



LUND UNIVERSITY

Kalejdoskopisk jazzhistorik

Bjerstedt, Sven

Published in:
Svensk tidskrift för musikforskning STM-SJM

2025

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Bjerstedt, S. (2025). Kalejdoskopisk jazzhistorik. *Svensk tidskrift för musikforskning STM-SJM*, 107, 1-4.
<https://publicera.kb.se/stm-sjm/article/view/48148>

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Kalejdoskopisk jazzhistorik

Jan Bruér, 2024. *Jazz i Sverige – de första hundra åren*. (Publikationer från jazzavdelningen, Svenskt visarkiv nr. 33) Göteborg: Ejeby, 592 s. ISBN 978-91-88693-30-3. ISSN 0281-5567.

Jan Bruér's översikt över 1900-talets svenska jazzmusik måste i flera bemärkelser betecknas som ett storverk. Boken, en drygt 1,6 kilo tung volym, baseras till största delen på de fylliga texthäftena i CD-boxarna *Svensk jazzhistoria volym 1-11* (Caprice Records, 1979-2017), som skildrade den svenska jazzen från 1899 till 1979, och som Bruér sammanställde tillsammans med Bengt Nyquist. Kompletterande avsnitt om 1900-talets sista decennier har tillkommit.

Att recensera denna översikt som en vetenskaplig publikation är möjligen inte helt optimalt. Den bild av svensk jazzhistoria som presenteras är kalejdoskopisk i sin rikedom och framställningsformen fokuserar i mycket liten utsträckning på övergripande utvecklingslinjer eller teman. Uppgiften att med utgångspunkt i Bruér's bok systematisera och sammanfatta de stora linjerna i 1900-talets svenska jazzutveckling ligger kort sagt bortom recensionens ram. Den har ju också utförts tidigare, bland annat (till och med 1970-talet) av Erik Kjellberg i *Svensk jazzhistoria. En översikt* (1985). Genom ett urval intresseväckande detaljnotiser – ett personligt färgat och starkt spretande axplock – hoppas jag ändå kunna ge en antydning om det nu föreliggande materialets överväldigande mångfald i smått och stort, liksom om dess möjligheter att inte bara erbjuda nöjsam läsning utan också underlag till en hel palett av framtida jazzstudier.

Dispositionen är kronologisk. Texter av tre slag följer växelvis. Det ena slaget utgörs av övergripande introduktioner till avgränsade tidsperioder, det andra av koncisa, årtalsvis ordnade rapporter om aktuella tilldragelser under denna tid, hämtade främst ur fack- och dagspress. För varje sådan femårsperiod (eller, för tiden efter 1970, tioårsperiod) presenteras dessutom en eller ett par framstående svenska jazzartisters personliga hågkomster och perspektiv, vilka förstås i de flesta fall spänner över avsevärt längre tid. Bruér har genomfört dessa intervjuer ensam eller tillsammans med Nyquist och andra från 1970-talet och framåt.

Den omfattande översikten bjuder på välskriven, lättillgänglig och omväxlande läsning. "Årsrapporternas" aldrig sinande myller av musikernamn, orkestrar och jazzscener kan emellanåt kännas oöverskådligt – men till läsarens hjälp finns ett synnerligen värdefullt, samvetsgrant sammanställt register. Efter att ha tagit del av en femårsperiods jazzhändelser i koncentrat (vilket ibland uppgår till drygt trettio boksidor) är det också välgörande att få övergå till ett illustrerande och fördjupande avsnitt, där läsaren får komma en enskild artists upplevelser nära.

Om sina intryck av den svenska jazzens tidiga decennier vittnar trombonisten Harry Hednoff (1896–1982), trumpetaren Gösta ”Chicken” Törnblad (1905–84), basisten Thore Jederby (1913–84) och multiinstrumentalisten Charles Redland (1911–94). Deras röster följs av sångerskorna Alice Babs och Monica Zetterlund, saxofonisterna Arne Domnérus, Bernt Rosengren, Amanda Sedgwick och Lennart Åberg, trumpetarna Jan Allan och Bosse Broberg, samt pianisterna Bengt Hallberg och Bobo Stenson.

Den kronologiska dispositionen av det omfattande materialet är ett rimligt vägval. Det har dock som sagt medfört att analyser och tematiseringar egentligen inte har kunnat ges något utrymme. Musikanalytiska och sociologiska perspektiv artikuleras sålunda endast glimtvis – men för uppgiften att i framtiden renodla sådana utgör *Jazz i Sverige* en utomordentligt rik och viktig källa. I det följande lyfts ett urval detaljnotiser fram som skulle kunna fungera som riktningsskivare för några sådana potentiellt fruktbara tematiseringar: geografiska perspektiv, påverkansstudier, svensk jazz i internationellt perspektiv, jazz och teknologi, subgenrer, jazzmusiker i det offentliga samtalet, jazzmusikaliskt lärande, samt emotionella perspektiv på jazzmusik.

Geografiska perspektiv. Bokens geografiska fokus på jazz i huvudstaden är genomgående och sannolikt ofrånkomligt, givet både de faktiska förhållandena och de huvudsakliga källorna, de Stockholmsbaserade tidskrifterna *Orkesterjournalen* (OJ) och *Estrad*. Men redan på 1930-talet rapporteras om framstående jazzorkestrar från bland annat Dalarna, Umeå, Örebro och Göteborg (s. 79). Den under flera år återkommande ”Norrländska jazzfestivalen” etableras 1955 i Kramfors (s. 252). Från Umeå rapporteras 1959 att staden (då med 20 000 invånare) har ett femtontal lokala jazzorkestrar i skilda stilar och att en konsert med Louis Armstrong lockar inte mindre än 6 000 besökare (s. 272). Svenska jazzfestivaler med internationella gäster förekommer först i Skåne: Smedstorp 1962, Malmö och Landskrona 1963 (s. 311, 315, 317).

Påverkansstudier. Grammofonskivor i all ära; såväl utlandsresor som gästande och så småningom även hitflyttade utländska jazzmusiker har alltsedan 1920-talet givit unga svenskar möjlighet till starkare helhetsintryck genom att dricka direkt ur källan. Att spela solo i trumpetaren Red Nichols stil förtjänar på 1920-talet ett eget verb: att ”nickla” (s. 39). Trummisen Anders Soldén vittnar om hur han och fyra unga medmusiker såg och hörde Nichols i New York 1925 (”Två år senare begrep man egentligen vad det var fråga om”, s. 31) och Bix Beiderbecke året efter; och saxofonisten Bernt Rosengren beskriver sina intryck av att som tjugoåring, 1958, höra Sonny Rollins och John Coltrane där (”rena chocken faktiskt”, s. 289). Bruér anmärker att redan Kronobergs regementsmusikers ”anmärkningsvärt svängigt” framförda ”At a Georgia camp meeting” (fonografrulle, 1899) hänger samman med att dirigenten ”hört den äkta varan” i USA (s. 11).

Svensk jazz i internationellt perspektiv. Många notiser vittnar om Sveriges plats i jazzvärlden. Jazzpromotorn Timme Rosenkrantz bedömer 1947 att Stockholm är Europas bästa jazzstad, basisten Red Mitchell 1991 att Fasching är världens bästa jazzklubb (s. 174, 530). Då ”Svenska Parisorkestern” framträder 1949 rapporterar OJ om hur den franska publiken så gärna vill höra mera av ”les Suédois” och deras ”pianiste fantastique” Reinhold Svensson att man kräver ytterligare flera nummer innan nästa artist kan annonseras; det är Charlie Parker (s. 181). Följande år höjs en skiva av Arne

Domnérus till skyarna i den ledande amerikanska jazztidningen *Down Beat* med orden "they can murder most American musicians" (s. 206). På 1960-talet rör sig många svenska jazzmusiker framgångsrikt utomlands. Saxofonisten Lennart Jansson är under en tid musikchef vid syrisk television (s. 312), och Georg Riedel rapporterar att sovjetiska jazzentusiaster "vet precis när det sänds jazzprogram i Sveriges Radio" (s. 366).

Jazz och teknologi. Den musiktekniska utvecklingen kan följas genom många glimtar. År 1934 ger *Orkesterjournalen* tips om sångteknik i megafon (s. 70). Femton år senare annonseras nymodigheter som kontrabasmikrofon och en ny, lättspelad sorts pedal för bastrumma (s. 182). Philips elektriska radiogrammofon – utan vev! – erbjuds 1933 till priser som motsvarar tre genomsnittliga månadslöner: 750 kr för växelström, 795 kr för likström (s. 68). Radiotjänsts grammofonarkiv växer lavinartat under 1930-talet; under loppet av sex år införskaffas 18 000 skivor (s. 94). Från 1953 utgör EP-skivan ett utrymmes- och pengasnålt alternativ till 78-varvaren (s. 217).

Subgenrer. Framför allt från och med bebopens inträde präglas jazzmusiken av tilltagande polarisering mellan olika stilar. Bengt Hallberg berättar om hur skillnaden mellan Stockholmsjazz och Göteborgsjazz kunde uppfattas i slutet av 1940-talet: "I Stockholm spelade man mer handfast och drev på rytmen. Jag tyckte det var svårt att koppla av och spela i coolstil tillsammans med stockholmare. Vi göteborgare spelade lugnare." (s. 198) Klyftorna mellan traditionell jazz, swing och bebop är 1951 så uttalade att det uppfattas som kontroversiellt när Stan Getz yttrar: "Det finns värdefulla element i alla stilar" (s. 210).

Jazzmusiker i det offentliga samtalet. Inte så få svenska jazzmusiker har artikulerat sig i den offentliga debatten. Flera av dem är under 1950-talet verksamma som jazzskribenter i dags-, vecko- och fackpress; det gäller exempelvis Harry Arnold, Simon Brehm, Arne Domnérus, Charlie Norman, Åke Persson, Bengt Wittström och Arthur Österwall (s. 231). Första maj 1963 lyder en av parollerna "Respektera jazzmusiken", och demonstranterna bildar organisationen Emanon, jämte Föreningen Svenska Jazzmusiker ett påtryckningsorgan för att förbättra jazzmusikers arbetsvillkor (s. 316, 336).

Jazzmusikaliskt lärande. Många ögonblicksbilder belyser hur förutsättningarna utvecklas för lärande på jazzområdet. År 1928 får Charles Redland erfara att studier vid Musikaliska Akademien är oförenliga med verksamhet som dansmusiker. Han väljer det senare men kan ändå inhämta de akademiska kunskaperna indirekt via en kamrat som är elev där (s. 83). Redan 1936 kommer engelska "ackompanjemangsskivor" till Sverige, en ny möjlighet för musiker att öva till hemma "i och för utarbetandet av hotsolon" (s. 93). Under 1930-talet tillämpas ett oavlönat lärlingssystem i flera dansorkestrar; man är med "på rutin", något som dock missbrukas av en del kapellmästare (s. 80). Med 1950-talets "skolband" sjunker åldern på jazzmusiker drastiskt, och den tolvårige klarinettisten Anders Linder skivdebuterar 1954 med skolorkestern Pygmé Jazz Band från Norra Real (s. 230). Vid 1960-talets mitt anordnas jazzkonserter för ung publik både i Stockholm, där Dexter Gordon framträder inom ramen för Arthur Österwalls "sportlovsjazz", och ute i landet, där Emanons "pedagogiska utskott" turnerar med skolkonserter vilkas interaktiva inslag imponerar på *Dagens Nyheter*: "Inom sekunder satt rytmen så det rungade i salen" (s. 362, 365).

Jazzen får allteftersom sina speciella notationssystem och teoretiska överbyggnader. När ackordbeteckningar som F och C7 vid 1930-talets mitt dyker upp som alternativ till utskrivna pianonoter, reagerar 1920-talets svenske jazzkung, den rutinerade orkesterledaren och pianisten Helge Lindberg med förtvivlad resignation: "Jaså, man försöker sätta dit mig, jag duger inte längre" (s. 63). På 1960-talet följer många svenska musiker den amerikanske pianisten, tonsättaren och musikteoretikern George Russells ABF-kurser; Bernt Rosengren minns "en teoribok om [...] konstiga skalor och ackord, som ingen förstod sig på" (s. 291). Då saxofonisterna Gunnar Lindgren och Lennart Åberg 1976 utger läroboken *Jazz- och popimprovisation* säger instrumentkollegan Christer Boustedt att den hade besparat honom fem års kamp, om den hade funnits när han började med jazz (s. 407).

Emotionella perspektiv på jazzmusik. Flera inslag vittnar om jazzens betydelse som känslouttryck. Arne Domnérus omdömen om några kolleger är slående genom sin starkt emotionella prägel. Om trumpetaren Gösta Törner säger Domnérus: han "spelade alltid så genomärligt" (s. 155), om tenorsaxofonisten Gösta Theselius: "Det fanns ett slags själsligt skri i hans sound" (s. 160), och om trumpetaren Leppe Sundevall: "Jag minns att vi ibland satt och grät när Leppe spelade ballader. Han hade så fruktansvärt vacker ton i trumpeteten" (s. 163).

För många ytterligare aspekter är *Jazz i Sverige* ett ymnighetshorn att ösa ur: beträffande framträdandeformer (från dansspelning till multimodal happening till kyrkokonsert); beträffande ekonomi och försörjning (från att spela "på rutin" till statlig inkomstgaranti); tävlingar, omröstningar, topplistor och utmärkelser; generationsmotsättningar bland utövare och lyssnare – ja, listan över relevanta och sannolikt fruktbara infallsvinklar och tematiseringar kan förlängas efter behag. Mycket återstår att utforska beträffande en rad perspektiv på den svenska jazzens estetiska, performativa och sociala kontexter, dess relationer till den samhälleliga, kulturella och teknologiska utvecklingen, samt till kulturpolitiken, institutionerna och arbetsmarknaden. Sådant kan förstås inte uppnås enbart genom kronologiskt ordnade pressklipp eller musikerminnen, utan kan artikuleras först genom forskares analytiska och syntetiserande insatser. Det vore också ohemult att begära allt detta av en volym som *Jazz i Sverige* – men fortsatt forskning har i den både en synnerligen värdefull materialsamling och en omistlig källa till inspirerande forskningsuppslag. Den noga genomarbetade framställningen erbjuder angenäm läsning och är också anmärkningsvärt väl korrekturläst; på de inemot 600 sidorna har denne läsare inte lyckats upptäcka mer än en handfull tryckfel.

Sven Bjerstedt