underholdningsverdenen, hvor det i høj grad handler om at 'smede mens jernet er varmt', og *Four Freshmen's* produktion blev ret hurtigt stor. I perioder var der mindre end seks måneder mellem lp-udgivelserne, og det er indlysende, at de ikke kan være lige originale

3 Capitol H522.

4 Nærmere om denne lp og *Four Freshmen*, se Erik Axel Wessberg: 'Something new in singing' i *Musik & Forskning* 27 (2002) s. 61-74.

5 Capitol DT 683 (1956).

6 Capitol T 763 (1957), T 844 (1957) og ST 1255 (1959).

alle sammen. En senere række som *Voices in Latin*, *Voices in Love* og *Voices in Fun* vidner tilsvarende om, at citronen ind imellem blev presset til det yderste, men også om at det var af betydning for gruppen, at en plade havde en rød tråd.⁷

Lidt højtideligt kan man udtrykke formålet med denne røde tråd som: *At gøre en samling enkeltstående sange til en flersatset komposition*. I de tilfælde hvor det er lykkedes, har en sådan lp virkelig karakter af en suite. Arrangementerne er afstemt efter hinanden, klangen fra sang til sang er homogen, de enkelte titler er udvalgt med omhu og ide, og sammensætningen af dem danner et oplagt mønster.

Stars In Our Eyes

Selv om repertoireet er stort og mulighederne for kreative sammensætninger er mange, så når de fleste kunstnere alligevel før eller siden til et punkt, hvor der bliver behov for nytænkning af mere radikal art. Om *Four Freshmen's* lp nr. 18, *Stars In Our Eyes*, som kom i 1962, direkte er udtryk for noget sådant, ved jeg ikke, men den adskiller sig i hvert fald idemæssigt fra de tidligere udgivelser, og den kommer på et tidspunkt i gruppens produktion, der gør det rimeligt at antage, at spekulationer af den art har været inde i billedet.

Titlen selv giver ingen som helst konkrete vink om, hvad indholdet på pladen eller ideen bag den er. Som overskrift er *Stars In Our Eyes* umiddelbart fængende. Den er raffineret ved at den rummer en dobbelttydighed. Ved siden af deres betydning som fast udtryk for opstemthed og intens glæde, et udtryk der i øvrigt også er titel på en sang fra tiden,⁸ kan ordene også forstås på en helt konkret måde, nemlig som en betydning til "dem der i vores øjne er stjerner", og den røde tråd for denne plade er, at samtlige numre er kendte, idet andre sanggrupper har gjort dem til hits. *Stars In Our Eyes* kan forstås som en *hommage* til kollegerne.

Det er en ide af en helt anden art end dem, som de foregående lp'er var baseret på – den ville f.eks. være farlig som grundlag for en debutplade. *Four Freshmen* stod imidlertid her i de tidlige 1960'ere på karrierens højdepunkt (ældre københavnske musikere taler stadig med ærefrygt i stemmen om gruppens optræden i Tivoli i 1966), og var dermed i en position, hvor de kunne tillade sig at vende og dreje tingene og udfordre deres publikum lidt mere end ellers.

Tom Dooley var i 1958 blevet et sandt megahit med *The Kingston Trio*.⁹ Sangen lå på den amerikanske top-20 liste i 42 uger, og markerede sig også på de europæiske hitlister, inkl. den danske. Her er tale om rendyrket *folk music*: overvejende unison- eller solosang, to-akkorders akkompagnement i guitar- og banjo, og hvor sangen bliver flerstemmig, er det meget enkelt.

7 Capitol T 922 (1958), ST 1074 (1958) og ST 1543 (1961).

8 *I See Stars In Your Eyes* (Ricardo Lopez Mendez/Gabriel Ruiz/Paul Weinrick/Mort Green).

9 Capitol DIDX 1275.

En sang af denne karakter var som sagt et usædvanligt valg for *Four Freshmen*. Komplexerede harmoniseringer med højt opbyggede akkorder var deres særkende.¹⁰ En *country* sang kunne forekomme i deres optræden, men da som en parodi, det gælder bl.a. "Santa Claus Is Flat Gonna Come To Town" fra lp'en *Four Freshmen in Person II* fra 1963.¹¹ Her synges i parallelle tertser, overdrevent drævende, og det enkle tre-akkorders akkompagnement i guitaren får en ekstra drejning i retning af det klodsede osv. – og publikum ler.

Men sådan et nummer er der slet ikke tale om her. Ross Barbour, *Four Freshmen's* stifter og gruppens tredjestemme, har fortalt mig,¹² at ganske vist blev deres tilhørere meget overraskede, når han annoncerede *Tom Dooley*, og reaktionerne på de første toner var fnis og latter, men det fortog sig hurtigt. Arrangementet er ganske flot i al sin overdrevenhed, og der var i øvrigt ikke noget i gruppens fremførelse af sangen, der lagde op til grinet.

Der er en ide bag ethvert melodivalg og arrangement. Man vælger den pågældende sang, fordi den af den ene eller anden grund er vedkommende, og den måde man synger og spiller den på, udspringer af forskellige impulser, først og fremmest af hvilken tradition man tilhører, og hvad der er af tendenser i tiden. *Kingston Trioens Tom Dooley* udspringer af en søgen efter ægthed og oprindelighed, en tendens der var tydelig i 1960'erne – måske som modvægt til den hidtil dominerende linie, som bl.a. *Four Freshmen* tilhørte. Nye 'folkesange', mange med et samfundskritisk indhold, så dagens lys gennem 1960'erne og 70'erne, og traditionelle sange blev genopdaget.¹³ Men det har den omtalte udgave af sangen intet med at gøre. *Four Freshmen* søgte ikke 'ægthed' eller 'oprindelighed'. Forlægget for deres nummer var ikke *Balladen om Tom Dooley*; det var derimod *Kingston Trioens* hitnummer, som havde været på top-ti listerne verden over, som lød fra enhver radiostation døgnet rundt, som lå i alle jukebokse, og som enhver gik og sang.

Jeg indledte med at betegne nummeret som højst atypisk for *Four Freshmen*. Det kommer dog lidt an på, hvordan man anskuer det. Ud fra sangens karakter er nummeret atypisk, men i betragtning af at *Four Freshmen's* repertoire normalt bestod af tidens populære toner, og at deres optræden på typisk entertainermanér altid forholdt sig til aktuelle emner, er det ikke. De fire *Freshmen* synger naturligvis *Tom Dooley* på deres måde. Man må efter eget skøn afgøre, om de latterliggør *Kingston Trioens* enkle *folk music* udgave af den ved så at sige at udstille og fremhæve dens primitivitet, eller om de hylder kollegernes nummer ved at vise, at det har andre udtryksmuligheder i sig. Ross Barbour

10 Deres sangstil gjorde dem i virkeligheden ude af stand til at udføre en enkel sang, hvilket en senere pladeudgivelse, *A Today Kind of Thing* fra 1968 (Liberty LST 7542) vidner om. Den drejning i retning af enkelhed, som populærmusikken i denne periode tog, passede *Freshmen's* klang fra *Voices in Modern* netop ikke til.

11 Capitol ST 1860 (1963).

12 Telefonsamtaler med Ross Barbour i løbet af 2003.

13 Hvor *Kingston Trioen* har balladen om Tom Dooley fra, ved jeg ikke. Jeg er ikke klar over (og har ikke fundet anledning til at undersøge), om de ligefrem har gennempløjet folkemindesamlerne Alan og John Lomax' manuskripter i Library of Congress, eller om sangen simpelthen stadig i 1958 har været levende tradition. Men at trioens virksomhed skal forstås som led i en *tilbage-til-rødderne* bevægelse er oplagt. Iflg. Matthias Becker (*Chormusik im Jazz*, Idstein 1992, s. 176) er *Kingston Trioens Tom Dooley* for øvrigt den enkeltplade, der satte den amerikanske folkemusik-bølge i gang.

har overfor mig udtrykt det på den måde, at *Four Freshmen* sang alle de akkorder, der hele tiden havde været der, men blot ikke tidligere havde været hørbare.¹⁴

Hvad enten der er tale om en parodi eller ej, er situationen den samme: Nummeret fordrer for at give mening, at publikum kender til den udgave, der refereres til. Er denne særlige *indforståethed* til gengæld til stede, er vejen banet for 'overdrivelser' af nærmest enhver tænkelig art, uden at det kommer til at virke som en karrikatur. Det er den udfordring *Four Freshmen* sammen med Dick Reynolds her har taget op. Den enkle, folkelige sang bliver i deres fortolkning til en ganske krævende a cappella sats i langsomt tempo, *quasi rubato*.

Arrangementet

Kun to vers er med i arrangementet. Her er hovedsagen ikke historien om en dramatisk hændelse, men derimod en musikalsk ide. Og hvor *Kingston Trioen* tilstræber en tydelig vers-refræn fornemmelse, går Reynolds den modsatte vej. Han varierer klangen så meget, at arrangementet snarere får karakter af fire hver især karakteristiske dele end to vers med refræn, bl.a. skifter han også begge gange toneart fra vers til refræn.

Kingston Trioen starter sin fortælling lige ud ad landevejen med at synge refrænet, mens Reynolds vælger at udforme et egentligt forspil. Tekstmæssigt er det baseret på refrænet, men han bruger kun de centrale ord. Musikalsk er det ligeledes blevet 'koncentreret', idet det pentatone præg forstærkes. F.eks. består hele første linie af kun to toner, 'nøgleintervallet' den lille tert. Tilsvarende er den traditionelle gentagelse af refrænet som slutning i Reynolds' arrangement erstattet af en selvstændig coda. Citatet fra Chopins sørgemarch (t. 43f)¹⁵ er nok også et tegn på, at det ikke kun var hitliste publikummet, dette nummer henvendte sig til.

I første vers understreger Reynolds den enkle a-a'-a"-b form ved at basere de tre a-fraser på samme ide, der rummer en modbevægelse fra enklang til akkorder. Andet vers er det afsnit i arrangementet, der minder mest om *Kingston Trioens* version, idet misdæderens egen refleksion over sagen i en enkelt stemme med de andre som baggrund også er trioens bud på det vers.

Harmoniseringen er udpræget jazzharmonisering. Jeg giver et bud på en analyse direkte i nodebilagets transskription af nummeret. Den kræver dog et par generelle kommentarer: I en treklangssats gør det en stor forskel, om man f.eks. går til tonika (T) eller til tonikaafledning (Taf), men i en sats som denne, hvor næsten alle akkorder udvides, er den skelnen mindre relevant. En T udvidet med en sekst er f.eks. identisk med en Taf med septimudvidelse, og jo flere udvidelser, der optræder, jo mindre bliver forskellene mellem sådanne akkorder. Tredje trins akkorden er del af samme familie. Er f.eks. akkorden på første takt i takt 10 en Em akkord, eller er der tale om en Cmaj7 akkord, hvor grundtonen er udeladt? Det er uvæsentligt for forståelsen af denne sats, da de begge er T. Jeg har derfor i min analyse undladt at angive tilføjelsestoner som

14 Jfr. note 12.

15 Chopin: Sonate Op. 35, 3. sats.

maj7, 9 osv., med mindre jeg har fundet særlig grund til det, og ellers kun angivet harmonisk funktion.

Dominanten er i satsen som denne altid en problematisk akkord. Hvor en D7 akkord har en stærk virkning i en treklangsats, er den mat i en sats, hvor alle akkorder er udvidede. D7 optræder derfor oftest med yderligere tilføjelser (9 eller 13), i altereret skikkelse (b5, #5, b9, #9) eller i skikkelse af kvart-kvint forudhold (sus4), der ikke opløses. Jeg har i min analyse betegnet dem som D, Dalt og Dfh.

Den lave syvendetrins akkord er karakteristisk for satsen og for den musiktradition, som satsen indgår i. Det er rimeligt at regne den som udvidelse af subdominanten, selvom den jo går ud over skalaen (se *Eksempel 2*). Jeg har i min analyse valgt betegnelsen SS for den, selvom den ikke nødvendigvis skal opfattes som et niveau lavere end S.

Eksempel 2



En harmonisering som denne er 'flydende' med hensyn til tonalitet. Den kromatiske kvintskridtssekvens, som er meget karakteristisk for denne sats, er et eksempel på det. Den form for tvetydighed oplever jeg flere steder, f.eks. tydeligt i forspillet. Jeg har analyseret det i D \flat -dur, men jeg oplever en undertone af f-mol i det, selvom denne akkord ikke forekommer. Synger man melodien alene får man f.eks. fornemmelse af f-mol. Det er som bekendt muligt at forstærke en molvirkning med durakkorder. Et forløb som Taf-Sn-D-Tst består af lutter durakkorder, men giver en meget stærk fornemmelse af mol, og dette satsafsnits overordnede forløb er netop D \flat -G \flat -C.

Omkvædet til andet vers (t. 33-40) kræver en særskilt kommentar. Først og fremmest bemærker vi, at melodien er ændret – fra pentaton statiskhed til en ganske aktiv bevægelighed. Endvidere forekommer der akkorder i dette afsnit, som ligger langt fra tonearten D-dur. Som helhed er forløbet: Dmaj9-Cdim-Hm7-Gm7-Bbmaj7-C7-Dmaj7-Fmaj7-A7(b5)-D7(b5)-G7(b5). Den 1., 4. og 7. akkord i forløbet, hhv. Dmaj7-Gm-Dmaj7 er en art 'faste stationer'. De kan forstås som: T-mS-T (at foretage et udsving til mol på det sørgelige sted er jo et urgammelt visesangertrick). Men ud over dem er der en række 'mellemaakkorder'. De er udarbejdet som *blokflytninger*, og de er ikke-diatoniske, derved kommer de ganske langt væk fra D-dur – faktisk forekommer alle den kromatiske skalas tolv toner i dette lille afsnit.

Dette sted er satsens højdepunkt. Den er hele vejen igennem kendetegnet ved de højt opbyggede akkorder og den omfattende brug af kromatik, så her, hvor der er behov for at intensivere virkningen – for at skabe en forøget spænding – må Reynolds derfor inddrage nye virkemidler. De andre er så at sige brugt op. Fbmaj7-akkorden i takt 4 i forspillet kan forklares på samme måde. Som enkeltakkord markerer den frasens højdepunkt, det sted energien søger hen imod. Jeg har betegnet den som Tvar, som en moltonika, men det er måske rigtigere at se den som resultat af en blokflytningsteknik og ikke som led i en funktionstonal måde at tænke på. I andre forløb er det mindre klart, om der er tale om en lineær teknik eller en funktionsharmonisk. De mange alterationer og udvidelser gør akkorderne flertydige.

Afsluttende bemærkninger

De fleste mennesker vil nok opleve denne sats som 'for meget'. Den er klart overdrevet, men ligesom underspilletheden kan være en kunstnerisk effekt brugt på de rigtige måder og i de rette sammenhænge, kan overdrivelsen også være det. Baggrunden for overdrivelsen denne gang er allerede blevet antydet.

Dette *Tom Dooley*-arrangement er hverken noget mesterværk eller en milepæl i musikens historie. Det er et enkelt tre minutters nummer til en lp, der heller ikke som helhed er et livtag med udødeligheden, men blot den attende lp i en populær sangkvartets produktion, beregnet på at fungere i de musikradio- og andre sammenhænge, der var grundlaget for kvartettens eksistens. Næppe mange lyttere vil f.eks. hæfte sig særligt ved hvem arrangøren er. På mange pladeudgivelser er arrangørens navn slet ikke anført på omslaget. Vi er inde på et af de allermest upåagtede områder i vores musikliv.

Hensigten med dette indlæg har været dels at præsentere denne sjove og originale sats, dels mere overordnet at vise hvilken form for brilliant satsteknisk kunnen og kunstnerisk opfindsomhed, der kan ligge bag et sådant musiknummer, og dermed henlede opmærksomheden på et håndværk, der efter min mening fortjener at komme ud af anonymiteten.

Tom Dooley

Traditionel amerikansk
Arrangement: Dick Reynolds
(i transkription ved Erik Axel Wessberg)

Tenor 1 *mf* Hang down your head, hang down your head,

Tenor 2 *mf* Hang down your head, hang down your head,

Baritone *mf* Hang down your head, hang down your head,

Bass *mf* Hang down your head, hang down your head,

D \flat T (D7) T \flat SS DDD7 DD7alt D7 Tvar

Trinivist nedadgående bas Kromatisk kvintskridtssekvens

5

Poor boy you're bound to die. I

Poor boy you're bound to die. I

Poor boy you're bound to die. I

Poor boy you're bound to die. I

S T S T SS T T DD Dalt T

Trinvis bas

9

met her on the moun - tain, There I took her life,

met her on the moun - tain, There I took her life,

met her on the moun - tain, There I took her life,

met her on the moun - tain, There I took her life,

C (T) S Dfh T g S Dalt (T) SS T DD7alt D7

Modbevægelse fra unisont til akkord.
Ideen gentages i alle A-fraser.

13

I met her on the moun - tain, struck her with my knife.

(T) S S oS D S DDDD DDD7alt DD7 D7alt T g SS7
 DDDDalt Eb D7

Kromatisk kvintskrittssekvens

17 *a tempo*

Hang down your head, Tom Doo - ley, hang down your head and cry,

E^b T D7 ^ DD7 S oS D S SS DDD DD7alt D Dfh D

Trinvis bas

21

hang down your head, Tom Doo - ley, poor boy you're bound to die.

D7 S g D S DD7alt D7 S T S S D ^ g [g] D^b [g] D7

Kromatisk sammenhæng

25

Ooh,
ooh,
ooh

This time to - mor-row rec-kon where I'll be down in some green val-ley, or

D^b T D

31

Hang down your head, Tom
Hang down your head, Tom
Hang down your head, Tom

hang-in from a wide oak tree. Hang down your head, Tom

T D 9 D7

Kromatisk sammenhæng

34

Doo - ley, Tom Doo - ley, Hang down your head and cry,
Doo - ley, Tom Doo - ley, Hang down your head and cry,
Doo - ley, Tom Doo - ley, Hang down your head and cry,
Doo - ley, Tom Doo - ley, Hang down your head and cry,

D T S7alt oT S7 >> D
I bIII V7alt I7alt IV7alt IV7alt IIIalt acc Im bIII IV7 bVI bVII bVI V

Kromatisk kvintskridtssekvens Blues-vending Ikke-diatoniske blokflytninger

37

Hang down your head, Tom Doo - ley poor boy you're bound to
 Hang down your head, Tom Doo - ley poor boy you're bound to
 Hang down your head, Tom Doo - ley poor boy you're bound to
 Hang down your head, Tom Doo - ley poor boy you're bound to

Tvar g g oS T DDDD7 DDD7 oDD7 DDDD DDD7alt DD7
 bIV bVI bVII I

Kromatisk kvintskridtssekvens

40

die, *mf* poor boy, you're bound to die. Hang down your
 die, *mf* poor boy, you're bound to die. Hang down your
 die, *mf* poor boy you're bound to die, Hang down your
 die, *mf* poor boy you're bound to die, Hang down your

Dalt T g (D7)_s S Dalt Tvar DD7 oS D7alt
 Dm T g g
 Slutning i mol

44

head, poor boy, poor boy, you're bound to die.
 head, poor boy, poor boy, you're bound to die.
 head, poor boy, poor boy, you're bound to die.
 head, poor boy, poor boy, you're bound to die.

Dm DD7 S T S T S DD7alt D7 T