Svensk jazzhistoria - en översikt
Norstedts 1985.

Av Erik Kjellberg

Förord till den reviderade nätupplagan 2009

Denna bok är slutsåld sedan många år. Men intresset för jazzhistoria har ökat och litteraturen är numera mycket omfattande. Jazzens historia i Sverige har under de senaste 25 åren dokumenterats på skivor och sysselsatt flera forskare, författare och musiker. Förutsättningen då jag skrev boken var min deltidsanställning vid Svenskt visarkiv (1978-83) i den verksamhet som resulterade i arkivets Jazzavdelning. Jag hade förmånen att ta del av de intervjuer som vi gjorde i Gruppen för svensk jazzhistoria och de noter, tidskrifter och skivor som vi samlade in till den nya avdelningen vid Svenskt visarkiv. Boken författades på lediga stunder.

Varje tid ställer nya förväntningar på det som skildras. Det är det med viss tvekan som jag nu gör min text tillgänglig igen. Jag har justerat en del formuleringar och felaktigheter, och (den föråldrade) diskografin har utelämnats liksom även personregistret som ju hänvisar till boksidor. I övrigt är boken intakt. En diskussion av jazzens öden och äventyr i Sverige fr.o.m. 1980-talet till idag finns alltså inte med. En sådan komplettering skulle kräva en ny bok!

Stockholm i september 2009

Erik Kjellberg

Svensk Jazzhistoria

ERIK KJELLBERG

EN ÖVERSIKT

svenskt vis arkiv

Inledning

1900-talets musik och musikkulturer skulle kunna liknas vid ett brokigt lapptäcke, sammansytt av olikstora bitar i de mest varierade former, färger och mönster. Vi finner en rad musiksorter och musiktraditioner sida vid sida, men där finns också över-gångar och samspel mellan olika riktningar och tendenser. Det som brukar kallas konstmusik, populärmusik, folkmusik och jazzmusik, uppvisar var och en sin speciella färgskala och sina skiftningar, även om gränserna mellan dem inte alltid är så skarpa och entydiga som man kanske förleds att tro.

I detta musikens lapptäcke lyser jazzens historia med en alldeles särskild intensitet. Hit hör även den svenska jazzens historia som en liten del. Men även om den, betraktad i ett "världsomfattande perspektiv", inte kan sägas uppta ett särskilt stort utrymme, är den fördenskull inte mindre intressant. Speciellt inte om man betraktar den som en del i nyare svensk musikhistoria. Jazzen berättar något väsentligt om vår tid och om oss själva.

Avsikten med denna bok är att förmedla "Svensk jazzhistoria" i en introducerande och översiktlig form. Det har skrivits åtskilligt om svensk jazz genom åren, men det har saknats en framställning som tar sikte på "det hela". Vad är då svensk jazzhistoria, såsom den skildras på de följande sidorna? Självfallet är musiken något centralt, dvs den jazz som under mer än ett halvt århundrade har spelats i Sverige av svenska musiker och av musiker från andra länder som besökt landet under en längre eller kortare tid - under senare år har en rad inflyttade musiker kommit att tillföra den svenska jazzen och besläktade musikformer vitala impulser. Vi dröjer gärna i beundran inför enskilda musikers insatser. Det är ju de som formar det musikaliska innehållet, som ger av sina känslor och sin fantasi och som därmed stimulerar och inspirerar oss! Men musiken har också sina förutsättningar i många yttre, mer eller mindre jordnära och vardagliga, förhållanden, vilka ofta ter sig nödvändiga att uppmärksamma i en historisk framställning. Hit hör nöjeslivets utformning, massmediasutveckling, förbindelserna med utlandet, musikernas yrkesvillkor, kulturlivets skiftande ideologiska strömningar och attityder, olika intressegrupper inom och utom jazzen

Bakgrund

och en hel del annat. Jazzen har haft sina arga motstån- dare och sina belackare, men också sina hängivna entusiaster. Idag har väl den värsta polemiken kommit av sig — de bästa argumenten för jazzen har levererats av jazzen själv, i kraft av sina musikaliska kvaliteter med rötter i en livskraftig tradition.

Den som i denna bok väntar sig finna ett svar på vad som är "svenskt" i svensk jazz blir kanske besviken. Ett svar på den frågan ter sig på sätt och vis lika problematiskt som att entydigt försöka definiera vad jazz är för något. I stället kommer vi att följa det som har kallats jazz under olika tider och i svenska miljöer: denna musikens inplacering i tid och rum är något unikt och, om man så vill, "svenskt"! I det här sammanhanget fram- står en kronologisk indelning i årtionden som praktisk och pedagogiskt fördelaktig. Varje huvudkapitel inleds med en kort översikt över årtiondet. Därefter följer avsnitt som växelvis tar sikte på musikerna och musiken, på gästspelen, på jazzmiljöer och debatten kring jazzen, på pedagogiska och organisatoriska frågor osv.

Att jazzhistorien med fördel bör ses och förstås ur ett brett och varierat perspektiv är en uppfattning som möjligen inte är särskilt originell, men den har vuxit sig allt starkare under arbetet med denna bok. Det hade kanske varit önskvärt att mer ingående diskutera och analysera både de musikaliska och de icke-musikaliska sidorna av jazzen i Sverige, men en sådan ambition hade inneburit en bok av betydligt större format och för en mer specialiserad läsekrets. Det har varit helt nödvändigt att göra ett strängt urval av alla tillgängliga jazzhistoriska data. Jag är i hög grad medveten om att flera kända eller orättvist okända musiker inte har omnämnts eller bara skymtar i förbigående medan mer obemärkta, lokala förmågor dyker upp här och var i texten. Att försöka påminna om jazzen i hela dess geografiska utsträckning och musikaliska bredd — "från Ystad till Haparanda", från professionella till amatörer — har varit en grundtanke. Vissa musiker och orkestrar behandlas mer utförligt även om andra också vore värda en liknande uppmärksamhet.

I största möjliga utsträckning har jag försökt att ställa själva musiken i fokus utan att tvinga på läsaren alltför tekniska, musikanalytiska beskrivningar. Det förekommer många hänvisningar till gjorda skivinspelningar av vilka åtskilliga (men inte alla) har utgivits på LP (se diskografin). Boken är väsentligen en översiktlig historik som börjar tunnas ut när den når 1970-talet. Utvecklingen under senare år har gått snabbt och nya generatio- ner av begåvade musiker har gjort sin debut under 70- och 80- talen —

de senaste ca 10 åren har jag valt att överlåta på en historieskrivning längre fram.

Ingen bok föds ur tomma intet. En första utgångspunkt i det här fallet har bestått i mitt eget förhållande till svensk jazz, inlett i början av 50-talet som skivspisare i de lägre tonåren, senare som bl a Nalenbesökare och amatörmusiker, längre fram i mer yrkesmässiga roller som musikforskare och lärare.

Den andra utgångspunkten utgörs av det dokumentationsarbete som påbörjades under 70-talet av Gruppen för svensk jazzhistoria och som via projekt ledde till att en särskild jazzavdelning inrättades 1981 vid Svenskt visarkiv i Stockholm. Utan tillgång till det material som insamlats dit och utan inspiration jag fått från övriga medverkande i projektet och på avdelningen, liksom från äldre och yngre musiker och musikvänner, hade denna bok blivit något annat och mer ofullgånget.

Det är många jag skulle vilja tacka, fler än jag kan räkna upp. Ett särskilt tack till Jan Bruér, Albrekt von Konow, Bengt Nyquist och Bengt Wittström som tagit sig tid att granska manus, rättat felaktigheter och gett förslag till förbättringar. Kollegerna på Svenskt visarkiv, Rolf Dahlgren och Bo Westin, har bistått på olika sätt och Björn Englund har granskat diskografin och bibliografin. Tack för hjälpen!

Sigtuna våren 1985
Erik Kjellberg

1. JAZZEN OCH SVERIGE

När kom jazzen till Sverige? Var det 1919, då ordet "jazz" (jass) dyker upp i de stockholmska dagstidningarnas annonser och notiser om dans- och nöjesliv, och då "The Five Royal Imperials" från London spelade i kabarén Svarta Katten på Blanchs Café i Stockholm? Och när började svenska musiker spela jazz? Var det samma år, 1919, då ett "Svenskt jazzband" ackompanjerade sångaren Ernst Rolf på en skivinspelning i London? Eller var det först vid mitten av 20-talet, då den sedermera legendariska Svenska Paramountorkestern kom igång? Frågetecknen är många kring jazzens introduktion i Sverige.

Till frågorna när, var och vem i kan man också lägga "Varför kom jazzen till Sverige"? Vilken var bakgrunden och vilka var förutsättningarna?

På många håll var man beredd att låta jazzen och andra mer eller mindre besläktade musikformer inta en plats vid sidan av äldre, traditionell dans- och populärmusik. Man kan gott använda verbet "låta" i detta sammanhang, eftersom dessa nya musikinslag redan från början mötte ett uttalat motstånd. Men jazzen fick också sina entusiastiska anhängare. Till jazzens historia hör inte bara själva musiken utan också de attityder och värderingar som omgärdat den. Det kan rentav te sig en smula problematiskt att använda ett ord som "jazz", om man inte samtidigt kommer ihåg att det kan väcka olika föreställningar och associationer hos publik och musiker under olika tider.

Under 1910-talet hade flera musiker och orkest rar framträtt i USA och Europa och spelat musik av ett slag som inte hade varit särskilt känd tidigare. Årtiondet representerade ett händelserikt och delvis omvälvande musikaliskt skede också på den europeiska konstmusikens område. Modernismen bryter fram med namn som Stravinskij, Bartók, Schönberg, Skrjabin och andra. Men inom populärmusiken är det från USA som de nya impulserna kommer, och de kom att inspirera många tonsättare av vilka Debussy, Stravinskij och Milhaud hörde till de mest kända. Vid den tiden stod t ex ragtime på höjden av sin popularitet. Den hade sitt ursprung bland den svarta befolkningen, främst som pianomusik, men den kom att tas upp och delvis förenklas av en

rad framgångsrika kompositörer i New York (Tin Pan Alley). En mängd nya sånger och instrumentala nummer komponerades av några bland de största namnen inom 1900-talets populärmusik, Jerome Kern, Richard Rodgers, George Gershwin, Irving Berlin (som komponerade Alexander's ragtime band), Harold Arlen och många andra.

Nya danser lanserades i takt med att den offentliga sällskapsdansen blev allt vanligare, man kunde nu "gå på lokal" och dansa, och dansrestaurangen blev så småningom en allmän och accepterad företeelse. På 1910- och 20-talen kom modedanserna boston, onestep, twostep, foxtrot, turkeytrot, tango, black bottom, charleston, m fl. De byggde på rörelsemönster, tempo och rytmik som intimt hängde samman med den nya populärmusiken, varav jazzen kan sägas ha vuxit fram som en viktig del. Både musiken och danserna hade släktskap med traditioner hos den svarta befolkningen på olika håll i den nya världen. Men även danser från Europa hörde till förutsättningarna.

Olika typer av massmedia gjorde det möjligt för olika musiktraditioner att nå ut över ras- och nationsgränserna i en helt annan omfattning än tidigare. Vi behöver bara tänka på betydelsen av de nya ljudbevarande och ljudåtergivande uppfinningarna från slutet av 1800-talet: fonografen (redan 1878), grammofonen och det självspelande pianot. På 1920-talet blir radion ett nytt och avgörande distributionsmedium för tal, sång och musik av allehanda slag.

Det är ett välkänt faktum, att de svarta musiker har haft en avgörande betydelse inom jazz och andra afroamerikanska genrer. Framträdanden av färgade artister har inte bara inneburit en musik som av vissa åhörargrupper uppfattades som egendomlig, rentav motbjudande men av andra som färgrik, livsbejakande och virtuos. Den vita amerikanska och europeiska publiken konfronterades inte endast med en ny och annorlunda musiktradition utan också med människor som inte utan vidare kunde anses tillhöra den västerländska kulturkretsen.

För att någorlunda rättvist kunna bedöma det motstånd som i synnerhet på 20- och 30-talen mötte färgade musiker och den musik de representerade, måste man komma ihåg hur utbredd och accepterad den uppfattning var, som betraktade den västerländska kulturen — och däribland musiken — som den mest utvecklade och. Det skulle dröja innan man mer allmänt kunde ifrågasätta en trång, europeiskt centrerad syn på "framsteg" och "utveckling" (evolutionism).

Olika musiktraditioner är bärare inte blott av sin historia (händelser över tid), utan också av specifika socio-kulturella värderingar och meningssammanhang. Även om det redan från början fanns åtskilligt av västerländska inslag — både historiskt och musikaliskt — i den tidiga jazz som den vita världen lärde känna, kom man att ta fasta på det "afrikanska", om vilket man egentligen visste föga. Kontakten med de svartaartisterna satte de egna värderingarna och utgångspunkterna på prov. Varifrån kom dessa rytmer, dessa klanger och sällsamma instrument såsom batteri, banjo och saxofon?

2. SVARTA MUSIKER I SVERIGE

Redan under 1600-talet, kanske ännu tidigare, anställdes enstaka svarta musiker vid det svenska kungahovet; vi känner några pukslagare till namnet.'[1] Hur dessa musiker spelade vet vi inget om, men förekomsten av "morianer" i musikaliska sam- manhang såpass tidigt, kan onekligen sätta fantasin i rörelse hos sentida anhängare av "svart" musik! Några av dessa hovmusiker kan ha kommit från de svenska kolonierna i Nordamerika (Nya Sverige) eller från Västafrika (Cabo Corso). Också vid svenska, adliga hov förekom svarta bland hovpersonalen. När hovmålaren David Klöker Ehrenstrahl år 1670 målade apor och papegojor i sällskap med en neger, så avbildade han därmed inte bara några av de exotiska djur som vid den tiden fanns vid Stockholms slott Tre Kronor, utan också deras skötare – en "inföding" och därmed en högeligen exotisk människa.

Det exotiska och främmande fascinerade 1600-talsmänniskan, och de som hade möjlighet och råd lade sig också gärna till med sådana ting. Och senare t ex under 1700-talet finns i många sammanhang ett intresse för främmande världsdelar och främmande folkslag (Kina inte minst). När vi så kommer till andra hälften av 1800-talet, befinner vi oss närmare temat för denna bok. På 1870-talet hade en kör från det nygrundade Fisk University, avsett för enbart svarta studenter, turnerat i Europa. På 1890-talet kom ensemblen, Fisk Jubilee Singers, tillbaka och denna gång även till Sverige och gav konserter. På repertoaren stod negro spirituals som delvis sjöngs i enlighet med de sångsätt som var vedertagna inom europeisk konstmusik.

1897 skall en grupp kallad "The famous Geo Jackson and his coloured Minstrels", ha uppträtt på Berns salonger i Stockholm. Enligt en långt senare redogörelse (DN 1934) omfattade truppen tio man och de "voro utrustade med var sitt kolossala och originella blås-, pingel- eller skrammelinstrument, och Geo Jackson själv anförde med en silverbeslagen stav.

---

[1] Erik Kjellberg, Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620-ca 1720. Uppsala 1979, s 191, 372, 512.

K. Musikaliska Akademiens Stora Sal.

PROGRAM

vid

The Fisk Jubilee Singers

Andra

Stora Konsert

Torsdagen den 31 Januari 1895, kl. 8 e. m.

I.

1 Steal away to Jesus with the Lord's Prayer ..... *Neger-Melodi.*
2 Way over in Egypt Land..... *Neger-Melodi.*
3 Bass Song. I am King o'er Land and Sea..... *Thompson.*
Mr J. N. Caldwell.
4 My Lord, what a Mourning..... *Neger-Melodi.*
5 Go down, Moses ..... *Neger-Melodi.*
6 Male Quartette. Breeze of the Night *Lamothe.*

II.

7 O Hail us, je Free! ..... »*Ernani*».
8 Come all of God's Children..... *Neger-Melodi.*
9 Tenor Song. Answer ..... *Robyn.*
Mr C. W. Payne.
10 Make-a-me holy ..... *Neger-Melodi.*
11 Soprano Song. Call me Back..... *Denza.*
Mrs Cole.
12 Swing low, sweet chariot ..... *Neger-Melodi.*

Abr. Lundquists K. Hof-Musik- & Instrumenthandel,
Malmtorgsgatan 8.
Enda försäljning af **C. Bechsteins i Berlin, Hoeff & Co.** m. fl.
Flyglar och Pianinos.
Pianinos från förnämsta Svenska fabriker. -

Något musikbibliotek lära de inte ha fört med sig, ty ingen av gentlemännen begrep sig på noter."[2] Det uppges att truppen inledde med en marsch och därefter spelade vals. Möjligen kan vi ana oss till vad och hur dessa svarta musiker har spelat — kanske europeiska kompositioner framförda med en viss frihet beträffande rytmik och intonation? Jacksons trupp var också i Köpenhamn och det heter där att: "Det var ham, som med sine Niggerviser, Sanddanse og Stepning omkring Bryllupskagen [dvs Cakewalks?] første Gang fik det københavnske Galleripublikum til at synge og fløjte med paa alle de amerikanske Dansemelodier, der senere mere og mere skulde trænge ind, indtil de tilsidst næsten helt tog Livet af alle de gamle, tidligere saa populere Valse, Mazurkaer, Polkær og Galopader."[3] Kanske lämnade de svarta artisterna liknande intryck och spår efter sig i Sverige? Jackson skall redan tidigare ha uppträtt som varietéartist på Sveasalen i Stockholm och därvid lockat fullt hus. Truppen kom också till Oslo.

Ett bevarat fotografi visar en färgad pianist och en dito gitarrist spelandes på den stora utställningen 1909 i Friesens park, Djurgården. Svarta musiker skall 1903 ha medverkat i Anna Hoffman-Uddgrens internationella cirkusvarieté, Cirque Moderne, på Södra Djurgården, Stockholm. 1914 började man engagera färgade artister till Blanchs Café (vid nuvarande Sverigehuset, Kungsträdgården), i sällskap med den svenske pianisten och kapellmästaren Nalle Halldén som drivande kraft. Detta tycks ha pågått under några år innan Svenska musikerförbundet år 1920 såg sig tvunget att förklara Blanchs Café i blockad. Härom sägs det i ett referat: "Den protest man sålunda vill ge uttryck åt gäller såväl den dåliga smak som det ocker på sensationslystna- den etablissemangets direktör gjort sig skyldig till genom att engagera niggrerna, vilkas musikaliska prestationer ej torde stå på ett alltför högt trappsteg. Negerkapellet och dess konstnärliga kvalitet har ju vid upprepade tillfällen och även i pressen varit föremål för en hel del kommentarer som ej alltid varit av den mest smickrande art. Dessutom vänder sig Musikerförbundet naturligtvis mot det sätt varpå härigenom svenska musiker enligt vad man anser blivit utsatta för illojal konkurrens och det sätt varpå de fått stå tillbaka för utlänningar."[4]

---

[2] "Då jazzen kom". Dagens Nyheter 1934 27/4.

[3] Erik Wiedemann, Jazzen i Danmark i tyverne, trediverse og fyrrerne. København 1982. Del 1, s 39.

[4] Svensk Hotellrevy 1920 nr 18, s 6.

Konkurrensen mellan de inhemska musikerna och de utländska var ingalunda något nytt. Genom grundandet av Svenska musikerförbundet 1907, hade de svenska musikerna fått ett fackligt organ som kunde strida för deras intressen. På 1890-talet hade man klagat över att t ex italienska och tyska musiker tog brödet ur munnen på svenskarna, och rivaliteten förefaller inte ha avtagit under de följande årtiondena. När så de mörkhyade musikerna började förekomma allt oftare på 1910-talet, fick Musikerförbundet nya vapen i händerna. Nu kunde man spela på rent rasistiska fördomar och slå ned på det oväsen som "niggrerna" förde in i landet. Förbundets ordförande, den väletablerade teater- och revykapellmästaren och f. d. militärmusikern Hjalmar Meissner, formulerade inte bara ett klart avståndstagande, utan han fördömde också det som han uppfattade som ogräs i den musikaliska rabatten. Det skedde framför allt i den beryktade artikeln *Varning för jazz* (i Scenen 1921), där det inledningsvis heter: "Jazz är en hemsk infektions- sjukdom, som med stora steg närmar sig våra friska kuster." [5]

Föreställningen om det obefläckade fosterlandets rena kultur, en idealistiskt högtsvävande nationalism, förekommer i olika sammanhang ännu långt senare, hur märkligt det än kan förefalla. Jazzen kom tidigt i skottgluggen.

En som däremot inte skyggade för ordet "jazz" och de känslor det kunde tänkas uppväcka var Ernst Rolf. Han var en etablerad och känd artist i början av 20-talet då han införde nöjesvärldens nyheter från när och fjärran länder till sina alltmer påkostade revyer. Kanske hade han under sin vistelse i London 1919 hört The Original Dixieland Jazz Band, den vita orkester från New Orleans som mer än någon annan bidrog till att så tidigt föra ut jazzen till den breda publiken i USA och Europa. I varje fall lanserade Rolf vid återkomsten till Stock holm ett "Original Jazzband from USA" i sin revy *Kvinnan Du gav mig*.[6] Bland musikerna återfanns knappast några genuina jazzmusiker, knappast ens några musiker från USA. I stället finner vi den danske violinisten Harald Mortensen, teaterkapell- mästaren Nalle Halldén (som redan året innan lett ett "jazzband" på Fenixpalatset) samt den svarte Russell Jones, känd som banjoist och stråkmusiker och den ende av medlemmarna i The Five Royal Imperials (s 13) som hade stannat kvar i Sverige. Ernst Rolf insåg det lockande i de nya rytmer-

[5] Hjalmar Meissner, "Varning för jazz". Scenen 1921 nr 13.
[6] Uno Myggan Ericson, Ernst Rolf. Stockholm 1968, s 131ff, 167ff.

na och och det exotiska. Rolf inkallade en rad utländska artister till Sverige, en del av dem mörkhyade, och flera utländska och svenska musiker som förknippas med framväxten av jazzen i Sverige spelade i Rolfs revyorkestrar. Även hos Ernst Rolfs argaste konkurrent, Karl Gerhard, anlitades musiker som kunde den nya populärmusiken. De båda svenska revykungarna introducerade åtskilliga sånger och melodier av amerikanska och engelska kompositörer — många av dem tillhör vad som har kommit att kallas evergreens. Dessa melodier textsattes ofta på svenska och togs upp av dans- och restaurangmusiker på olika håll i landet.

Notomslag till svensk version av "Nigger-One-Step" framförd vid Oscarteaterns revy 1915.

20-talet

1. JAZZEN BLIR KÄND

Även om det redan omkring 1920 annonserades och debatterades kring något man kallade jazz, finns det mycket som tyder på att den genuina jazzen endast långsamt blev känd inte bara för svensk publik utan också för svenska musiker.

I en så konstnärligt och musikaliskt fördomsfri miljö som Paris, dit åtskilliga artister inom måleri, litteratur och musik samlades under 20-talet, var det ont om verkliga jazzmusiker. I sin intressanta undersökning kring den tidiga europeiska jazzens historia har Chris Goddard påvisat, att det däremot fanns svarta musiker verksamma som dans- och underhållningsmusiker, hemmahörande i den äldre, notbundna och europeiserade afroamerikanska musiken — vi kunde snarast kalla dem "ragtimemusiker".[7] Improviserandets konst, såsom den utövas av jazzmusiker, blev först efterhand mer allmän inte bara i Sverige utan också på andra håll t. o. m. i USA.

Hur nådde då de avgörande impulserna Sverige? Och vilka var de? Något har framgått av det tidigare. Vid mitten av 20-talet börjar vissa mönster bli tydliga. Radion kom att inta en central funktion. 1925 grundades AB Radiotjänst, och vi fick ett statligt radiomonopol, tidigare hade det funnits lokala rundra- diosändningar (fr. o. m. 1923). I de första kristallmottagarna kunde man också ta in utländska sändningar på kortvåg.

Direktsändningar av engelska dansorkestrar från t ex Savoy Hotel i London åhördes med intresse av flera svenska musiker och andra vänner av modern dansmusik. Därmed började de engelska orkestrarna att spela en förebildlig roll för de spirande inhemska försöken, ett inflytande som kulminerade under den första hälften av 30-talet då de första, reguljära, stora svenska orkestrarna blev en realitet. Men bakgrunden var i viss mån amerikansk. 1923 och 1926 hade Paul Whitemans orkester från USA besökt England. Den spelade en ganska sofistikerad och genomarbetad musik med jazzinslag som togs upp i England med orkesterledare som Bert Ambrose, Jack Hylton, Geraldo

[7] Chris Goddard, Jazz away from home. New York-London 1979.

och flera andra. Grammofonskivor med den typen av dansmusik fanns tidigt i Sverige.

Regelrätta amerikanska jazzskivor med improviserande smågrupper var på 20-talet knappast tillgängliga för var och en. Det fanns dock musikhandlare i Sverige med kontakter i USA, och de kunde, ofta på begäran, beställa hem skivor med t. ex. Red Nichols, Miff Mole, Joe Venuti, Frank Trumbauer och Bix Bei- derbecke. Dessa vita jazzmusiker som ca. 1925 började göra inspelningar, blev kända bland de mest initierade i Sverige. Först åren omkring 1930 kom artister som Louis Armstrong och Duke Ellington allmänt kända. Den inflytelserika, engelska tidskriften Melody Maker (grundades 1926) presenterade dessa och andra svarta jazzmusiker för europeisk publik. Ganska snart började man läsa denna tidning även i Sverige. Därmed hade man fått möjligheter att orientera sig och följa med i den internationella jazzvärlden.

I Örebro hade exempelvis Knut Borg börjat spela tenorbanjo och "kommit in på det rytmiska". Citatet är hämtat ur en intervju från 1979 i vilken Borg, välkänd medlem av Örebroorkestern The Whispering Band (bildad 1933, firade 50-årsjubileum 1983!) också säger:

”1928 spelade Filip [Andersson] och jag ihop lite grann, och han hade med sig en engelsk musiktidning som hette Melody Maker och visade mig. Och i det här häftet var det en piano- stämma med varje månad — han hade lärt sig spela efter noter och spelade amerikanska och engelska låtar med en väldig snärt. Jag kunde ju lite engelska, för jag hade fått gå i den s k över byggnaden i högre folkskolan, där jag lärt mig lite engelska och tyska, så jag kunde läsa Melody Maker, vilket inte han kunde. Så fick jag syn på någonting. Det stod 'American News' i en kolumn, och det första jag läste där som jag kommer ihåg var, att i Amerika fanns en trumpetare som hette Louis Arm-strong, som blåste högre än de flesta. Så var det en orkester som hette Duke Ellington, som de skrev mycket om. I den här spalten, 'American News', fanns det också en förteckning över amerikanska skivor, och där hittade jag två som jag tänkte att 'de där ska jag försöka köpa.' Jag hade ju börjat köpa lite engelska skivor då, Jack Hylton och Bert Ambrose, som fanns i musikaffärerna 1929. Det här var septembernumret 1929 av Melody Maker. Jag skrev upp numren. Det var Parlophone 441 och något mera. Så gick jag upp till Sieverts musikhandel och frågade om de kunde skaffa de där skivorna. Jo, det skulle väl gå bra, — jag kunde komma in om en vecka och höra om de kommit. Så småningom fick jag skivorna, men inte efter en vecka! De kom genom England, var pressade i England förres- ten, och det var i november 1929. Då började jag

på allvar förstå vad det hela rörde sig om. Det är ju för fanken precis femtio år sedan, det." [8]

Både grammofonskivorna och radion kom att spela en allt viktigare roll som förmedlare av jazz- och dansmusikstilar över nationsgränserna. Noter, främst från USA, men även från England, Tyskland och andra länder, blev också effektiva musikspridare och läromedel. Kanske inte så mycket med avseende på själva jazzidiomet - som ju endast kan tillägnas genom direktkontakt med den klingande musiken - men som hjälpmedel att lära sig en modern repertoar med allt vad den kunde innebära av musikaliska finesser och även sångtexter. I kombination med radiolyssnande och skivspisande hade noter sannolikt en ganska stor betydelse för den tidigaste svenska jazzgenerationen. Det kunde vara fråga om pianonoter eller om hela orkesterarrangemang. Så utgav t ex förlagshuset Leo Feist regelbundet häften med de senaste nyheterna inom amerikansk populär- och dansmusik.

I Göteborg fanns Nordiska Musikförlagets och Waideles musikaffärer, och den under 20-talet verksamme pianisten Rolf Boström har berättat (intervju 1981) hur jazzen och annan ny dansmusik blev mera känd bland musiker i Göteborg:

"På Nordiska Musikförlaget på Södra Hamngatan var Gösta Hedén anställd som 'song-plugger' och hjälp. Det var en centralpunkt för dem som sysslade med jazz - man kunde alltid gå och prata med Bertil Mannheimer, men främst med Gösta Hedén. Sedan flyttade Waidele 50 meter och öppnade (eller utvidgade) en stor musikaffär i Arkaden med pianonoter m m. Då var Gösta Hedén där och spelade piano. Och jag kom till Bertil Mannheimer - 1925 - och hade halvtidsanställning under stora delar av året, när det var lämpligt, t. ex. vid rusningen efter Karl Gerhards premiärer gick tanterna in för att köpa noter. Bertil Mannheimer var en mycket stor hjälp för alla musiker. Det var inte vanligt med grammofonlyssningsrum, men han hade ett sådant. Det var aldrig några vanliga skivköpare där, utan där satt 5 - 6 av de vanliga jazzmusikerna, det var rök så man knappt kunde se några därinne. Man spelade de där nya skivorna, det var framför allt Red Nichols, Trumbauer och Beiderbecke med flera. Jag hade alltså anställning som 'song plugger' hos Bertil Mannhei- mer på Nordiska Musikförlaget. Det tyckte jag var fint, jag hade läst att Gershwin hade börjat på det sättet. Mannheimer älskade Gershwin. Vi kom överens att han var finast att spela, *That certain feeling* till exempel, där kunde man göra fina ackord. Gershwin

[8] Intervju med Knut Borg 1979 31/1 (Lars Resberg). Svenskt visarkivs jazzavdelning, SVA JC 8-9.

hade fina harmonier. Vi hade originalinspelningar av Gershwin, i vilka han spelade dessa melodier. Så vi kunde skriva om de enkla noterna med hjälp av dessa skivor och försöka spela som Gershwin gjorde. Så gör också Karl Wehle på den där skivan — det var mycket fint, det var inte alla som kunde det. Bertil Mannheimer skaffade många noter och skivor och ordnade abonnemangen på Melody Maker som jag hade från 1926 till 1929, tror jag. Gösta Hedén spelade ofta på Waidele ur de här Feist-albumen som hade kommit. Runt honom stod ofta 4-5 personer som sysslade med jazz. Man hörde vilka melodier som var bra. Vi beundrade alla Gösta Hedén. Kunnig man." [9]

Här möter således de göteborgska musikerna den nya s k Tin Pan Alley-repertoaren, amerikanska populärmelodier av vilka flera blev hits sedan de lanserats i revyer, på film osv. 1926 blev Harry Woods *When the red, red robin comes bob-bob-bobbin' along* en stor hit, och i januari 1927 spelades den också in på skiva i Göteborg av "dubbelpianisterna" Gösta Hedén och Bertil Mannheimer.

Men man kunde också få tag i den tryckta orkes- terrepertoaren, t. ex. regelrätta jazznummer från Fletcher Hendersons band . Efter hand fanns ett rikt förråd att ösa ur. Iinstrumentering och orkesterteknik kunde granskas liksom iimproviserade solon från skivorna – de var nämligen ibland "inprickade" i arrangemanget. Sådana "tryckarrangemang" har använts av svenska band så länge jazz har spelats i Sverige. Men de måste ha haft en alldeles särskild betydelse som hjälpmedel under de tidiga åren, då själva jazzidiomet ännu framstod som någonting nytt och lockande men svårerövrat.

[9] Intervju med Rolf Boström 1981 8/4 (Bengt Nyquist). Svenskt visarkivs jazzavdelning, SVA JC 86-90.

2. Utländska musiker

Under 20-talet kom alltjämt utländska musiker till Sverige. Några spelade modern, jazzbetonad dansmusik eller bedömdes som skickliga instrumentalister; de kom att få betydelse för det framväxande svenska jazzlivet. Ett par namn har skymtat tidigare, däribland den svarte banjoisten m m Russell Jones, som dock snarare kan ha blivit berömd tack vare sin hudfärg än för sina sannolikt blygsamma färdigheter i jazz. Bevisligen större inflytande kom några vita engelska musiker att få. Inte heller någon av dem kan betecknas som jazzmusiker i egentlig mening, men de införde något som uppfattades som nytt och inspirerande. Pianisten Harry Howard spelade 1921 på Cecil och Hasselbacken i Stockholm och omtalas samma år i Svenska Dagbladet som "The King of Jazz". 1925 var han fortfarande i Stockholm och spelade tillsammans med svenskarna Folke "Göken" Andersson (violin) och Anders "Tran-Anders" Soldén (trummor).

En annan inflyttad engelsman var violinisten och orkesterledaren Dick De Pauw, tidigare medlem av Jack Hyltons orkester. De Pauw bosatte sig i Sverige vid mitten av 20-talet och spelade på det ansedda Grand Hotel Royal i Stockholm samt - under ett par sommarsäsonger - på Trädgårdsföreningen i Göteborg. Redan tidigt kom svenskar att ingå i De Pauws band, däribland pianisten Nisse Söderman, som hade varit aktiv redan på 1910-talet, banjoisten Curt Ljunggren, saxofonisterna Sune Lundwall, Birger Steiner och Bertil "Tekla" Carlson - de var bland de första svenskar att använda saxofonen i dansmusiksammanhang - en annan svensk saxofonpionjär var Bernhard Navitzky.

De Pauws orkester blev känd i hela Sverige tack vare regelbundna direktsändningar i radio med dansmusik från Grand Hotel. Överhuvudtaget hade radiosändningar med modern dansmusik från olika lokaler blivit vanliga på ett tidigt stadium i svensk radio. Man sände fr. o. m. 1926 oftast på onsdags- och lördagskvällar, antingen från offentlig danslokal eller från studio, ett särskilt radiojazzkapell bildades också under ledning av Torsten Paban. Det förekom arga insändare som tyckte att det spelades för mycket "jazz" i radio. Av den enkät som Radiotjänst genom-

förde 1928, framgår också att de flesta önskar en mer "folklig" underhållning - mer gammeldans än modern dansmusik.

En annan engelsman som var verksam i Sverige ännu 1937 hette Jack Harris. Från början kanadensisk underofficer hade han kommit till London och etablerat sig som banjoist och musiker. Han spelade på hotell Bristol i Oslo då han 1923 engagerades med orkester till Göteborgsutställningen. Liksom De Pauw knöt snart Harris unga svenskar till sin orkester. En av dem som spelade längst hos honom var göteborgssaxofonisten John Hasse, andra svenskar som senare kom till Harris var saxofonisten Ove Rönn, trumslagaren Olle Bergendahl, violinisten Emil Iwring m fl. Då, på 30-talet, spelade Jack Harris orkester omväxlande på Grand Hotel Royal i Stockholm och på Grand Hotel i Saltsjöbaden. Harris' orkester var med andra ord mycket populär bland det fina Stockholm som roade sig, och det är också hans orkester som har fått representera jazzen i Einar Jolins bekanta oljemålning från 1932 från Royals vinterträdgård, där några danspar ses röra sig i eleganta turer och societetsdamer läppja på sina drinkar.

Hanns Bingang hörde till de på 20-talet inflyttade kapellmästarna, vilka inte själva var jazzmusiker i egentlig mening, men som var verksamma inom dans- och populärmusiken under många år och engagerade åtskilliga av 20- och 30-talens främsta svenska jazzmusiker. Georg Enders kom från Österrike vid mitten av 20-talet och Håkan von Eichwald flyttade från Finland till Sverige. Mer om dessa i följande kapitel. Vid ungefär samma tid kom bröderna Albert Schollart och Frank Verstraete från Belgien - som artister blev de i sitt nya hemland kända som Albert och Frank Vernon (senare kom även yngste brodern Georg, känd jazztrombonist). Frank Vernon etablerade sig 1928 som kapellmästare på nattklubben Barberina i danssalongen Monaco vid Kornhamnstorg. Flera senare välkända jazzmusiker fick engagemang i Vernons orkester, som dock inte gjorde några inspelningar med jazzinslag före 1929.

Till de mer kortvariga gästspelen av engelska musiker hörde Teddy Sinclairs, som 1928 framträdde på Berns i Stockholm med sin "show- och dansorkester" samt Jay Whiddens orkester. Särskilt betydelsefulla blev Jack Hyltons konserter i Malmö, Göteborg och Stockholm år 1930, då man på nära håll kunde lyssna till en fullbesatt engelsk orkester. Men då står vi på tröskeln till ett nytt skede.

Det ur jazzsynpunkt mest betydande besöket under 20-talet ägde rum 1925. Då anlände en stor revytrupp från USA under ledning av Sam Wooding. Truppen befann sig på en omfattande turné och hade närmast kommit från Berlin via Köpenhamn. Man framförde negerrevyn *Chocolate Kiddies* under tre veckor i september 1925 på Cirkus på Djurgården. Revyn bestod av tre akter med talrika sång- och dansnummer. Dessutom förekom rent instrumentala inslag, framförda av en elvamansorkester. Flera i jazzsammanhang ännu kända solister ingick i denna orkester, bland dem Tommy Ladnier, trumpetare och kornettist från New Orleans, trombonisten Herb Fleming och saxofonisten Gene Sedric. I Berlin hade man samma år gjort inspelningar och det framgår av dessa, att orkestern verkligen hade genuin jazz på sitt program även om det där också förekom en hel del annat. Orkestern imponerade storligen på de svenska musiker som bevistade föreställningarna. I tidskriften Scenen redovisade musikrecensenten och musikforskaren Gunnar Jeanson sina intryck. Han hörde till det fåtal personer i Sverige som helhjärtat hade ställt sig bakom den moderna konstmusiken, främst Schönberg och hans krets. Det är därför inte helt överraskande att Jeanson också kunde vara öppen inför det slags modernism som jazzen representerade:

"För oss stockholmare lovade det att bli en liten sensation att höra en riktig jazzorkester - en sådan som vi annars bara känna från grammofonplattorna. Intrycken blevo i hög grad blandade ... Visst var det mycket i dessa nummer, som kan stämplas som rent antimusikaliskt och smaklöst! Absolut otillständig är den fräckhet, med vilken allbekanta Wagner-melodier - såsom skedde i revyns 'uvertyr' - travesteras genom att omstöpas till negermusik . . . Men å andra sidan: måste man ej beundra dessa negermusiker för deras utomordentliga rytm! .. . Jag vet inte, hur mycket som var instuderat på förhand och hur mycket som improviserades för tillfället. Dessa herrar visade i alla väder en samspelthet, som var slående. Mitt under alla rytmiska motsättningar, då violinen oberoende av de enstaka takterna spelar för sig, då den stoppade trumpeten snubblar iväg, obekymrad om saxofonerna eller tuban, och en hel rad diminutiva blåsinstrument skrika ut några fraser, som knipas av utav det påpassliga slagverket - i allt detta skenbart anarkistiska musicerande fanns ett aldrig svikande sinne för precision, för en så att säga latent absolut enhetlighet. etta starkt utvecklade sinne för polyrytmik är nog alldeles specifikt för negermusikanter - och det är med tanke därpå jag skulle vilja rekommendera våra musiker och musikintresserade att ta en tur ut till Djurgården och låna ett öra åt

Sam Wooding och hans jazzband . . ."[10]

Vid denna tid var det sällsynt att en musikaliskt fackutbildad person recenserade en jazzkonsert och därvid använder sig av argument och beskrivningar som tar sikte på de musikaliska elementen. Visserligen förnekar han inte att han på vissa punkter haft svårt att uppskatta musiken som skilt sig betydligt från vad han varit van vid; men det finns t.ex. inga rasistiska utfall och ensidiga synsätt. Det är på många sätt en pionjärbetonad insats som Jeanson gör. .

Också senare besöktes Sverige av liknande "negerrevyer", kända på kontinenten redan tidigare. Men varken Black People (framträdde i Stockholm i augusti 1928) eller någon annan tycks ha väckt ett sådant uppseende som *Chocolate Kiddies*. När Sam Wooding 1931 återkom för andra gången och bl a gav konserter i Stockholms konserthus, hade han döpt sin orkester till ”Chocolate Kiddies” efter succén med revyn sex år tidigare.

[10] 10. Gunnar Jeanson, "Symfonisk jazzkonsert. Negerjazzens betydelse för den högre konstmusiken". Scenen 1925 nr 14. Citerat i utdrag efter Jan Bruér-Bengt Nyquist, "Viktiga jazzhändelser t o m 1930". Texthäfte till dubbel-LP Svensk jazzhistoria vol 1. Caprice CAP 2009, s 6f.

3. SVENSKA MUSIKER OCH ORKESTRAR

Svenska musiker som under 20- talet helt eller delvis drogs till de nya tongångarna var verksamma i musikmiljöer där en mer specialiserad jazzmusik knappast förekom. För Sveriges vidkommande var det i synnerhet dansen till modern, mer eller mindre rytmisk, musik som gör det berättigat att tala om "jazzåldern", här liksom i andra länder. Men det förekom också dansmusik som inte hade mycket att göra med jazz, t. ex. wienervals och folkligt betonad dansmusik (kultis). På flera musikrestauranger och andra "musiklokaler" förväntades att musikerna skulle kunna spela all möjlig slags musik - att Woodings musiker kunde bjuda sin publik på ett Wagner-potpurri som omväxling till det nya och moderna var typiskt för tiden. Det är också tveksamt om särskilt många musiker i Sverige betraktade sig själva som jazzmusiker i egentlig mening. Men mot slutet av årtiondet fanns det dansmusiker som hade en klar uppfattning om vad genuin, improviserad jazz var för någonting och förmådde spela något åt det hållet. Men det var den eleganta, arrangerade "salongsjazzen" som var känd och erkänd inom vidare kretsar.

De musiker som var aktiva inom 20-talets moderna dansmusik i Sverige hade olika bakgrund och förutsättningar. Åtminstone tre kategorier kan urskiljas. Där fanns de som redan tidigare hade varit professionella musiker, men som nu kunde välja om de alltjämt ville spela enligt äldre idiom eller försöka ta sig an det senaste. Av försörjningsmässiga skäl kan det ofta nog ha tett sig nödvändigt att tillmötesgå publikens önskemål om en modern dansmusik. Andra musiker, främst de som spelade blåsinstrument, kom närmast från det militära där de fått en gedigen musikutbildning. Den kom väl till pass i det svenska (närmast stockholmska) musiklivet, där man till radiosändningar och skivinspelningar hade en efterfrågan på kompetenta, notläsande studiomusiker.

20-talet innebar överhuvud taget en stor expansion för populärmusik av skilda slag, och senare hälften av årtiondet har också kallats "Den svenska schlagerns guldålder". Det är betecknande att SKAP (Föreningen Svenska Populärauktorer) tillkom

1927 för att tillvarata upphovsmännens intressen. Det finns en rad exempel på att tidiga svenska jazzsolister fått sin skolning genom en militärmusikutbildning - till de mest bekanta namnen hör Olle "Bejsan" Henricson från Stockholm och Anton Mattson från Dalarna, båda skickliga på klarinett och saxofoner. Henricson framträdde redan som 14-årig klarinettsolist vid en konsert med Svea livgarde. Men han kom att övergå till dansmusiken liksom Anton Mattson, som i den vevan (1928) lade sig till med det anglo-amerikanskt klingande namnet "Tony Mason".

En tredje musikergrupp utgjordes av unga amatörer, vilka fick mycket tidiga och avgörande intryck av den moderna dansmusiken, och som därmed hade speciellt goda förutsättningar att tillägna sig mycket av jazzens musikaliska element: det nya slags beatet, något av hot-intonationen på blåsinstrumenten och en smula improvisation. Särskilt kända har en grupp jämngamla stockholmspojkar blivit, födda i början av 1900-talet. Flera av dem hade skolats i gosskårer (t ex Frälsningsarméns eller Godtemplarordens regi) och i skolorkestrar; en och annan hamnade i unga år i militärmusikutbildning. Till pionjärerna hörde violinisten Folke "Göken" Andersson, trumpetaren Gösta "Chicken" Törnblad, saxofonisten Sam "Sama" Jacobsson och pianisten (sedermera dragspelaren) Nisse "Bagarn" Lind, banjoisten Birger "Gäddan" Larsson m. fl. Från Katarina Norra folkskola kom trumpetaren Gösta Törner och några musicerande brödrapar: bl. a. Elis "Plutten" (saxofon och trumpet) och Gösta "Smyget" Redlig (trumpet), Knut och Gösta Åhrberg (trummor resp. trumpet).

Många spelade på allehanda instrument i skolorkestern under en legendarisk musikdirektör Lundquist. Trumpetaren Gösta Törner utvecklades till en av 30-talets stora svenska jazzsolister. Han kom från en musikerfamilj, fadern var en ansedd trumslagare och ess-kornettist, och han gav sonen allt tänkbart stöd. Gösta har berättat om sina skolminnen:

"När Lundquist i plugget tog oss i enrum för att vi skulle spela upp våra läxor, så tutade vi andra på våra egna vis. Jag hade av min farbror Oscar fått en brass med noter för mässingssextett. Han spelade nämligen dansmusik med en sådan där liten orkester, och det var den tidens danslåtar och de var tryckta på pappkartonger. I dag skulle en del av de här gamla låtarna kallas för gammal dansmusik, men då var det ju modernt. Det kunde vara Rolf-låtar som *De' e' grabben me' chokla'* i och sådant där. I alla fall så stod vi och hottade på dom där låtarna en dag och tyckte

Blåsorkester från Katarina Norra Folkskola i Vitabergsparken, Stockholm 1918/19. Några av gossarna blev senare kända dans- och jazzmusiker däribland Elis "Plutten" Redlig (t h om trumslagaren), Birger "Gäddan" Larsson (i bakre ledet t. h. om föreg), Gösta "Smyget" Redlig, bror till Elis (den minste i främre ledet, t. h. om ledaren Olle Olsson).

vi var duktiga. Jazz var det ju inte, men vi trodde nog det. Att gå ut och jazza var ju detsamma som att gå ut och dansa då. Sedan kunde det vara både tango och vals, det kallades för jazz i alla fall. Men vår lek fick ett brått slut. Lundquist hörde nåt som han inte var van å höra. Musik som lät på ett sätt som han inte kände igen eller tyckte om. Så han förbjöd oss direkt att hålla på med det där. Vi skulle vänta tills vi kunde behärska instrument och noter ordentligt menade han. Och det

hade han ju helt rätt i. Man måste kunna allt ordentligt från grunden om det skall bli något att ha av det." [11]

De unga stockholmsmusikerna, mer eller mindre hemma på sina instrument, spelade i små amatörband som anlitades till familje- och kvartersfester. Efter hand öppnade sig möjligheter till spelningar på dansställen i Stockholm: några av dem på Södermalm var Södra Hörnan och Pers vid Medborgarplatsen, Valencia vid hörnet av Ringvägen och Götgatan. Så fanns det dansbanor i och runt staden (Stockholms södra folkpark, Sickla folkpark, Tranebergsparken, Haga nöjesfält, Jungfrudansen i Solna m. fl.). En del av dessa unga musikanter engagerades snart till professionella orkestrar och drogs in i det professionella musiklivet där de mötte musiker med andra erfarenheter.

Helge Lindbergs Crystal Band i Stockholm (ca 1925). Fr v Birger Steiner, Harry Hednoff, Sven Bergman, Helge Lindberg, Palla Östling, Harry Lundahl.

En som tidig bildade ett permanent, professionellt band med inriktning på den amerikansk-engelska dansmusiken var kapellmästaren, pianisten och kompositören Helge Lindberg. Hans ”Crystal Band” (av reklamskäl skulle namnet gärna vara på eng-

[11] Bengt Nyquist, Ur opubl manus till biografi om Gösta Törner.

elska!) spelade från 1922 på dansstället Kristallsalongen på Djurgården (vid nuvarande huvudentrén till Skansen), senare på Savoy strax intill. Lindberg kom också att engageras som kapellmästare och kompositör till Ernst Rolfs nöjesorganisation och blev under 30-talet en flitigt anlitad teaterkapellmästare samt danskapellmästare på Gröna Lund (somrarna 1932-37). Från och med 1924 står Lindberg som ledare för åtskilliga skivinspelningar. Några bland dem hör till den svenska jazzens tidigaste, klingande dokument. Däribland den 1926 inspelade *He's the hottest man in town*, med trombonsolo av den svenske mulatten Harry Hednoff, av allt att döma det första mer genuina jazzsolo i Sverige som råkat bli bevarat på skiva. Hednoff, som hade den vite trombonisten Miff Mole som en förebild, har själv berättat att numret hörde till orkesterns dansmusikrepertoar och spelades in bara för att man hade fått tid över i inspelningsstudion. Med sin informella jazzprägel för liten besättning (och med för oss en aning säregna inslag som en altsax med sentimentalt smäktande ton) var inspelningen inte typisk för 20-talets stora svenska skivproduktion. Så snart det var fråga om att spela in "lättare" musik satsade man helst på nummer med refrängsång arrangerade instrumentala inslag.

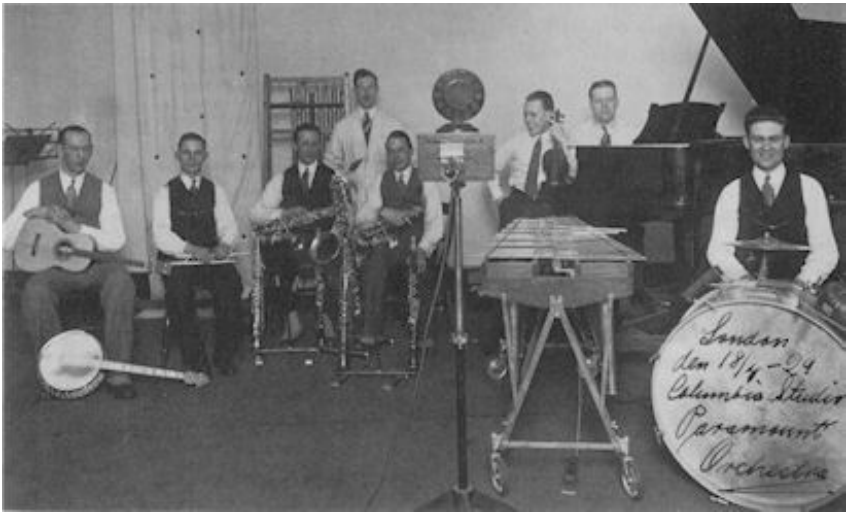
Skivbolagens policy har i hög grad medverkat till att den klingande dokumentationen av svensk 20-talsjazz med få undantag inskränker sig till jazzinslag i allehanda populär-musikaliska inspelningar. Sådana jazzinslag kunde bestå av speciella klanger, rytmer och instrumentala soloinsatser. Med fantasins hjälp får man försöka föreställa sig hur de medverkande orkestrarna eller enskilda musikerna kunde låta när de spelade dansmusik! Åtskilligt av den musiken var av allt att döma mycket friare och inte så bunden till noter, arrangemang och de tre minuter som var 78-varvssidans format. "Att lägga på en räka" var musikernas term för korta, improviserade avsnitt vilka ibland kunde medges på svenska inspelningar av de mest skiftande slag. I sådana inpass, åtta eller kanske 16 takter långa, dyker de första, svenska jazzsolisterna upp och får identitet för våra öron. En av dem är trumpetaren Ragge Läth, som kan höras med Dick De Pauws orkester i *Somebody and me* (1927), med Helge Lindbergs orkester i *En Djurgårdscharmör* (1927) och *Minns Du* (1930). En annan trumpetare, Gösta "Chicken" Törnblad visar, i likhet med Ragge Läth, prov på fin uppfattning i Bix Beiderbeckes anda med sina improviserade solon i *Små smulor är också bröd* (1928) och *Ingen ros utan törnen* (1929) tillsammans med Lindbergs orkester. I

Maskerad-jazzen (1930) återfinns bland jazzsolisterna trumpetaren Elis "Plutten" Redlig och saxofonisten Tony Mason, och altsaxofonisten och klarinettisten Olle "Bejsan" Henricson kan höras med Bernard Ejes orkester i *Det låter som en saga av H C Andersen* (1930).

Ur jazzsynpunkt givande exempel från 20-talet är de som spelades in av T.O.G.O. dansorkester, en ensemble som bildats 1925 och som var verksam ännu i början av 50-talet. T.O.G.O. var en förkortning för ”The Original Green Orchestra” men - namnet till trots - var alla medlemmarna svenskar. Orkestern brukade kallas studentorkester och inslaget av amatörmusiker var ofta markant, några av dem avancerade dock till den professionella scenen. Kapellmästare för T.O.G.O. var trumslagare Claes Livijn som tillsammans med violinisten (och pianisten) Karl Edvard Sandquist och den senare välkände pianisten Sven Arefeldt hade bildat bandet. 1928 hette pianisten Eskil Almgren, och han komponerade *Stompin' the blues* som spelades in samma år. Inspelningen är ett av de få exempel från tiden som visar hur man i Sverige kunde ta upp en informell, endast föga arrangerad jazzstil, som är ymnigt representerad i den tidens USA. Någon närmare jämförelse skall dock inte göras med tänkbara förebilder, den svenska inspelningen visar att man försökte så gott man nu förmådde - häri kan ju också ligga ett musikaliskt uttrycksvärde! Det är betecknande att man vid sidan av en trumpetare, två saxofonister, pianist, banjoist och trumslagare också använder en violinist på samma inspelning, även som solist (Karl-Gustaf Cronwall). Violinen var nästintill ett obligatoriskt instrument i svenska dansorkestrar, inte bara i sådana som mest spelade traditionella populärmusikstilar. Även för de "amerikaniserade" musikerna gällde det att uppträda flott i smoking, och det skulle gärna finnas en "Steh-Geiger" - en violinist som stående framför orkestern fungerade som en speciell attraktion, genom ett elegant sätt och genom sina solistiska insatser. Det gällde att tillmötesgå publiken, som ville ha nöje både av vad den såg och av vad den hörde.

En sådan "Steh-Geiger" i 20-talets Stockholm var Erik Zöll, och på 30-talet hörde Albert Vernon, Leopold Becker, Clarence Tore-son, Heintz von Vultée och Kalle Nilo till de kända namnen. Under dessa decennier hade violinen dessutom en stark ställning som rent jazzinstrument, och många var de violinister som kunde nämna Joe Venuti och, senare, Stuff Smith, bland sina förebilder. Det är därför ingen tillfällighet att en av det svenska

20-talets mest bekanta jazzprofiler var en violinist, Folke "Göken" Andersson. Han var en av de få svenska musiker som tidigt besökte USA och därmed fick direkta upplevelser av genuin jazz. Sitt andra besök gjorde han 1926, då han ingick i den svenska orkester som engagerats på Amerikalinjens fartyg Gripsholm. I orkestern ingick banjoisten Curt Ljunggren, trumpetaren Gösta "Smyget" Redlig, trumslagaren Anders "Tran-Anders" Soldén m fl. I New York fick de tillfälle att höra så betydande jazzmusiker som Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, Joe Venuti och Paul Whitemans och Jean Goldkettes orkestrar - unika och säkerligen avgörande upplevelser för svenska musiker vid den tiden! Sedan den svenska orkestern återvänt över Atlanten kom den efter ett engagemang 1927 på stockholms-biografen Olympia som ägdes av filmbolaget Paramount, att döpas till Svenska Paramountorkestern, och Folke Andersson blev bandets kapellmästare. Så följde engagemang i Linköping, Göteborg m. fl. orter och framför allt i Stockholm innan orkestern upplöstes 1931.



Svenska Paramount-orkestern i Columbias inspelningsstudio i London, april 1929. Fr. v. Jean Paban, Gösta "Smyget" Redlig, Sune Lundwall, engelsk tekniker, Tony Mason, Folke "Göken" Andersson, Nisse "Bagarn" Lind, Anders "Tran-Anders" Soldén.

Paramountorkestern fick snabbt rykte om sig att vara det band i Sverige som bäst hade förstått den "amerikanska jazzstilen".

Men i likhet med flera andra fick även Paramountorkestern nöja sig med att för grammofonpubliken, och därmed för eftervär-den, spela in skivor med "Svenska melodier med amerikansk finess", som det hette i reklamen. Det finns onekligen en hel del "finess" i många av inspelningarna, en drive och precision och utmärkta jazzsolon, trots schlagerinramningen, refrängsången och titlar som *Alla kvinnor är likadana* och *Edit, e' de' ledit* (båda 1928), *Då reser jag med Klara till Sahara* (1929) och flera andra. Bäst kommer orkesterns jazzkunnande till sin rätt i Folke Anderssons *Tillie* (1928) och *Tambou* (s. å.). Bland solisterna återfinns namn som vi redan stött på tidigare: de för svenska förhållanden avancerade saxofonisterna och klarinettisterna Tony Mason och Olle Henricson, pianisten Nisse Lind samt, inte minst, den högt begåvade trumpetaren Gösta "Smyget" Redlig, i ton och frasering den bland svenska trumpetare som kom närmast den allmänt beundrade Red Nichols, en känd, vit amerikansk trumpetare som - liksom jazztrumpetare i många länder - hade Bix Beiderbecke som idol. Huvudansvarig för Paramountorkesterns jazzmusikaliska orientering torde kapellmästaren Folke "Göken" Andersson ha varit. Han arrangerade en stor del av repertoaren och gav många uppslag till hur solon m. m. kunde spelas.

Även utanför Stockholm fick jazzen sina musiker och sina anhängare. Men dokumentationen är sparsammare och vad gäller skivinspelningar nästan obefintlig. I Göteborg spelade flera band, även om de utländska orkestrarna tycks ha haft en större andel av de fasta engagemangen. Ett tidigt inhemskt göteborgsband var ”Grand Orchestra” med 5-6 man: 1924 ingick den senare välkände gitarristen Nils 'Banjo-Lasse" Larson, violinisten och altsaxofonisten Gilbert Johansson, pianisten Gösta Hedén (ibland ersatt av Bertil Forsberg), altsaxofonisten John Hasse m. fl. Orkestern hade fått flera av de bästa spelningarna (på societetsfester, på Lorensberg, på Grand Hotel osv.) trots konkurrensen från de utländska orkestrarna (ungerska, franska m. fl. föga jazzinriktade kontinentala band). Radiosändningar började komma igång så smått 1923 och Göteborgs rundradio sände dansmusik 1924. Efter en sändning från Lorensberg med Grand Orchestra, då radio ännu var en ny och okänd företeelse, kom en herre fram till musikerna: "Var det ni som spelade i radio? Tänk att jag hörde det ända till Alingsås."

En sedermera riksbekant göteborgsorkester, inte minst tack vare kommande riksradiosändningar från Liseberg, leddes av pianisten Åke Fagerlund. Orkestern spelade 1929-31 på Waux-

hall och 1931-44 på Liseberg. Eftersom de flesta av orkesterns medlemmar genom åren hade andra, "civila" yrken under dagtid, har den fagerlundska orkestern betecknats som "semiprofessionell". Men den hörde till de få dans- och jazzband utanför huvudstaden som fick tillfälle att göra inspelningar i någon nämnvärd omfattning — de flesta på 30-talet.

Grand Orchestra på Cegreller i Göteborg 1925. Fr. v. Nyberg, Bertil Forsberg, Gilbert Johansson, Nils "Banjo-Lasse" Larson, John Hasse.

I Helsingborg fanns den svenska agenturen för engelska Columbia, och på de skivor som spelades in i Helsingborg respektive i Stockholm och London medverkade åren 1927-30 en svensk studioensemble, ”Redvitt band”, med bl. a. trumpetaren Gösta Tönne, en ännu på 50-talet välkänd kapellmästare. I Dalarna, slutligen, fanns småningom alltfler band som började ta upp modern musik på sin repertoar. Till de mest bekanta hörde ”Hellmansöorkestern” (namnet taget efter den lilla ön i sjön Runn utanför Falun) med John Hedberg som drivande kraft, örst på dragspel, senare som saxofonist. Orkestern var ursprungligen (1918) en trio, men den utökades med två trumpeter, tre saxofoner, piano och trummor. 1930 kunde orkestern göra några skivor i Stockholm i tidens populära stil med kompositioner av Hedberg. Orkestern upplöstes 1942. Till dem som spelade i Hellmansöor-

kestern på 20-talet hörde den nämnde Anton Mattson (Tony Mason) och hans bröder Ragnar och Gösta.

En annan kapellmästare från Dalarna var Harald Samson, känd som "Sam" Samson. 1919 debuterade han som dragspelare, trumpetare och dansmusiker i Grängesberg, senare utbildade han sig till pianist vid Karl Wohlfarts musikskola i Stockholm, innan han vid mitten av 20-talet övergick till dansmusiken. Som ledare för eget band kom han redan 1928 att presentera jazz som konsertmusik i samband med en turné som gick över Ludvika, Grängesberg, Kopparberg, Lindesberg och Arboga. Så sakta började jazz och jazzinfluerad musik att bli känd på olika håll i Sverige. Men det egentliga genombrottet kom först på 30-talet.

30-talet

1. Panorama

Det lär ha varit den amerikanske författaren Scott Fitzgerald som myntade uttrycket "The Jazz Age" - jazzåldern - om 20-talet. För honom och för många andra var jazzen ett mångtydigt begrepp, lika mycket musik som ett slags tecken för en ny tidsålder. Håller vi oss till jazzen som en så småningom rätt klart avgränsad musik - och ej som modeord för en rad olika företeelser - så framstår 30-talet för Sveriges vidkommande som den första verkliga "jazzåldern". Trots att de ekonomiska konjunkturerna började vackla i slutet av 20-talet och kulminerade i börskrascher, depressioner och arbetslöshet långt in på det följande årtiondet (vilket naturligtvis även drabbade musiker), så fick jazzen allt större svängrum och även en viss lansering på egna villkor, främst under senare delen av 30-talet. Detta var någonting nytt. Skivbolagen och fackpress kom, vid sidan av den redan tidigare betydelsefulla radion, att få en särdeles viktig funktion. Kontaktytan med avancerade typer av jazz blev större, och musiken blev på ett annat sätt än tidigare tillgänglig för människor som bodde långt bort från storstäder. Det blev allt vanligare med import och kommersiell distribution av utländska jazzskivor, det var möjligt att få information om utländska kortvågssändningar med dans- och jazzmusik, och det gjordes radiosändningar från studio eller från olika dansställen, främst i Stockholm. Allt detta hade förekommit tidigare, men utbudet under 30-talet blev bredare, mer mångsidigt och mer bekant.

För den svenska jazzen kan man inte överskatta betydelsen av de gästspel som gjordes av framför allt svarta amerikanska jazzstjärnor. Musiker som Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Carter, Jimmie Lunceford, Edgar Hayes, Fats Waller och Duke Ellington hörde till dem som - i nämnd ordning - gjorde framträdanden i Sverige under 30-talet. Det började med andra ord ges konserter med jazzmusik, och det var inte endast mer eller mindre kända utländska musiker som framträdde på dessa.

Även svenska orkestrar började nämligen spela regelbundet på Konserthuset i Stockholm och på andra håll.

Det fanns ett ganska stort utbud av "modern dansmusik" runt om i Sverige, på vintersäsongens dansställen och under sommarsäsongen (den senare räknades vanligen från sista april till sista september), och då flyttade musiker och publik ut till utedansbanorna vid nöjes- och idrottsanläggningar och i folkparker. Hit kunde traktens boende komma för att dansa och lyssna till de "från radio och grammofon välkända" svenska banden. Men också de endast lokalt kända musikerna fick många tillfällen att framträda för sin hemmapublik.

Jazzskivans genombrott i större skala ägde rum vid mitten av 30-talet. Nu fick även de genuina formerna av jazz en tydligare identitet för många, en större åskådlighet. Genom skivinspelningarna kom jazzpublik och musiker i nära kontakt med både kända och okända namn och, inte minst, skivorna gav riktmärken och inspiration för det egna musicerandet. De mest entusiastiska jazzspisarna bildade på olika håll i landet "hot"-klubbar ("rytmklubbar"), där man samlades för att lyssna på och diskutera skivor. Det började också bli uppskattat att anordna jam sessions med levande musik, ofta i regi av dessa klubbar. Det var främst de amerikanska jazzskivorna som väckte störst intresse, och mot slutet av 30-talet var nog jazz-vännernas beundran för de engelska banden och den stil de representerade i det närmaste förbi. Karakteristiskt för den svenska skivproduktionen var till en början att flera jazzbetonade schlagerinspelningar utgavs i små upplagor på de för 30-talet typiska "varuhusetiketterna" som endast kunde köpas på varuhus (Star, Silverton, Dixi, Cameo, Grand m.fl.). Men framemot mitten av årtiondet vågade flera stora bolag satsa även på jazzinspelningar. Det helsvenska skivbolaget Sonora gick längst med sin stora serie swingskivor. Därmed fick en rad av de främsta svenska musikerna göra regelrätta jazzinspelningar. För andra - professionella som amatörer - fanns möjligheter att göra inspelningar på s. k. lackskivor, framställda i endast ett exemplar för att avlyssnas av musikerna själva och deras bekanta. Musik- och radiohandlare inrättade på många håll studior för att kunna åstadkomma sådana inspelnin-gar, och samma lokaler kunde användas som repetitionsställen för traktens band. Tack vare samma inspelningsteknik blev det också möjligt att spela in radiosändningar t. ex. då man önskade dokumentera sin egen radiosändning. Det var en händelse av rang för de mer

okända musikerna i Sverige att få framträda i radiooffentligheten och hemmabandspelarnas tid var långt avlägsen.

Det uppstod efter hand något av en amatörmusikrörelse i landet. Med tillkomsten av specialtidskrifter började man kunna läsa sakkunniga recensioner och rapporter kring svenskt utländskt jazzliv. 1933 grundades Orkester Journalen (OJ) som utgavs en gång i månaden, till en början som ett litet kostnadsfritt annonsblad för Nordiska Musikförlagets produkter, men på några få år blev den en fyllig tidskrift för modern dansmusik. 1939 började en liknande publikation, Estrad, att utges, och de båda publikationerna kom att kontinuerligt följa den svenska jazzens framväxt.

2. De utländska gästspelen

Under 30-talet gästspelade flera amerikanska jazzmusiker i Sverige, däribland flera av de främsta. Sam Woodings besök i Stockholm 1925 hade snarast varit ett förebud. Wooding återkom också 1931 och gav "jazzsymfoniska" konserter i Stockholm. Men det var egentligen först med Louis Armstrongs fyra konserter i oktober 1933 på Auditorium i Stockholm (vid Norra Bantorget) som jazzkonserter började äga rum i Sverige med framstående musiker och solister, de flesta av dem svarta amerikaner. Dessa gästspel, som skedde ganska regelbundet, med minst en betydande solist eller orkester per år, pågick fram till krigsutbrottet hösten 1939.

Men de engelska orkestrarna väckte också beundran. På konserter i Malmö, Göteborg och Stockholm framträdde 1930 den över hela Europa välkände Jack Hylton och hans stora orkester. Hylton kallades "Europas jazzkung" och kan sägas ha varit en europeisk motsvarighet till Paul Whiteman, vilken för den stora allmänheten länge var "King of jazz". Än en gång hade Ernst Rolf tagit initiativet till ett utländskt musikergästspel. Svenska musiker beundrade sedan tidigare Hylton, och Hylton i sin tur lär ha imponerats av de främsta svenska musikerna - han skall ha erbjudit trumpetaren Gösta Redlig en plats i sin orkester, men Redlig avböjde (liksom han gjort vid ett liknande erbjudande 1928 av Jay Whidden). Också de instämmande recensionerna låter ana vad man som publik satte värde på:

"Jack Hylton, Europas borne jazzkung, har för första gången låtit höra sig i Stockholm. Det blev något av en upplevelse. Ernst Rolf, som själv fungerade som conferencier, försäkrade oss att vi aldrig förrän nu hade erfarit vad jazz ville säga, och vi måste ge honom rätt. Var och en av orkesterns medlemmar var virtuos på sitt instrument, för att ej tala om dirigenten, Jack Hylton själv, som visade sig klippt och skuren för sin uppgift. Han ägde den verkliga förmågan att elda upp sina 'boys' till det sanna spelhumöret. Rytmen, samspelet och smidigheten hos den stora orkestern, allt var fabulöst. Flera av arrangemangen stodo i en klass för sig, vittnande om arrangörens goda smak, sinne för klangeffekter och förmåga att utnyttja orkesterns resurser. Det rytmiska underlaget var

förutom slagverk baserat på två pianon jämte 'string bass' och sousaphone tillsammans, av vilka den sistnämnda i hög grad bidrog till orkesterns mäktiga totalverkan. Blåsarnas prestationer voro minst sagt fenomenala. Flera av de utförda 'hot-solos' framkallade veritabla rysningar av rytmisk njutning, åtminstone hos den yngre, mera sakförståndiga delen av publiken. Tyvärr betrakta ju en hel del människor prestationer av denna art som ett slags cirkusnöje, men de gå miste om mycket, som ej förstå 'jazzens' väsen. Icke desto mindre får man ibland till livs av deras 'sakkunniga kritik' av den moderna, rytmiska musiken, 'negermusik', som den ju med förkärlek kallas av den oförstående publiken. Man behövde ej befara, att icke Jack Hylton och hans orkester blevo uppskattade till sitt fulla värde, det visade tydligt de våldsamma applådåskor som efter varje nummer fyllde salongen. Särskilt xylophonistens halsbrytande spel väckte uppriktigt gensvar. Vid flera tillfällen visade det sig att några av Jack Hyltons boys dessutom voro sannskyldiga revyartister. I de mera humoristiskt betonade musiknumren gjorde denna deras förmåga stor effekt, vilket bidrog till att höja stämningen i salongen. Särskilt erkännande förtjänar en av violinisterna, som visade sig vara en step-dansör av rang. Vokalisten däremot, som beledsagade en del nummer med sin sång, stod ej på samma höga plan som de övriga."[12]

Enligt en senare tids sätt att se är onekligen Louis Armstrong en större jazzmusiker än Hylton. Men detta var inte någon självklarhet i Sverige år 1933. Således skrev man i Social-Demokraten efter Armstrongs Stockholmskonserter (han fram-trädde även i Malmö och Göteborg):

"En mörkhyad varelse jämte åtta andra gentlemän, var och en med sitt musikinstrument, uppträdde i går kväll på Auditorium. Om primarien med sina apliknande konster och läten trätt åt sidan hade man kanske börjat lyssna för att tala om en sorts musik, som under vissa förhållanden kan åtminstone diskuteras. Nu förefamns icke ens härför några förmildrande omständigheter, som kunna motivera ett allvarsord annat än i form av en gäll varningssignal . Man måste ge Louis Armstrong det erkännandet - och det är väl beröm nog! - att han är farlig. Detta extatiska tungomålstalande lockar den okritiska hopen med sig, masspsykos. En dylik tillställning är emellertid långt ifrån människovärdig, men visar hur djupt i avgrunden en överciviliserad tids människor kunna sjunka. Överkulturens konsekvens! Skola tusentals människor i vårt upplysta land låta lura sig att betala stora pengar för att frossa i denna förvillelsens pingstmusik?"

[12] "Jazzevenemang på China". Scenen 1930 nr 9, s 284.

Denna negativa uppfattning var inte någon sällsynt företeelse. Det finns gott om exempel som visar hur långt vissa recensenter kände sig från det som utspelade sig på scenen. Under rubriken *Negerfröjd på Auditorium* skrev Aftonbladet:

"För någon månad sedan gick det ett rykte genom världspressen att Louis Armstrong var död. Ryktet torde ha varit överdrivet, ty i går uppträdde han i Auditorium med sina "choco-late boys". En stackars vit musikkritiker, som helt oförberett ställes inför uppgiften att recensera denna tillställning, känner sig ovillkorligen en smula förbryllad och undrar om evenemanget egentligen skulle omtalas under avdelningen för eldsvådor och mindre naturkatastrofer. Ty med musik har det hela gudskelov mycket litet att göra. Det är naturligtvis rytmiskt perfekt - det skulle fattas annat! - men om det gäller att göra musik av eländet står Whiteman, Hylton och Ambrose ..(för att bara nämna några stycken) skyhögt över Armstrong. Ar det däremot meningen att det hela skall föreställa en uppvisning i den vildare 'hot-stylen' föredrar jag Duke Ellington, som man av någon obegriplig anledning velat jämföra Armstrong med. Man har framför allt två anmärkningar att göra mot 'mannen med silvertrumpeten': för det första har han ingen silvertrumpet och för det andra kan han inte blåsa trumpet. Det odefinierbara bölanden han i går frustade fram på sin helvetesmaskin vägrar jag för min del att uppfatta som några slags musikaliska manifestationer.

Man skall naturligtvis inte ta en sådan sak på allvar. Men när man ser en herre, vars enda musikaliska kvalifikation tycks vara att han kan guppa med stjärten med några rytmiska mellanrum, begapas, beundras och bejublas av en publik, som förefaller åtminstone relativt normal, då undrar man vad man egentligen skall tänka. Ett gott förde denna konsert emellertid med sig. Den gjorde slut på den gamla tvisten huruvida aporna har ett språk. Den som i går hörde Louis Armstrong föra sina hesa meningsut-byten med mikrofonen kan inte gärna betvivla den saken."[13]

Oförmågan att tillägna sig musiken vare sig med känslan eller förståndet, lockar recensenten att inta en nedlåtande, skarpt avvisande attityd som till slut utmynnar i ett ironiskt kränkande av artistens hudfärg. Men det förekom enstaka uppskattande omdömen: "Den underbara rytmen, den fenomenala förmågan att plocka ihop de konstigaste toner till en begriplig mening" (Svenska Dagbladet).

---

[13] Gösta Rybrant i Aftonbladet 1933 26/10. Jfr Bruér-Nyquist, "Viktiga jazzhändelser 1930-1936". Texthäfte till dubbel-LP Svensk jazzhistoria vol 2. Caprice CAP 2010, s 12. Där även utdrag ur andra recensioner i samband med Arm-strongs besök 1933.

Det är förståeligt att de i pressen uttalade reaktionerna vid mötet med en så unik personlighet som Armstrong var delade, om inte förvirrade. De som inte hade hört mycket annat i jazzväg än det som spelades av vita musiker i USA, England och Sverige kunde helt visst bli chockade i denna "kulturkrock". Det kunde te sig svårt eller omöjligt att hitta de välvalda argumenten och musikaliskt sakliga beskrivningarna. Hur Armstrong spelade på en av sina stockholmskonserter framgår av den inspelning som råkade göras i samband med direktsändningen i radio. I spetsen för en oktett endast till namnen kända svarta parismusiker spelar och sjunger Armstrong *Chinatown*, *You Rascal You* och *On the sunny side of the street* (alla numren har utgivits på LP och CD).

Det går att ur svensk dagspress dra fram åtskilliga recensioner och omdömen kring de utländska musikernas gästspel som visar hur lång väg den genuina jazzen hade framför sig innan den vunnit ett mer officiellt erkännande.

De viktigaste utländska gästspelen i Sverige under 30-talet var följande (alla amerikanska musiker om ej annat anges):

1930	april	Jack Hyltons stora orkester från England spelar i Malmö, Göteborg och Stockholm (Chinabiografen).
1931	februari	Sam Woodings orkester ger "jazzsymfoniska" konserter i Stockholms konserthus och spelar under några veckor dansmusik på Berns.
1933	oktober	Louis Armstrong med orkester spelar i Göteborg, Malmö och Stockholm (fyra utsålda konserter på Auditorium). Medlemmarna i hans Hot Harlem Band var åtta svarta musiker (Chocolate Boys) verksamma i Paris
1934	oktober	Joe Venuti (amerikansk, vit violinist) framträder på Auditorium tillsammans med gitarristen Frank Victor och tio svenska musiker under ledning av Charles Redland.
1935	april	Coleman Hawkins, den berömde tenorsaxofonisten, konserterar på Auditorium och spelar fem kvällar med Arne Hülphers' musiker på Fenix-Kronprinsen.

1936	september	Benny Carter (saxofonist, klarinettist, trumpetare och arrangör) ger konserter på Cirkus i Stockholm och gör skivinspelningar (för Sonora) tillsammans med svenska musiker (*Some of these Days* och Thore Ehrlings *Gloaming*).
1937	Februari – mars	Jimmie Luncefords orkester ger ett 20-tal konserter i Sverige under en treveckorsturné, den första i sitt slag med en amerikansk jazzorkester i Sverige. Turnén började i Göteborg (26/2) och gick därefter till Stockholm, Jönköping, Örebro, Göteborg, Norrköping, Helsingborg, Malmö, åter Stockholm (Berns salonger).
1938	februari	Sångkvartetten Mills Brothers framträder på Auditorium i Stockholm och turnerar i landsorten. Vid stockholmskonserten medver-kade en svensk ensemble under Sten Westman. (Mills Brothers återkom till Sverige våren 1939.)
1938	mars	Edgar Hayes' Blue Rhythm Band gör en treveckorsturné ännu mer omfattande än Luncefords. Med pianisten Hayes speladede trumpetaren Henry Goodwin, tenorsaxofnisten Joe Garland, klarinettisten Rudy Powell. Bandets trumslagare är en ung Kenny Clarke, som också leder en mindre grupp ur orkestern i några inspelningar gjorda i Stock-holm (*I've found a new baby* m.fl.), i vilka Clarke själv spelar på marimba!
1938	september	Pianisten Thomas "Fats" Waller ger solokonserter i Stockholm (Auditorium) och i Göteborg och i skånska städer. Han ackompanjeras av svenska musiker under ledning av revymusikern Gösta Wallenius. Vid stockholmskonserten spelar dessutom ett svenskt band under trumpetaren Rune Ander.

1939	februaril	Franska hotkvintetten med gitarristen Django Reinhardt och violinisten Stephane Grapelly, sångerskan Beryl Davis m.fl. framträder på konserter i Stockholm (Konserthuset) och i Helsingborg.
1939	april	Duke Ellingtons orkester turnerar under tre veckor i Sverige. I fullsatta konserter på Stockholms konserthus framträder en rad av Ellingtons mest kända solister (Cootie Williams, Lawrence Brown, Johnny Hodges, Rex Stewart, Barney Bigard m. fl.) samt sångerskan Ivie Anderson. Ellington komponerar *Serenade to Sweden* och hyllas på sin 40-årsdag.

Dessutom gästspelar mer eller mindre kända artister från andra länder, däribland den bland en större publik kolossalt populära engelske trumpetaren och Armstrong-imitatören Nat Gonella (1938). Den franska sångerskan Josephine Baker var i Sverige flera gånger. 1938 hade hon med sig en liten ensemble med den sydamerikanske gitarristen Oscar Aleman och danskarna Leo Mathisen (piano) och Svend Asmussen (violin). Det var det mest kända bland Asmussens tidiga framträdanden i Sverige och det innebar hans genombrott för svensk publik. Han ledde den ensemble som året därpå ackompanjerade "Miss Valaida, Queen of Trumpet" vid hennes framträdanden på China-varietén i Stockholm. Hon var den svarta, amerikanska, kvinnliga trumpetare som egentligen hette Valaida Snow och som hade besökt Sverige 1930 som trumpetare, sångerska och showartist i den "negerrevy" som sattes upp på Cirkus.

De många utländska besöken utgör tillsammans ett särskilt kapitel i den svenska jazzhistorien. De satte sina spår i jazzlivet, och flera av dem lämnade oförglömliga intryck på en hel generation svenska musiker och jazzvänner.

3. MUSIKMILJÖER, JAZZLIV OCH MUSIKANTER I STOCKHOLM

Under 30-talet blir det uppenbart att den svenska jazzens centrum är Stockholm. Det är där flertalet av de främsta musikerna har sin ordinarie verksamhet, och de flesta bland dem ingick som medlemmar i någon av de orkestrar som spelade på huvudstadens många dansställen och musikrestauranger. Härtill kom de arbetstillfällen som erbjöds vid radion och inom skivbranschen. Jämfört med tidigare var detta inte något nytt, men mönstret blir alltmer etablerat. Förändringar i musikstilar och publiksmak, generationsväxlingar och framväxten av ett jazzintresse utanför huvudstaden innebär knappast att denna struktur rubbas.

En lämplig utgångspunkt för det översiktliga svep som här skall göras över Stockholms jazzliv kan ta sin början i den famösa Stockholmsutställningen 1930. Den var en exposé i stor skala över den nya funktionalismen i arkitektur, stadsbyggnads-konst, heminredning och nyttokonst. "Funkisstilen" kom att bli livligt debatterad, och det är frestande att dra en parallell till åtminstone de mer avancerade typerna av jazz - också de kunde uppfattas som en omprövning, ja som ett slags protest mot det invanda och konventionella. Men den synpunkten föresvävade knappast utställningsbesökarna på Norra Djurgården, då de passerade eller rentav dansade på den moderna dansbanan till tonerna av orkestern under ledning av Jack Stanley. Namnet kunde påminna om Jack Hylton, den berömde engelske orkesterledaren som ju tidigare samma år hade gästat Sverige. Denna namnlikhet var nog avsiktlig, "Jack Stanley" var ett nytaget artistnamn för Nils-Gustaf Holmquist. Genom pseudonymen hade man varudeklarerat musiken och gett en fingervisning om musikens kvalitet. Det var från väster som de nya, moderna tongångarna kom, det visste alla! Det finns också åtskilliga exempel under 30-talet på liknande förklädnader av svenska kapellmästarnamn t. ex. "Henry Morton" alias Knut Åhrberg, "Charles Richard", alias Olle Blom-

berg och "Charles Vallée" alias Olle Bergendahl - alla dessa tre var trumslagare.

Musikerna i Jack Stanleys orkester var alla svenskar, förutom kapellmästaren återfanns trumpetaren Ragge Läth, saxofonisten Sam Jacobsson, violinisten Karl Edvard Sandquist, de hörde till dem vi redan träffat på bland 20-talets stockholms-musiker. Ny i huvudstaden var däremot trumpetaren Gösta Petterson från Motala, senare känd som "Stam-Pelle" och en av de mest uppskattade solisterna i Sverige på sitt instru-ment.

Det började finnas gott om dans- och jazzmusiker i Stockholm, och det tillkom efter hand alltfler dansställen. Trots detta innebar det tidiga 30-talet ingen dans på rosor! Det berodde inte bara på de allmänt sett dåliga tiderna med lågkonjunkturer och arbetslöshet utan, när vi befinner oss på musikens område, även på "den mekaniska musikens ödeläggande framfart". Citatet är hämtat ur Svenska Musikerförbundets årsberättelse 1932. Den syftade på den allt vanligare grammofonmusiken i hemmet och musiken i radion, men i synnerhet avsågs ljudfilmen som hade introducerats i Sverige 1929. Därmed gungade marken under fötterna på en stor del av den svenska musikerkåren. Arbetslösheten blev också på detta yrkesområde inte bara ett hot - den blev verklighet.

Musikerförbundet kände dock ansvar för sina medlemmar och rekommenderade de friställda biografmusikerna att lära sig spela dansmusik. Man var också beredd att propagera för de svenska musikernas kunnande och därmed bidra till att öka efterfrågan på dem. På flera håll anordnades propagandauppvisningar, varvid särskilt dansmusikerna fick ett starkt stöd. "Jazzfester" och konserter förekom exempelvis i Karlskrona och Malmö, men det var i Stockholm som de mest storstilade arrangemangen hölls. 1930 stod Musikerförbundet som organisatör för en serie konserter till förmån för stockholmsavdelningens arbetslösa medlemmar. Konserterna hölls på Konserthuset, och därmed hade jazzen - i den tidens alla brokiga skepnader - för första gången släppts in i denna konstmusikens högborg. Flera av de mest kända orkestrarna medverkade vid en rad konserter, den första i februari, den sista i december. I spetsen fanns kapellmästarna Frank Vernon, Helge Lindberg, Gustaf Egerstam, Folke Andersson, Håkan von Eichwald, Georg Enders, Einar Groth, Nils Kyndel, Erik Ulke, Valter Karlander och flera andra.

I Musikerförbundets tidning Musikern raporterades utförligt från dessa evenemang. Musikförbundets hedersledamot, förre

teaterkapellmästaren Hjalmar Meissner, öppnade varje konsert med ett långt anförande, som tidningen därefter återgav. Meissner hade varit med länge, men hade varit allt annat än nådig mot jazzen då den lanserades som sista modet. Men nu fanns inget av "Varning för jazz" i Meissners hållning. Han var uppenbarligen angelägen att göra sitt bästa för att hans yngre yrkesbröder skulle få arbete och därmed mat för dagen. Och kanske kände han sig mer eller mindre tvungen att gå jazzen till mötes på annat sätt än tidigare. En av konserterna (6/12 1930) inledde Meissner med bl a dessa ord:

"De jazzkonserter som Svenska Musikerförbundet anordnar tjäna ett dubbelt ändamål. För det första vill vi räcka en hjälpande hand åt våra nödställda kamrater. Tack vare tonfilmen har ett stort antal väl kvalificerade och skötsamma musiker blivit utan engagement. De har ersatts av sinnrikt konstruerade maskiner som - ännu så länge åtminstone - bjuda på ett surrogat som livligt påminner om krigsårens elände, då vårt Moccakaffe var kokt på ekollon och rågknallar. Under sådana förhållanden är det ju helt naturligt att man gärna bringar ett offer på solidaritetens altare. Men samtidigt vilja vi passa på att göra lite propaganda för oss själva. Vi skola visa och bevisa, att det är onödigt att importera ännu flera utländska musiker, då vi själva kunna åstadkomma en fullt konkurrensduglig arbetsprestation. Inte blott när det gäller den högre musiken utan även beträffande dagens modenyck, "jassen". Vi har ingenting att invända mot att de utlänningar som redan fått fast fot på svensk mark även i framtiden få njuta av vår gästfrihet. Men så länge som läget är så kritiskt som nu, be vi Gud och Socialstyrelsen förskona oss från en främlingsinvasion, som avsevärt skulle förvärra läget och hota att totalt undergräva vår existens. Det berättigade i våra krav torde ligga i helt öppen dager. Det enda motargument som presenterats har varit ett uttalat tvivel om, huruvida vi överhuvud taget kunna spela jass härhemma. Förtal kan icke nedtystas med tal eller fraser. Endast taktik hjälper, - framträda med öppet visir och lägga papperna på bordet. I vårt fall alltså, dränk tvivlet i en flod av välljud och rytmik och kläm i med synkoperna, så att det kittlar i benen på ungdomen. Vid föregående demonstrationskonserter har vi värvat tusentals anhängare. Vår förhoppning är att deras antal skall växa i afton. Saliga äro de som tro utan att se. Men när det gäller musik är det säkrast att höra först och tro och döma sedan."[14]

Det är lätt att idag le åt sådant högtravande tal. För Meissner, liksom för många andra, var det inte vilken jazz som helst som kunde accepteras. "Det finns ett villkor, ett oeftergivligt villkor för

[14] Musikern 1930 nr 24, s 326.

jazzens existensberättigande: Den måste framföras *konstnärligt*, med tillvaratagande av de klangeffekter och den speciella rytmik som utgör jazzens särmärke" (ur Meissners anförande vid konserten 2/2). Av programmet till konserten 1 mars framgår att man inte bara spelat "fox-trot" utan också valser såsom *Söderhavets sång* och Strauss' *Wein, Weib und Gesang* samt *Svensk rapsodi* av Gösta Säfbom. I det senare stycket hade tonsättaren bearbetat bl a *Ack, Värmeland Du sköna* samt studentsången, något som skall ha framkallat stormande applåder. Dessa propagandakonserter avslutades då medlemmarna i de medverkande orkestrarna gemensamt framträdde i en "jättejazzorkester". Detta var på ett sätt tidstypiskt - man anar ett eko från det vita medelklassamerika som kunde beundra en Paul Whiteman och hans jätteorkestrar. Men hade beundrarna av detta slags demonstrationer upptäckt den slags jazz där man använde sig av betydligt färre musiker men arbetade med andra, mer förtätade medel och improvisation?

Vid sidan av konserter med utländska jazzstjärnor och uppvisningar av det nyssnämnda slaget, började det ges regelrätta jazzkonserter med svenska orkestrar. Vi har redan kunnat konstatera hur Konserthuset och Auditorium blev viktiga konsertlokaler. Men även andra kom till användning. 1931 framträdde Frank Vernons orkester med ett konsertprogram på Astoriabiografen och på Auditorium. 1932 konserterar samma orkester på Konserthuset i Stockholm och 1934 spelar där vid olika tillfällen Arne Hülphers` orkester, Folke Anderssons, Macce Bergs, Henry Mortons och Gösta Jonssons. Vid mitten av 30-talet var med andra ord svensk jazz en rätt vanlig företeelse på Konsert-huset i Stockholm. En likartad utveckling ägde rum i Göteborg.

Men det var inte i konsertsalarna som det reguljära utbudet av jazz och jazzbetonad dansmusik fanns utan på dansställen av olika slag. Så hade det varit redan tidigare, men antalet nöjes ställen blev allt större trots depressionen i början av decenniet, och det musikaliska utbudet var varierat. Societetspubliken med gott om pengar begav sig till de påkostat inredda dansrestaurangerna, inte minst Grand Hotel Royal (på Blasieholmen), där man bl a fortsatte traditionen från 20-talets början med thé- dansant. Man sökte sig också till de många nattklubbarna, en tidstypisk företeelse åren omkring 1930 och några år framöver. Dessa ställen växte upp som ett slags nattliga svampar ur en hemlighetsfull och lockande underjord. Den mest bekanta var kanske Embassy (senare Salle de Paris) på Sturegatan 10, men det

fanns åtskilliga andra, t.ex. Adlon på Regeringsgatan 50. Stora nöjesetablissemang var Berns salonger och Fenix-Kronprinsen (1930-34 hette stället Kaos) på Adolf Fredriks kyrkogata 10 (nuvarande Citykyrkan), båda var engagemangsplatser för några av de mest betydande stora orkestrarna med jazz på repertoaren. Andra dansställen, med eller utan mat och spritservering, var Sphinx (hette Phönix från 1933, senare Sfinx) på Kungsgatan 29 med sitt berömda, underifrån upplysta dansgolv av gjutglas med rosmönster, Hästskobaren i det s.k. Hästskopalatset (Regeringsgatan 45 vid korsningen till Hamngatan) och de för senare tiders jazzvänner välkända Bal Palais (Kungsgatan 65, hette före 1931 Bal Tabarin) samt Nalen (Grand National m.fl. tidigare namn, Regeringsgatan 74). En viss särställning ur jazzsynpunkt intog ett litet ställe som Koh-I-Nohr (Tegnérgatan 28) bland musiker kallat "hotkliniken". Det var ett av de första ställena i innerstaden dit musiker efter sina ordinarie engagemang kunde gå och spela för sig själva och för en liten publik. Mot slutet av 30-talet hade sådana sammankomster alltmer börjat bli regelrätta *jam sessions*. Denna för jazzen så livsgivande möjlighet - att få spela på helt egna villkor - känns igen från andra håll, t.ex. från 30-talets USA. Det fanns åtskilliga andra musik- och dansställen i och strax utanför Stockholm (vilket framgår av en omfattande förteckning i boken *Jazzen i Stockholm*), men de nämnda hörde till de mest bekanta.

Nöjeslivets innehåll och organisatoriska struktur var ganska annorlunda jämfört med dagens, den som i stor utsträckning styrs av snabbt förbiilande trender och av en teknologisk massmediakultur, och detta på ett sätt som knappast kunde förutses på 30-talet. Då skedde förändringarna långsammare, var mindre spektakulära och svårare att peka på. Så framstår också 30-talet - i synnerhet när vi har fått det på en 50-årig distans - som ett på flera sätt tämligen homogent årtionde. Det var t ex karakteristiskt för nöjes- och dansmusiklivet, att orkestrar på många håll var engagerade till ett och samma "etablissemang", inte bara under en hel säsong utan ofta under längre perioder - flera år. På så vis kunde musikmiljöer byggas upp - eller de snarare uppstod mer eller mindre spontant - i vilken den där verksamma orkestern (och på vissa ställen anlitades flera orkestrar åt gången - på skilda estrader) bildade ett centrum med sin speciella stil, sina solister och sin repertoar. Orkestern, och därmed stället i fråga, drog till sig en viss publik, en stampublik utgjorde kärnan. Särskilt var det så under "vintersäsongen", som räknades från första oktober

till sista april. Därefter vidtog "sommarsäsongen", då det blev lågsäsong i storstädernas nöjesliv men högsäsong i folkparker och, under den egentliga sommaren, även på små och stora semesterorter. Publik från när och fjärran strömmade till Denna tudelning av året innebar att många orkestrar begav sig ut på turné och/eller tillträdde mer kortvariga engagemang på dansställen runt den långa svenska badkusten eller på sommarrestauranger och nöjesplatser på olika håll i landet. Också sådana engagemang kunde mer eller mindre vara reserverade under en eller flera säsonger åt en och samma orkester repektive kapellmästare.

Med detta skall vi tillsvidare lämna den yttre ramen för att presentera några profiler i den svenska jazzens 30-tal.

4. De stora orkestrarna

De mest kända orkesterledarna inom den moderna dans- och jazzmusiken i Sverige under 30-talet hette Håkan von Eichwald och Arne Hülphers. Men de hade gott sällskap av Georg Enders, Frank Vernon, Helge Lindberg, Charles Redland och kanske ett par till. Det är betecknande att ingen av dessa, utom Redland, var någon jazzmusiker i egentlig mening, särskilt inte med nutida mått mätt. Till inte ringa del hängde detta samman med att den tidens stora orkestrar förväntades fylla en rad musikaliska uppgifter av vilka spelandet av jazz och jazzbetonad musik till dans eller i konsertsammanhang bara var en. Detta var också en förutsättning för att orkestrar av denna stora, kostnadskrävande typ kunde existera år efter år. Man frestas använda termen "storband", en beteckning som myntats inom jazzen (*big band*). 30-talet var ju också storbandens epok i jazzhistorien, mer än någon annan, och man kommer lätt på namn som Duke Ellington, Andy Kirk, Count Basie, Jimmie Lunceford, Chick Webb, några av de mest kända svarta orkesterledarna - till de vita hörde Benny Goodman. Men det fanns i USA och framför allt i Europa stora orkestrar för vilka jazzen bara utgjorde en del av deras musikaliska utbud. Återigen bör erinras om den orkesterkultur som utvecklats i England - och som fick avläggare i andra europeiska länder - och som innebar en bred repertoar med allehanda former av dåtida populärmusik och dansmusik. Men också den s.k. konsertmusiken spelades, dvs. nummer - ofta utdrag ur större verk - från den europeiska konstmusikrepertoaren från wienklassicismen och 1800-talet (uvertyrer ur operor, instrumentalstycken, sångnummer, wienervalser och mycket annat). I stället för dagens utbud av malande muzakmusik m.m. på offentliga lokaler serverade man inte bara mat och dryck på 30-talets många etablissemang, utan ofta även levande musik av stora eller små ensembler. Eftermiddagar och tidig kväll bjöd många ställen på konsert eller kvalificerade underhållningsmusik, något som Bengt Nyquist utförligt belyst i sin undersökning av *Musik till middag - Underhållningsmusiken i Sverige*. Efter middagstid vidtog dansmusiken och det var i det sammanhanget som jazzinslagen i

regel hörde hemma (olika former av "symfonisk jazz" passade snarast in i konsertrepertoaren).

Inte minst i de stora orkestrarna som spelade på de mest kända ställena fanns höga krav på repertoarbredd och därmed på musikernas mångsidighet. Det var snarast regel att musikerna behärskade minst två instrument, gärna både blås- och stråkinstrument, för att man skulle kunna hålla medlemsantalet på en rimlig nivå. Det var i flera sammanhang vanligt att både konsert- och jazzmusiker spelade sida vid sida, även om distinktionen mellan dessa inte alltid var särskilt tydlig. Men det var få musiker i Sverige som under förra hälften av 30-talet kunde spela improviserade "hot"-solon, konsertmusikernas musicerande var helt och hållet notbundet. Men de båda kategorierna hade ofta en gedigen musikutbildning vid konservatorier, regementen eller på andra håll. Orkesterdisciplin, obehindrad notläsningsförmåga och god fysik var nödvändiga krav i en tid då konkurrensen kom att bli allt hårdare.

Stora krav ställdes naturligtvis på kapellmästarna. Håkan von Eichwald hade exempelvis som barn turnerat som konsertpianist i Ryssland, fått en allsidig musikutbildning i sitt hemland Finland och även studerat i Tyskland och Wien. 1926 kom han till Sverige, var kapellmästare vid Vasateatern innan han 1930 erbjöds att bli repetitör vid Kungliga teatern (Operan), vilket han avböjde. I stället antog han ett anbud att sätta samman en stor orkester, som skulle spela på vinrestaurangen Kaos. Det var i samma lokal som Fenixpalatset där Ernst Rolf hade haft en storhetstid 1917-19. Så bildades ”Kaos-orkestern”, en efter europeiska förhållanden fullbesatt dans- och konsertorkester, två trumpeter (Åke Johansson-Jangell, Fritiof Morell), en trombon alternativt violin (Ivar Gille), tre saxar respektive klarinett m m (Tony Mason, Nils Dalin, Martin Holmer) en violin (Leopold Becker), två pianon alternativt dragspel (Bertil Forsberg, Håkan von Eichwald), en banjo alternativt gitarr (Charlie Hanson), en basfiol alternativt tuba (Magnus Edström), en trumslagare (Olof Tornehave).

Orkestern blev det första svenska permanenta "storband" som lanserades framgångsrikt utomlands. 1931 och 1932 turnerade man på kontinenten och framträdde på olika håll i Tyskland (Hamburg och Berlin), i Schweiz (Zürich), och i Tjeckoslovakien (Breslau och Prag). von Eichwald själv framhölls smickrande och tidstypiskt som "Der schwedische Jazzkönig" (Den svenske jazzkungen) och orkesterns kvalitet jämfördes med de engelska topporkestrarnas! Hösten 1933 organiserade von Eichwald en ny

dansorkester till Kaos, men eftersom han redan var teaterkapellmästare på Oscarsteatern (1932-35) anförtrodde han efterhand ledarskapet åt andra i orkestern. Det blev till sist orkesterns pianist, Arne Hülphers, som från nyåret 1934 kom att axla von Eichwalds roll som ledare för Kaos-orkestern. Senare under året fick orkestern definitivt beteckningen ”Arne Hülphers orkester”, som snart framstod som den mest jazzinriktade stora dansorkestern i Sverige. Men von Eichwald hade inte spelat ut sin roll inom detta fält. Under de följande sommarsäsongerna ledde han en stor orkester på turné i folkparkerna, 1936-37 efterträdde han Georg Enders som ledare för en stor orkester på Berns, och 1937-39 var han på nytt dansorkesterledare på Fenix-Kronprinsen, vilket fr. o. m. 1934 var det nya namnet på dansrestaurangen Kaos. I februari 1939 hade orkestern ett månadslångt gästspel på nöjespalatset Femina i Berlin. I den staden ledde von Eichwald också sina sista jazzinspelningar.

En av Håkan von Eichwalds första jazzskivor med Kaosorkestern: "Baby Lou", inspelad 1930.

Om vi tittar en smula på den von Eichwaldska diskografin från de här åren, visar det sig att den omfattar långt mer än 300 titlar. Här finns ett stort antal svenska schlager, sjömansvisor, "gam-

meldanslåtar", julvisor, tangos, foxtrots och mycket annat. Det är främst i den sistnämnda 4/4-taktsrepertoaren vi har att söka de jazzbetonade inslagen, det rör sig om ett drygt 30-tal inspelningar. De utgör en viktig del i den svenska jazzskiveproduktionen under 30-talet. På varuhusmärket Star (Konsum) utkom t ex *Baby Lou* (1930), en briljant spelöppning till det svenska 30-talet med utmärkta, improviserade solon av främst Tony Mason, som i tur och ordning spelar altsax, barytonsax och klarinett. 1932 gjorde orkestern inspelningar i Berlin och Stockholm för märket Ultraphon. Här finns exempel på det tidigare nämnda engelska inflytandet såsom i *Sailin' on the Robert E Lee*, och *You call it madness*, *I call it love* samt *Lazy da*y, de sistnämnda med tidstypisk "engelsk" sång. Vid sidan av Mason framträder i dessa och andra nummer de skickliga trumpetarna Åke Jangell och Gösta "Smyget" Redlig. Ett ovanligt exempel på regelrätt scat-sång återfinns i just *The Scat Song* med Sune Waldimir i huvudrollen, också en av orkesterns huvudarrangörer. I von Eichwalds senare jazzinspelningar från åren 1937-39 medverkar en större blåsarbesättning (tre trumpeter, två tromboner, fyra saxofoner) förutom violin och "fullt komp" - med andra ord ett nästintill komplett storband enligt modell USA. Också musiken har bitvis ändrat karaktär, det finns onekligen en fläkt av amerikansk jazzstil i ett nummer som *Shades of Hades* (1939).

Alltsedan han börjat leda en egen orkester (1934), hade Arne Hülphers framstått som von Eichwalds jämnbördige konkurrent. Också Hülphers hade fleråriga konservatoriestudier bakom sig och hade från 20-talets slut spelat piano med Dick De Pauw och Frank Vernon. Även de inspelningar som Hülphers orkester gjorde visar en gradvis övergång från engelska till amerikanska ideal. Men delvis fanns de sida vid sida. Den engelskpåverkade refrängsången är uppenbar i *Lookie, lookie, lookie, here comes cookie* (1934) medan *Harlem Heat* (1934) pekar mot "hot"-jazzen från USA. 1937 gjordes en ypperlig version av Ellingtons bekanta *Black and lan fantasy* med pionjären Gösta '"Smyget" Redlig som trumpetsolist (samma nummer hade intressant nog spelats in två år tidigare av Georg Enders orkester och med Redlig bland solisterna). Inspirerad av Edgar Hayes' Sverigebesök 1938 svarade dansken Julius Jacobsen för en bearbetning av *Swinging in the promised land*. Det är ett mustigt arrangemang med bredd i klangen, mycket genom att Jacobsen, då gästtrombonist i Hülphers orkester, använder sig av både bas- och barytonsaxofon.

Det året, 1938, ingick en rad av det sena 30-talets främsta, svenska jazzmusiker i Hülphers orkester: trumpetare var vid sidan av Gösta "Smyget" Redlig även Gösta "Stam-Pelle"- Petterson och Gösta Törner, trombonister var Jacobsen (mera känd

Håkan von Eichwalds orkester konserterar på kontinenten i början av 30-talet

Arne Hülphers' orkester i radiostudion 1937.

som pianist och definitivt bosatt i Sverige fr. o. m 1948) och Georg Vernon, i saxsektionen fanns Tony Mason, Olle Thalén (också känd som en av de första svenska sångarna i amerikansk "crooner"-stil å la Bing Crosby m. fl.), Zilas Görling och Elver Jansson. De fyra musikerna i rytmsektionen var pianisten Evert Hedén, gitarristen Charlie Hanson, basisten Thore Jederby och trumslagaren Gösta Hedén. Till storlek och besättning motsvarade detta den samtida, konkurrerande orkestern under von Eichwalds ledning.

Det var inte bara de amerikanska jazzidealen som blev allt tydligare mot slutet av 30-talet när det rörde sig om stora orkestrar. Också svenska originalkompositioner och svenska arrangemang började få insteg i repertoaren. Trombonisten Uno "Miff"" Görling hörde till dem som tidigt gjorde sig ett namn som jazzinriktad kompositör. Ett exempel är *Hülphers' stomp,* som orkestern spelade in 1938, men redan två år tidigare hade man spelat in Görlings *Ösregn*. Också Folke "Göken" Andersson och Thore Ehrling anlitades under dessa år som kompositörer och arrangörer för den hülpherska orkestern.

Innan vi lämnar stockholmsorkestrarna och stockholmsmiljöerna måste National nämnas, senare känt som Nalen. Stället började på 30-talet bli en viktig jazzmiljö, även om Nalens glanstid blev 40- och 50-talen. Den avgörande förändringen skedde 1934, då Topsy Lindblom tillträdde som ställets ägare. Knappast musikkunnig förstod han ändå att göra Nalen till mötesplats inte bara för en stampublik utan också för musikanter - till en början svenska men senare blev detta dans- och musikställe vid Regeringsgatan 74 en internationell träffpunkt för jazzmusiker från många länder. Topsy hade en bakgrund som idrottsman (olympisk guldmedaljör i tresteg 1912), som journalist och nöjesarrangör. Han rustade upp Nalen men bibehöll det tidigare bruket att ha ett "kultisband", som spelade "gammal dansmusik" i den s.k. lilla salen. I den stora salen spelade en annan orkester "modern dansmusik".

Säsongen 1934-35 leddes den senare orkestern av Gösta Amedée, därefter kom Astoria-orkestern, ett amatörband som hade varit igång redan på 20-talet och närmast kom från ett engagemang på dansbanan vid Hässelby strandbad. Orkestern kom att ledas av Seymour Österwall och kallades också snart Seymour Österwalls orkester, senare helt enkelt för Seymours. Orkesterns storhetstid inföll på 40-talet men den hade redan tidigare flera begåvade jazzmusiker bland sina medlemmar, som

trumslagaren Åke Brandes och Sten Westman, en legendarisk saxofonist, dragspelare och arrangör som tyvärr knappast lämnat några kända jazzinspelningar efter sig. Han hann göra en kort karriär i USA (bl. a. som arrangör för Andy Kirks orkester) innan han avled där i en lungsjukdom 1942.

Det var inte ovanligt att svenska musiker under 30-talet fick erbjudanden att arbeta utomlands. von Eichwalds och Hülphers' respektive orkestrar är nog de mest kända exemplen med sina engagemang på kontinenten - Hülphers spelade 1934 och 1936 i Köpenhamn och genomförde turnéer i de skandinaviska länderna vid sidan av framgångar främst i Tyskland (t.ex. på det berömda Europahaus i Berlin). Men redan 1926 hade en liten svensk ensemble under violinisten Erik Zölls ledning haft ett halvårsengagemang på en nattklubb i Genéve. Några musiker gav sig tidigt över till Staterna: redan 1928 hade pianisten Lasse ”Bob” Laine lämnat Stockholm och Hjalmar Elwing hörde till dem som kom efter. Georg Enders orkester spelade 1935 i Schweiz liksom von Eichwalds. En nyhet var det när trumslagaren Macce Bergs elvamansorkester kom till Sovjet säsongen 1935-36, först fyra månader på hotell Astoria i Leningrad, fyra månader i Moskva, ett långt badortsengagemang på Krim sommaren 1936 samt konserter på olika håll (bl. a. i Kaukasien) och framträdanden i radio. På hotell Astoria i Leningrad kom samma år en annan svensk orkester under ledning av den tyskfödde Hanns Bingang och efter honom kom Georg Enders' orkester. Kanske vågar man påstå att något av en svensk jazzvåg rullade in i Sovjet vid mitten av 30-talet![15]

[15] Jfr S Frederick Starr, Red & Hot. The fate of jazz in the Sovjet Union. New York-Oxford 1983, s 121 f.

5. "LANDSORTEN" – JAZZELDEN SPRIDER SIG

"Landsorten" - ja, det innebar för många i den stockholmska dansmusikbranschen helt enkelt det som inte var Stockholm. Ibland till och med städer som Göteborg och Malmö, men först och främst mindre städer och orter runt om i landet. Att musiker och musikliv utanför Stockholm har blivit sämre dokumenterat genom åren är inte så konstigt med tanke på att skivbolag, fackpress och radio främst har funnits i kungliga huvudstaden. Den som siktade på en karriär fick, liksom på många andra områden, bege sig till Stockholm. Där fanns värdefulla musikerkontakter, där fanns de betydande dans- och spelställena samt - inte minst - den stora publiken. Situationen var i princip densamma som för musiker i andra länder där jazzcentra kunde heta Köpenhamn, Paris eller New York.

Men det fanns ett dansmusikliv i Sverige, och det hade inte nödvändigtvis någon direkt förbindelse med det stockholmska. Redan under 20-talet fanns det både amatörorkestrar och mer professionellt betonade, som försökte sig på den engelsk-amerikanska dansmusiken. Några av dessa band har skymtat i det föregående bl. a. i Göteborg och i Dalarna. 1932 utkom två nummer av tidningen Megafonen, vars utgivare var Dalarnas Dansmusikförbund. Av en förteckning i tidskriften framgår, att inte mindre än 33 orkestrar var anslutna till samma förbund, däribland ”Falu dansorkester”, ”Falu Danskapel”l, ”Five Man Jazz”, ”Hellmansö Dansorkester”, ”Krylbo Jazzband”, ”Lilla Kapellet”, ”Müllers Jazzband”, ”Novelty Band”, ”Tip Top Band”. Att det vid denna tid fanns behov av vägledning i den moderna dansmusikens hemligheter och finesser, i Dalarna likaväl som på andra håll i Sverige, visar en artikel kring begreppet "hot", några recensioner av utländska jazzskivor och en artikel med titeln *Jazzmusik och annan musik.* Författaren hette Sam Samson, och han hörde till pionjärerna bland de modernistiskt inriktade landsortsmusikerna (se kapitlet om 20-talet). 1931 kom han som orkesterledare till Göteborg för ett långtidsengagemang på danssalongen

Wauxhall, innan han 1936 flyttade till Stockholm och dansstället Salle de Paris. Under de följande åren ledde han en serie utmärkta inspelningar med en medelstor ensemble, det blir anledning att återkomma till dem. Samson var inte minst en fin arrangör, och han fick några arrangemang publicerade i den ansedda engelska tidskriften Melody Maker.

Många musiker verksamma i landsorten kom också att stanna där. För åtskilliga var musiken snarast en bisyssla. Men flera landsortsorkestrar kom att bli kända i lite vidare kretsar i och med tillkomsten av Orkester Journalen, vars första nummer utkom i november 1933. Redan efter något år hade det lilla informationsbladet kring Nordiska Musikerförlagets produkter vuxit till en regelrätt tidskrift med artiklar kring både svenskt och utländskt dans- och jazzmusikliv.

Hösten 1934 började exempelvis serien *Svenska dansorkestrar* i vilken gavs korta presentationer av orkestrar verksamma utan-för stockholmsområdet. Här introduceras nu för OJ:s läsekrets ”Valdimir Zreloffs orkester” i Värmland, ”Ambassador Dansorkester” i Uppsala, ”Jolly Boys” i Surahammar, ”Charlie Fritz” i Helsingborg, ”Metronome” i Eskilstuna, ”Charlies orkester” i Motala, ”Golden Orchestra” i Kumla och många andra. De flesta var amatörorkestrar och den musikaliska standarden var säkerligen mycket varierande. Det är också tveksamt hur pass jazzbetonad musik som spelades i dessa band. Men orkesternamnen

The Whispering Band på Stora Hotellet i Örebro 3 februari 1934. Bakre raden fr. v. Sven Andersson, Olle Johansson, Knut Borg, Lars Johansson. Främre

raden fr v Åke "Hula" Lind, Valter Ringström, Gösta Gustafsson-Gäcke, Elof "Pela" Karlsson, Gunnar Karlsson.

Annons för dansaftnar på Grand Hotell i Strömstad. Åren 1943-46 spelade Charles Vallées (alias Olle Bergendahls) orkester från Göteborg där.

och det faktum att det fanns hundratals band runt om i Sverige vid denna tid, visar att den "moderna dansmusiken" hade fått ett fäste på bred front, om än som ett alternativ och komplement till schottis, hambo, sjömansvalser, schlagersång o.s.v.

I Orkester Journalens oktobernummer 1935 rapporterar fyra stockholmskapellmästare från sina landsortsturnéer och sommarengagemang. Så här menade Arne Hülphers:

". . . Det finns ju ett oerhört intresse för den moderna dansmusiken i landsorten, betydligt större än i Stockholm. Våra hot-nummer i hastigt tempo slogo kanske mest an, men 'Jazzmosaik', ett potpurri på gamla kända melodier i arrangemang av Thore Ehrling, var ett gott publiknummer. Dennes arrangemang på 'Tiger Rag' gick också in . . ." och Hülphers fortsätter: "Vi fingo inte höra så mycket dansmusik själva. Jag erinrar mig dock en mycket god liten orkester i Borlänge, och som helhet föreföll standarden god. Ett genomgående fel var dock bristande uppfattning om tempo, ty vanligtvis spelade man alltför hastigt. Aven om de kommersiella arrangemangen i allmänhet äro mycket bra, får man inte vara rädd för att företa strykningar och låta de olika sektioner-

na arbeta friare var för sig, än vad fallet nu är.- Här ges intressanta och upplysande inblickar av en fackman. Också Håkan von Eichwald hade synpunkter: ". . .

Landsortens musik är mycket bra, om man tar hänsyn till de små sättningar de av ekonomiska skäl måste arbeta med. Jag hörde en del för 5-6 år sedan [således ca 1929/30, förfs anm] och på den tiden har den förbättrats förvånansvärt. Pojkarna äro ambitiösa och absolut inne på rätt väg, varför några råd från min sida äro överflödiga. Allra bästa musiken hörde vi kanske i Dalarna, där också det allmänna musikintresset föreföll vara störst."[16]

Till amatörer och blivande professionella dans- och jazzmusiker riktade sig Orkester Journalen också med pedagogisk, handfast information. I en lång rad artiklar publicerade man spelöv-ningar och tips för instrumentalister av olika slag. Förebilden till detta torde man ha fått främst från den tidigare nämnda Melody Maker. I England utgavs dessutom en rad instruktiva läroböcker, författade av tidens kända dansmusiker däribland Bert Read, Lew Stone, Nat Gonella, Al Bowly och andra. Utdrag ur dessa skolor publicerades i svensk översättning i flera nummer av OJ, årgång 1936. Dessutom anlitade man regelbundet svenska musiker som skribenter: Thore Ehrling, Thore Jederby, Tony Mason, Miff Görling och Zilas Görling gav råd av allahanda slag rörande sina instrument (trumpeten, basen, barytonsaxen och klarinetten, trombonen respektive tenorsaxen) och deras användning inom dansmusiken. Blivande arrangörer hade nog åtskilligt att hämta i pianisten Sven Arefeldts *Arrangemang för liten besättning*, införd 1937 i tre avsnitt.

Det svenska skivbolaget Sonora bildades 1932. Ett par år senare grundade Sonora också ett musikförlag som började ge ut kompositioner och arrangemang för dansorkestrar av svenska musiker. För att musiker ute i landet skulle kunna få en riktig uppfattning om hur noterna skulle spelas, gjorde Sonora inspelningar med några av de utgivna kompositionerna och arrangemangen. Detta var upptakten till en med åren omfattande produktion av svenska jazzkompositioner som kom att spelas in på skivor. En sentida parallell: i några av de nyare svenska jazzskivor som på 70- och 80-talen har givits ut på Rikskonserters skivmärke Caprice, har man bifogat noter (melodistämma jämte ackord) och därmed gett intresserade tillfälle att ta del av musiken både med öron och ögon. Men det inspelade ljudet kommer

[16] Orkester Journalen 1935 oktober, s 9.

ändå i första hand! I sitt reklamblad *Schlager-Världen* sägs om Sonoras initiativ på 30-talet att "Sonora Musik-förlag kommer att lansera svenska schlager i modernare stil och arrangering och samtidigt göra upptagningar av desamma på Sonoraskivor. Tidsödande instruktioner bortfalla härigenom och arrangemanget kan på det mest effektiva sätt studeras endast genom att man avlyssnar grammofonskivor."[17] Synpunkten, här formulerad av Berthel Löfvenholm, är bara alltför välbekant för alla tiders jazzmusiker. Skivan är verkligen en oöverträffad lärobok, oftast överlägsen notprickarna på papperet!

Det var trumpetaren Thore Ehrling som hade komponerat F och Bb7. Titeln anger att det nu gällde att kunna avläsa och använda sig av det slags ackordbeteck-ningar som började bli allt vanligare som ersättning för mer detalj utskrivna ackompanjemangsstämmor t ex för pianister. I Ehrlings låt bygger melodins första takter på just dessa ackord (F och B^b7). På andra sidan av samma skiva bidrog trombonisten Uno "Miff" Görling med sin smått klassiska *Miffologi*. Året därpå inspelades Görlings *Heavenly music* som utgavs på samma skiva som Folke "Göken" Anderssons *Slow moments*. På 78-varvsskivans tid endast utrymme för två nummer på vardera ca 3 minuter (fram- respektive baksida). En studioorkester – ”All Star Orchestra” - sattes samman för dessa inspelningar. Den kom att bestå av flera musiker som spelade hos Arne Hülphers samt några andra. Vi möter trumpetarna Thore Ehrling och Gösta "Smyget" Redlig, trombonisten Miff Görling, saxofonisterna Tony Mason, Zilas Görling och Charles "Kalle" Redland samt i "kompet" pianisten Stig "Stickan" Holm, gitarristen Olle "Umbrang" Sahlin, basisten Thore "Hotkorven" Jederby och trumslagaren Gösta "Trappan" Hedén. Musikerna (eller publiken) gav - av högst skiftande anledningar! - gärna smeknamn i den vänskapliga förbrödringens tecken. Alltnog - de fyra skivsidorna torde inte bara ha gett yngre och mindre erfarna musiker något att tänka på och försöka "ta efter". Men inspelningarna är dessutom representativa för vad som kunde åstadkommas i Sverige vid den här tiden. Det finns mycket att glädjas åt: kompositioner, arrangemang, spelsätt och soloinsatser. Samma idé, att koppla ihop utgivna svenska kompo-sitioner med skivinspelningar, togs även upp av Nordiska Musikförlaget

[17] Schlager-Världen presenterad av Sonoras musikförlag. Årg 1 nr 1 (november 1935).

Sonora

MUSIKFÖRLAG

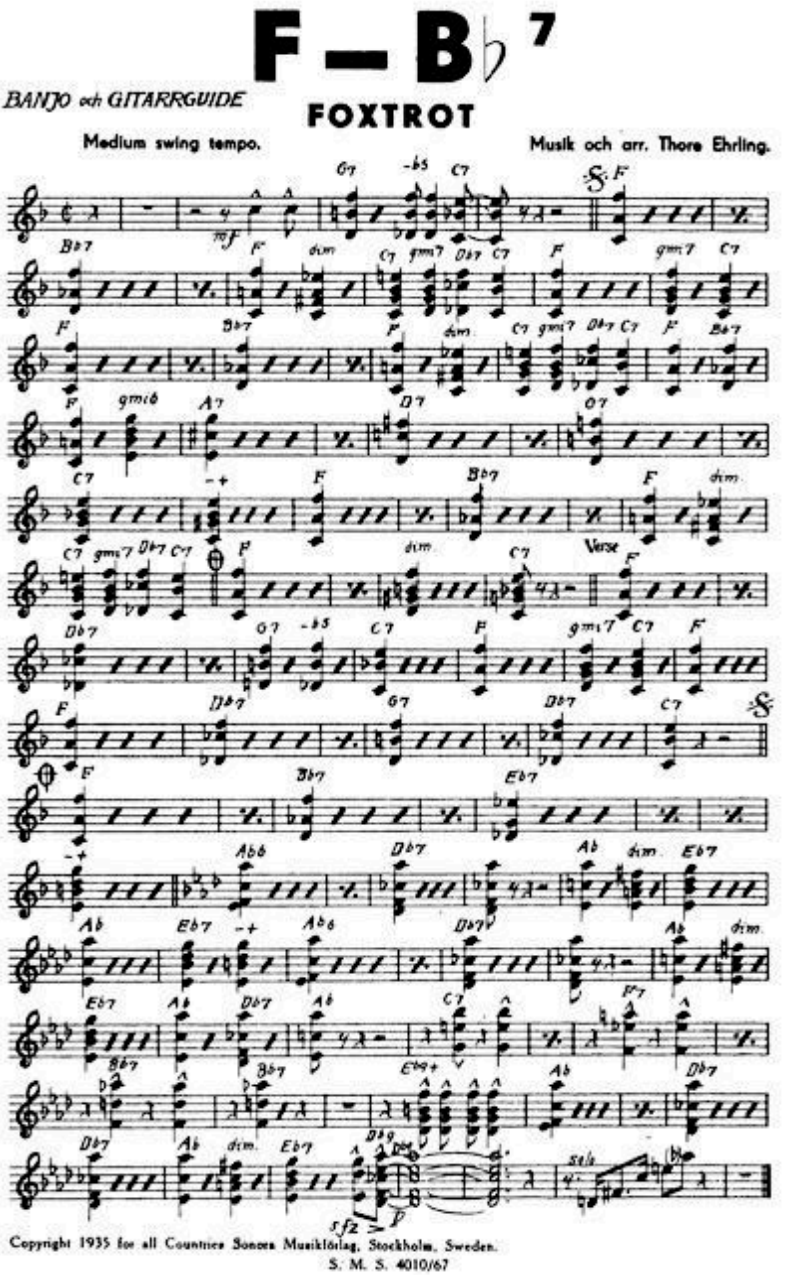
THORE EHRLING
KOMPOSITÖR OCH
ARRANGÖR

F - B♭7

FOX-TROT

INGÅR I SONORAS INSTRUKTIONSSERIE
INSPELAD å SONORA-SKIVAN Nr 3116

KUNGSG. 29
STOCKHOLM



Thore Ehrlings "F och B^{b7}" som spelades in på skivmärket Sonora 1935 gavs även ut i komplett orkesterarrangemang (endast omslag och banjo/gitarrstämma visas här).

som 1936 lät Arne Hülphers' orkester spela in Miff Görlings *Ösregn* och Thore Ehrlings *Westend!*.

Man tog säkert emot både skivor och noter med tacksamhet. Den tiden var avlägsen, då jazzmusiken skulle tas upp vid kommunala musikskolor och stat och kommun överhuvud kunde tänkas stödja något sådant som jazz och modern dansmusik. Nej, jazzen och dansen hörde hemma i nöjesvärlden och båda skulle därmed bära sig själva - ekonomiskt och musikaliskt.

För att ge tillfälle till närmare kontakter mellan likasinnade, anordnade Orkester Journalen träffar för landsortsmusiker. Man samlades i Stockholm för att besöka studior och andra musikställen, för att träffa elitmusikerna och även få undervisning av dem. Dessa tredagarsmöten ägde rum två år i följd (1936 och 1937) och det rapporterades utförligt om dem i OJ. Mot slutet av 30-talet förekom främst i Stockholm också mer regelrätta "dansmusikskolor" som till undervisningen på olika instrument hade engagerat erfarna svenska jazzmusiker som lärare.

Det tilltagande jazzintresset bland anhängare över hela landet bidrog till att man på många håll bildade jazzklubbar eller - på tidens språk - hotklubbar (eller rytmklubbar). 1935 grundades Syncopation Club nr 1 i Västerås och den följdes av Kalmar hotklubb, av Luleå rytmklubb, Karlshamns hotklubb, Örebro Syncopation club nr 3 och många andra. Även i Stockholm bildades 1936 en liknande sammanslutning. Den här verksamheten utvecklades åren 1935-39, fick en fortsättning under kriget och ledde till att Svenska jazzklubbarnas riksförbund bildades 1948. Men från början "rörde det sig om ett slags frivillig bildningsverksamhet, ofta med en mycket stor motivation från medlemmarnas sida - även om man kolliderade ganska omilt med en oförstående omvärld. Och de här aktiviteterna hade en tendens att antingen koncentrera sig på att samla och spisa jazzinspelningar inom en mera begränsad krets eller också inrikta sig på den levande musiken, spelad av lokala klubbmedlemmar - och ibland något gästspel i form av en solist från en inte alltför avlägsen storstad." (Lars Resberg)[18]

[18] Lars Resberg, "Entusiasterna grupperar sig - glimtar från de tidiga svenska jazzklubbarnas historia". Nordisk Jazzforskning (Publikationer utgivna från Jazzavdelningen, Svenskt visarkiv 1.), Stockholm 1981, s 29.

6. "HOTJAZZEN" - DEFINITIONER OCH SYNPUNKTER

Det var först vid mitten av 30-talet som man i Sverige började göra inspelningar i större skala av vad vi också i dag skulle kalla regelrätt jazzmusik. På 30-talet använde man sig gärna av andra beteckningar: "hot" och, något senare, "swing". Åtminstone begreppet "hot" var vid den här tiden nära knutet till improvisationen inom jazzen. Det hade nu också kommit fram rätt många musiker som kunde improvisera. Detta ansågs länge vara en speciell, enligt vissa bedömare rentav mystisk förmåga, och den användes till en början som ett musikaliskt uttrycksmedel, närmast ett slags specialitet, vid sidan av andra. När redaktör Harry Backlund år 1932 i sin tidskrift Megafonen vände sig till medlemmarna i Dalarnas Dansmusikförbund, ger han oss en viss uppfattning om hur man vid den tiden kunde se på ett då nytt och för många okänt begrepp som hot.

"Det amerikanska uttrycket 'make hot' med vilket medlem-marna i negerorkestrarna bruka uppmana varandra, att som vi säga "lägga på en hot", har även en annan, djupare och ursprungligare betydelse. Ordagrant skulle det såsom varande en uppmaning betyda: göra het eller hetsa upp, dvs publiken, och här öppnas då möjligheten till förståelse av s. k. 'hotmaking' ".

Efter att ha försökt sig på att beskriva hur hot åstadkommes fortsätter författaren:

"Säkraste sättet att lära sig göra hot är naturligtvis att lyssna på hur andra bära sig åt. Radio och grammofon giva här stora möjligheter. Ingen intresserad dansmusiker bör försumma att lyssna till sådana orkestrar som Louis Armstrong, Duke Ellington och Frankie Trombauer. Parlophone har en hel serie skivor, 'Rhythm-Style', vilken gott kan betraktas som skolskivor i detta avseende."

Men en viktig fråga blir: när skall man använda sig av hot? Enligt Backlund:

"Men när skall man då göra en hot? Man torde lättast kunna besvara denna fråga, om man först gör klart för sig när hot *icke* skall förekom-

ma. Enligt det ovan givna temat över en schlager, kommer ju ledtemat in omedelbart efter introduktionen. Och så måste förhållandet vara. Att här lägga på en hot, som en del orkestrar hava för sed, är alldeles oriktigt. Temat skall först spe-las i sin helhet, så att publiken hör melodien. I en liten orkester, kan man här stryka reprisen, såvida man icke har en sångare att taga till, ty det är också felaktigt, att för 'verse' komma in med en hotmelodi och att upprepa ett tema två gånger på en liten besättning kan lätt trötta... Många gånger kan det också hava stor effekt, att mitt i hotten låta mellantemat komma in i sitt skrivna skick genom ett annat instrument, och sedan låta den hottande fortsätta. Man måste framför allt komma ihåg att icke hotta för mycket, ty då tröttar man publiken. Det man ofta hör blir snart tråkigt." [19]

Mycket i dessa formuleringar visar att hotten, det vill säga improviserandet, uppfattas mer som en teknik vid sidan av andra än som en möjlighet till eget, personligt musikaliskt gestaltande. Det är inte heller säkert, att man i musikerkretsar i allmänhet hade en klar uppfattning om vilka möjligheter som låg i improvi-serandet som teknik och som konstnärligt uttrycksmedel. Men på några få år måste bilden ha förändrats. De musiker som var öppna för den genuina jazzen, framför allt den som kom från USA, kom att ge svensk jazz en mer bestämd inriktning. Och det gällde inte bara improviserandet som sådant utan hela spelsättet och den musikaliska uppfattningen. Belysande är Thore Jederbys uttalande (från 1982) om sin och andra svenskars medverkan vid den vite amerikanske jazzviolinisten Joe Venutis stockholmskonserter 1934: "Vilken 'drive' han hade, man hann ju inte med. Då upptäckte jag plötsligt: det här är ju en helt annan musik! Någonting annat än vad vi svenska så kallade jazzmusiker sysslade med."

Vid närmare eftertanke skulle detta ha kunnat sagts av andra svenska musiker och avsett en liknande spelsituation betydligt senare. Hur många gånger har inte svenska musiker blivit inspirerade, ja nästan vägledda av flera av de främsta, gästande musikerna - genom att spela tillsammans har det på helt annat sätt än genom t ex skivlyssning blivit möjligt att nå längre in i jazzens mångskiftande uttryckssätt och emotionella lägen.

Från ett helt annat perspektiv upplevde författare som Artur Lundkvist och Gunnar Eriksson 30-talets hotjazz. Lundkvist hade redan 1929 publicerat ett par dikter med jazzmotiv, nämligen i den berömda antologin *Fem unga*, debutverket för författar-

[19] Harry Backlund, "Hot". Megafonen 1932 1/6. Jfr Bruér-Nyquist, Texthäfte (framsidan) enl not 13.

gruppen med samma namn. Året därpå kom Lundkvists prosadikt *Jazzband* (i *Jordisk prosa*). En litterär behandling i romanens form av några stockholmska dansmusikmiljöer ges i Erik Asklunds *Fanfar med fem trumpeter* (1934).

För Artur Lundkvist kom den genuina hotjazzen att framstå som ett uttryck bland andra för hans livsdyrkan, som då intog en central plats i hans livsfilosofi. Modernismen skulle, enligt honom, ha som mål ett "ständigt skapande av nya former för det allrörliga livets flöde". Gunnar Eriksson å sin sida kom att skriva en större, entusiastisk och för sin tid anmärkningsvärt insiktsfull artikel om Duke Ellington och hans inspelningar (i *Tidsvittnen* 1935). Tillsammans svarade Eriksson och Lundkvist för studien *Hotjazz*, i vilken de tar upp problematiken kring begreppet och därmed jazzen som sådan.

"I populariserad form - som dansmusik - har ju jazzen utbrett sig som en välbekant efterkrigsföreteelse. Denna kommersiellt betonade, av fäsörer fabricerade jazz ('straight' jazz) skiljer sig fullständigt från den s. k. hotjazzen, vilken bör betraktas som den rena jazzen, den originala jazzen. 'Straight' betecknar ett utfö-rande som utan avvikelser följer den av styckets kompositör nedtecknade melodiska linjen. Den är för övrigt i intet avseende mera anmärkningsvärd som musikform. Hotjazzen däremot utgör vad man skulle kunna kalla för musikens surrealism.Den är och vill vara en så långt möjligt improviserad musik, som ställer den enskilde orkestermedlemmen på samma plan som kompo-sitören: med det givna melodiska temat till utgångspunkt ska nämligen solisten *med betvingande entusiasm* (originalets kursiv), på ett 'hot' sätt, omedelbart och utan förberedelse skapa en ny melodi. Detta gör hotmusikern inte bara till en reprodu-cerande utan till en omedelbart skapande musiker." [20]

Med några få meningar lyckas författarna sätta tummen på för jazzmusiken - i synnerhet som improvisationskonst - väsentliga ting. De tar därefter upp en rad av de främsta svarta musikerna, diskuterar deras inspelningar och vill sätta den bästa hotjazzen på en "teknisk-musikalisk nivå som mäter sig med de främsta moderna kompositörer, en Delius, en Ravel, en Stravinskij". Men lika viktigt för Lundkvist-Eriksson är att se jazzen som något som pekar utöver det rent musikaliska. De överväldigas av kraften och vitaliteten i musiken. Modernistiskt måleri, teknologi och en från hämningar befriad sexualitet bildar den brokiga yttre ram, som kan ge en djupare förståelse och insikt i hotjazzen som fe-

[20] Gunnar Eriksson-Artur Lundkvist, "Hot-Jazz". Karavan 1935 vol 2, s 73f, 78.

nomen. "Vi måste lära de nya melodierna och plocka de nya orden ur rymden med våra läppar" hade Lundkvist skrivit i en av sina dikter (ur *Svart stad* 1930)"... Vi måste fånga de tusen sångerna i gatukorsningen, fånga fabriksvisslornas samlingsrop och saxofonernas förgyllda gråt . . ."

I uppsatsen från 1935 skriver Lundkvist om en av Louis Armstrongs inspelningar:

" 'Tiger Rag' kommer en att tänka på en kubistisk Legertavla i rörelse, den ger ett nästan visuellt intryck av roterande hjul och maskindelar. Melodilinjen stegras, avbrytes, ingår i nya formationer; över rytmsektionens bultande pistongrytm ljuder klarinetten (Albert Nicolas) metalliskt, än ångestfullt, än triumferande. Maskinsången sammansmälter med djungelkaka-fonin, djungelfåglarnas skrik: den intrikata förenin-gen av civilisation och primitivitet." Och Ellington kallas för "en hotjazzens Picasso". "Han är en sammansatt problematisk konstnär, pendlande mellan intellektualitet och lidelser, mellan kyla och hetta; hans musik ger - som mer eller mindre all hotjazz - uttryck åt konflikter mellan raserna och mellan kulturen och instinkterna." [21]

Hur egendomliga och tidsbundna vissa av de här exemplifierade tankegångarna än kan förefalla, visar de hur jazzen kunde uppfattas av unga, radikala intellektuella i 30-talets Sverige. Det är på många sätt intressant att man inte bara har en relativt bred repertoarkännedom och pekar på vissa grundläg-gande drag i själva musiken, utan också att man bemödar sig att få en djupare insikt i jazzens "väsen" genom att ställa in den i ett estetiskt, psykologiskt och kulturellt sammanhang. Senare tider har - på ett mer eller mindre adekvat sätt - läst in andra uttryck och tendenser i jazzen, ibland utifrån tydliga sociala och politiska perspektiv.

[21] Eriksson-Lundkvist a a, s 78, 76.

7. SVENSKA SOLISTER OCH SMÅGRUPPER PÅ SKIVA

Tidigare har getts exempel på svenska inspelningar gjorda för större besättningar. Men det var i de små grupperna — upp till fem—sex man — som man kunde kasta loss, obunden som man då var av storbandsarrangemangens tvångströja.

I Orkester Journalens marsnummer 1935 löd en rubrik: "*Första svenska 'hotskivan'" . Tiger Rag och Hot accordeon* med Nisse Linds "hottrio" var väl knappast den första svenska jazzskivan. Men inspelningen var onekligen den första som lanserade en trio i modern hot- eller swingstil. Inspelningen gavs ut på Decca och angav en alternativ inriktning för inhemsk skivproduktion. Den blev också betydelsefull på ett annat sätt: här debuterade nämligen Nisse Linds berömda "hottrio", som kan sägas ha bildat skola i Sverige. Det handlar om jazz på dragspel, ett instrument som Nisse "Bagarn" Lind skall ha tagit upp 1929 under sin tid som pianist i Paramount-orkestern. Det var också vanligt att dansbandspianister hade dragspel som bi-instrument, det behövdes så snart det skulle spelas gammeldans, rumba, vals m.m. Men Nisse Lind började använda dragspelet som jazzinstrument i sin trio med gitarr och bas. Redan 1917 hade dragspelarduon Kalle Karlsson Jularbo och Fritz Lundblad spelat in en twostep (*American Rag*) av dragspelskungen Pietro Frosini, men det var Nisse Lind som genom sina skivor och turnéer gjorde dragspelet till ett populärt jazzinstrument bland 30- och 40-talens amatörer runt om i landet. En annan tidig jazzdragspelare var Erik Frank som gjorde inspelningar redan 1936, men han uppmärksammades egentligen först något senare.

På Nisse Linds inspelningar medverkar barndomsvännen och spelkamraten från Gösta Jonssons orkester, gitarristen Birger "Gäddan" Larsson. De två hade börjat framträda som duo. På den nämnda debutskivan och de följande medverkade basisten Thore Jederby, innan hottrion blev mer reguljär från 1936 med basisten Henry "Bas-Ludde" Lundin. Nisse Lind var en lika populär som anlitad musiker till sin för tidiga död 1941. Han medver-

kade på hundratals skivor med olika artister, bl.a. på den 15-åriga sångerskan Alice "Babs" Nilsons första serie med egna inspelningar (1939-40). 1938 kom Lind med i Sune Waldimirs radiodansorkester, och han fick uppgifter både vid radion och filmen, bl.a. som dragspelare i 30-talets Edvard Persson-filmer. Med sin hottrio gjorde han ett drygt dussin inspelningar 1934-39 - ibland utökades trion med en eller ett par musiker; på ett par sidor spelar Lind i duo tillsammans med gitarristen Nils "Banjo-Lasse" Larson.

Nisse Lind spelade gärna nummer i snabba tempon, *Tiger rag* är ett typiskt exempel. Han har själv beskrivit sin spelteknik:

"Eftersom dragspelet vanligtvis är 4-körigt och därigenom kopp-lar oktaven, så är det bäst att inte använda oktavteknik i större utsträckning. Vad högerhandstekniken beträffar så använder jag företrädesvis legatospel och får fram staccato genom s k bälg-tryck. Skulle man utföra vanligt pianostaccato med högra han-den, så bleve det inte så distinkt. Vibrato åstadkommes dels genom skakning eller ryck i bälgen, dels kanske mera mjukt och runt genom att vibrera med högra handen, som ligger kvar i ackordet." [22]

Många dragspelare kom att ha Nisse Lind som förebild. En liknande roll för sitt instrument hade den basist som står för ett så pådrivande basspel i hottrions *Tiger rag* (versionen från 1934). Han hette Thore Jederby och kan sägas på allvar ha etablerat det "knäppta" basspelet (pizzicato) som ett bärande element i rytmsektionen; andra baspionjärer i Sverige var Jeder-bys lärare Henry "Bas-Ludde" Lundin, Sune Lundwall, Knut Lehman m. fl. Tidigare hade man, precis som i t.ex. USA - främst använt sig av "blåsbas" (tuba eller sousaphon) eller nöjt sig med kombinationen piano, banjo (senare gitarr) och trummor. Jederby intog dessutom på andra sätt en framträdande position i det svenska jazzlivet under 30-talet. Fram till 1938 utgjorde han tillsam-mans med trumslagaren Gösta "Trappan" Hedén en fast kompgrund för övriga musiker i Arne Hülphers' berömda orkester.

Vid ett besök i Sverige 1936 ansåg den bereste och framstående danske jazzpianisten Leo Mathisen att Jederby stod i särklass bland svenska musiker: "Ett sådant temperament, en sådan swing och uppfattning och teknik, ja, jag tror inte att han

[22] Orkester Journalen 1935 mars, s 12. Betr. Nisse Lind se Björn Englunds artikel i Svenskt biografiskt lexikon, Bd 23. Stockholm 1980, s 182-184.

har sin överman i Europa." [23]

Det var Jederby som i hög grad var ansvarig för att svensk småbandsjazz vid samma tid började att lanseras på skiva. Den närmaste bakgrunden var följande. När den färgade jazzmusikern Benny Carter korn till Sverige (1936) och gav konserter tillsammans med en orkester med 12 svenska musiker, avtala-des också om att göra skivinspelningar. Dåvarande redaktören för Orkester Journalen, Nils Hellström, senare främst känd som konsertarrangör, var en energisk förespråkare för Carters historiskt sett viktiga besök och för att avtal om inspelningar skulle träffas. För Sonora spelades också in *Some of these days* och *Gloaming*. Det är en renodlad jazzskiva, och den såldes över förväntan. Därmed vågade man gå vidare. Man kom att satsa på småbandsinspelningar med svenska musiker och om detta har Thore Jederby berättat:

"Jag snackade vid något tillfälle med Sonoras tekniker Sture Lycke om att det skulle vara kul att spela in lite småbandsjazz, jag tänkte i stil med Teddy Wilsons små grupper. 'Vi går ner och provar nän kväll', sa Lycke. Sonora spelade in på biografen Vargen på S:t Eriksgatan - den döptes senare om till Gnistan. Jag kallade några killar till bion efter sista föreställningen. Det var Thore Ehrling, Sam Samson och Zilas och jag ... Vi gjorde ett par prov ... Vi spelade upp provet för Sonoras inspelningschef Helge Roundquist, och han gav klartecken: vi skulle få göra fyra sidor 'på riktigt'. Musikerna skulle få 10 kronor per sida och jag 20 för att kalla musikerna och hålla ihop det. Sammansättningen blev en annan än vid provet, Törner, Stickan Holm och Eriksberg, men dom andra kom med i fortsättningen. Dom här plattorna sålde i alla fall bra och det blev så småningom en massa inspelningar med Sonoras Swing Swingers" (s 9 i texthäfte enl not 13).

”Swing Swingers” var alltså det samlande namnet på de små studiogrupper med enbart svenska musiker, och åren 1936-38 gjordes bortåt 40 sidor för Sonora. Till de mest aktiva och anlitade hörde - vid sidan av Jederby - trumpetaren Gösta Törner, gitarristen Folke Eriksberg och pianisten Stig Holm. De fyra spelade i den första inspelningsomgången då man gjorde *Wabash blues* och *Louisiana*. På *Easy swing* och *Basin Street blues* från samma tillfälle, tillkom tenorsaxofonisten Zilas Görling. Under de följande två årens upptagningar växlade besättningarna, utöver de nämnda medverkade till och från pianisten Sune Östling,

[23] Orkester Journalen 1935 juni, s 10.

sångarna Staffan Broms och Sven Arefeldt, trumpetaren Thore Ehrling, klarinettisten Olle Henricson samt trumslagarna Åke Brandes och Anders Soldén m. fl. Vid de sista inspelningarna

Fr v Gösta Törner, Thore Jederby, Folke Eriksberg och Stig Holm spelar in den första skivan i Sonoras swingserie (1936).

som Swing Swingers gjorde (bl..a. *Royal Garden blues*) spelade ett band på tio man med tre trumpeter, tre tromboner och fyra komp.

Men det är de små besättningarna som dominerar Swing Swingers-serien. De visar att de främsta svenska jazzmusikerna (även om det bara är några av dem som medverkar i dessa sammanhang) hade en klar uppfattning om jazz- och swingmusik. I texten till den LP-utgivning på tre skivor som gjordes 1968 och som innehöll merparten av de ursprungligen utgivna tagningarna (samt en del icke tidigare utgivet material), skriver Leif "Smoke Rings" Anderson entusiastiskt: "Det förekommer en rikedom av briljant solospel på dessa sidor. Dominerande personligheter var trumpetaren Gösta Törner och tenorsaxofonisten Zilas Görling, superbra jazzmän som förmodligen fått världsrykte om 30-talets kommunikationer varit lika omfattande och snabba

som dagens." Det är frestande att instämma i dessa formuleringar, i varje fall förtjänar de båda nämnda musikerna vår särskilda uppmärksamhet.

Zilas Görling var född i Hudiksvall och näst yngst i en påfallande musikalisk brödraskara. Av bröderna har vi tidigare gjort bekantskap med Uno "Miff" Görling, trombonist, arrangör och kompositör. De övriga var Gideon (trumslagaren), Nathan (pianist), Roland (trumpetare) och Stewart (klarinettist). Pojkarna fick en hel del av sina musikaliska färdigheter i Frälsningsarmén där fadern var officer. Familjen Görling flyttade från Hudiksvall till Stockholm, och några av pojkarna hamnade i det professionella musiklivet. Zilas var utan tvekan inte bara den mest begåvade jazzsolisten inte bara i sin familj utan också i det svenska 30-talet. Han spelade med flera dansorkestrar, blev yrkesmusiker 1933 och vid tiden för de inspelningar som närmast skall diskuteras var han en av solisterna i Arne Hülphers orkester. Zilas var en solist i Coleman Hawkins anda - den dominerande förebilden för tenorsaxofonister under detta årtionde. Vid Hawkins Sverigekonserter 1935 skall vissa bedömare ha ansett att Görling t.o.m. spelade ett strå vassare än sin förebild. I varje fall har Görling i Swing Swingers-inspelningarna fin kontroll över sitt spel, och få eller inga svenska saxofonister vid den tiden kunde lika övertygande balansera teknik, ton, rytmiska och melodiska idéer mot varandra. Av hans soloinsatser återfinns några av de bästa i den stämningsfulla *Basin street blues* (1936, ffg utg. 1968) och en rad nummer i rörligare tempon: *Sleepy time gal, Sing, baby sing, Swinging around, Nagasaki* och *Corrine Corinna* (alla 1937 den sistn. ffg utg. 1968).

Trots Zilas Görlings betydelsefulla insatser i svensk jazz, är det nog trumpetaren Gösta Törner som i dessa inspelningar på ett alldeles speciellt sätt förmedlar ett intryck av omedelbar friskhet. Han hade också haft ett utomordentligt rykte bland musiker alltsedan han som 17-åring debuterade 1929 som professionell på danssalongen Valencia på Stockholms Söder. I ett tidigare avsnitt har han själv gett glimtar från sina läroår. Törner var en utpräglad naturbegåvning och blev genast en välkommen förstärkning i det spirande stockholmska jazzlivet. Men det är först i bl.a. *Louisiana*, inspelad 1936 med Swing Swingers, som han på grammofonskiva börjar visa sin kapacitet som solist. Paul Whitemans stora orkester hade åtta år tidigare spelat in samma nummer i en välkänd version med Bix Beiderbecke som solist. I den svenska kvartettversionen av samma låt spelar också Törner

inledningsvis lågmält sjungande å la Bix, men övergår därefter till en mer dramatisk och kraftfull stil. Tydligare kan inte omsvängningen i stil- och spelinriktning illustreras: som bekant var Bix Beiderbecke - vid sidan av bl.a. Red Nichols - en imiterad förebild bland svenska trumpetare åren omkring 1930 (denna beundran delade de med åtskilliga andra vita musiker i USA och Europa). Men i längden var de opåverkade av svarta trumpetare. Törner var den musiker i Sverige som inte bara tog starka intryck av främst Louis Armstrong, utan också förmådde att återskapa något av dramatiken och flykten i mästarens spel. Bevis finns i rikt mått i de här diskuterade inspelningarna. Också i *Easy swing* finns några avslutande, av Törner improviserade "ride-out"-chorus, som för tankarna till samtida småbandsinspelningar med svarta trumpetsolister - i *After you've gone* (1937) lyser t.ex. en Roy Eldridges ilskna ettrighet igenom. I några nummer förekommer improviserade dialoger mellan Törner och Görling som ger en bild av de båda musikernas skilda temperament och uppfattningar. Talande exempel är *Easy swing* (1936) och *Swing high, Swing low* (1937). Men Törner kunde som sagt växla stämning och uttryck inom ramen för ett och samma nummer (Louisiana). I *Just a Gigolo* (1937) inleder han snabbt tempo med ett öppet och rörligt spelsätt, tar efter pianospelet på sordinen och spelar först i mediumtempo, därefter återgår han till det första, snabba. Det finns flera exempel på Törners behärskning av det lågmälda och hans förmåga att ladda atmosfären med få, men känsligt valda, toner. Den vackra *Star dust* (1937) börjar med att Törner presenterar temat. Men han parafraserar samtidigt melodins ursprungliga rytmiska gestalt ett sådant sätt, att han förefaller att sväva fritt i förhållande till den givna grundpulsen. Troligen bättre än någon annan svensk musiker, förstod han intuitivt betydelsen av melodiska och rytmiska nyanser.

Vid sidan av Gösta Törner och Zilas Görling riskerar övriga medverkande på Swing Swingers-inspelningarna att komma en smula i skymundan. Paret Jederby (bas) och Eriksberg (gitarr) ger solisterna ett fint rytmiskt stöd, även i de många nummer man inte använder sig av trummor. Folke Eriksberg (född Eriksson) hade som 18-åring engagerats till Frank Vernons orkester 1928 och spelade 1934-36 med amerikanska musiker i Spanien, där han också träffade den store Django Reinhardt. Här hemma hade Eriksberg som jazzsolist få medtävlare på sitt instrument och han var den förste gitarrist som fick göra egna inspelningar (på Sonora) bl.a. *St Louis blues* (1937 med trio) och *Dreaming*

(samma år, solo), där han visar sin fina behärskning av gitarrens uttrycksmedel: singelstring-spel och i fylligt ackordspel. I Swing Swingers-inspelningarna växlar han mellan dessa båda spelsätt, även om han tycks föredra ackordiskt spelade solon (*Nagasaki* och *Lady be good*).

Pianisten Stig Holm, som medverkar på åtskilliga av Swing Swingers-inspelningarna, var något yngre än Eriksberg och hörde till de svenska pianister som vid mitten av 30-talet hade börjat få grepp om den improviserade pianojazzens teknik. Både Earl Hines och, senare, Teddy Wilson kom att höra till förebilderna. Annars hade pianot inte någon speciellt framträdande roll på 30-talets svenska jazzskivor. Tidigare hade jazzbetonade pianoskivor gjorts, men de hörde snarast hemma inom den notbundna populärmusikens domäner med ekon av ragtime och "symfonisk jazz" i stundom smått konsertbetonade nummer. Exempel på det förra finns i Karl Wehles *Varför kan jag inte få ett svar* (1928) och Leif Lundmark ("Lee Lunmar") i *Have a little heart* (1931) medan den senare tendensen kommer fram i *The red and blue blues* (1930) med pianisterna Georg Enders och den mycket anlitade Bertil Forsberg.

Under 30-talets sista år började olika reguljära och tillfälligt sammansatta ensembler att få göra jazzinspelningar, delvis på andra bolag än Sonora. Den s.k. ”Cameo-orkestern”, en studioorkester på elva man med bl. a. trumpetaren Rune Ander, gjorde några titlar för skivbolaget med samma namn. Åke Fagerlunds göteborgsorkester gjorde 1937-39 ett dussin titlar för Scala med bl.a. Olle Carle (senare känd kåsör som signaturen Cello) som sångsolist. Charles Redlands orkester inleder redan 1935 sina jazzinspelningar med sin *Atlantic stomp* och fortsätter med *Sax-Cobbl*e (1937) och en del andra nummer. Redland började anses som en av de bästa svenska kompositörerna och arrangörerna, och han spelade med stor finess på de flesta (!) instrument. Han kom från en musikalisk familj, fadern John Redland var en välkänd dansmusiker och kompositör. [24] Två av de mest intressanta svenska kombinationerna åren omkring 1940 var Sam Samsons medelstora orkester och ”Svenska hotkvintetten”. Till dessa ensembler skall vi återvända i kapitlet om 40-talet. Slutligen måste redan här påminnas om den stora serie inspelningar som tog sin början 1939 med en ny orkester under Thore Ehrlings ledning.

[24] Se vidare intervjun med Charles Redland i Bruér-Nyquist, Texthäfte till dubbel-LP Svensk jazzhistoria vol 3. Caprice CAP 2014.

Den orkestern hade bildats året dessförinnan och kan sägas inleda ett nytt skede i svensk jazzhistoria.

40-talet

1 . PANORAMA

Andra världskriget (1939-45) medförde att framträdanden av amerikanska jazzmusiker inte kunde äga rum i Sverige, och att importen av utländska jazzskivor på det hela taget upphörde. Därför kom också jazzlivet i Sverige i stor utsträckning bli hänvisat till de svenska musikerna och deras insatser även om det förekom utländska artister, inte minst från det krigsdrabbade Danmark. Dansk jazz fick ett enastående uppsving under ockupationsåren. Särskilt i Europas många ockuperade länder kom den förbjudna jazzen att fungera som en arena för frihet och glädje.

I Sverige bildades jazz- och swingklubbar, och orkester- och vokalisttävlingar började anordnas regelbundet. Därmed lockade man fram amatörmusiker från olika håll, en del av dessa gick sedan vidare och blev mer eller mindre välbekanta yrkesmusiker. Jazzen framstod alltmer som en ungdomsmusik, och den var främst förknippad med dans även om jazz presenterad som konsertmusik blev allt vanligare. Jazzen var i hög grad tidens populärmusik och den fick också sina idoler såsom Alice Babs, Thore Ehrling och Gösta Törner, uppskattade av en bred publik och kända utanför landets gränser. Men det höjdes samtidigt varnande röster från dem som ansåg sig ha ett ansvar för ungdomens "moral" och "musikaliska fostran" - jazzen ansågs, enligt samma röster, äventyra bådadera!

30-talets jazzbesök hade lämnat djupa spår efter sig bland svenska musiker. Man hör också ekon av exempelvis Jimmie Lunceford, Duke Ellington, Franska hotkvintetten i krigsårens svenska skivproduktion. Och den är ganska omfattande. Men förebilder hittade svenska musiker även bland namn som endast blev kända via sina skivinspelningar, däribland storband som Count Basie, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw, Stan Kenton och mindre grupper som Bob Crosby, John Kirby, Benny Goodman m fl. För unga, blivande dans- och jazzmusiker på 40-talet framstod säkert även de främsta svenska jazzsolis-terna

och ensemblerna som inspirerande förebilder. I den meningen kan det med visst fog sägas ha utbildats en svensk jazztradition, även om det kanske är vanskligt att hävda att den musikaliskt sett ännu hade en egenart, något speciellt kännemärke.

Vid krigets slut hade Orkester Journalen en upplaga på 15 000 exemplar i månaden, vilket är ungefär tre gånger så mycket som i början av 80-talet. Därtill hade man konkurrens från den lika populära jazztidskriften Estrad. Det hade uppstått ett aktivt jazzintresse hos många. När så gränserna öppnades efter kriget och utländska jazzmusiker åter kunde framträda i Sverige, var de efterlängtade. Det var naturligt nog de amerikanska musikerna som tilldrog sig den största uppmärksamheten: Don Redman, Chubby Jackson, Dizzy Gillespie, James Moody och flera andra. Den sistnämnde gjorde inspelningar med svenska musiker (1949 och senare). Därmed tog man åter upp det slags samarbete på skiva som hade inletts 1936 (med Benny Carter som gästsolist) och som blev ett så karakteristiskt inslag under 50-talet.

Under andra hälften av 40-talet får nya riktningar inom jazzen ett ordentligt fotfäste i Sverige, och många svenska musiker börjar anamma de nya uttryckssätten. Inom jazzkretsar diskuteras och debatteras vilken typ av jazz som är att föredra. På sina håll uppstår skarpa motsättning ar mellan "modernister" och "traditionalister" - i den sistnämnda gruppen vurmar man för New Orleans-jazz och annan jazz från 20-talet, medan de s.k. modernisterna mer allmänt kan sägas samla anhängare av senare tiders jazz från 30- och 40-talen.

Det är främst amatörer som ägnar sig åt de äldre typerna av jazz, medan många yrkesmusiker rör sig mångsidigt från swingmusik över dixieland och olika slag av 40-talsjazz.

I radion hade jazz- och "modern dansmusik" fått sin fasta plats, men det dröjde ända till 1950 innan man anställde en särskild producent med ansvar för radions utbud av jazzmusik. Också jazzklubbarna över hela landet fick en formell organisation i och med att Svenska jazzriksförbundet (SJR) bildades 1948.

2. Ensembler och musikanter under krigsåren

Hur många musiker i Sverige spelade jazz under krigsåren? I det stora verket Sveriges musiker (1944) redovisas inte mindre än drygt 2 000 ensembler, låt vara av tämligen skiftande storlekar och inriktningar. [25] Men det är en hög siffra, och i förordet pekar Svenska musikerförbundets ordförande Eckert-Lundin stolt på "den utbredning som dansmusiken fått i vårt land. Den musikart som på 20-talet ansågs som en övergående 'fluga', sysselsätter f.n. ca 12 000 musiker." Det är tveksamt vilka bland alla dessa såväl amatörer som professionella som kunde anses spela "jazz", även om man tar ordet i en vid och generös betydelse. I denna matrikel ingår t. ex. "Sveriges militära musikkårer" även om avdelningen "Underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar" är den mest omfattande. Många orkesternamn visar att "swingen" var ordet för dagen.”Bengt Bergs swingtrio” spelade i Visby, ”Stickans swing-band” kom från Synnertz i Västergötland, och i jämtländska Strömsund finner vi ”Swingers dansorkester”. Exemplen kunde mångfaldigas. Men naturligtvis förekommer andra beteckningar för landsortsorkestrarna t ex ”Bill Erbys orkester”, Karlskrona (sex man), ”Bendys orkester”, Lysekil (fem man), ”Elite strings”, Enköping (fyra man), ”Togo dansorkester”, Söderköping (sju man) och från Södra Vi i Kalmartrakten kom ”Jolly Boys”, osv. Under kriget bör det ha funnits åtskilliga både äldre och yngre musikanter runt om i landet som främst var inriktade på att spela jazz eller - om man så vill - "modern dansmusik". Men hur var det bland yrkesmusiker? En viss uppfattning om vilka solister och ensembler som var aktiva inom ett professionellt toppskikt kan man få i Orkester Journalens "Vem spelar var", en förteckning som från 1944 mer regelbundet börjar införas. Hösten samma år kan man där finna ett 25-tal ensembler av

[25] Sveriges Musiker. Sveriges underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar samt militära musikkårer. Red Eskil Eckert-Lundin. Stockholm 1944.

varierande storlek - från trio till storband - samt uppgifter om vilka musiker som ingick i var och en, samt var dessa spelade. [26]

Stockholm — Göteborg — Malmö

Yrkesmusikerna spelade framför allt på de kända dansställena i Stockholm, Göteborg och Malmö. Låt oss börja i den skånska metropolen där man hade det stora dansstället Amiralen med Harry Arnold som ledare för en orkester på elva man (hösten 1944). (Arnold var orkesterledare på Amiralen till 1949.) På Arena spelade en tiomansorkester under Gösta Tönnes ledning. Går vi därefter till Göteborg finns i samma förteckning från 1944 sex band: Malte Johnsons orkester (tio man, Liseberg), Gösta Haag (nio man, Kungsgillet), Sven Sjöholm (åtta man, Wauxhall), Frank Vernon (sju man, Valand), Isse Bodin (sju man, Kungshall), Gunnar Elgeskog (fem man, Skanstull) och Åke Fagerlund (fyra man, Grand Hotel Haglund) - den sistnämnde hade just det året upplöst sitt välkända storband som vi mötte redan i slutet av 20-talet.

Hur vanskligt det kunde vara att huvudsakligen ha sin försörjning utanför stockholmsområdet ger en rapport från samma tid en viss uppfattning om:

"Jazzkapellmästare i landsorten ha alltid haft det svårt - och det gäller alla länder, även Amerika. Caesars berömda uttalande, 'Hellre den förste i en 'småstad' än den andre i Rom' har ännu aldrig varit älsklingsmottot för jazzmusikern... Nu måste medges, att musiker utanför Stockholm som regel förlorar tre möjligheter till bra extraförtjänster, som annars de flesta bättre musiker alltid kan räkna med: nämligen grammofoninspelningar, radioutsändningar och ljudfilmsupptagningar. På sätt och vis är det litet fel, att inte något bolag har en permanent inspelningsstudio i Göte-borg, men å andra sidan måste man medge, att ingen av Göteborgsorkestrarna är av samma standard som de stockholmska grammofonorkestrarna ..." [27]

Även om krigsårens svenska skivproduktion var omfattande, så var det just musiker som hade etablerat sig i Stockholm, som hade de egentliga möjligheterna att regelbundet göra sig hörda och kända på skiva. Också radion förefaller att vid denna tid ha tillmätts en alldeles särskild betydelse. Det framgår indirekt genom de tidvis mycket utförliga recensioner av svenska orkestrars radioframträdanden, vilka regelbundet infördes i Orkester

[26] Orkester Journalen 1944 oktober, s 8 f.
[27] Jörgen Rothenborg, "Göteborgsjazz". Orkester Journalen 1944 maj, s 8.

Journalen och Estrad. Det var viktigt att få spela i radio! När Gösta Tönnes orkester i Malmö skulle "radiodebutera" på våren 1942 (orkestern hade bildats 1939), föregicks framträdandet av en särskild avisering i OJ - det rörde sig om en trekvarts sändning på sen kvällstid under programpunkten ”Modern dansmusik”. Några regelrätta skivinspelningar fick Tönnes orkester däremot aldrig göra, och av de nämnda göteborgsbanden var det egentligen bara Åke Fagerlunds som - liksom tidigare - gjorde kommersiellt utgivna inspelningar; under krigsåren tillkom ett halvt dussin titlar, alla inspelade i Stockholm och med några stockholmsmusiker som förstärkning.

Huvudstaden var den permanenta verksamhetsorten för både rikskända och idag mer obekanta ensembler - små, medel-stora och stora. I den omtalade förteckningen från 1944 nämns följande kapellmästare som verksamma i Stockholm: Kurt Axen (fyra man, engagerade på Café Boulevard), Thore Ehrling (fem-ton man, Bal Palais), Lulle Ellboj (sjutton man, Vinterpalatset), Sven Fors (åtta man, Grand Hotell), Emil Iwring (sex man och en sångerska, Berzelii Terrassen), Hasse Kahn (fem man och en sångerska, National), Sune Lundwall (fem man, Sveahof), Povel Ramel (fem man, Maxim), Charles Redland (sju man, Bal Palais), Sam Samson (sex man och en sångare, Salle de Paris), Gösta Törner (sju man, Avalon), Arthur Österwall (fem man, National) och brodern Seymour Österwall (elva man, National). Till både Bal Palais och National (Nalen) hade man alltså enga-gerat flera orkestrar samtidigt (två resp tre) och de spelade omväxlande från var sin estrad.

Låt oss titta närmare på tre av de största orkestrarna.

Österwall — Ehrling — Ellboj

Seymour Österwall, Thore Ehrling och Lulle Ellboj stod i spetsen krigsårens mest betydande svenska storband. De representerade i stort sett tre skilda musikaliska inriktningar och speglade därmed några av de aktuella tendenserna och valmöjligheterna under de här åren. Först Seymour Österwalls orkester eller ”Seymours” som den ofta kallades. Vid sidan av Thore Ehrlings kom orkestern att framstå som något av en institution inom svensk jazz- och dansmusik. Som vi sett, blev den känd i mitten av 30-talet då den engagerades till Nalen. Där spelade man sedan i tretton säsonger till 1948; under sommarhalvåret 1938-55 var orkesterns spelplats stora dansbanan på Gröna Lund. Orkestern

blev också känd via direktsändningar i radio. Under en tioårsperiod från 1938 gjorde den ett 40-tal skivsidor, övervägande kommersiellt betonad dans- och populärmusik; på LP har sedermera utgivits mer jazznära material från två radiosändningar 1945.

Seymour Österwalls orkester hörde till de återkommande attraktionerna vid de många konserter som anordnades under kriget, ofta i Stockholms konserthus. I december 1940 gav orkestern en konsert där och en recensent skrev följande::

”Det mest anmärkningsvärda med konserten var kontakten mellan scenen och den fullsatta salongen, en kontakt som någon annan svensk orkester tidigare aldrig lyckats åstadkomma i den lokalen. Men så hade ju Seymour också den fördelen att nästan spela på hemmaplan. Övervägande delen av biljetterna hade nämligen inte varit tillgängliga för några andra än de som besöka National. Orkestern och publiken hade således endast förflyttat sig till en annan lokal . . . Ibland var det applåder, stampningar, visslingar och skrik, så man trodde taket skulle störta in. Konser-ten var därför ett ganska onödigt konstaterande av ett känt faktum, nämligen att orkestern är populär bland Nalens publik."

Vidare sägs i samma recension:

"Orkestern har, liksom de flesta svenska topporkestrarna många utmärkta solister, av vilka [trumslagaren] Åke Brandes och [pianisten] Charles Norman för kvällen gjorde de bästa prestationerna och även fingo de mesta applåderna. Norman spelade ett mycket uppskattat boogie-woogie-solo, avspänt och med swing. Brandes var mest lanserade solist. Han återkom titt och tätt och hade ett par särskilt långa solon i Benny Goodmans *Sing, sing, sing* och Chick Webbs *Congo*... Därnäst utmärkte sig bröderna Hedberg och då mest trumpetaren Olle. Han hade en trevlig, rörlig stil och fin ton …Programval och arrangemang voro bra och omväxlande. Särskilt fäste jag mig vid ett strålande Ellington-potpourri i arrangemang av Miff Görling." [28]

Seymour Osterwall hade sin trogna publik - inte minst på Nalen som sagt - och den uppskattade orkestern för dess omedelbara, rytmiska och en smula "ruffiga" stil. Här nämns också arrangören (och trombonisten) Miff Görling, en flitigt anlitad arrangörern i det svenska 40-talet och som då också kom att etablera sig som orkesterledare. Men de orkestrar han ledde under åtta säsonger på danssalongen La Visite kom bara att göra en handfull skivin-

[28] Harry Nicolausson, "Bejublad jazzkonsert av Seymour". Orkester Journalen 1941 januari, s 13.

spelningar, däribland de fina *Monoton rhythm* och *Dissonans* (1942).

Den mest framgångsrika och mångsidiga orkesterledaren under de här åren var utan tvekan Thore Ehrling. Liksom Seymour Österwall kom han att leda ett storband som fick fleråriga engagemang på samma ställen, i Ehrlings fall framför allt på Bal Palais (vintersäsongerna 1944-53) och på Skansens moderna dansbana (sommarsäsongerna 1940-55). Upptakten hade skett på

Seymour Österwalls populära orkester i filmen "Hem från Babylon" (1941).

Medlemmarna i Thore Ehrlings orkester på Skansens dansbana ca 1945.

Grand Hotel och Operakällaren 1938 dit Ehrling hade engaretas som ledare för orkester på sju man med saxofonisterna Ove Rönn, Curt Blomquist och Tore Vestlund (även klarinett), pianisten Stig Holm, basisten Thore Jederby och trumslagaren Anders Soldén - själv spelade Ehrling trumpet. Den storleken - fyra blåsare och tre komp - visade vägen för många svenska band under 40- och 50-talen. Det var inte frågo om ett storband, men i händerna på en skicklig arrangör ägde det något av ett storhands variationsmöjlighet i klang och repertoar. Formatet var också lämpligt för de svenska jazz- och dansmusikmiljöerna, både ur musikalisk synpunkt och - inte minst - ekonomisk.

Men själv kom Ehrling under kriget att bygga ut sin septett till ett regelrätt storband med 14 man, vid mitten av 40-talet fem brass (trumpeter och tromboner), fem saxar, fyra komp och en refrängsångerska. Det var främst de fleråriga, fasta engagemangen som möjliggjorde för Ehrling och ett par andra kapellmästare att år efter år leda en så pass stor orkester. Orkestern fick dessutom andra uppgifter. Redan under sitt första år som orkesterledare medverkade Ehrling ofta i radio, och åren 1943-44 samt 1947-57 var den ehrlingska orkestern dessutom Radiotjänsts dansorkester. Tidvis ledde Ehrling orkestern, med en smula varierande besättningar, i omkring 20 radioprogram i månaden (!) - en hög siffra som visar vilket behov orkestern fyllde, det blev allt från dansmusik, underhållningsmusik, konserter med populärmusik osv. Man gjorde också hundratals inspelningar. Även om en hel del av den stora repertoar som kom att passera revy i orkestermedlemmarnas notmappar mer var populär- och dansmusik i vidaste mening än jazz, så utgjorde jazzrepertoaren ett väsentligt inslag. Långt över 50 av de främsta svenska jazzmusikerna under 40- och 50-talen kom att ingå i orkestern under längre eller kortare tid. Bland solisterna på krigsårens många inspelningar återfinns Georg Vernon (trombone och sång), Gösta Törner (trumpet), John "Joppla" Björling (klarinett), Ove Rönn (altsax), Carl-Henrik Norin (tenorsax), Sven Stiberg (gitarr), Stig Holm (piano) och andra. På 40-talet började de s. k. refrängsång-erskorna lanseras i de svenska orkestrarna. Till de mest kända hörde Sonia Sjöhäck och Britt-Inger Dreilick, båda engagerade hos Ehrling 1940-44 respektive 1944-53.

Ehrling hade varit en av de främsta trumpetsolisterna i Sverige under 30-talet, men han kom alltmer att framstå som den elegante orkesterledaren och den skicklige arrangören. 1941 etablerade han sig även som musikförläggare, då han tillsammans

med Berthel Löfvenholm grundade förlaget Ehrling & Löfvenholm, som kom att bli ett av de ledande inom svensk populärmusik. Som arrangör hade Ehrling god hjälp av flera bland sina egna musiker, bland dem saxofonisterna Curt Blomquist och Carl-Henrik Norin. Norin bidrog till orkesterns repertoar med en rad originalkompositioner av vilka *Missisippi Mood* (insp 1944) hör till orkesterns bästa insatser på skiva. Detsamma kan sägas om de Ellington-inspirerade små konserterna för klarinett respektive gitarr: *Clarinet blues* (1944) och *Blues on strings* (1944), komponerade av solisterna John Björling respektive Sven Stiberg. De båda hör till de yppersta solisterna i den svenska 40-talsjazzen. En ofta anlitad arrangör var pianisten och jazzkritikern Sven Janthe, vars effektivt och rytmiskt anlagda arrangemang av *Limehouse blues* (1943), och av de egna kompositionerna *Music after dinner* (1941) och *Kansas jump* (1944) har inspirerat orkestern och dess solister till verkligt förnämliga insatser på skiva. Vid sidan av i andra sammanhang nämnda solister förtjänar altsaxofonisten Ove Rönn att särskilt framhållas för sin Hodges-inspirerade altsax och Carl-Henrik Norin, vars rytmiskt djärva och melodiska varma tenorsaxspel hör till det mest anmärkningsvärda och medryckande i den tidens svenska jazz. Han kan också höras i *Jumpin' at the Woodside* m.fl. nummer som en liten grupp ur Ehrlings band spelade på Skansens moderna dansbana sommaren 1947 och som utgavs på LP 1984.

Ehrlings orkester kan sägas ha vidarefört en del av 30-talets musikaliska ideal. I Sverige hade von Eichwalds och Hülphers' orkestrar representerat något av de bästa inom storbandsjazzen i Sverige. Men de hade också spelat en delvis annorlunda repertoar. Den orkesterdisciplin och strävan efter såväl precision som omväxling i arrangemang och utförande av det slag som utmärkte åtskilliga av de främsta engelska orkestrarna, möter vi också hos Ehrling. Men naturligtvis spelar även de amerikanska förebilderna en viktig roll, och de blir efter hand helt dominerande. Jimmie Luncefords orkester (som framträdde i Sverige 1937) var en tidig utgångspunkt, liksom en rad av de amerikanska solisterna under swingeran, som blev kända i Sverige på en rad småbandsinspelningar. Men även band såsom Ellington, Basie, Glenn Miller och andra kan höras i bakgrunden på flera av Ehrlings inspelningar under krigsåren. Senare tog orkestern upp efterkrigstidens moderna ideal, t.ex. Woody Herman, dock utan att överge den tidigare inriktningen - inslaget av svenska originalkompositioner och arrangemang var alltid markant.

Den här antydda utvecklingen var inte något unikt för svenska orkestrar. Publiken både den som dansar och den som "spisar" - väntar sig att dess orkester skall ta upp något av det senaste. Också musikerna vill pröva något nytt. I förhållande till krigstidens övriga svenska storband, ansågs Lulle Ellbojs orkester representera något nytt och mer avancerat. Rune "Lulle" Ellboj hade debuterat på 20-talet, varit verksam som yrkes-musiker (saxofonist) under hela 30-talet och även spelat en tid i England, innan han i slutet av årtiondet kom att leda en egen tiomansorkester, vilken också ackompanjerade den kvinnliga, amerikanska trumpetaren Valaida Snow ("Miss Valaida") på de fyra titlar hon spelade in i Stockholm 1939. I slutet av 1943 stod Ellboj i spetsen för en ny orkester, verksam under några intensiva år intill våren 1947; man medverkade vid konserter, spelade i radio och gjorde åtskilliga skivor. Orkesterns permanenta spelställe var Vinterpalatset som invigdes i juletiden 1943 med dans sju kvällar i veckan. VP, som stället kom att kallas, blev Sveriges största danssalong med en publik på omkring 1500 personer. Den låg vid Norra Bantorget i Stockholm och var egentligen en ombyggnad av det tidigare Auditorium - ett i tidigare svensk jazzhistoria legendariskt ställe tack vare de konserter som Armstrong och andra stjärnmusiker gav där på 30-talet.

I den ellbojska orkestern framträdde nu en rad lovande ungdomar, bland vilka flera ganska snart skulle göra sig bemärkta. Särskilt fäste man sig vid den kraftfulla, ja starkspelande, brasssektionen med de tre trumpetarna Nisse Skoog, Rolf Ericson och Anders Svärd, trombonisterna Bertil Jacobsson, Sven Boman och Karl-Erik Lennholm samt kompet med trumslagaren Henry Wallin, pianisten Rolf Larsson och saxofonisterna med bröderna Hasse och Gösta Theselius, Arne Domnérus m.fl. Huvudarrangörer var saxofonisterna Gunnar Lundén-Welden och Gösta Theselius, och de bidrog också med egna original. Sakkunniga ansåg att orkestern, mer än andra svenska orkestrar, spelade i en påtagligt USA-influerad stil, men det fanns de som menade, att ett mer återhållsamt och dansvänligt spelsätt var att föredra. I stil och teknik befann sig Ellbojs orkester någonstans mittemellan klassisk storbandsswing à la 30-tal och mer moderna tongångar, såsom de blev kända strax efter kriget. Orkestern medverkade i radiosändningar inte bara i svensk radio utan också över American Forces Network (AFN), vars regelbundna jazzprogram åhördes av entusiaster i många länder. 1945 gjorde Lulle Ellbojs orkester nära 40 skivsidor, både renodlade jazz-

nummer och en del mer populärmusikbetonade. Särskilt Theselius' *Hot gravy* och *Hundred swing* bör framhållas liksom Gerhard Tersmedens *My own blues* och Lundén-Weldens *Lulle's lullaby*, *I'm little on the lonely side* och *Gotta be this or that*, i de två sistnämnda medverkar Alice Babs som sångsolist. Här ges intressanta tidiga exempel på improvisationer av de senare välkända solisterna Rolf Ericson (trumpet) och Arne Domnérus (altsax). Till orkesterns solister hörde också pianisten Rolf Larsson, som på ett utomordentligt fint sätt har levandegjort swingpianostilen i Teddy Wilsons anda. Han kom också att höra till de mest omtyckta och anlitade pianisterna under en lång följd av år och var aktiv ännu på 80-talet. Som något av det mest övertygande i den svenska jazzen under krigsåren framstår Gösta Theselius' tenorsaxspel i Chu Berrys efterföljd. "Tesse " improviserar med kraft och fantasi i flera av de nummer som Ellbojs orkester spelade in samt dessutom i en hel del andra sammanhang.

Iwring - Kahn - Svenska hotkvintetten - Samson - Törner och några till

Vi ser tillbaka på förteckningen från 1944 och finner där en rad andra kapellmästare som hade det gemensamt att de ledde orkestrar på högst sju - åtta man.

Emil Iwring, som från 1939 under ca 15 år ledde en ensemble på Berzelii Terrassen (vanligen benämnd BZ). Sättningen var violin, tenorsax, vibrafon, piano, bas och trummor. Iwring hade debuterat redan 1928 och hade spelat sin fiol i flera olika band under 30-talet och han kom att framstå som den mest framstående hot-violinisten i Sverige. Svend Asmussen har berättat att han som ung cyklade mellan Köpenhamn och Stockholm för att få lyssna till Iwring, senare torde Asmussens danska ensembler och, inte minst, Franska hotkvintetten att verka inspirerande för Iwring och hans musiker. Under kriget medverkade den rutinerade Erik "Sax-Jerker" Eriksson (han hade börjat spela redan ca 1925). Sax-Jerker var saxofonist och klarinettist. Vidare pianisten Arne Bergquist, trumslagaren och vibrafonisten Gunnar Järvell (en av de första i landet att specialisera sig på det senare instrumentet) och basisten Roland Bengtsson (senare känd gitarrist i andra sammanhang). Men omsättningen av musiker hos Iwring var tidvis livlig, precis som i många andra långlivade band, små som stora. Luftig swing, smakfulla arrangemang och fina soloinsatser utmärker flera av de inspelningar som Iwring ledde med en smula varierande besättningar under 40-talet. Mest kän-

da har kanske hans egna kompositioner *Friday the 13th* (1942) och *Hot love* (1943) blivit. Iwring spelade en musik som passade både restaurangens gäster, det intima dansgolvets par och den kunniga jazzpubliken.

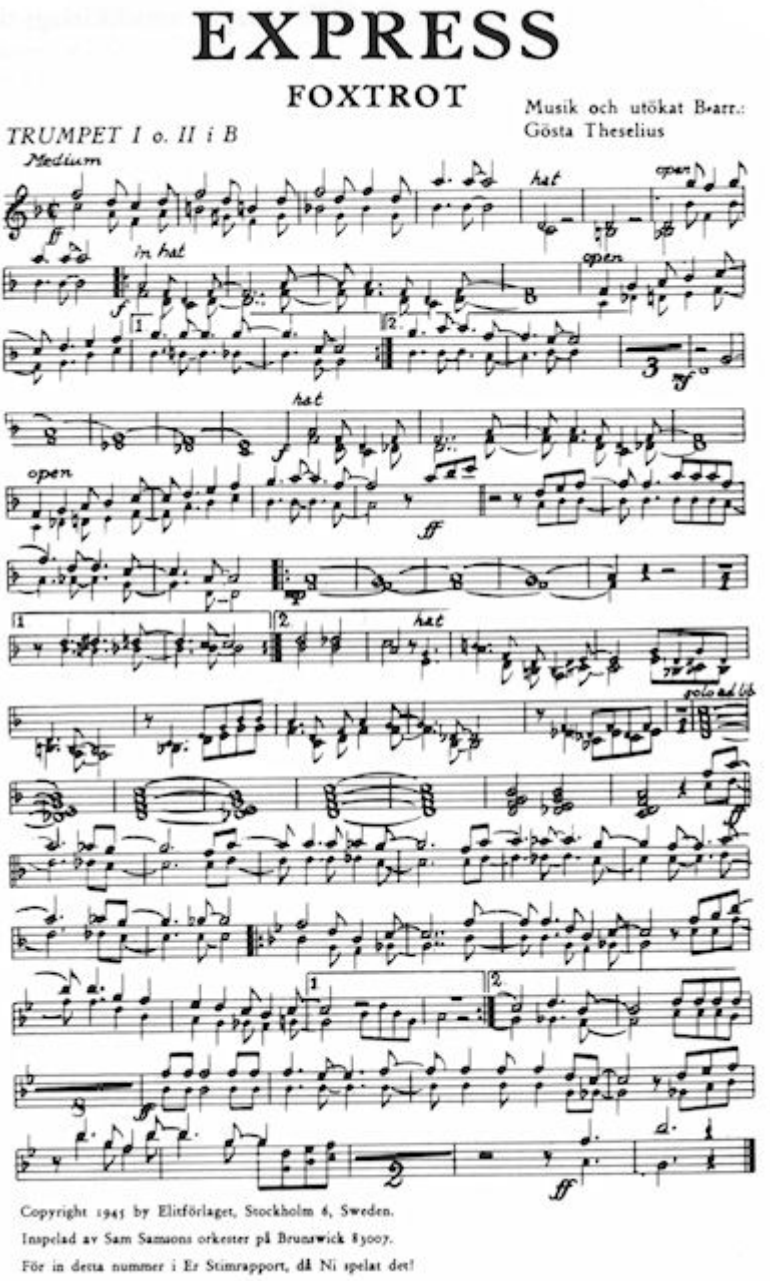
Liksom Iwring var Hasse Kahn en konservatorieutbildad violinist - han ryckte fram som Iwrings främste konkurrent. 1941 debuterade Kahn på skiva, 18 år gammal (*Blues in C major*, en duoinspelning med gitarristen Folke Eriksberg). Under krigsåren ledde han en rad inspelningar med bl a Thore Swanerud (piano och vibrafon), Sven Stiberg (gitarr), och 1942 bildade han en kvintett i vilken gitarristen Kalle Löhr och pianisten Reinhold Svensson hade framträdande solistroller. Inte minst den sistnämnde väckte åtskillig uppmärksamhet vid sin debut 1941 och fick det året, och senare, göra några oackompanjerade soloinspelningar för Sonora - en sällsynthet vid den tiden (*Ain't misbehavin'*, *Body and soul* m fl) Hasse Kahns kvintett spelade främst på Nalen till 1948 och gjorde omkring 20 titlar åren 1941-44, däribland *Moon ray* (1942) och *At a dixie roadside diner* (1943). På flera inspelningar framträder också Kahn som refrängsångare i en ledig och anspråkslös stil. Han framträder inför publik ännu på 2000-talet! .

Hasse Kahns kvintett på Nalen 1947. Fr v Reinhold Svensson, Hasse Kahn, Kalle Löhr, Ryan Berger, Roland Bengtsson.

En föregångare i Sverige till Iwrings och Kahns grupper var Svenska hotkvintetten. Den hade bildats strax efter det att den Franska hotkvintetten hade gett sina konserter i Sverige våren 1939. Man tog således upp den franska ensemblens besättning med violin, tre gitarrer och bas och de svenska musikerna blev Emil Iwring, Sven Stiberg, Kalle Löhr, Folke Eriksberg och Roland Bengtsson (eller Thore Jederby). Alla musikerna hade reguljära engagemang i andra ensembler, varför Svenska hotkvintetten endast samlades till radiosändningar och grammofoninspelningar, ibland förstärkta med någon blåsare, som John "Joppla" Björling på klarinett eller violin. Kvintetten spelade med en swing, precision och lekfullhet som stod i särklass. Inspelningarna gjordes för Columbia och de nådde även utlandet där man blev uppmärksam på svenskarnas jazzmusikaliska standard. Till kvintettens bästa inspelningar hörde *Opus 5* som hade hämtats från John Kirbys repertoar, ett av krigsårens bästa amerikanska småhand. Vidare Luncefordnumren *Honest and truly* och *Wham* som bjuder på briljant spel av Iwring och Stiberg - med vilken musikalitet och vilken raljans duellerar inte de båda solisterna i Wham! Det här var fråga om ett slags kammarjazzensemble, precis som den franska, men den svenska ensemblen spelade mer genomarbetade och fyndiga arrangemang.

Under inflytande av stilbildare som Django Reinhardt i Franska hotkvintetten och amerikanen Charlie Christian, får gitarren som solistiskt instrument sitt genombrott i Sverige under kriget. En förnämlig svensk solist var i detta sammanhang Sven Stiberg som vi redan mött hos bl.a. Thore Ehrling. Men det fanns också andra namn såsom Kalle Löhr, Sten Carlberg och Kurt Wärngren som alla medverkade på skivinspelningar fr.o.m. krigsåren och därefter. Wärngren utvecklade dessutom en elgitarrförstärkare, och elgitarren hade nu kommit för att stanna.

En rad av krigsårens mest anmärkningsvärda svenska jazzinspelningar leddes av Sam Samson respektive Gösta Törner, båda då etablerade i jazzsammanhang. Samsons namn är idag framför allt förknippat med de nummer han spelade in för svenska Toni och för de tyska skivmärkena Polydor och Brunswick som ledare för olika medelstora ensembler åren 1939-42. (Dessutom ledde han ett storband i inspelningar för Polydor.) Det rör sig om sammanlagt ca 25 titlar, främst specialarrangemang, varav de flesta har gjorts av Gösta Theselius, vilken därmed påbörjar sin framgångsrika karriär som arrangör och i viss mån kompositör, som i den ofta högt lovordade *Express* (1942).



Gösta Theselius' "Express" i tryckt s k B-arrangemang för orkester.

Theselius är med sin tenorsax också en av huvudsolisterna på inspelningarna med Samson, men dessutom framträder en annan fin tenorsolist, Ewald Halvarsson, samt den välspelande altsaxofonisten och klarinettisten Lasse Schönning. Här presenteras också en rad originalnummer av musiker, av vilka de flesta medverkade som solister: den utmärkte trumpetaren Yngve Nilsson skrev *Den buckliga trumpeten*, vidare kan framhållas altsaxofonisten Per-Arne Croonas *Minnah*, basisten Allan Hörnbergs *Allans promenad* och ventilbasunisten Bertil Forslunds *Mellan 9 och 11* (alla inspelade 1942; de svenska titlarna godkändes av de tyska skivbolagen som under kriget förbjudit det engelska språket!). Också Samson skrev bl a *Swing in the spring* (1939) och saxofonisten/klarinettisten Casper Hjukström arrangerade några Ellingtonnummer (*Lost in meditation* och *Solitude* m.fl.).

Samson var en beundrare av Duke Ellington och det är också hans anda som präglar flera nummer och soloinsatser (growltrumpet, mörktonat klarinettspel, porlande altsaxinsatser, fylliga tenorsolon osv). Men även den i Sverige uppskattade, tidigare nämnda, John Kirbys lilla grupp, känd för sin genomarbetade och spirituella, luftiga stil, tycks ha varit en annan förebild. Sam Samson som under dessa år var verksam som kapellmästare på Salle de Paris i Stockholm, var också en framgångsrik schlagerkompositör och startade 1939 ett eget musikförlag; tillsammans med kumpanen Gösta Theselius drev han en arrangörsfirma som levererade repertoar till svenska landsortsorkestrar.

Trumpetaren Gösta Törner däremot var framför allt solist, välkänd för sin medverkan hos Thore Ehrling. 1943-45 ledde han emellertid en egen dansorkester på densstället Avalon i Stockholm, den s.k. Avalonorkestern. Med den gjorde Törner flera inspelningar, i några medverkade också musiker som endast hade anlitats för dessa. Bland de inspelade numren märks *I found a new baby* (1943) och den ellingtonskt stämningsfulla *Queen street blues* (1944) med solon av Sven Garder Gustafsson (altsax och klarinett), Allan Johansson (piano och vibrafon), Georg Vernon (trombone) och naturligtvis Törner själv, vi mötte honom redan i Swing swingers-inspelningarna på 30-talet. Ett halvt dussin titlar gjorda 1940 med större besättningar i arrangemang av Charles Redland m fl. Åter finner man Ellingtoninfluenser i t.ex. Julius Jacobsens transkription av den berömda konserten för Rex Stewart, *Boy meets horn,* men här med Törner i huvudrollen (Stewart och Törner kom f.ö. senare att spela tillsammans i samband med Stewarts Sverigebesök 1947). Miff

Görling hade gjort ett suggestivt arrangemang på Törners egen komposition *Mystery*.

Det gjordes åtskilliga inspelningar under kriget med mer eller mindre tillfälligt sammansatta studiogrupper. Basisten Thore Jederby och den mångsidige multiinstrumentalisten Charles Redland ledde några av de mest minnesvärda. Under Redlands namn gjorde man 1940 *Sugarfoot stomp* (ur King Olivers repertoar), *Three little words* och Redlands egen *Blue evening* samt, året därpå, Redlands *Brite lites* och den kända *Basin street blues.* Redland lanseras som solist på altsax, klarinett och vibrafon, på det sistnämnda instrumentet i några trionummer med pianisten Evert Hedén och trumslagaren Sture Åberg. I andra nummer framträder sångaren och trumpetaren Herbert Welander.

Pianisten Charles Normans ensemble med Alice Babs, 1942. Fr v Nisse Blücker, Alice Babs, Casper Hjukström, Charles Norman, 011e Hedberg, Tord Waernér.

År 1940 förde Thore Jederby ihop ungdomarna Gösta Theselius (tenorsax), Sven Stiberg (gitarr) och John Björling (klarinett) med bl.a. Gösta Törner i ett par jamsessionbetonade inspelningar *I've found a new baby* och *Farewell blues*, och lanserade pia-

nisten Walter Larsson (bror till pianisten Rolf Larsson) m.fl. i *Boogie woogie* samt kompositören och saxofonisten Carl-Henrik Norin i *Busters idé* (1941). Bland Jederbys övriga inspelningar med septett kan särskilt framhållas *Rhythm is our business* och *Greetings from the Lion* med sångaren Cecil Aagaard från Norge.

1939 hade, som vi sett, Alice Babs Nilson tillsammans med Nisse Lind inlett sin långa och mångsidiga karriär som skivartist. Därefter deltog hon på inspelningar med flera av de bästa svenska musikerna. Hennes frasering, intonation och allmänna musikaliska uppfattning ställde henne i särklass bland svenska "refrängsångerskor" - och de började nu bli talrika. För en större publik var Alice Babs swingflickan och filmstjärnan (”Swing it magistern”, 1940).

3. JAZZLIV – KONSERTER – TÄVLINGAR

Pionjäråren och de inledande läroåren var över både för musiker och för publiken. De svenska musikerna hade nu uppnått en sådan musikalisk standard och uppfattning om vad jazz handlade om, att det fanns goda förutsättningar för en livaktig inhemsk utveckling trots att direkta kontakter med USA saknades under kriget. Men det fanns andra utländska artister och musiker som kom hit och som hade en viss betydelse. Den engelska sångerskan Diana Miller var en av dem. Men framför allt var det flera danskar som under längre eller kortare tid gästade Sverige, bl.a. Svend Asmussen och pianisten Börge Roger-Henrichsen. Några av danskarna kom att samarbeta med svenskar, exempelvis sångerskan Raquel Rastenni, och längre uppehåll här gjorde sångaren Freddy Albeck och trumslagaren Uffe Baadh. Till Sverige kom även norska musiker såsom den nämnde sångaren Cecil Aagaard och den svarte (norske) trumslagaren Pete Brown, vilka framträdde tillsammans med svenska musiker.

Amerikanska jazzskivor spelade en viss roll trots importrestriktioner, och de svenska biograferna visade ofta amerikan-ska musik- och jazzfilmer. 1942 kom "Dans efter noter" med klarinettisten och orkesterledaren Artie Shaw och året därefter "På väg till Porto Rico" där Tommy Dorsey medverkade. Också andra av swingerans berömda orkestrar kunde man se och höra tack vara liknande filmer (Benny Goodman, Count Basie, Woody Herman, Glenn Miller m.fl.). I filmen "Syncopation" (visad i Stockholm 1943) hade man gjort ett försök att rekonstruera jazzens historia från äldsta tider. Filmerna recenserades utförligt i jazztidskrifterna. Det anordnades också speciella visningar av jazzkortfilmer bl.a. på stockholmsbiografen Gnistan, i regi av Stockholms swingklubb. I svenska långfilmer hände det också att svenska jazz- och dansmusiker plötsligt dök upp i rutan i korta sekvenser från dansrestauranger och danssalonger.

Radiosändningar på kortvåg kunde avlyssnas oberoende av hur frontlinjer drogs och hur länder ockuperades. Programartiklar

med sändningstider och frekvensuppgifter fanns att läsa i OJ och Estrad, och tidvis gavs utförliga rapporter om, vad man hade kunnat hörai sändningar från England, Holland, Belgien, Schweiz, Frankrike osv. Under kriget och några år därefter var Café Flamman på Vattugatan 7 i Klarakvarteren i Stockholm en märklig träffpunkt för musiker och jazzvänner i de yngre generationerna. I det lilla kaféet spelade man upp de nyaste jazzskivorna från USA, de hade införskaffats av Flammans jazzintresserade ägare via sjömän på båtar i svensk lejdtrafik.

Jazzkonserten blev ett vanligt inslag under kriget. Det var, naturligt nog, nästan bara svenska orkestrar på estraderna. I mars 1940 anordnade Musikerförbundet en stor jazzkonsert på Auditorium för det krigsdrabbade Finland, varvid 2 000 kronor spelades in av en rad stockholmsband. På hösten samma år debuterade Sam Samsons orkester vid en konsert i Konserthuset och då medverkade också Svenska hotkvintetten. Konserter anordnades tämligen ofta i Konserthuset, men ibland spelade man upp i Eriksdalshallen, Kungliga Tennishallen eller i Medborgarhuset. Även i Göteborgs konserthus gavs jazzkonserter och våren 1942 rapporteras om jazz- eller swingkonserter i Borlänge, Sundsvall och Jönköping för att bara nämna några exempel.

Nalen och jazztidskrifterna Orkester Journalen och Estrad tog en mycket aktiv del i organisationen av det levande jazzlivet. Under hela 40-talet anordnade Nalen regelbundet konserter och, i samverkan med OJ, orkester- och sångtävlingar. Redan i slutet av 30-talet hade OJ erbjudit sina läsare att rösta fram sina favoritmusiker, svenska och utländska i olika klasser, och 1940 anordnade samma tidskrift sin första vokalisttävling, varvid man fick in 160 anmälningar. Huvudsakligen inspirerade av Alice Babs framgångar blommade på olika håll i Sverige en hel flora av "swingsångtävlingar" ("refrängsångtävlingar") med enbart kvinnliga deltagare. Babs-febern spred sig också till Danmark och Norge, där man anordnade liknande evenemang.

Att svensk jazz nu som tidigare också kunde nå till andra länder kan vara värt att komma ihåg. Förhållandena under kriget hade medfört att jazzen fick en alldeles särskild betydelse för sina anhängare i de ockuperade eller krigsdrabbade länderna. I förordet till två på engelska utgivna noveller, har den tjeckiske författaren Josef Skvorecky berättat hur man i nazistockuperade områden kunde lyssna till svenska orkestrar tack vare den svenska radions sändningar:

"It came to us on the waves of Radio Stockholm mostly, since that was the only station that played jazz and that the Nazis didn't jam. Swedish style: four saxes, a trumpet plus rhythm — perhaps the first distinct jazz style we knew, except for big band swing." Man kunde också få se på svensk film! "Curiously there was one film, also of Swedish provenance, that amongst all the Nazi war-propaganda films ... escaped the eyes of the watchmen over the purity of Aryan culture. In translation it was entitled *The whole school is dancing*. The original title appealed to us more, even though we understood no Swedish: S*wing it, magistern!* In the territory of the Third Reich, that was the movie of the war. We all fell in love with the swinging, singing Swedish girl called Alice Babs Nilson, another reassuring indication that though we lacked knowledge we at least had an ear for jazz: much, much later she recorded with Ellington. But that film - I must have seen it at least ten times. I spent one entire Sunday in the movie theatre, through the matinee, through the late afternoon show and evening show, inconsolably sad that there was no midnight miss of *Swing it, magistern!*

'Swing it, Magistern, swing it!' became one of the standard pieces played at public concerts in obscure little towns in eastern Bohemia, much to the joy of fans of swing. But of course, enemies of jazz and swing were also to be found amongst our Czech contemporaries ..." [29]

(Översättning: Vi kunde höra den via radion i Stockholm, eftersom det var den enda station som spelade jazz som inte nazisterna slog sönder och samman. Den svenska stilen med fyra saxofoner, en trumpet och en rytmsektion var den första riktiga jazzstil vi lärde känna förutom storbandsswing. Egendomligt nog fanns det en film, den kom också från Sverige, som mitt ibland alla krigspropagandafilmer som nazisterna gjorde, undgick dem som hade slagit vakt om den ariska kulturens renhet. I översättning hette filmen Hela skolan dansar. Men vi tyckte bättre om originaltiteln trots att vi inte kunde svenska: Swing it, magistern! I de områden som behärskades av Det Tredje Riket var detta krigsfilmen framför andra. Vi blev alla förälskade i den svängande, sjungande svenska flickan som hette Alice Babs Nilson, och genom henne blev vi än en gång uppmuntrade och förstod att vi åtminstone hade känsla för jazz trots att vi saknade kunskaper: mycket, mycket senare spelade hon in skivor med Elling-

[29] Josef Skvorecky, The Bass Saxophone. London 1980, s 13.

ton. Men den här filmen - jag måste ha sett den minst tio gånger. Jag tillbringade en hel söndag på biografen, såg matinéföreställningen och föreställningarna som visades under sen eftermiddag och kväll, och jag var otröstligt ledsen att det inte hölls en midnattsmässa med Swing it, magistern!

Swing it, magistern, swing it blev ett av de vanligaste numren vid konserter som hölls i små, undangömda städer i östra Böhmen, något som gladde swingvännerna mycket. Men man kunde naturligtvis också träffa på fiender till jazz och swing bland våra tjeckiska samtida.)

Estrads redaktör Nils Hellström tog engagerat del i opinionsbildningen kring jazzen, och han var under många år den ledande organisatören av de amerikanska jazzgästspelen i Sverige. "Estrads elitorkester" blev också ett begrepp under 40- talet, årligen framröstad av tidskriftens läsare. Den valda orkestern, sammansatt av landets främsta instrumentalister samt en sångerska, gjorde varje år en skiva. 1945 tog den nystartade kvällstidningen Expressen upp samma idé med "Expressens elitorkester" och vidareförde denna idé fram till 1957. Årliga favoritomröstningar anordnades under många år av Orkester Journalen med början 1938. Liknande arrangemang har funnits (och finns alltjämt) i USA, England och andra länder.

Med Orkester Journalens orkestertävling för amatörer 1941 inleddes en annan långvarig och ganska betydelsefull företeelse i svenskt jazzliv. (Ett förebud hade varit den "dansorkestertävling" som arrangerats 1936 av OJ.) Deltagarna korn från olika håll och kunde i bästa fall via deltävlingar gå till final i Stockholm. En lång rad av sedermera kända jazznamn uppmärksammades till en början genom insatser i någon orkestertävling. Vid den första år 1941 (som noga räknat arrangerades av OJ och Idrottsbladet i samarbete med filmorganisationerna MGM och RI-teatrarna) var avsikten att få fram Stockholms bästa amatör-orkester. Tävlingen ägde rum på biografen Rigoletto på Kungs-gatan och kom att stå mellan sju orkestrar. Owe Kjells elva-mannaband från Hässelby stod slutligen som segrare. Orkesterns 16-årige klarinettist Arne Domnérus fick solistpris liksom trumpetaren i bandet "Carlton", Anders Svärd. En annan ung trumpetare, Rolf Ericson, utmärkte sig också fördelaktigt som solist i Kjells orkester. Två år senare återfinns dessa tre musiker som professionella i Lulle Ellbojs orkester. Bland andra deltagare i tävlingen 1941 fanns pianisten Povel Ramel (som fick solistpris), basisten Simon Brehm och

Orkester Journalens orkestertävling på Rigolettobiografen i Stockholm, maj 1941. Owe Kjells orkester vann med fr. v. Hans Sjöstedt, Jimmy Nyström, Arne Domnérus, Nils-Eric Larsson-Lengemar, Hasse Theselius, Owe Kjell, Folke Eklund, Lennart Tingström. Rolf Ericson. Börje Dahlin, Bengt Elmberg.

bröderna Dag och Ulf Sandström samtliga i orkestern "Embassy". Också i Göteborg anordnades samma år en orkestertävling,och på hösten stod OJ och Nalen gemensamt i spetsen för ännu en amatörorkestertävling. Denna gång vann en kvartett från Uppsala, ”Royal Swingers” med pianisten Gösta Eriksson, gitarristen Kurt Wärngren, trumslagaren Bertil Frylmark och den 18-årige klarinettisten Åke Hasselgård, vilken därmed inledde sin korta men sensationellt framgångsrika karriär. Samma band förstärkt med Simon Brehm på bas fick sommaren 1942 göra fyra skivsidor, en ovanlig utmärkelse för ett amatörband (*Bagatelle i C* m fl).

Dessa och andra, liknande tävlingar var uppmärksammade och populära. Närmare 4 000 personer åhörde finalen i det följande årets tävling (1943). Den var uppdelad i två avdelningar: i den första gavs en konsert av Hasse Kahns och Seymour Österwalls orkestrar, i den andra ägde själva amatörtävlingen rum. Den vanns av "Andys orkester" från Borlänge med den unge klarinettisten Putte Wickman som bästa solist.

4. JAZZLITTERATUR OCH JAZZUNDERVISNING

På 30-talet fanns ansatser till vägledning på svenska för amatörmusiker. Nu gick man vidare på olika sätt. 1940 utkom en bok med titeln "Jazz. Historia - teknik - utövare". Den var redige-rad och delvis författad av Estrads Nils Hellström i samarbete med musikerna Thore Ehrling och Thore Jederby. Boken var den första i sitt slag på svenska, men den berörde inte svenska förhållanden. En praktisk hjälpreda av annat slag var den 80- sidiga "Dansmusikerns kalender" (utkom 1942 och 1943 med Hellström som redaktör). I kalenders många små artiklar gav kända svenska dans- och jazzmusiker råd och tips hur man bemästrade svårigheter på olika instrument (*Hur ett klarinettsolo uppbygges, Om legato på trombone, Dragspelets ton, Pianospelets stil osv*). Till ledning för turnerande musiker meddelades också "städernas invånareantal", "några av landets ledande musikhandlare", "alkoholtabell" och "medikamenter och förbandsartiklar"(!)

I förteckningen "svenska swingarrangemang på svenska förlag" redovisas omkring 130 nummer däribland en rad av de originalkompositioner som spelades in på skiva under krigsåren - det var ju också svårt att få tag i utländska arrangemang. En hel del svenska arrangemang publicerades inte bara på förlagen utan också i form av utskrivna stämmor i Estrad och Orkester Journalen, vilka även uppmanade sina läsare över hela landet att sända in sina alster för bedömning i spalten "Manuskriptgranskning". Båda tidskrifterna hade under hela 40-talet små praktiska, informativa artiklar för musiker av det slag som även förekommit tidigare. Blivande arrangörer kunde ta del av brett upplagda kurser i arrangering och orkestrering, som infördes i flera nummer i följd.

I Stockholm fanns vissa möjligheter för unga musiker och amatörer att få vägledning av kända yrkesmusiker. "Skolan för dansmusik" hade inlett en verksamhet 1939 i "Din egen röst", - studion på Regeringsgatan - en studio som också kom till flitig användning som repetitions- och inspelningslokal för många mu-

siker och sångare. 1942 uppges skolan ha mer än 230 elever. De här pedagogiska försöken fyllde uppenbarligen ett behov, och 1941 presenterade korrespondensinstitutet Westin & Co ett ambitiöst utbud med kurser för alla instrument. Året därpå började också Ehrling & Lövfenholm att ge ut instrumentläroböcker. Materialen var utarbetade av de främsta svenska jazzmusikerna.

5. RÖSTER OM JAZZEN

För dem som var yrkesmässigt verksamma inom andra delar av det svenska musiklivet, framstod nog jazzen på det hela taget som ett "enfant terrible". Och jazzen användes ännu vid den här tiden som ett slagträ i en mer allmän "debatt". Det mest bekanta exemplet från krigsåren är den opinionsstorm som blåste upp med anledning av Alice Babs-filmen ”Swing it, magistern” (premiär 1940) och den "swingfeber- den utlöste. På många håll förfasade man sig över ungdomens förfall och jazzen (swingen) fick skulden. Jazzen misstänkliggjordes för att vara en i många avseenden dålig musik. Det går att hitta flera exempel på hur även erkända musikrecensenter tycktes sakna vilja eller förutsättningar att tillgodogöra sig det musikaliska innehållet vid jazzkonserter. När Yngve Flyckt hösten 1942 i Dagens Nyheter skrev om en konsert med Thore Ehrlings orkester hette det bland annat:

"... Anmälaren, som aldrig förut vågat sig på en dylik seans, frapperades av åtskilliga företeelser. Angenämt nog tunnades den snaskigt erotiska atmosfären i detta slags musik ut förvånansvärt mycket i den opassande miljön, nu vilade i stället en dadaistisk, stilla fnoskig stämning över det hela ... Delikat ton utmärkte basunisten, medan saxofonisten snörvlade som man är van att höra, och trumpetsolisten räknade med oxhud i trumhinnorna ... Publiken blev vild när någon spelade fort eller bröt ut i höga toner. Annars kunde man inte direkt visa på bestämda uttryck för endokrina rubbningar. Dessa unga människor verkade alldeles ofarliga, ja, snälla och trevliga (i pausen)." [30]

Flyckt deltog också i den debatt på temat "Jazzen och ungdomen” som hösten 1944 anordnades på Stockholms högskola i Folkuniversitetets musikkulturvecka. Denna och andra diskussioner kring jazz framstår inte sällan som förvirrade - det rådde helt enkelt olika uppfattningar - och missuppfattningar - om vad "jass" var för någonting eller vad den borde vara. Någon motsvarighet till den tidvis intensiva debatt som redan på 30-talet fördes i grannlandet Danmark kring jazzen som musik, som tidsförete-

[30] Citerat efter Estrad 1942 november, s 16.

else och som pedagogiskt förlösande hjälpmedel finner man knappast spår av i Sverige ens betydligt senare. Det rör sig mest om enstaka röster. 1938 hade konsertpianisten och musikpedagogen Knut Brodin skrivit om jazz i Sångartidningen. Han påpekade därvid en smula överraskande att jazzen och visan har ett nära samband och menar att jazzen har framtiden för sig!

"Till formen visar sig jazzen alltså vara en rikare utformning av den tidigare europeiska visan och icke nog därmed utan den är genom sin genomförda vokala karaktär en förnyelse av vår västerländska visa som urvattnats och kvävts genom en utveckling som blivit mer och mer instrumental. Jazzens melodi är, med andra ord på samma sätt som den medeltida visan, helt och hållet vokal. Den lever och utvecklas inom den normala mänskliga stämmans omfång. Under det att den europeiska visan genom de senare århundradenas utveckling förlorat all tanke på var den hör hemma och mer och mer blivit en instru-mental produkt." Vidare menar Brodin att: "Jazzen behöver icke någon förespråkare. Den växer och lever med kraften och styrkan av sitt eget innehåll. Men hela den mentalitet som döljer sig under den s.k. folkvisan och kulturella musiken behövde mer än något annat en uppryckning. Men det är inte enbart mot kän-slotänkandet som gudarna kämpar förgäves, de ha även stått sig slätt mot enfalden." [31]

Brodin återkom till samma tankegångar i artikeln "Jazzen är vår tids folkmusik" (Estrad 1940). Också Nils Castegren ville i jazzdebatten i Stockholms högskola (1944) anlägga bredare perspektiv än dem som fallit in i den entoniga klagosången på temat "ungdomen och jazzen". Han kom också in på pedagogiska frågor:

"... vi skulle tala om vad som alltså i dagligt tal kallas jazz, som man skulle kunna kalla för sweetjazz eller kommersiell jazz, om man så ville, dvs. det som spelas på dansbanorna och restaurangerna om kvällarna och som den "förvildade" ungdomen spelar hellre än skalor och etyder. Och då vill jag först fråga: Varför tar man så oändligt allvarligt på detta? Här skrivs i högan sky om kulturfara och smakförsämring. Om man dömer denna musikart efter uttalanden i boulevardblad av dess mer eller mindre vederhäftiga vapendragare. Låt oss i stället se kallt på saken och varken utfara i panegyrik över dansmusiken eller måla fan på väggen."

Så kommer Castegren in på det praktiska:

[31] Knut Brodin, "Jazz". Sångartidningen 1938 december, s 115.

"Det finns, om man skall vara ärlig, en hel del fördelar med att lära sig t.ex. spela piano via dansmusiken, särskilt om man prak-tiserar genom att spela med i dansorkestrar. Man får utan några mer eller mindre dimmiga funderingar i harmonilära greppet om tonarterna", om jag så får säga. En danspianist vänjer sig snabbt att utan noter ackompanjera i praktiskt taget vilken tonart som helst. Han kan spela ackord eller besiffrad bas och han hop-par inte över några fjärdedelar i takten. Han blir inte förfärad om kapellmästaren plötsligt skriker: "Kompa i F-dur", och sätter igång ... Samma frejdighet i umgänget med tonarterna får för övrigt alla dansmusiker. De vänjer sig att improvisera en melodibåge över en fix harmoni, som måste ligga klar i deras medvetande. Och det är nog där vi har kruxet, som gör dansmusiken så fascinerande för ungdomarna. De får ju skapa själva. Sitter dom med sin Czerny eller Beethoven, får de inte rubba en fraseringsbåge en gång, och här får dom hitta på en hel refräng . . ."[32]

Så nära det musikaliska materialet och själva spelsituationen var det inte många som nådde i de inlägg som förekom kring jazzen som företeelse. Missförstånd, ja rentav illvilja var inte ovanligt. Värst var kanske påhoppen från frikyrkligt håll. Man utgav ett antal stridsskrifter, bland dem *Swing it! (Synkoperad synd)* (1944) och *Bland människojobbare och jitterbuggar* (1947), båda författade av Walter Erixon. Jazzen framställes som något alltigenom fördärvligt.

"Ett musikaliskt missfoster är den moderna jazzmusiken. Rent musikaliskt sett saknar denna form av musik allt berättigande på våra breddgrader. Det är möjligt, att en "neger" kan finna även en viss musikalisk njutning vid hörandet av detta slags oljud, det kanske t.o.m. är troligt, för civiliserat folk med kultiverade anor och nedärvda musikaliska uppfattningar borde dock detta vara omöjligt. Likväl finns det folk här hemma, som påstå, att jazzmusiken bereder dem stor musikalisk tillfredsställelse?? Hur detta kan vara möjligt torde inte ens en professor i musikteori kunna förklara. 'Ett par hundra höns och ett femtiotal svårt förkylda tuppar eller en modern svensk dansorkester spelande foxtrot det går på ett ut - ur musikalisk synpunkt' ..., skrev nyligen en musikkritiker angående denna sak.

Jag vet dem som föredraga hönsen. Har den ärade läsaren av dessa rader hört (och sett) en modern jazzorkester spela en mer erkänd foxtrot? I så fall torde all diskussion vara överflödig." [33]

---

[32] Nils Castegren, "Ungdomen och jazzen". Orkester Journalen 1944 oktober, s 14f.

[33] Walter Erixon, Swing it! (Synkoperad synd). Stockholm-Örebro 1944, s 6f.

I detta sammanhang bör också erinras om det motstånd jazzen mötte bland tillskyndare av folkmusik och folkdans. Ett viktigt centrum hade blivit Skansen, där man redan i början av 1900-talet hade anordnat stora spelmansstämmor med deltagare från hela landet. Det väckte också irritation på en del håll när den moderna dansmusiken på allvar drog in på Skansen på 30- och inte minst på 40-talet - Thore Ehrlings mest framgångsrika år. Från folkmusikhåll hade man redan i början av 20-talet gått till häftigt angrepp mot jazzen, denna för svenskarna främmande negermusik och "niggerdanserna och deras vansinniga krampryckningar i axlar och lekamen" (Hembygden 1923). Jazzen kom också att uppfattas som en förflackad stadskultur, främmande för de musikaliska och etiska ideal på svensknationell grund som man förfäktade i en tidskrift som Hembygden. Är 1950 skrev Karl Sporr i detta forum:

"En del skolor har speciella kurser i jazz men aldrig någon som helst undervisning om vårt folkliga arv. På alla vis arbetas på att negrisera Sverige. Varför inte ta steget fullt ut och stryka även svenska språket, kännedomen om svenska litteraturen, svensk historia och geografi men i stället bara mata ungdomen med negrernas motsvarande områden så bleve svenskheten fortast möjligt utplånad? Det är väl dit som hemliga krafter syfta och likaså vissa rotlösa modernistsnobbar. " [34]

Långt i det moraliska fördömandet av jazzen, gick författaren Erik Walles i sin bok *Jazzen anfaller* (1946), 40-talets mest beryktade stridsskrift mot jazzen. Det är vanskligt att spekulera i hur pass utbredd de negativa, och fördömande attityderna till jazzen var ännu i slutet av 40-talet. De står i varje fall i skarp kontrast till de händelserika och fruktbara år som svensk jazz nu upplevde. Kanske vågar man påstå att den svenska jazzen vann något - musikaliskt och publikmässigt - på att den hade ett visst motstånd att övervinna?

[34] Citerat efter Jan Ling, "Folkmusik - en brygd". Fataburen 1979, s 22.

6. NYA TENDENSER

Den 4-5-årsperiod som följde på andra världskrigets slut (1945) innebar delvis nya förutsättningar för den svenska jazzen. Man behövde då inte bara tänka på hur jazzlivet tett sig under krigsåren: under hela den föregående 20-årsperioden hade det på olika plan byggts upp ett kunnande och ett engagemang för jazzen. Jazzen hade också fått sina olika publikkategorier, grovt räknat två stycken: de danssugna som - vare sig de önskade eller inte - inte kunde undgå att möta jazz på dansställen och i radions dansmusikprogram, och de mer eller mindre hängivna lyssnarna, "spisarna".

Under kriget hade det svenska jazzlivet såväl musikaliskt som organisatoriskt fått ett innehåll och en form som man kunde bygga vidare på. Så skedde också, men utifrån fredstidens utgångspunkter. Det finns anledning att summera dessa:

1. Kontakten med USA:s jazz - och även andra länders – återupptogs genom att
   - utländska musiker nu åter kunde framträda i Sverige
   - amerikanska skivinspelningar åter blev tillgängliga i full utsträckning
   -svenska musiker och andra jazzintresserade kunde resa till USA och andra länder och ta del av de aktuella händelserna.

Detta medförde en
2. kännedom om bebop och andra former av modern jazz såsom de utvecklades under 40-talet.

Vidare tog flera unga amatörmusiker upp
3. New Orleansjazz och olika former av 20-talsjazz. Man anknöt till de ideal som tog gestalt inom den s.k. revivalrörelsen.

4. De olika stilriktningar som förekom i Sverige (swing, bebop, New Orleans, dixieland m fl) gav upphov till resonemang, åsiktsbrytningar och ibland regelrätt debatt om vad jazzen var eller

borde vara. De som yttrade sig var de som själva var engagerade i jazzen (musiker, jazzkritiker m fl).

En stor del av diskussionerna om jazzen hade därmed i större utsträckning än tidigare flyttats in i själva jazzmiljöerna och blivit en intern angelägenhet. Den externa debatten eller synpunkterna på jazz av personer som stod utanför jazzen fortsatte.

5. Några svenska jazzmusiker blev kända i både USA och Europa. Så spelade exempelvis klarinettisten Åke Hasselgård och trumpetaren Rolf Ericson i USA och svenska musiker medverkade vid jazzfestivalen i Paris 1949.

6. I synnerhet under 40-talets sista år skedde en breddning av spridningsvägarna för både svensk och utländsk jazz i Sverige.

- nya skivbolag grundas med sikte på svensk jazz: Cupol, (grundat 1947), Metronome och Gazell (båda grundade 1949)
- radion (Radiotjänst) gav efter hand ökat utrymme åt jazzprogram av olika slag (direktsändningar, kåserier, diskussioner m m). Man anställde en särskild producent för jazzprogrammen, Olle Helander (1950)
- dags- och veckopress började ägna jazzen ett allt sakkunnigare intresse
- de svenska jazzklubbarna fick en gemensam organisation i och med bildandet av Svenska jazzklubbarnas riksförbund (1948).

7. De utländska besöken

De svensk-danska jazzförbindelserna under krigsåren fick en omedelbar fortsättning i de gästspel som flera danska ensembler gjorde hösten 1945 under ledning av några bland de främsta danska jazzmusikerna från "Den Danske Jazzens Guldålder". Däribland pianisten Leo Mathisen, violinisten m.m. Svend Asmussen och trombonisten Peter Rasmussen, den sistnämnde företog flera uppskattade turnéer i Sverige under de följande åren och inte minst Asmussen blev en ofta sedd gäst i Sverige. Också svenska musiker kom att spela i Köpenhamn t.ex. Thore Ehrling och Lulle Ellboj, vidare Hasse Kahns och Emil Iwrings smågrupper m.fl. (1945-46) samt Simon Brehms lilla band som bidrog att göra bebop känd för danskarna (1948 och 1949). [35]

1946 kom flera engelska musiker: Vic Lewis' orkester, därefter Ivy Bensons orkester med sjutton kvinnliga musiker och Ted Heaths, som vid den tiden ledde ett av de allra mest framgångsrika, europeiska storbanden. Den engelske Armstrongimitatören, trumpetaren Nat Gonella var återigen i Sverige och gjorde inspelningar med Ehrlings orkester och en av Englands främsta tenorsaxofonister, Kathleen Stobart, kom och spelade med sina manliga, svenska kolleger. Listan på besökande europeiska musiker kunde göras längre. Men det var de amerikanska musikernas besök som lämnade de avgörande och bestående intrycken. Det började med den legendariske arrangören och storbandsledaren Don Redmans gästspel 1946. Därefter kom en rad mer eller mindre betydande musiker, och 40-talet avslutades med den store Sidney Bechets konserter på hösten 1949. Som regel gav de amerikanska musikerna både konserter i de största städerna och turnerade i landsorten.

De här var de viktigaste musikerna:

1946 oktober — Don Redmans orkester med Tyree Glenn (trombon och vibrafon), Don Byas (tenorsax), Peanuts Holland (trumpet och sång), Inez Cavanough (sång) m fl.

[35] Erik Wiedemann, Jazzen i Danmark (se not 3). Del 1, s 337; del 2, s 85ff.

1947 oktober - november	Trumpetaren Rex Stewarts lilla band med bl.a. Vernon Story (tenorsax).
1947 december - 1948 januari	Basisten Chubby Jacksons sextett med Conte Candoli (trumpet), Frank Socolow (tenorsax), Terry Gibbs (vibrafon). Lou Levy (piano), Denzil Best (trummor). Bandet gjorde inspel-ningar på det svenska bolaget Cupol.
1948 februari	Trumpetaren Dizzy Gillespie med storband och musikerna John Lewis (piano), Cecil Payne (barytonsax), Kenny Clarke (trummor), Chano Pozo (bongos) m.fl.
1949 september	Trumpetaren Louis Armstrongs "drömsextett" med Jack Teagarden (trombon), Barney Bigard (klarinett), Earl Hines (piano), Arwell Shaw (bas), Cozy Cole (trummor), Velma Middleton (sång).
1949 oktober	Tenorsaxofonisten James Moody gör skivinspelningar i Stockholm med svenska musiker.
1949 november	Sopransaxofonisten Sidney Bechet ger konserter ackompanjerad av svenska musiker.

Det är svårt att överskatta betydelsen av dessa besök för den svenska jazzens musiker och publik, inte minst för de unga som inte varit med under 30-talet. Här kom nu inom några få år flera av jazzens etablerade namn men också några nya, rätt okända. Övervägande lovordande och lyckliga recensioner - åtminstone i fackpressen - följde i musikanternas spår! När man i Estrads anmälan av Armstrongkonserterna utropade " - en folkfest utan like" så gav man också belägg: på åtta timmar hade 7 000 biljetter slutsålts till två konserter i Kungl Tennishallen i Stock-holm, i Göteborg spelade bandet i det jämförelsevis mindre konserthuset, varför 2 500 göteborgare sades ha gått miste om evenemanget. Blygsamma siffror kanske, för den som är van vid sentida popkonserters mångdubbelt större - men vi befinner oss i det Sverige som i 40-talets efterkrigstid börjar orientera sig mot omvärlden. New Orleansmusikern Sidney Bechet ackompanjerades av ett litet svenskt band. Ett svenskt amatörband, Buntas Jazz Band (med bl. a. den 15-årige trombonisten Jan Bark), fick

äran att inleda Bechets konserter, och altsaxofonisterna Arne Domnérus och Johnny Dankworth (ett av Englands då främsta namn) möttes i några duonummer vid samma konsert. Det var inte ovanligt att svenska musiker medverkade vid sådana här konsertevenemang - något som fortsatte en bit in på 50-talet. Några av de amerikanska gästerna stannade eller återvände till Sverige, spelade på Nalen (Vernon Story), gjorde inspelningar med svenskar (Tyree Glenn, Peanuts Holland, James Moody) – Peanuts Holland bosatte sig t.o.m. i Sverige.

8. SVENSKARNA MÖTER BEBOP, KENTON OCH DEN MODERNA JAZZEN

Redmans musiker, Armstrong och Bechet representerade i stort sett en musik som åtminstone allmänt sett torde ha varit bekant för jazzintresserade svenskar. Men med Chubby Jacksons och Dizzy Gillespies band korn bebopjazzen till Sverige för första gången och i "levande form", även om en föraning hade kommit med gästspel av Austin Coles lilla ensemble i vilken bl a pianisten Jimmie Woode ingick (han stannade i Sverige). Konser-terna med Jackson och Gillespie blev av allt att döma något av en chock. Skivor hade bara kunnat ge en aning om sprängkraf-ten i denna musik, och precis som i USA var svenska skrivre-censenter och kortvågslyssnare länge avvaktande eller skeptiska inför bebop. Särskilt Gillespies konserter på Vinterpalatset i Stockholm väckte uppståndelse bland musiker och kännare. (Radiosändningar därifrån utgavs 1982 på LP.)

Från Paris lockades den temperamentsfulle tenoristen James Moody till Stockholm (hösten 1949 och även 1951), och genom honom fick de svenska musikerna själva gå i närkamp med en framstående solist i det nya idiomet. De inspelningar som Moody gjorde bl a tillsammans med Leppe Sundewall, Arne Domnérus, Thore Swanerud, Ulf Linde blev samtidigt upptakten till många samarbeten mellan amerikanska och svenska musiker som blev ett så karakteristiskt och viktigt inslag i 50-talets svenska jazzliv.

I de svenska orkestrarna - stora som små - tog man ganska snart upp en del av det nya. Vintersäsongen 1947-48 spelade basisten Simon Brehms lilla band mest bebop på dansstället Salle de Paris på Sturegatan 10 i Stockholm. I bandet ingick Leppe Sundewall (trumpet), Arne Domnérus (altsax), Gösta The-selius (tenorsax), dansken Bertram Beck och därefter Thore Swanerud (piano), Simon Brehm (bas) och Bertil Frylmark, sena-re Sven Bollhem (trummor). En annan basist, Thore Jederby hade 1946, sedan han lämnat Thore Ehrlings orkester, bildat en liten grupp med bl.a. Rolf Ericson och Arne Domnérus som spe-lade på Nöjesfältet på Djurgården. De efterträddes av norrmän-

nen Rowland Greenberg (trumpet) och Bjarne Nerem (tenorsax). Andra som under de närmaste åren spelade hos Jederby var pianisten Hasse Eriksson, vibrafonisten Ulf Linde, trumpetaren Nisse Skoog och trumslagaren Jack Norén. I Jederbys band prövade man på bebop, under vintersäsongen spelade man på Maxim på Götgatan 19. Säsongen 1948-49 fortsatte bandet under Nisse Skoogs ledning på Nalens nya Harlem Club, nya medlemmar var då pianisten Claes-Göran Fagerstedt och basisten Gunnar Almstedt.

Också på skivinspelningar med svenska musiker börjar bebopjazzen sätta sina spår. I januari 1947 spelade en liten grupp under Simon Brehms ledning in *After you've gone* och plötsligt, i den unisona slutensemblen, dyker den karakteristiska bopfraseringen upp. Samma år lånade saxofonisten och arrangören Carl-Henrik Norin harmonier och vändningar från Gillespies berömda *Woody'n you* (Algo bueno) till sin egen *Cupol special*, inspelad med Estrads solistorkester. Sångaren Tompa Jahn sjöng *Hey ba-ba-re-bop* tillsammans med Jederbys grupp och i den stil som gjorts populär genom Charlie Ventura. Ännu längre i riktning mot regelrätt bebop följde året därpå (1948) i inspelningar under Jederbys ledning: *Rhythm in a riff* och *Fine and Dandy* med den Nat King Cole-inspirerade sångaren och pianisten Hasse Eriksson, tenoristen Bjarne Nerem och trumslagaren Jack Norén, samt sextettinspelningarna *All the things you are* och *Hallelujah* med trumpetaren Nisse Skoog, vibrafonisten Ulf Linde och, i stället för Eriksson, en skivdebuterande 15-årig pianist från Göteborg: Bengt Hallberg. Det är mer än lovande ungdomar som här ivrigt spelar i den nya stilen. Inte minst Hallberg visar en säker uppfattning, trots sin ungdom. Vid samma tid blev pianisten Lennie Tristanos musik känd i Sverige, något som blev betydelsefullt för Hallberg och andra göteborgsmusiker. Men även för andra som pianisten Reinhold Svensson. Han har under kriget blivit känd som en utmärkt swingpianist, men som nu snabbt gjorde sig förtrogen med bebop och Tristano och skickligt utvecklade en egen stil. Sina första trioinspelningar gjorde han 1947 med den egna kompositionen *Simbad the sailor* m fl och därefter följde *What is this thing called love* (1948) och *How Deep is the ocean* (1949). Reinhold Svensson inledde 1948 sitt samar-bete med Putte Wickman, något som det blir tillfälle att återvända till i avsnittet om 50-talet. En annan av 40-talets mest uppskattade svenska pianister hette Thore Swanerud. Han medverkade på många småbandsinspelningar och kan snabbt kännas igen för

sin utsökta smak, delikata anslag och karakteristiska användande av blockackordteknik. Han svarade också för några av periodens mest intressanta trioinspelningar med Nat King Coles berömda trio (piano, gitarr, bas) som trolig modell. Swaneruds trio gjorde bl a *Egghead* (1947), *Almost ball* (1948) och *Invention* (1949), den sistnämnda som ett slags barockpastisch, en ovanlighet i svensk jazz vid den tiden. Swanerud ledde också en dansorkester på La Visite i Stockholm och med sin "La Visite-ensemble" spelade han in *Tout d'suite* (1949) och *How high the moon* (samma år) med jazzig bopsång av sångerskan Bibi Johnson (Bibi Johns).

Även några svenska dragspelare influerades av modern jazz. Erik Frank hade redan 1936 gjort sina första inspelningar. Under kriget tillkom de ypperliga sextettsidorna med Frits Fust (klarinett) och Sten Carlberg, en elgitarrist som kom att bana vägen för ett mer modernistiskt inriktat gitarrspel i Sverige samt den begåvade pianisten Thord-Arne Nilsson (*Jumpin' at la Visite* och *Bennys tune*). I England gjorde Erik Frank 1947 en serie inspelningar med engelska musiker och man spelade bl a några låtar av Charlie Parker. Frank gjorde också populära kompositioner för sitt instrument (*Novelty Accordion*, *Accordion Riff*, för första gången inspelad 1946) och kan sägas ha fört den svenska jazz-dragspeltraditionen ett gott stycke framåt sedan Nisse Linds dagar. Ännu modernare var ändå Lill-Arne Söderberg, en dragspelare som gjort sina lärospån under kriget i det omättligt populära "Vårat Gäng" (i vilket den tidigare nämnda trumpetaren och basisten Lennart "Leppe" Sundewall också ingick). Bland de inspelningar Lill-Arne Söderberg gjorde i eget namn kan framhållas *Be-bop accordion* från 1949.

Också i de stora svenska banden tog man upp de nya tendenserna. 1949 gav exempelvis Malte Johnsons storband konserter i Göteborg med nummer ur Gillespies, Stan Kentons och Woody Hermans senaste repertoarer, och även i andra större permanenta svenska band - Harry Arnold i Malmö, Thore Ehrling och Seymour Österwall i Stockholm - kompletterade man mot slutet av årtiondet sin "bok" med modernare inslag. En hel del transkriberades av skickliga musiker direkt från radiosändningar och utgivna skivinspelningar, någon gång hade man också tillgång till tryckarrangemang. Men mycket litet av detta moderna som storbanden i Sverige tog upp spelades in på skiva. På skivbolagen uppmuntrade man istället bandens mer populära och lättillgängliga (kommersiella) repertoar.

En uppskattad leverantör till svenska orkestrar av originalkompositioner och skickligt gjorda arrangemang var Gösta Theselius. Vid den här tiden var det inte minst Stan Kentons och därutöver Dizzy Gillespies och Woody Hermans orkesterklanger som inspirerade honom. Ett tillfälligt sammansatt storband under ledning av Simon Brehm spelade hösten 1948 in Theselius arrangemang på *The Tea for two*, och här ljuder ekon från Gillespies besök ett halvår tidigare. Inspelningar med Miles Davis' s.k. tubaband var kända i Sverige redan 1949, och samma år gjorde en liknande svensk orkester (trumpet, bastrumpet, tuba, altsax, tenorsax, barytonsax, piano, bas, trummor) inspelningar av *Ketopa* och *A-tram*, komponerade och arrangerade av Theselius. 1948-49 ledde Theselius en stor, experimentbetonad orkester (20 man). I februari 1949 framträdde den på Stockholms konserthus och spelade då bl. a. Theselius' egen *Siesta*. Det ansågs som en av de mest experimentbetonade satsningarna inom dåtidens svenska jazz. Konserten spelades in på trådspelare och korn att ges ut av det svenska Metronome som det nystartade bolagets första skiva. Bolaget grundades och leddes av trumslagaren Anders Burman och hans bror Lars samt Börje Ekberg, och man kom att ge ut åtskilliga svenska jazzinspelningar. Året 1949 satsade svenska skivbolagen stort på den svenska jazzen, sammanlagt gjordes ungefär 80 stycken 78-varvsskivor, 1948 hade man gjort ca 30, 1947 ca 40. Metronome hade stor del i detta uppsving. De tidigare nämnda inspelningarna med James Moody (arrangör var genomgående Gösta Theselius) kom till på Metronomes initiativ, men dessutom inledde man en serie om tio skivor med Arne Domnérus som kapellmästare ("Arne Domnérus Favourite Five" respektive "Arne Domnérus Favourite Group"). Dessa inspelningar, gjorda 1949-50, hör till tidens mest lovordade. I *Body and soul*, *I've got my love to keep me warm , All the things you are, Love walked in* och andra, spelar Domnérus klarinett på ett sätt som är påfallande självständigt i förhållande till den dominerande Goodman-traditionen och modernare strömningar. Domnérus lanseras naturligtvis också som solist på sitt huvudinstrument, altsaxofon, dessutom på barytonsax. Gösta Theselius visar sig här vara en av de årens mest fängslande pianister, lockande och flertydig i sitt val av klanger och improviserade melodier; han svarade också för de skissartade arrangemangen till flera nummer. Också vibrafonisten Ulf Linde måste omnämnas som den fantasifullaste på sitt - dåförtiden så populära - instrument i svensk jazz. Även om man kan återfinna ett ut-

präglat bopnum-mer som *Car rider*, i vilket också James Moody gästspelar och Leppe Sundewall spelar ettrig, gillespieinspirerad trumpet, är de här inspelningarna svåra att klassificera med otympliga stiletiketter som "swing", "bebop", "progressiv" m.fl. Denna lekfulla och stundtals poetiska musik rör sig fritt över gränserna på ett sätt som också kunde återfinnas på andra håll i svensk jazz vid denna tid.

9. SVENSK SWING OCH DIXIELAND

Åren efter kriget gjordes också många inspelningar som direkt anknöt till jazzen från 30-talet och det tidiga 40-talet. Här kan bara nämnas ett fåtal. En populär pianist under 40-talet - och senare - var Charlie Norman. Boogie woogie kom tidigt att bli en normansk specialitet men han var en skicklig allround-pianist, något som han visade som ledare av egna inspelningar 1945-47, då han hade ett litet swingband på Salle de Paris, med bröderna Olle och Sven Hedberg (trumpet respektive trombon), Nisse Blücker (tenorsax) m.fl. Man spelade in nummer som *AFN-boogie och Jitter boogie* (1945), *Karl Jerker Speleman* (1946). Norman gjorde också inspelningar med olika studiogrup-per bl.a. med Rolf Ericson och Carl-Henrik Norin och den danske trumslagaren Uffe Baadh i *Greetings to Sweden* (1945), den Earl Hines-inspirerade B*oogie woogie on St. Louis blues* (1949) och den famösa *Anitra dance boogie* (1949), som renderade Metronome ett åtal från Griegstiftelsen, eftersom man på skivetiketten hade uppgivit den norske tonsättaren som kompositör (*Anitras dans* ur Peer Gynt-sviten). Skivan fick dras in, men den hade då redan sålt i 10 000 exemplar!

Också dixieland representeras på svenska inspelningar under dessa år. Trumpetaren Gösta Törner ledde studiogrupper i några av de bästa. Tillsammans med kolleger ur Ehrlings orkester gjorde han *Ostrich walk* (1948), *Smiles* (inspelade i Hamburg 1949), *At the Jazzband ball* (1949) m.fl. samt några med musi-kerna Domnérus, Wickman och Reinhold Svensson (*Exactly like you* m. fl. 1949). Återigen visar sig Gösta Törner vara en utomordentligt stilsäker och auktoritativ solist. En annan trumpetare, Olle Jacobsson spelade in dixielandskivor med musiker ur Seymour Österwalls storband, bl.a. de egna kompositionerna *Dixieblues* (1948), *Dixie tour* (1949). Trombonisten Bob Henders ansågs av många som den ledande swingtrombonisten i Sverige under 40-talet, och han medverkade följaktligen i flera av de favoritorkestrar som sattes samman åren 1945-50. "Loffa" Henders ledde också en serie egna inspelningar, *Stardust* (1948) var en duoinspelning tillsammans med pianisten Walter Larsson.

10. New orleans och revival

Den våg av hänförelse som bar upp den "gamla" jazzen och som hade svept fram i USA under kriget, rullade vidare i olika länder. Det är ett i jazzhistorien välkänt faktum att New Orleans-musiker som Jelly Roll Morton, Bunk Johnson och Kid Ory bokstavligen letades fram av entusiaster som ville söka sig bakåt till den "äkta" jazzen. De gamla legendariska musikerna fick berätta om jazzens uppkomst och de ombads göra inspelningar på nytt. När denna rörelse nådde Sverige togs den upp av unga amatörmusiker, främst i Stockholm och stockholmstrakten.[36]
Det uppstod en svensk revival, vars musiker och anhängare ställde sig helt oförstående till swingmusiken i dess olika former, för att inte tala om de moderna riktningar som började bli kända. Därmed uppstod också ett slags rivalitet mellan "traditionalister" och "modernister", och detta blev ett inslag i svenskt jazzliv inte bara under 40- utan också en bra bit in på 50-talet.

De svenska New Orleans-banden spelade framför allt på skoldanser, men långt ifrån alla musiker gick i läroverk. Efter hand kom man i radio och fick engagemang på Nalen och jazzklubbar t.ex. Gazell i Gamla stan. Det första "renläriga New Orleansbandet" i Sverige torde ha letts av trumpetaren Nils Näs, en annan tidig musiker var den bohemiske kornettisten Olle "Grav-Olle" Gravström. På Norra latins skoldanser spelade ofta trumpetaren Olle Sundhs dixielandband och på Södra latin höll trumpetaren Jack Lidströms Hep Cats ofta till. 1949 fick båda banden engagemang på Nalen och fick göra några skivinspelningar. Det fanns en viss rivalitet mellan dem och de hade sina anhängare på olika håll i staden. Man försökte kopiera de legendariska 20-talsbandens stil och spelsätt så troget som möjligt, och man hade romantiserade föreställningar om att för mycket instrumentala färdigheter och kunskaper i harmonilära skulle kunna äventyra det som man uppfattade som äkta i den gamla musiken.

---

[36] Se speciellt Albrekt von Konow, "Skolbandsjazz i 1940-talets slut - en radikal tradition". Hans Eklund-Lars Lindström, Jazzen i Stockholm. Stockholm 1983, s 49-59.

Övriga välkända stockholmsband var klarinettisten Bunta Horns band (bildat 1948) och det året därpå grundades Black Bottom Stompers från Bromma. Pianisten Sune "Sumpen" Borg gick in för den gamla pianostilen och spelade ragtime, boogie woogie m m på ett medryckande och övertygande sätt.

1950 hade man börjat överge den ursprungliga, doktrinära uppfattningen och kunde tillåta sig allehanda "modernismer" (såsom high-hat i trumsetet). På 50-talet började man allt oftare att turnera och fick spolningar i folkparker. Det bildades många nya band, ofta kallade "skolband", typiska inslag i 50-talets svenska jazzliv.

11. ÅKE HASSELGÅRD OCH SVENSK JAZZ I UTLANDET

En av den svenska jazzens första USA-resenärer, pianisten Lasse "Bob" Laine, befann sig åter i Sverige 1946 efter en näs-tan 20-årig, oavbruten bortavaro. I Sverige blev han framför allt känd genom sitt samarbete på skiva med Gösta Törner, trumpetaren, och klarinettisten Åke Hasselgård. Tillsammans gjorde de ett tiotal titlar 1947 för det nybildade svenska skivbolaget Cupol, något som indirekt kan avläsas i titlar som *Blues Cupol* och *Jam session Cupol.* I dessa och andra jamsession-betonade nummer (bl a *Ain't misbehavin*, *Am I blue*, *I only have eyes for you* m fl) finns några av den svenska swingjazzens mest inspirerade stunder. (De radioinspelningar som gjordes av samma grupp utkom 1980 på LP.) De får dock allvarlig konkurrens av de kvintett- och sextettnummer som basisten Simon Brehm ledde 1946 och i vilka Hasselgård, Thore Swanerud, Allan Johansson och Bertil Fryllmark medverkade: *All the things you ar*e, *Hit that Jive Jack*, *Somebody loves me* och *Hallelujah*. De två sistnämnda numren lanserades egentligen under Royal Swingers namn, det var också i den gruppen som vi första gången mötte Åke Hassel-gårds namn vid Orkester Journalens tävling 1941. Han hade nu utvecklats till en av de mest charmfulla solisterna i svensk jazz - goodmaninfluerad helt visst (vilket han själv tog som ett högsta betyg!) men samtidigt individuell och personlig på ett påtagligt sätt.

I en minnesartikel som den inflytelserike jazzkritikern Carl-Erik Lindgren författade fem år efter Hasselgårds bortgång, närmar sig Lindgren den begåvade klarinettisten med den varmaste beundran:

”Den mest perfekta definitionen av Åke Hasselgård som jazz-musiker gavs - om jag inte missminner mig - av Uppsalapianisten Lasse Rönnquist, som ungefär yttrade: 'Åke hade tagit Good-manstilen och klätt den i egen dräkt, färgad av den nordiska sommarens svala, klarblå skymning.'

Bättre kan det inte sägas. Att avfärda honom som en Goodman-plagiatör är fel - visst kunde Åke praktiskt taget varenda solo som BG vaxat, men han spelade dom sällan eller aldrig utan byggde upp något alldeles eget på grundval av den goodmanska inspirationen.

Åkes ton! Eller rättare sagt Åkes TON! Ingen annan klarinet-tists 'sound' har gripit mig så. Det var inte ett stort ljud, men så oerhört kärvt och vackert, att man fortfarande sitter andlös, när man hör hans alldeles för fåtaliga skivinspelningar. Det var en rund ton med en kärna av en smula kantig, oslipad diamant - en ton, som vid första tanken verkade strida mot Åkes livsglada, utåtriktade sätt att vara. Men snart lärde man sig, att tonen var Åke - med sin vemodiga folkviseklang endast anad."[37]

Sommaren 1947 reste den 24-årige klarinettisten till USA för studier på universitetsnivå. Men det dröjde inte länge förrän han befann sig mitt uppe i den amerikanska jazzvärlden. Han fick

Den svenske klarinettisten Åke Hasselgård vid ett framträdande i USA 1948 med Benny Goodmans septett. Sittande t v Billy Bauer (gitarr) och Wardell Gray (tenorsax). Goodman iakttar uppmärksamt den unge svensken.

[37] Carl-Erik Lindgren, "Vi glömmer honom aldrig". Orkester Journalen 1954 januari, s 12. (Omtryckt i Orkester Journalen 1978 december, s 8ff.)

spela med sin idol Benny Goodman i dennes bebopinfluerade septett, i vilken också tenoristen Wardell Gray ingick. Hasselgård framträdde som solist i radioprogram och ledde några inspelningar på västkusten, de sedan länge klassiska Capitolinspelningarna Swedish pastry, *Sweet and hot mop* m.fl. (1948). Han kom också att leda ett eget litet band på Three Deuces, en av New Yorks mest kända jazzklubbar, med stjärnor som trumslagaren Max Roach. Hasselgård utvecklades under sin tid i USÅ till en allt modernare solist, och "Stan Hasselgard" ansågs vara en av de få betydande modernisterna på sitt instrument. De sista proven på hans spel finns i *Patsy's idea* och *Cottontop* inspelade i november 1948. Här finns tydliga influenser från Lennie Tristano, en musiker som Hasselgård också hade spelat tillsammans med. Hasselgård fick många lovord, och för att vara en svensk 40-talsgrabb upplevde han en nästan osannolikt framgångsrik karriär: han blev stjärna i USA! Drömmen fick ett hastigt och tragiskt slut, då Hasselgård omkom i en bilolycka nära Illinois i november 1948. En dokumentärfilm om hans liv gjordes långt senare och visades i svensk TV 1983.

Det var inte endast Hasselgård som kom att representera den svenska jazzen utomlands efter kriget. Den klarinettist som med viss rätt kan anses ha fyllt det tomrum Hasselgård lämnade efter sig hette Putte (egentligen Hans Olof) Wickman. Han var en av de svenskar som medverkade vid den internationella jazzfestivalen i Paris i maj 1949. En svensk all-starkombination hade satts samman till denna festival: Gösta Törner (trumpet), Putte Wickman (klarinett), Arne Domnérus (altsax), Carl-Henrik Norin (tenorsax), Reinhold Svensson (piano), Simon Brehm (bas), Sven Bollhem (trummor) och Ålice Babs (sång) - alla välkända för den svenska publiken. Festivalen var en av de första i sitt slag i Europa. Man hade inbjudit musiker från England, Belgien, Schweiz, Frankrike, Sverige osv., och från USÅ. Därifrån kom modernister som Charlie Parker och Miles Davis med egna grupper men också musiker i den äldre skolan som Sidney Bechet och trumpetaren Hot Lips Page. För den franska publiken var svenskarna helt okända, och deras framträdande skall ha emotsetts med stor skepsis. Men i själva verket kom de att mötas av jubel efter sina insatser, och de blev vid sidan av de amerikanska musikerna festivalens mest omskrivna.

"Parisorkestern, som den kallades här hemma", sade Arne Domnérus i en intervju 30 år senare, "vi blev omåttligt omskrivna och rätt oförtjänt

också. Varken jag själv, Putte Wickman eller Carl-Henrik Norin var väl riktigt mogna att visa upp oss i så kvalificerade sammanhang. Bara Reinhold Svensson och Gösta Törner kan sägas ha platsat . . . Det hela var mest en skolresa till ett spännande mål."[38]

Men svenskarna blev omskrivna inte bara i Sverige utan också av utländska bedömare. Parisfestivalen gjorde i ett slag nyare svensk jazz känd utanför gränserna. Samma år - 1949 - började man exempelvis i Tyskland att uppmärksamma svensk jazz (så hade som bekant skett redan på 30-talet!). I tysk radio spelade man nu och senare svenska skivinspelningar, och man engagerade svenska orkestrar. Charlie Norman spelade med en sextett i Frankfurt am Main och Thore Ehrlings orkester genom-förde en framgångsrik turné i Tyskland. Också andra svenska band fick engagemang utomlands.

USA var givetvis det mest lockande resmålet för jazzmusiker. Förutom Hasselgård kom också pianisten Arne Bergquist dit och ledde egna band på västkusten, och trumpetaren Rolf Ericson spelade i storband under ledning av Benny Carter, Elliot Lawrence, Woody Herman, Charlie Barnet m.fl. 1948 reste också journalisten och f.d. musikern Claes Dahlgren till New York. Han skulle under de kommande åren bli den som mer än någon annan propagerade för den svenska jazzen.

[38] Arne Domnérus intervjuad av Lena Larsson i Vi 1980 nr 43, s 6ff.

50-talet

1 . Panorama

Att se tillbaka på lovsjungna tider kan te sig en smula problematiskt. Det talades en gång — och görs nog så fortfarande — om 50-talet som den svenska jazzens guldålder. En sentida betraktare kan lockas att falla in i ett slags oreflekterad lovsång eller tvärtom, att inta en överdrivet restriktiv och kritisk hållning: så märkvärdig var väl ändå inte svensk jazz under 50-talet! Men det går inte att komma ifrån att det svenska jazzlivet var särdeles livaktigt och mångförgrenat under det här årtiondet. I hög grad utgjorde jazzen dansmusikens centrum och - märkligt nog - man dansade på sina håll även till de mest avancerade typerna av jazz. Den breda danspubliken utgjorde ryggraden i många musikers försörjning. Det fanns också en marknad för svenska jazzskivor, något som också kan avläsas i 50-talets samlade produktion - det gjordes fler svenska jazzskivor än någonsin tidigare. Dessutom importerades åtskilliga amerikanska skivor, medan inspelningar med musiker från andra länder var tämligen sällsynta på den svenska marknaden.

Ett betydande antal jazzklubbar fanns runt om i landet. Där samlades man inte bara för att spisa skivor utan en del klubbar arrangerade också konserter och jamsessions. Då spelade ofta svenska eller utländska (amerikanska) musiker tillsammans med lokala förmågor. Olika kategorier av jazzmusiker fick med andra ord rum på 50-talets svenska nöjesarenor: från de professionella över de semi-professionella till ett stort antal fritidsmusiker. Det fanns musiker av professionell klass runt om i landet som inte kunde eller ville försörja sig enbart på att spela jazz eller jazzbetonad dansmusik.

Jazzen hade en stark ställning som ungdomsmusik, det var övervägande unga som var medlemmar i jazzklubbarna och som gick på jazzkonserterna. Unga musiker kunde, liksom på 40-talet, bli uppmärksammade via orkestertävlingar, och i skolornas gymnastiksalar spelade unga amatörorkestrar upp till skoldanserna. Mer reguljära jazzställen, oftast samtidigt danslokaler, fanns framför allt i de större städerna. Det mest kända var Nalen,

som under 50-talet upplevde sin mest betydande epok som jazzställe, med ett rykte bland musiker i Europa och USA.

Vid sidan av grammofonskivan, fick Radiotjänst en viktig roll som förmedlare av utländsk och svensk jazz. Även om jazzen i stort sett lanserades som dans- och ungdomsmusik (flera vecko- och ungdomstidningar höll sig med en återkommande "jazzspalt"), jazzen diskuteras ur vidare, konstnärliga perspektiv. Men det vore säkerligen en överdrift att påstå, att man i vidare kretsar uppfattade jazzen i Sverige som en väsentlig konstform. På det hela taget ansåg nog betraktare utifrån jazzen som en musik reserverad för danspubliken, för jazzentusiasterna och "jazzexperterna".

Men hur kom det sig att den svenska jazzen blev en så uppburen och internationellt omtalad företeelse? Berodde det på smart marknadsföring av en svensk exportprodukt? Eller var den svenska jazzen ett uttryck för framgångsrik imitation av nordamerikanska ideal, kanske rentav ett pro-amerikanskt ställningstagande i det kalla kriget medan öst och väst? Eller hade det från andra världskriget förskonade Sverige plötsligt fått en rad musikaliska begåvningar som i jazzen hittat en uttrycksform och en livsstil som de inte fann någon annanstans? Eller var det framför allt så, att den svenska jazzen under 30- och 40-talen hade fått en växtkraft och kvalitet, att man nu rentav kunde vänta sig ett internationellt genombrott?

Det finns åtskilligt att fundera över. I varje fall är det ett faktum, att några inflytelserika personer i jazzens USA kom att ge svensk jazz en publicitet av tidigare okänt slag. En viktig förmedlare var den svenske "jazzambassadören" i New York, Claes Dahlgren. Han bidrog till att göra svenska jazzinspelningar kända för enskilda personer, för skivbolag och för radiostationer. George T Simon, en av redaktörerna för den stora, inflytelserika tidskriften Metronome, skrev våren 1950 en stor och entusiastisk artikel om nyare svensk jazz, och den välkände kritikern Leonard Feather gjorde året därpå något liknande i tidskriften Down Beat, sedan han själv varit i Sverige och sammankallat svenska musiker till inspelningar avsedda för den amerikanska marknaden.

Även runt om i Europa väckte svenska musikers insatser på skivinspelningar många positiva reaktioner, och man ställde ofta frågan hur det kom sig att just svenskarna var så framstående på detta område. Det här internationella intresset hade, som vi sett, sina utgångspunkter i slutet av 40-talet. Men en viktig förutsättning bestod i den omfattande inspelningsverksamhet som nu

Den amerikanske jazzkritikern m m Leonard Feather besökte Sverige sommaren 1951 för att göra inspelningar med svenska musiker. Fr.v. Feather, Simon Brehm (bas), Rolf Ericson (trumpet), Jack Norén (trummor), Åke Persson (trombon), Arne Domnérus (altsax), Lars Gullin (barytonsax).

sköt fart. Aret 1949 hade inneburit en stor satsning på renodlade, svenska jazzskivor. Därefter var produktionen särdeles omfattande åren 1950-53 och 1956-58 då det årligen spelades in ca 150 till 240 titlar. De första åren utgavs 78-varvsskivor, från ungefär 1953 övervägande EP-skivor (45 varv) och under andra hälften också LP-skivor. Åtskilliga svenska inspelningar gavs dessutom ut på skivmärken i andra länder och fann därför lätt vägen till de utländska jazztidskrifternas recensionsspalter. Ett svenskt skivbolag som Metronome, det ledande jazzmärket under större delen av 50-talet, hade mycket nära kontakter med USA, varifrån man också gjorde direkta beställningar på vilka svenska musiker och besättningar man ville ge ut. (Det förekom också att svenska inspelningar gjordes uteslutande för den internationella marknaden och aldrig kom ut i Sverige.) Senast i mitten av 50-talet fick Radiotjänst (nuvarande Sveriges Radio) flera beställningar från utländska radiostationer att göra program om svensk jazz.

Mot slutet av 50-talet mattades det utländska intresset för svensk jazz av. Men ännu 1958 genomförde den amerikanska Down Beat en läsaromröstning med frågan "Vilket land utanför Amerika anser Ni har frambringat de bästa jazztalangerna?" Sverige fick därvid nästan hälften av rösterna, därefter följde England (32 %), Frankrike (11 %), Tyskland (9 %) osv. I dessa och andra länder spelades kvalificerad jazzmusik under dessa år, men jazzen hade på många håll säkert inte samma bredd, gynnsamma lansering och utgångsläge som den svenska.

2. "AMERICANS IN SWEDEN"

Svensk jazz under 50-talet var i hög grad beroende av den amerikanska, musikaliskt såväl som psykologiskt. Svenska musikers värde bedömdes ytterst med de främsta amerikanska jazzmusikernas prestationer som oavvislig måttstock. "Lika bra som amerikansk jazz" löd mottot. Åtskilligt i svensk jazz är också uppenbara ekon, möjligen rentav plagiat, av förebilderna. Men fanns det därutöver mer av självständiga insatser än vad man då kunde och ville uppfatta?

De gästspel av musiker från USA som återupptagits efter kriget ökade kraftigt i omfattning och bredd under 50-talet. Det sammanhängde med det stora uppsving olika typer av jazz kom att få i USA. Utbudet av grammofonskivor blev större än någonsin, och det fanns de som kunde göra sig pengar på jazz. Den skickligaste av dem var konsertpromotorn Norman Granz, som med sin organisation Jazz at the Philharmonic regelbundet kom till Sverige med början år 1952. Artister som Ella Fitzgerald, Gene Krupa, Oscar Peterson, Lester Young, Ray Brown och många andra introducerades för svensk publik. Men dessutom kom en rad andra stjärnor till Sverige, och åtskilliga av dem gjorde skivinspelningar tillsammans med de främsta svenska musikerna. Närmast skall nämnas ett urval gästande artister från förra hälften av 50-talet.

Redan under det nya årtiondets första år kom flera av jazzens största namn. På våren gav Benny Goodman för första gången konserter i Sverige och med honom följde saxofonisten Zoot Sims och den belgiske munspelaren Jean "Toots" Thielemans, vilka båda ledde sina första egna inspelningar ackompanjerade av svenska musiker (Sims i *You go to my head* m.fl. och *Yellow duck* med Lars Gullin, Toots Thielemans bl.a. i *I can't get started)*. Några månader senare var det dags för Duke Ellingtons stora orkester att besöka Sverige för andra gången med en rad av de legendariska solisterna (Johnny Hodges, Harry Carney m.fl.). I november 1950 anlände den store Charlie Parker samt trumpetaren Roy Eldridge, och de båda framträdde på konserter

Charlie Parker på Stockholms konserthus 20 november 1950 med fr v Gunnar Svensson (piano), Rolf Ericson (trumpet), Jack Norén (trummor), Yngve Åkerberg (bas).

tillsammans med svenska musiker. Eldridge gjorde en serie inspelningar med Charles Norman, Carl-Henrik Norin och andra (*Echoes of Harlem, Schooldays* m fl). Men det är framför allt Parkers tre veckor långa uppehåll (med konserter och turné) som blivit legendariskt, inte minst därför att hans musik har behållit sin fascinerande lyskraft även för senare jazzgenerationer. Parker ackompanjerades på sin svenska turné av Thore Jederby (bas och turnéledare), Jack Norén (trummor), Gösta Theselius (piano) och Rolf Ericson (trumpet). De upptagningar som gjordes vid konserterna respektive jam sessions i Malmö och Helsingborg gavs senare ut på LP-skivor.

1951 kom andra solister från USA, och även de var beroende av svenska musikers insatser för sina konserter och eventuella inspelningar. I september spelade trumpetaren Hot Lips Page med Simon Brehms orkester, och senare samma höst kom Tyree Glenn (trombon och vibrafon) åter på besök (han hade varit här 1946 och 1947), denna gång i sällskap med altsaxofonisten Lee Konitz, den främste bland musikerna i pianisten Lennie Tris-

tanos krets. "Tristanoskolans" musik hade blivit känd via inspelningar men var måhända inte en allmänt accepterad riktning inom den moderna jazzen. En elak kritiker kallade Göteborg för "Tristanien". Att man där hade försökt att tillägna sig något av denna riktning och stil visar den LP med musik från Konitz' Sverigekonserter (som utgavs 1979) med göteborgsmusiker som ackompanjatörer (bl.a. Bengt Hallberg).

Vid en konsert i Stockholms konserthus i mars 1951 spelade de berömda, men stilistiskt vitt skilda, saxofonisterna Sidney Bechet och Stan Getz i var sin avdelning tillsammans med olika grupperingar av svenska musiker. Det var en uppvisning i "cool jazz contra gamla skolan", och i den konsertrecension som bar denna rubrik, skrevs att "skall man döma efter publikens reaktion, så tog veteranen Bechet hem en ganska klar poängseger" (Estrad 1951, april). Det blev dock Stan Getz som fick den största genomslagskraften bland svenska musiker, och den entusiasm man hade haft för solisten i Woody Hermans *Early Autumn* (1948) och en rad andra inspelningar underströks kraftigt. Med rätta har de inspelningar Getz gjorde i Sverige blivit smått klassiska, och de bidrog att rikta utlandets uppmärksamhet på de nya svenska solisterna Bengt Hallberg (piano) och Lars Gullin (barytonsax), den senare medverkade i två nummer *(Don't be afraid* och *Flamingo*). Bland de övriga titlarna märks *I only have eyes for you*, *Night and Day*, *I'm getting sentimental over you* och den berömda versionen av *Ack Värmeland Du sköna*.

Också pianisten Teddy Wilson kom till Sverige (1952) och gjorde fina trioinspelningar tillsammans med Yngve Åkerberg (bas) och Jack Norén (trummor). Den amerikanska sångerskan Lena Horne framträdde samma år för andra gången i Sverige (den första var 1950), och hon ackompanjerades av Jack Parnells engelska orkester som innefattade flera av Englands främsta jazzsolister samt den amerikanske pianisten Arnold Ross; en liten grupp ur denna orkester gjorde några skivor i Sverige.

Listan över de amerikanska jazzbesök som förekom under åren 1953 och 1954 kunde göras lång. Samarbetet i skivstudior mellan gästerna och de svenska musikerna var också rätt intensiv. I augusti 1953 kom Stan Kentons stora orkester med bland andra saxofonisterna Zoot Sims och Lee Konitz, trombonisten Frank Rosolino, trumslagaren Stan Levey. Samma musiker deltog i nattliga inspelningar tillsammans med den då alltmer omtalade och internationellt kände Lars Gullin som till detta tillfälle hade skrivit *Late Date* och *Dedicated to Lee*; också trombonisten

Åke Persson gjorde inspelningar med musiker ur Kentons orkester. Några veckor senare spelade en amerikansk-svensk grupp in *Stockholm sweetnin'*, *Lover come back to me* och andra nummer som hade arrangerats av en 21-årig Quincy Jones. Nu var det trumpetarna Clifford Brown och Art Farmer som spelade huvudroller understödda av svenskarna Bengt Hallberg, Lars Gullin, Arne Domnérus och några till. Också pianisten George Wallington, sångerskan Annie Ross och trumslagaren Alan Dawson gjorde inspelningar med svenskarna. Dessa amerikanska musiker hade kommit som medlemmar i ett storband som satts samman för en turné i Europa under ledning av vibrafonisten och trumslagaren Lionel Hampton. Orkestern spelade på ett sätt som den svenska jazzpubliken inte var van vid, och det är nog ingen överdrift att påstå att konserterna gick fram som en storm över landet.

"Lugna, sansade, aktade svenska medborgare stod upp i bänkarna och kastade sina och andras tillhörig - heter omkring sig. Unga, annars om sin värdighet ytterligt måna, damer tjöt och klappade händer på 2 och 4 - ja, det var verkligen en rytmfest utan like",

skrev Simon Brehm i sin recension av stockholmskonserterna (Estrad 1953, oktober). De inspelningar som gjordes i Sverige (och Frankrike) med de främsta av Hamp- tons musiker, måste ske trots kapellmästarens förbud. Musikerna smugglades helt enkelt ut från sina hotellrum och kördes mitt i natten till inspelningsstudion. Den lågmälda, intensiva stämning som utmärker de musikaliska resultaten stod i skarp kontrast till vad den stora orkestern hade att erbjuda från estraden. Ett drygt år senare återkom Hamptons orkester, men då tycks det mest ha varit fråga om show, mindre om musik.

En kombination av det underhållande och det musikaliska tycks däremot Dizzy Gillespies band lyckats med, då trumpetaren våren 1953 återkom till Sverige som ledare för en sextett med sångaren Joe Caroll, barytonsaxofonisten Bill Graham, pianisten Wade Legge m.fl. Legge gjorde några trioinspelningar och kvartettsidor med Lars Gullin för märket Modern Music.

1954 kom två av jazzens främsta vokalister för första gången till Sverige: Billie Holiday och Sarah Vaughan. Holiday var den mest bekanta artisten i "Jazz Club USA" en s.k. package-show i vilken också ingick klarinettisten Buddy de Francos kvartett, den kvinnliga pianisten Beryl Bookers trio och vibrafonisten Red Nor-

vos trio med gitarristen Jimmy Raney och basisten Red Mitchell. De två sistnämnda spelade in *Doe Eyes*, *Darn that Dream* med svenskarna Gullin, Hallberg, Putte Wickman, Gösta Theselius m.fl. Även några av musikerna i den följande "Jazz Parade", som presenterade "den gudomliga" Sarah Vaughan, gjorde inspelningar i Sverige - trumslagaren Roy Haynes, saxofonisten Sahib Shihab spelade med Åke Persson, Bjarne Nerem m.fl. i *Little Leona* och andra nummer.

Besöken av amerikanska musiker fortsatte under andra hälften av 50-talet, inte bara i form av konserter och, i vissa fall, inspelningar med svenska musiker utan också som veckolånga gästspel, främst på Nalen i Stockholm. En märklig tilldragelse var de konserter som 1956 gavs av de musiker som turnerade under beteckningen ”Birdland Show”. För första gången spelade Miles Davis, Bud Powell och Modern Jazz Quartet i Sverige, och tenorsaxofonisten Lester Young gjorde sitt tredje och sista framträdande här (han besökte Sverige 1952 och 1953 som solist i ”Jazz at the Philharmonic”). Davis och Young ackompanjerades av franska musiker och kritiken var blandad. Modern Jazz Quartet - då en av jazzvärldens mest omtalade mindre grupper - väckte däremot positiva reaktioner. Samma år - 1956 - återkom Lionel Hampton, Stan Kenton och Count Basies storband.

Särskilt betydelsefull för den unga svenska jazzen var den sommarturné som gjordes av en amerikansk kvintett med svarta musiker under ledning av den svenske trumpetaren Rolf Ericson, som sedan 1951 hade bott kontinuerligt i USA där han kom att spela med många av jazzens främste, däribland Duke Ellington och Charles Mingus. Gruppen representerade den nya hard bopstilen vilken började sätta sina spår i Sverige. Den innebar en anknytning till Charlie Parkers och Dizzy Gillespies bebop, de tematiska materialen i låtarna var dock i allmänhet något enklare inom hard bop än i be bop, men tonvikten på emotionellt engagemang och "heta" improvisationer var gemensam för dem båda. Här fanns en tydlig reaktion mot den vita jazz som dominerat en stor del av jazzlivet under förra delen av 50-talet både i USA och exempelvis Sverige, då man tagit starka intryck av musiker som Stan Getz, Lee Konitz, Gerry Mulligan och det som brukar kallas västkustjazz. Men nu började skivor med Clifford Brown, Art Blakey, Horace Silver och andra svarta musiker att bli kända i Sverige. Rolf Ericsons amerikanska musiker illustrerade livs levande

Rolf Ericsons amerikansk-svenska sextett i Sverige sommaren 1956. Fr.v. Tommy Potter (bas), Freddie Redd (piano), Rolf Ericson (trumpet), ej medlem av bandet, Ernestine Anderson (sång), Joe Harris (trummor), Lars Gullin (barytonsax).

de nya tendenserna under sina framträdanden runt om i landet. Hos Ericson spelade två f.d. Parker-musiker nämligen pianisten Duke Jordan (senare ersatt hos Ericson av Freddie Redd) och basisten Tommy Potter. I kvintetten ingick även trumslagaren Art Taylor senare utbytt mot Joe Harris, vilken f.ö. stannade kvar i Sverige och fick betydelse för flera unga, svenska musiker.

Sommaren 1957 var trombonisten J.J. Johnsons kvintett det stora samtalsämnet i Jazzsverige. Över 20 000 personer samlades nedanför estraden i ett soligt Kungsträdgården då kvintetten i början av juni gav sin utomhuskonsert i Stockholm. Svenskarna fick möta den mest ansedde trombonisten inom modern jazz samt nykomlingar som trumslagaren Elvin Jones (vars stora insatser inom jazzen dock låg ett par år längre fram i tiden) och pianisten Tommy Flanagan som gjorde sina första triosidor för svenska Metronome (*Verdandi*, *Dalarna*, *Relaxin' at Camarillo* m.fl.). Den svarta 50-talsjazzen blev alltmer uppmärksammad. Några betydande solister gästspelade på Nalen, bland andra saxofonisten Lucky Thompson (oktober 1957), trumpetaren Donald Byrd (september 1958) - en höjdpunkt var saxofonisten

Sonny Rollins korta gästspel med egen trio (mars 1959). Den vite klarinettisten Tony Scott spelade under en månad med svenska musiker (februarimars 1957) och drog med sig publik och musiker med sitt temperamentsfulla spel. Stor betydelse för svensk jazz fick den svarte trumpetaren Benny Bailey som bodde i Sverige under senare delen av 50-talet. Han hade spelat i Dizzy Gillespies 40-talsorke-ster, bott i Italien och 1955 engagerats till Seymour Österwalls orkester, kom därefter till Carl-Henrik Norins orkester på Nalen och spelade som solist i Harry Arnolds Radioband. 1958 återupptog arrangören Quincy Jones kontakten med Sverige, främst som arrangör och kompositör för samma Radioband.

Men också musiker och artister med andra jazzinriktningar kom till Sverige under dessa år. Gerry Mulligan och Bob Brookmeyer konserterade i maj 1957, Jack Teagardens orkester turnerade i november 1957 och strax därpå gjorde den holländska sångerskan Rita Reys inspelningar tillsammans med Bengt Hallberg. Stan Getz kom andra gången till Sverige 1955 och därefter 1958 och 1959 och gjorde skivor med Hallberg (*Jeepers Creepers* m fl 1955) och en större svensk-amerikansk grupp med Benny Bailey, Lars Gullin, Hallberg resp. Jan Johansson m.fl. (*Cabin in the Sky*, *Honeysuckle rose* m.fl. 1958); även den danske trumslagaren William Schiøpffe deltog här. Med sitt pådrivande och för dåtida nordiska förhållanden ovanligt rytmiskt levande trumspel, hade Schiøpffe gjort sig till en uppskattad gäst i 50-talets Sverige. Getz turnerade också tillsammans med Gunnar Johnsons kvintett från Göteborg där tenorsaxofonisten Erik Norström och pianisten Jan Johansson var två nya stjärnor på jazzhimlen. Den vite pianisten och sångaren Mose Allison gjorde uppmärksammade framträdanden på Nalen (februari 1959) med sin då för tiden ovanliga förening av country- och bluesstil. Sverige fick också besök av Chris Barbers engelska band (februari 1958) som via inspelningar hade haft stor betydelse för svenska dixieland- och skolband; men även gamla sverigegäster dök upp: Benny Goodman (april 1958), Duke Ellington (oktober 1958) och Louis Armstrong (januari 1959).

Det här regelbundna utbudet i Sverige med (främst) amerikanska jazzmusiker gav många intryck och anknytningspunkter för svenska musiker och svensk publik. Många av gästerna gjorde positiva uttalanden om Sverige, och det är tveksamt om det på 50-talet utanför USA fanns en så välkomnande jazzmiljö för amerikanska musiker som i Sverige. Publiken hade fått rykte om

sig att "förstå sig på" jazz och de svenska musikerna hade redan i början av årtiondet fått många lovord av de gästspelande amerikanerna.

3. GÖSTA THESELIUS - LARS GULLIN - BENGT HALLBERG

Gösta Theselius, Lars Gullin och Bengt Hallberg var tre svenska musiker som hörde till de mest uppmärksammade framför allt under den tidigare delen av 50-talet. De bidrog, var och en på sitt sätt, till att förmedla en speciell atmosfär i de sammanhang de medverkade, och de hörde också till de mest anlitade musikerna i det svenska 50-talet.

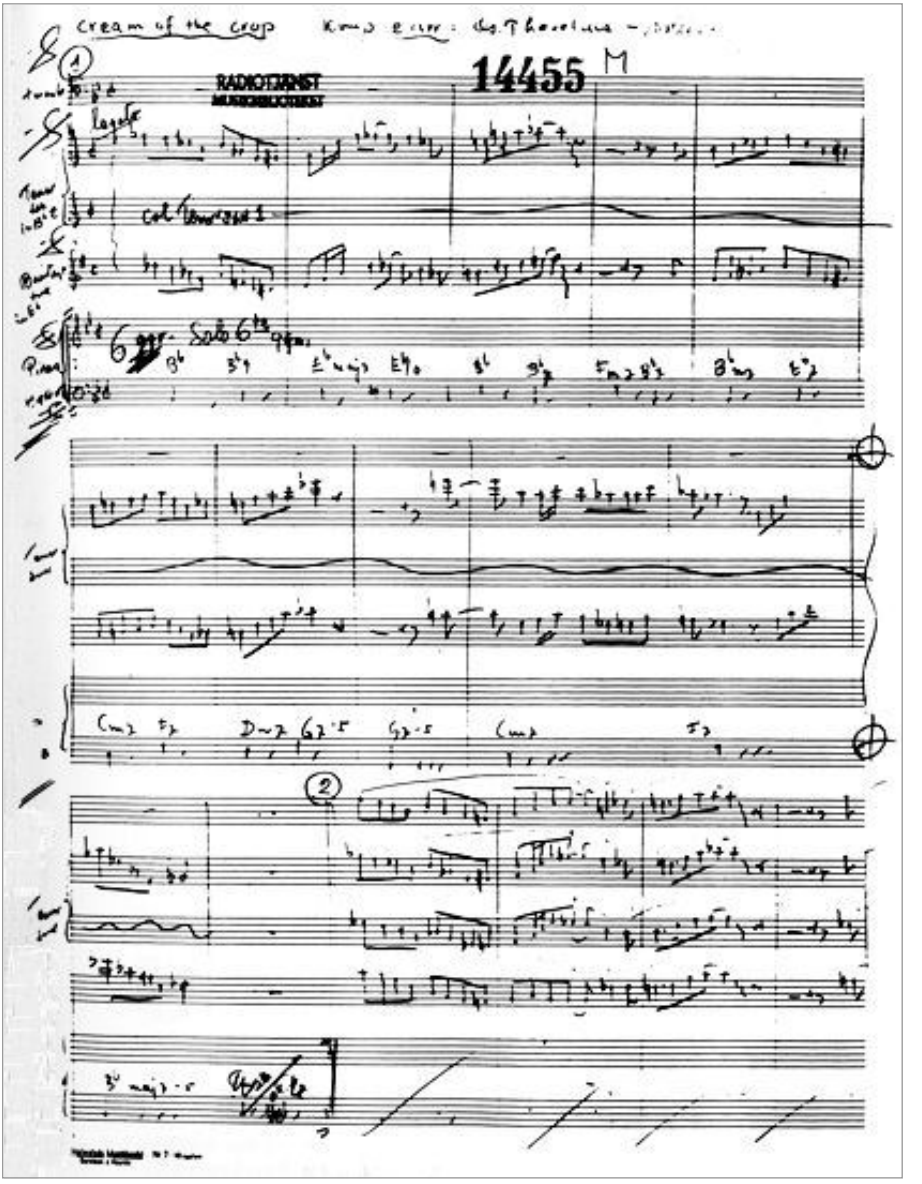
Med en lätt överdrift vågar man nog påstå att Gösta Theselius mer än någon annan flyttade den svenska jazzens positioner från swingens 40-tal till modernismens 50-tal. Av de tre musikerna hade Theselius, av sina vänner kallad "Tesse", den starkaste förankringen i den äldre epoken. Han dök upp redan 1938 som femtonårig amatör vid en orkestertävling i Bromma. Vi har tidigare mött honom under de följande åren som tenorsaxofonist och arrangör i inspelningar med Jederby, Samson, Ehrling, Ellboj, Brehm och Moody, som pianist med Domnérus och som arrangör och kompositör i flera sammanhang. Nästan likt en kameleont hade Theselius gjort sig hemmastadd i olika typer av jazz i det brokiga 40-talet. Den självklarhet med vilken han spelade tenorsax och piano, "plankade" inspelningar, arrangerade och komponerade hade väckt förundran. Men det är inte helt lätt att ge en översikt av hans musik och egenart. Delvis är detta ett rent praktiskt problem. Som en av de mest anlitade arrangörerna i svenskt 50-tal bidrog Theselius till små och större orkestrars notmappar, och det är tveksamt hur många av dem som alltjämt finns bevarade. Bara en liten del av hans musik korn att dokumenteras på skivor. Till de tidigaste inspelningarna i Sverige, som visar påverkan från de strömningar som brukar sammanfattas under beteckningen "cool jazz", hör de som gjordes för skivmärket Artist av Reinhold Svenssons och Rolf Ericsons studiogrupp. I niomannagruppen återfinns Lars Gullin, vars barytonsax får ungefär samma roll som Gerry Mulligans i Miles Davis' välkända inspelningar med sitt tubaband. I sin komposition *Conservation*, bygger Theselius temat på omväxlande 4/4, 5/4 och 7/4

medan han i arrangemanget på *How high the moon* arbetar med klanger på ett sätt som kan föra tankarna till Gil Evans' insatser hos Claude Thornhill och Miles Davis.

Internationellt berömda blev Theselius bearbetningar av *Summertime* och *Pick yourself up* samt hans egen *Cream of the Crop*, samtliga nummer inspelade av Estrads s.k. kritikerorkester 1951 med den svenska jazzens utvalda solister. .

Här möter en ovanligt lyckad växelverkan mellan improviserade och arrangerade avsnitt. Det är många stilimpulser som samsas, det hörs reminiscenser frånv Pete Rugolo och Lennie Tristano, men Theselius utformar ändå det hela till "sin" musik. Och det finns mycket swing och känsla hos solisterna. Året därpå arbetade Theselius för en liknande orkester (Estrads elitorkester 1952) och bearbetade Ellingtons *Sophisticated lady* med en lagom respekt för mästaren och med stora insikter i klangbehandling och instrumentation.

Gösta Theselius ca 1950



Gösta Theselius' partitur till sin "Cream of the Crop" i ett arrangemang från 1953 (inledande takterna).

Till de mest omskrivna bidragen av Theselius till den svenska jazzen under dessa år hörde *Three without a key*, en konsertsvit i fyra delar som för första gången framfördes vid Lee Konitz' konsert i Stockholm 1951 av en kvartett med Ulf Linde (vibrafon), Sten Carlberg (gitarr), Simon Brehm (bas) och Jack Norén (bongos). Detta var en typ av intim kammarjazz, känsligt utformad och fint framförd, som inte var vanlig men som ändå låg i tiden. Förebild till besättningen var närmast Red Norvos trio (vibrafon, gitarr, bas) vartill man hade fogat bongos. Man kan också få associationer till Modern Jazz Quartet som dock inte bildades förrän något år senare. Ulf Lindes kvartett spelade efter sin konsert in Three without a key samt Lindes *Jack Pot* på skiva, och senare omarbetade Theselius sin svit för stor orkester som 1956 spelade in numret tillsammans med ett annat Theselius-original, *Gloomy eyes*. De hör till de få svenska 50- talsinspelningar för stor orkester i vilka man försökte utveckla musiken till att vara något annat än enhetligt upplagda låtar som också passade som dansmusik. Även om det i Theselius' båda kompositioner finns beat och svängiga jazzsolon, så har kompositören genomfört en svitkonstruktion med delar som kontrasterar genom att vara uppbyggda i rörelse respektive stillhet.

Exotiskt hemlighetsfulla är klangerna i Theselius' *Delta*, inspelad 1952 under Putte Wickmans ledning och med den ovanliga besättningen trombone (Åke Persson) ventilbasun (Arnold Johansson), klarinett (Putte Wickman), basklarinett (Harry Arnold), piano (Gunnar Svensson), bas (Yngve Åkerberg) och trummor (Jack Nora). Gösta Theselius svarade för åtskilliga arrangemang till Harry Arnolds Radioband (*Sunday*, *Six-Ten* m.fl.), i samma orkester framträdde han också som solist. Vid ingången till 60-talet ägnade han sig alltmer åt populärmusiken, som därefter kom att bli hans huvudsakliga verksamhetsområde.

I början av 50-talet hade svensk jazz fått förstärkning av en rad ungdomar bland vilka några raskt gjorde sig kända också internationellt. Flera av dem har redan omnämnts i olika sammanhang, däribland trumslagaren (och sångaren) Jack Norén (född i Chicago av svenska föräldrar, kom till Sverige strax efter kriget), trombonisten Åke Persson från Hässleholm - båda ansågs som de främsta på sina respektive instrument inom den modernistiskt inriktade svenska jazzen. Detsamma kan sägas om två andra unga musiker, nämligen Lars Gullin och Bengt Hallberg. De etablerade sig i början av 50-talet som två av de

mest begåvade musiker som överhuvud taget kommit fram inom svensk jazz.

Lars Gullin hade omkring 1946 anlänt till Stockholm från Gotland, där han under kriget hade tjänstgjort som volontär (klarinettist) vid I 14:s militärmusikkår. Han hade också som helt liten utmärkt sig för sina färdigheter på dragspel, men han kom till Stockholm för att utbilda sig till konsertpianist. Snart drogs han in i dans- och jazzmusikvärlden som pianist, saxofonist och klarinettist. Han spelade i Charles Redlands stora orkester på Vinterpalatset och kom via Arthur Österwalls lilla band till brodern Seymour Österwalls orkester 1949, där han också övergick från altsaxofon till barytonsaxofon. Redan året därpå var han lanserad på skivinspelningar på sitt nya instrument. Tillsammans med saxofonisten Zoot Sims medverkade Gullin i en tillfälligt sammansatt amerikansk-svensk kvintett (jfr avsnittet Americans in Sweden) - hans insatser med Reinhold Svenssons-Rolf Ericsons grupp har redan omnämnts, liksom samarbetet med Stan Getz. 1951 gjorde han sina första inspelningar i eget namn, kvartettinspelningar med Bengt Hallberg (*That's it, Deep purple* m.fl.) och med Gunnar Svensson (*Dancing in the dark*, *The Continental* m.fl.) samt med en niomannaensemble i bl.a. *Danny-O*, ett av de första exemplen på hans mer genomarbetade kompositions- och arrangemangsteknik. Härifrån leder spåren vidare in i 50-talet — Gullins skivproduktion under detta årtionde är omfattande, och den hör till det mest fängslande inom det svenska 50-talet.

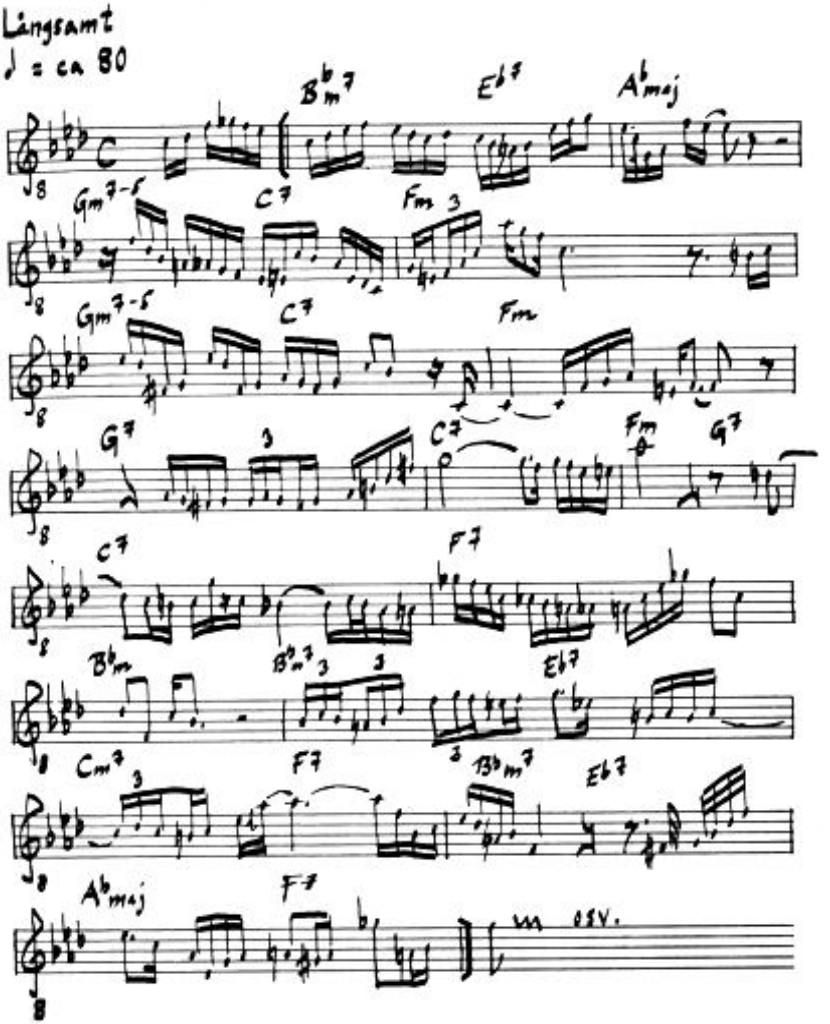
Till den svenska jazzen förde Lars Gullin med sig erfarenheter av olika slags musiktraditioner. Han hade spelat och lyssnat till "gammal dansmusik", till folkmusik och låtar i bearbetningar och i original. Han hade vid unga år fångats av jazzmusiker som Louis Armstrong, och han hade med framgång gett sig i kast med klarinett à la Benny Goodman. Han hade spelat "klassisk" musik och hade kommit en bit på väg mot en tänkbar karriär som konsertpianist. Men han kom att satsa pa jazzen utan att fördenskull avsvära sig nära förbindelser med andra musikaliska genrer - en ovanlighet vid den tiden. 1949/50 tog han starka intryck av de inspelningar som just utkommit med Lennie Tristanos grupp och med Miles Davis' tubaband. Saxofonisterna Lee Konitz och Gerry Mulligan blev viktiga förebilder (den senare inspirerade Gullin till valet av barytonsaxen som sitt instrument). Också en ung tenorsaxofonist i Woody Hermans orkester, Stan Getz, kom att få en viktig roll för Gulins utveckling men också andra musiktraditioner. På Gotland hade Gullin spelat och hört kompositioner av

Hugo Alfvén, Peterson-Berger, Ture Rangström och norrmannen Edvard Grieg. Dessa sekelskiftskompositörers sätt att bearbeta och utveckla folkmusikaliska tonfall - melodiskt och harmoniskt - fann Gullin fängslande. Senare kom han att lyssna på mer moderna tonsättare som Bartók, Hindemith och Stravinskij. Själv komponerade han några "seriösa" verk och framträdde som pianosolist i sitt *Scherzo för piano och orkester*.

De långspunna, improviserade melodilinjerna hos jazzmusiker som Tristano, Konitz och Getz var något som Gullin omsatte till sitt eget musikaliska tänkande. Som kompositör och arrangör var han självlärd, och på ett intressant sätt bygger han upp ett harmoniskt uttryckssätt och en melodiföring som är lätt att känna igen som Gullins, även om man tycker sig finna ett starkt beroende från arrangörerna i Davis' nämnda tubaband och från senromantikernas kromatiska och modulerande funktionsharmonik. Så kom Gullins musik att i någon mån avspegla skilda musiksociala och musikestetiska system: den folkligt inspirerade, den europeiska konstmusikens men framför allt den amerikanska jazzens. Temat i hans berömda *Danny's Dream* (inspelad 1954 med sättningen barytonsax, gitarr, bas, trummor) uppvisar en enkelhet i den sångbara melodiken, det harmoniska underlaget är klart och logiskt utformat med fina insatta avskuggningar mellan moll och dur: de allvarliga, nästan högstämda inledande takterna i f-moll med ackompanjerande efterslag på 2 och 4, därefter en övergång till parallelltonarten Ass-dur med dess ljusare framtoning och mjuka ackordbrytningar i gitarren.

Många har ansett Gullin vara en av de mest betydande bland europeiska jazzmusiker. Hans kompositioner och improvisationer kan förefalla på en gång enkla och komplexa. I synnerhet som improvisatör behärskade Gullin den svåra konsten att utveckla en musikalisk ingivelse till något sammanhängande, något större, ett slags berättelse. Ett bland många tänkbara inspelade exempel är den berömda versionen från 1953 av balla-den *I fall in love too easily*, i vilken Gullins improviserade ton-rankor slingrar sig tätt intill ackordtonerna, lugnt men samtidigt auktoritativt. (se nästa sida)

Kanske kan man påstå att han i sin stora barytonsax hade en sorts jazzens bel-cantoton, lätt att känna igen liksom hans musik i övrigt. Hos Gullin finns en emotionell atmosfär av ett alldeles speciellt slag: stundom lyrisk i en bitterljuv melankoli, stundom livfull och rytmiskt pådrivande.



Barytonsaxofonisten Lars Gullins improvisation i "I fall in love too easily" I den inspelade versionen från 1953 (första chorus i klingande notering).

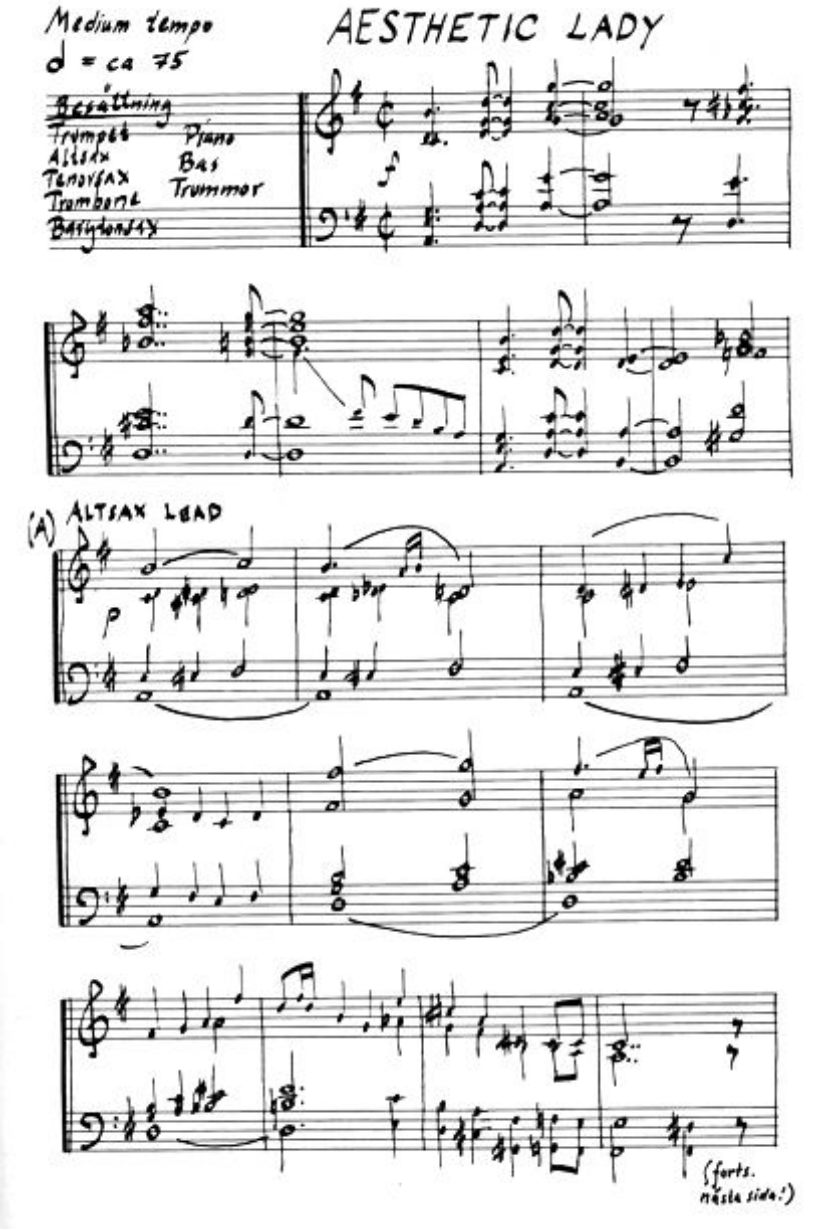
1951-53 spelade, komponerade och arrangerade Lars Gullin i Arne Domnérus' Nalen-band. Därefter ledde han en tid en egen kvintett och var därefter huvudsakligen verksam som frilansmusiker i Sverige och Europa, och han hade stora framgångar bland annat i England 1954. Till USA kom han däremot aldrig, men han blev välkänd bland musiker och spelade i Europa med en rad av de främsta (Getz, Konitz, Chet Baker osv). Som förste

icke-amerikan vann han 1954 Down Beats prestigeladdade omröstning som årets "nya stjärna" på sitt instrument. Men lika viktig, inte minst för Lars Gullin själv, var hans verksamhet som kompositör och arrangör. Det är också ett omfattande material som kom att spelas in med början i det tidiga 50-talet.

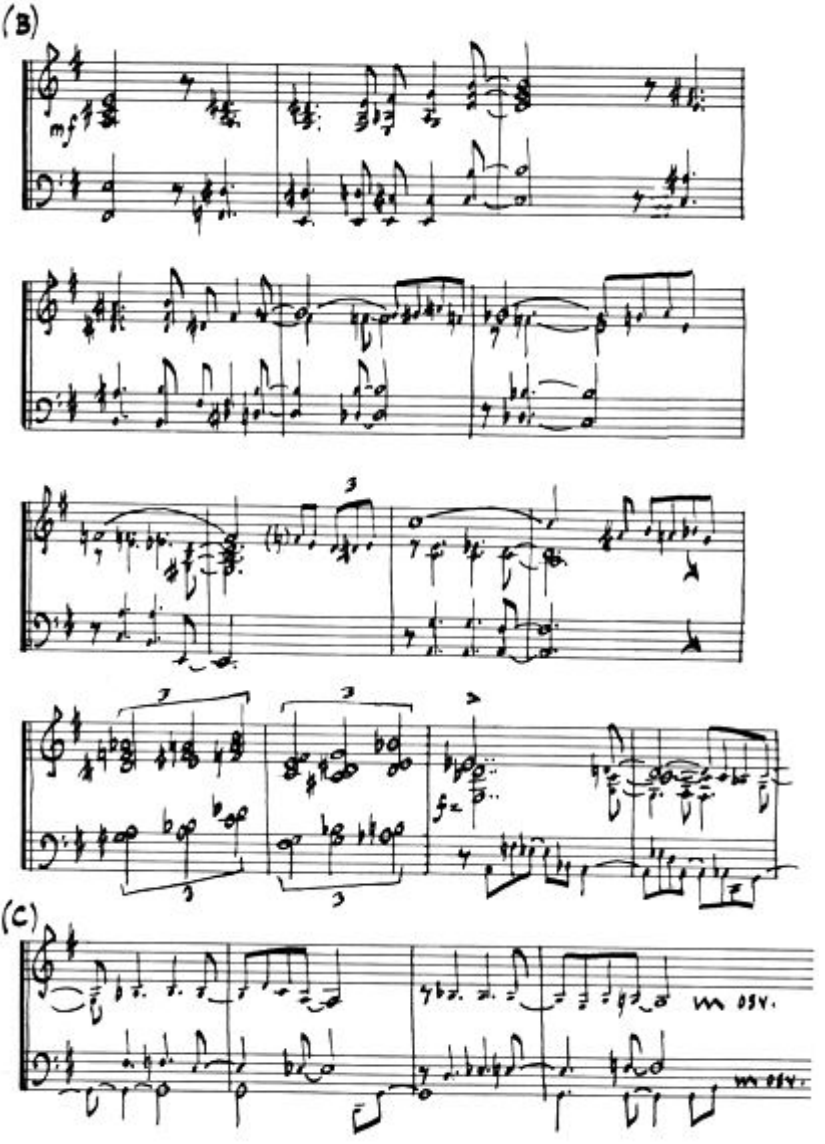
1958 inspelades *Aesthetic lady* som hör till de större verk Gullin skrev under årtiondet. Det är knappast fråga om en svit bestående av skilda satser i olika tempi och med olika karaktär, sådana vi fann exempel på i Gösta Theselius' produktion. Istället är kompositionen liksom huggen i ett enda block i vilket olika delar är organiskt sammanfogade utan avbrott.

Efter en introduktion följer tre sådana delar (A, B, C), därefter följer det fjärde (D) i vilket tre sådana delar (A, B. C), därefter följer det fjärde (D) i vilket Gullin själv spelar ett improviserat solo till en speciellt utformad bakgrund (E). Så repeteras motivet i (C) varpå följer ett slags epilog (F) som tonas ut. Liksom i flera andra verk arbetar Gullin med en liten blåsarbesättning, ungefär som i Davis' tubaband, samt tre "komp" (piano, bas, trummor).

En mindre formell, mer upplevelseinriktad beskrivning av samma stycke kunde låta så här: från den högtidliga inledningen med dess färgrika klanger som tycks växa fram och upp ur ett tyst tomrum, förs lyssnaren in i en musikalisk saga i vilken höjdpunkten är ett särdeles uttrycksfullt barytonsolo som ger den omsorgsfullt utarbetade kompositionen liv och emotionellt djup. Till sist tonar musiken ut med en ödesmättad, repeterande figur. Aesthetic lady fick vid detta inspelningstillfälle således ingen regelrätt avslutning. En sådan tillkom först några år senare, då Gullin skrev *Decent eyes* (insp 1963). Denna koppling antyder att Gullin gärna tänkte i större former. Men drömmen om en större komposition skulle han komma att realisera först flera år senare.
Bland de musiker som mer regelbundet spelade med Gullin under senare hälften av 50-talet och därefter återfinns altsaxofonisten Rolf Billberg och trumpetaren Jan Allan. Billberg spelade med en klarhet och skärpa som var tämligen unik för svenska förhållanden, och hans inspelade duetter med Gullin, *Sweet and lovely* och *My old flame*, har med all rätt blivit berömda.



Början av Lars Gullins "Aesthetic Lady" inspelad 1958. (Pianoutdrag sammanställt av Erik Kjellberg efter tryckt stämmaterial.)



Början av Lars Gullins "Aesthetic Lady" inspelad 1958. (Sida 2)

Liksom Gullin och Billberg har också Jan Allans lyriska och sångbara trumpetspel en särdeles fantasifull flykt i improvisationerna, som hör till de mest personliga som åstadkommits i den svenska jazzen. Allan och Billberg tog tillvara något av det bästa i 50- talets s.k. cool jazz, och tillsammans återskapade de Tristanoskolans repertoar och spelteknik på ett kongenialt sätt, en representativ LP därvidlag är *We'll be together again* (1965).

Om barytonsaxen först genom Lars Gullin kan sägas ha fått full hemortsrätt som solistiskt instrument i svensk jazz (med Tony Mason och, senare, Per-Arne Croona som anmärkningsvärt skickliga föregångare på instrumentet), hörde pianot till de mest självklara och populära instrumenten redan långt tidigare. I en artikel från 1951 frågade Sven Janthe: "Varifrån kommer alla pianister?" Och han nämnde flera namn: Thore Swanerud, Gunnar Svensson, Rolf Larsson, Leif Asp, Ingmar Westberg och Reinhold Svensson.[39] Några av dem presenteras en smula utförligare på andra håll i denna bok, av de övriga var Ingmar Westberg en uppskattad solist och inte minst komppianist i en stil som kan erinra om Bud Powell. Leif Asp var tveklöst den mångsidigaste och en stor pianobegåvning, en virtuos inom jazz, populärmusik och den stora klassiska konsertlitteraturen för piano. Tyvärr gjorde han bara ett fåtal jazzinspelningar.

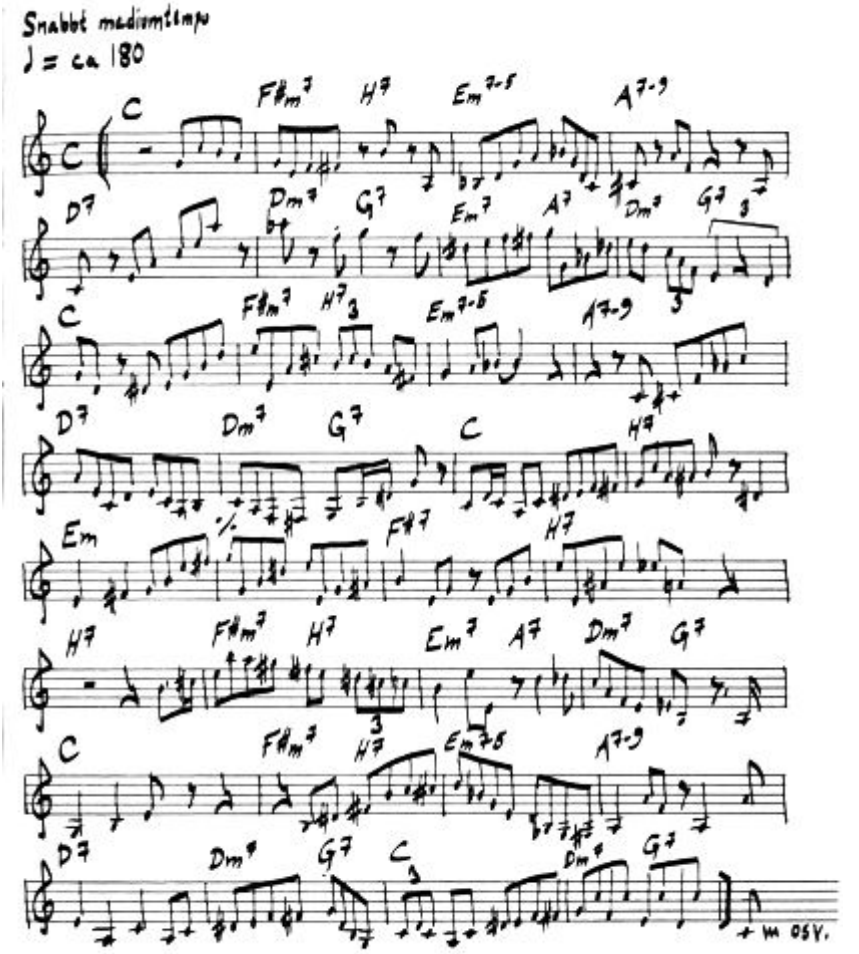
Naturligtvis nämnde Janthe också Bengt Hallberg, som under ett par år kom att tilldra sig den största uppmärksamhet inte bara bland pianister utan inom svensk jazz överhuvud.

Bengt Hallberg bodde i Göteborg till mitten av 50-talet då han flyttade till Stockholm. Han hade som helt ung gjort sig känd för sin ovanliga musikalitet och sitt säkra gehör. Han var något av ett underbarn på dragspel innan han i de yngre tonåren spelade Teddy Wilson-solon ton för ton. Och när Bud Powells och Lennie Tristanos första inspelningar kom ut i Sverige omkring 1947, lärde han sig snabbt också de idiomen. Vi mötte honom tidigare som solist i Thore Jederbys stockholmsband, där han gästspelade sommaren 1948.

[39] Sven Janthe, "Varifrån kommer alla pianister?". Estrad 1951 december, s 13.

Bengt Hallberg på Wauxhall i Göteborg 1952

1950, 17 år gammal, gjorde han sina första egna skivinspelningar, de berömda trioversionerna av *Loverman och Indiana*. 1950-53 gjorde han ett 30-tal titlar under eget namn - alla inspelningar gjordes i Stockholm. Några av dem var trioinspelningarna *Dangerus curves*, *Zig zag*, *On with the dance*, kvartettinspelningarna (med Arne Domnérus) *Flying Saucer* och *Coast to coast och* . sextettnumren *Whiskey sour*, *Side car*, *Pink lady* och *Limehouse blues*. Flertalet av dessa och andra nummer var komponerade och arrangerade av Hallberg. Som i det skickligaste hantverk finns en klarhet och logik i utformningen av materialet som alltsedan dess varit ett signum för hans omfattande produktion på olika musikaliska fält. Vid denna tid var det framför allt hans pianoimprovisationer som gjorde honom vid berömd. Särskilt i mediumtempi och snabba tempi spelar han långa melodiska bågar, sinnrikt utlagda över det i stycket givna harmoniska schemat. Anslaget är mjukt, aldrig slagverksbetonat och pianotekniken används inte för att briljera. Även om det finns både drive och swingkänsla, är detta ett spelsätt som inte ger dynamisk variation och rytmisk intensitet något påfallande stort svängrum - stilen är utpräglat melodisk.



Pianisten Bengt Hallbergs improvisation i "I'm getting sentimental over you" I inspelningen med Stan Getz 1951. (De sparsamt förekommande ackorden i vänster hand har inte transkriberats.)

Inspirationen till sin pianostil hade Hallberg fått inte bara från de tidigare nämnda amerikanska pianisterna utan även från saxofonister som Warne Marsh, Lee Konitz, Stan Getz. De två sistnämnda spelade - som vi har konstaterat - i Sverige 1950 respektive 1951, då också Hallberg hörde till de svenska ackompanjatörerna. Getz hade av allt att döma en förlösande effekt, vilket framgår av dennes svenska inspelningar på vilka Hallberg med ens formulerar sig med samma eleganta lätthet som Stan

Getz redan hade blivit ett världsnamn för. Men Hallberg medverkade också på inspelningar med en rad andra musiker på besök i Sverige, och han var flitigt anlitad i olika andra svenska inspelningsprojekt.

1954 flyttade Hallberg från Göteborg, och Kenneth Fagerlunds orkester. I skivsammanhang började han vid den tiden överge de tidigare beskrivna spelsättet, det som kan höras på numera smått klassiska inspelningar med Clifford Brown, Lars Gullin och flera andra. I stället tog han upp en moderniserad swingstil, vilket framgår av en rad inspelningar 1955-57 med klarinettisten Ove Lind i Almstedt Lind-kvartetten, vilken Hallberg kom att tillhöra. Ett bredare register, med bl..a. ett brett ackordspel, har han dokumenterat i sin första och mycket lovordade trio-LP från 1957. Skickligt utformar han nummer som *Dinah*, *Doctor's special*, *Frantic blues* och några helt oackompanjerade. Men mer och mer sysselsatte sig Hallberg med populärmusik, främst som arrangör, men han bedrev samtidigt studier vid Musikaliska akademien bl.a. i komposition för Lars-Erik Larsson.

4. NALEN ...

"Den är ganska oanselig, den bekanta entrén vid Regeringsgatan 74 i Stockholm. En kolonn strama pelare står på vakt framför en svart men färgflagnad port in till den svenska jazzens Mekka. Musiken som strömmar ut på gatan varje gång dörrarna öppnas är suggererande och lockande - och ungdom i alla åldrar dras som till en magnet mot härligheten därinne. Självsäkra snubbar, dixiekragade debutanter, skinnknuttar, spättor, slynglar, gentle män, tuffisar och morsgrisar. Dekolletage, yllestrumpor, siden, strass och islandströjor, ballerinakjolar, jeans, pjäxor, pumps och gummistövlar ... Majoriteten av publiken är ungdom i övre tonåren och tidigare tjugoåren. Ett och annat inslag av trettioårsmän, här och där ett grånat huvud bland 16-åringarna. Alla trivs lika bra, alla är lika välkomna.

Nalens direktör Topsy Lindblom gratulerar svenske mästaren i rock-ringar, Carl-Otto Manninger.

Nalen är först och främst ett dansställe. Och som sådant ett av de mest kända i hela Europa. 713 personer får Topsy enligt myndigheternas bestämmelser räkna in innan han anser Nalen "folkligt, festligt, fullspikat". Men dessa 713 betyder i verkligheten betydligt flera, eftersom publikomsättningen är ganska livlig. När de yngre går hem kommer strax andra i deras ställe, och en ordinär vecka besöks etablissemanget av mellan 5 och 7 tusen personer.

Men Nalen är också landets jazzcentrum. Musiken därinne är alltid av ypperlig kvalité, och i regel kan man höra ett par av våra bästa ensembler samtidigt."

Så skrev Olle Helander i sin *Jazz Kalender 58*, och påminner därmed om att jazzen inte enbart var musik, den var också i hög grad miljö och atmosfär, nöje och gemenskap. Jazzen var en del av vardagen, särskilt för ungdom, och den fyllde i många sammanhang samma slags funktioner som olika slags populärmusik har gjort och gör idag. Men också: Nalen var otvivelaktigt "landets jazzcentrum" i mer än en mening. Där torde praktiskt taget alla svenska jazzmusiker som var verksamma under 50- talet ha spelat åtminstone någon gång, professionella och åtskilliga amatörer. Under Topsy Lindbloms fasta ledning hade Nalen redan tidigare spelat en viktig roll som jazz- och dansställe - ja, faktiskt redan innan Topsy tog över ansvaret 1934! Topsy begrep sig själv inte på musik, men han var mån om ungdomen och ville hjälpa dem till en meningsfull fritid. Också för de mer eller mindre unga musikerna blev han något av en förmanande fadersgestalt.

Jazzen dominerade på Nalen intill början av 60-talet, då popmusiken gjorde sitt definitiva intåg och stället slutligen såldes till pingstkyrkan (1967). Men Nalen var inte, och allra minst på 50-talet, enbart jazz och dans. Förutom "Stora Salen", med ett jättelikt dansgolv på 220 kvadratmeter och 14 meter högt i tak, två musikestrader ("stora" och "lilla") samt en liten serveringsavdelning där man kunde beställa läsk och pilsner, fanns också ett Harlem. Det var ett betydligt mindre rum med rader av stolar framför en liten estrad, från vilken publiken bjöds på den mest varierande underhållning. För att återigen låna Helanders ord:

"Det kan vara en amatörkabaré, ett TV-program, en jazzkonsert eller ett föredrag - och vad det än må vara så möter man här ett ovanligt tacksamt auditorium. Sexualupplysning, frireligiös mu

MATTINÉ DANS kl. 2—5

IN MEDIAS RES

I HÄNDELSERNAS MITT

KVÄLLS-DANS kl. 8—½ 1

Somliga nöjesarrangörer klagar på Karusellen. Den som är så kul. Vi klagar inte alls. Kommer väl lite folk ändå. Även om det blir lite senare. Och så hittar dom ju fram en del dragplåster. Som sen kommer till Nalen. Snoddas gjorde jättesuccé hos oss i söndags. Få se vad det kan bli i kväll. ★ Folk frågar oss till råds i en hel del saker. Fabrik i Örebro ska lancera en ny sko till hösten. Vill veta vad vi tycker den skon ska heta. Ett förlag sänder oss boken Sommaren med Monika. Realistisk berättarkonst av P. A. Fogelström. Talangfullt skriven. Hinner eljes läsa mycket lite säsongtid. ★ Försökte skaffa Damernas Värld förra veckan. Utsåld i alla butiker runtomkring. Fin artikel om Moa på Nalen. Som vi ber att få tacka för. ★ Lilla Birthe, som gästade oss i höstas, frågar från Heidelberg, där hon gör lycka i amerikanska zonen. Vill veta om hon ska acceptera anbud från Hollywood och Metro-Goldwyn-Mayer. Från samma tyska idyllstad kommer ett annat brev. Holländskan Rita Reis, som enligt O. J. har bästa dansorkestern i Tyskland, vill till Nalen. Vi hade kontrakt med henne för fyra år sen. Då reste hon till Syd-Afrika. Hon är färgat gift. Med en trumslagare, som sägs vara av Jack Noréns klass. ★ En världskoncern vill ha medverkan i ett radioföretag som rent av skulle konkurrera med Hylandkarusellen. Eriksdals- och Blåhall önskar vårt bistånd. I Berns ska vi i slutet av månaden ordna musikunderhållningen vid en galafest för SAS. ★ I fredags var vi i Linköping. Med Dompans band. Och Alice Babs. Gissa om det var utsålt! Och om det var begeistring!! På lediga stunder sysslar vi också med Nalen. Där händer bl. a. i veckan som kommer:

FLI*CKORNAS FRIA VAL råder hela skottmånaden. Intill den 25. Hoppas dom inte råkar ut för nobbargrabbar. Ons- och Fredagar fri flickentré till 8.45. Alla med chans i Nalens skottårstävlan. 250 bagis första pris.*

PUTTE WICKMANS BAND, gamla kanslingar, gästar oss i dagarna fem. I morgon måndag jazzkonsert kl. ½10 och 12.30. Jazzugglan. Sedan dansmusik i traditionell stil. Naturligtvis äro vi särskilt spända på att spisa Reinhold och Hammondorgeln.

SMU*ANDRA TONER. Harlem onsdag. Rekommenderas endast för allvarligare inriktat ungdom. Initialerna betyder nämligen Svenska Missionsförbundets Ungdom. Musikdirektör Gunno Södersten leder. Harlem ½ 10. Dom som inte vill vara med kan lugnt stanna i stora salen, där dansen går för fullt.*

RAPPORT FRÅN FAVORITMELODIERNA. Tre veckors önskningar sammanräknas till en statistik av följande utseende: 1. Lester leeps in 47 röster, 2. Ca...n 44, 3. Boogie blues 43, 4. Dardanella 39, 5. Lullaby 38, 6. Four brothers 35, 7. Scholl days 32, 8. In the mood 30, 9. Things a'int what ... 29, 10. Ballin' the jack 27.

Sammanlagt har under dessa 3 veckor levererats 853 röster, på 192 olika melodier.

NALEN ★ Regeringsg. ★ 74 Adressen ★ NALEN

Pa nöjessidorna i 50-talets stockholmska dagstidningar kunde man läsa Topsy Lindbloms originella annonseringar för sitt ställe.

Denna tavla med välmenande förmaningar hängde på väl synlig plats i Nalens entré och var avsedd att läsas av alla.

sikunderhållningø, buskteater eller fransk viskonst - allt applåderas välvilligt och med tacksamhet medan coca-colan sjunker i flaskorna och träsmaken blir alltmera kännbar. Men helst vill man naturligtvis spisa jazz - och flera kvällar i veckan ges också tillfälle härtill. I regel har Top-

sy engagerat ett "namn" för ett gästspel på ett par veckor, och onsdagar och fredagar är här nattjam fram till klockan två och noll noll.

Nattjam, där alla är välkomna att vara med - amatörer, yrkesmusiker, gästande landsortsmusiker och utländska jazzcelebriteter. Gruppvis ropas musikerna upp på estraden av konferencieren Eiwar eller Mats Bahr. Man spelar ett eller ett par nummer, applåderas frenetiskt och lämnar med låtsaslikgiltighet plats för nästa gäng. Trogen "spisare" vid ringside är Topsy själv, som de sextio åren till trots övervakar sitt Nalen varje kväll."[40]

Jazzen, jazzmusikerna och jazzvännerna sökte sig också till andra adresser än Regeringsgatan 74. Även om jazzen återfanns på danssalonger och på dansrestauranger runt om i Stockholm fanns det också betydligt anspråkslösare, oftast mindre lokaler i vilka varken dans eller mat utgjorde en yttre ram, utan det hela gick ut på att spela och lyssna.

En välkänd jazzkällare var Gazell Club på Österlånggatan 29 i Gamla stan. Stället öppnades hösten 1950 och blev ett omtyckt tillhåll för tradjazzmusiker och deras publik. Men det förekom också jam sessions med "modernister" av olika slag. Jazzverksamheterna på Gazell Club fortsatte till 1970.

Andra jämförbara ställen fungerade vanligen under betydligt kortare perioder. I källaren under restaurang Tunneln på Vasagatan 7 hyrde exempelvis Club Metamorfos in sig ett par kvällar i veckan. Det var en förening med unga stockholmspoeter som diskuterade och läste poesi, men dit kom också jazzmusiker och stället blev ett favoritställe för anhängare av modern poesi och modern jazz. Etablerade musiker som Lars Gullin och Lee Konitz (1951) spelade där men också amatörer. Basisten Bengt Wittström var ledare för huskompet.

Också på Batty Club var man inriktad på modern 50-talsjazz. Där startade man 1952 i de välkända von der Lindeska valven på Västerlånggatan 68 i Gamla stan (där Charlie Parker två år tidigare jammat en natt med svenska musiker) , flyttade sedan till Nybrogatan 8 och höll även till i skyddsrummet under Floras kulle i Humlegården, där Stockholms jazzklubb i februari 1953 stod som värd under en legendarisk jazznatt med Dizzy Gillespies musiker och hela den svenska jazzeliten och många entusiaster). Stället måste senare stängas då Östermalmspolisen ingripit. På Nybrogatan (nr 20) låg också Gaiety, i en källarlokal där man spelat jazz redan på 30-talet. Andra jazzställen som var kända

[40] Olle Helander, Jazzkalendern 58. Stockholm 1957, s 67 ff.

bland musiker och spisare var Birdland, som i mitten av 50-talet drog till sig både svenska musiker och utländska på besök i Sverige. Man höll till i Hjorthagen och senare i ett stort trähus i Nybohov,

"ett raggarställe, egentligen för motorknuttar, men vissa nätter utlånat till jazz och oändliga jamsessions. Dit gick man efter jammen på Nalen på fredagarna, för Nalen stängde ju redan klockan 2 på natten. Och först vid 6-tiden skulle banden ut på turné. Så det var inte idé att gå till sängs" (Albrekt von Konow).

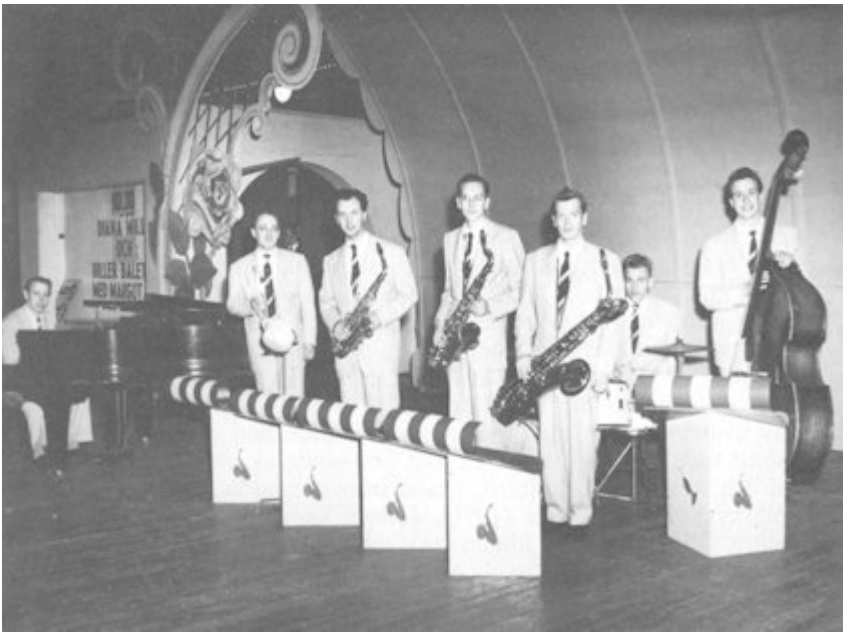
En annan typ av jazzställe representerade Sunside, ungdomsgården på Malmskillnadsgatan ett stenkast från Nalen. Orkesterledaren, journalisten m. m. Arthur Österwall var en entusiastisk ledare för verksamheterna, och många yngre musiker kunde spela och repetera här. Österwall satte 1959 samman ett storband, The Sunsiders, i vilket ungdomar fick träna sig i samspel och notläsning. Bandet kom att utvecklas till en ensemble av rätt hög klass med egna arrangemang och en klart modernistisk profil. En rad senare välkända musiker spelade under någon tid med bandet som också uppträdde i radio och gjorde utlandsturnéer.

5. ... OCH NALENBANDEN

Till Nalen hade Topsy Lindblom flera "husband" engagerade samtidigt. Två av dessa spelade växelvis från var sin estrad i "Stora Salen". I Harlem fanns en liten kompgrupp till hands för att ge assistens åt artister av alla slag. Under sommarsäsongerna var Nalen stängt, och då sändes banden på turné i folkparkerna liksom på helgerna under resten av året.

50-talets Nalen förknippas framför allt med tre olika band under ledning av respektive Arne Domnérus, Carl-Henrik Norin och Putte Wickman. Vid Stan Getz och Sidney Bechets stockholmskonsert i februari 1951 fick Domnérus' band sin officiella premier även om man hade gjort inspelningar någon månad tidigare, först i Rolf Ericsons namn (*Lullaby in rhythm* m.fl.) sedan i Domnérus' (*What shall I say*, *Caravan* m fl). Den första tiden var också Ericson och Domnérus tillsammans ledare för orkestern, därefter den sistnämnde ensam. I sin första upplaga bestod bandet av Domnérus (altsax och klarinett) Rolf Ericson (trumpet), Rolf Blomquist (tenorsax),, Lars Gullin (barytonsax), Gunnar Svensson (piano), Yngve Åkerberg (bas) och Jack Norén (trummor) - en i svensk 50-talsjazz vida berömd konstellation. Man förfogade således över fyra blåsare och tre komp, och orkestern bidrog till att befästa det i Sverige så vanliga, halvstora besättningsformatet. Under de första åren var Lars Gullin en viktig solist och kompositör (*Barit*, *What a kick* m.fl.), men bandet kom att spela en repertoar som speglade både yngre och äldre riktningar inom jazzen - kanske kan man säga att bandet spelade en sorts moderniserad swingmusik. Till de många inspelade numren kan nämnas, utöver de ovanstående, *You can count on me* (1951), *Seh seh* 1954), *Creole love call* (1956), *The Topsy theme* (1958) m fl. Vid mitten av 50-talet hade man fått delvis nya medlemmar, bland dem trumpetaren Bengt-Arne Wallin (som hade spelat med Malte Johnsons orkester i Göteborg och Seymour Österwalls i Stockholm), basisten Georg Riedel (som hade debuterat i Lars Gullins kvintett 1953) och den från Norge inflyttade trumslagaren Egil Johansen som genast etablerade sig som en av de mest mångsidiga på sitt instrument. Både Wallin och Riedel blev två

av bandets huvudarrangörer, och Wallin visade sig vara en synnerligen uttrycksfull trumpetsolist, inte minst i de nummer som hämtades ur Duke Ellingtons repertoar som *Echoes of Harlem* (1956). Riedel ledde tillsammans med Wallin ett par smått experimentbetonade inspelningar som improviserande solist på cello sedan basisten Oscar Pettiford lanserat idén några år tidigare. Riedel komponerade härtill bl a *Cool me, Madam* (1954), *Shorty, I'm sorry* (1955) och Wallin bidrog med *Episodes* (1955).



Arne Domnérus Nalenorkester på Gröna Lunds stora scen 1951. Fr v Gunnar Svensson, Rolf Ericson, Arne Domnérus, Rolf Blomquist, Lars Gullin, Jack Norén, Yngve Åkerberg.

Domnérus själv var ett centralt namn i svensk 50-talsjazz. Han var framför allt internationellt känd som altsaxosolist och framträdde som sådan i England (medan ett planerat gästspel i USA realiserades aldrig; dit kom han och hans musiker för första gången 1974). Men det var framför allt hans många inspelningar, som skaffade honom en publik långt utanför Nalens väggar, och han kom att bli en av de flitigast lanserade musikerna inom svensk jazz då och även senare. Både som saxofonist och som

klarinettist har han fängslat genom sitt ofta varma, påtagligt inspirerade spelsätt som är djupt rotat i jazztraditionen. Hans solo i Quincy Jones' *The midnight sun never sets* (inspelat med Radiobandet 1958) blev snart en klassiker, men det finns minst lika representativa insatser av Domnérus på de många skivor han kom att göra med olika kombinationer under egen eller andras ledning. Vid sidan av inspelningarna med Nalenbandet, ledde han åtskilliga sessions med mindre grupper, oftast bestående av musiker ur den större, reguljära orkestern. Bland inspelningarna med kvartett märks *Yours and mine* (1951), *I never knew* (1952), *Where or when* (1959, med Jan Johansson), med kvintett i *Lady Estelle's dream* (1951), *You go to my head* och *Rockin' chair* (båda 1955) - den sistnämnde fick Orkester Journalens Gyllene skiva 1955. Större satsningar innebar inspelningarna med en stor studioorkester, vilket resulterade i LP-skivorna *When lights are low* (1959) och, med Alice Babs som sångsolist, *Alice and the Wonderband*.

En trogen partner till Domnérus var pianisten Gunnar Svensson som, när han kom till Domnérus' band, hade haft nog så skiftande erfarenheter. Uppvuxen i Norrland spelade han i slutet av 30-talet med Paul Berntons orkester i Umeå, kom 1942 till Gösta Tönnes orkester i Malmö och spelade från 1946 i olika stockholmsband innan han 1948 kom till Nalen, först som medlem av Carl-Henrik Norins nybildade orkester, från 1951 i Domnérus'. Han blev en av orkesterns flitigaste arrangörer, var en i olika sammanhang anlitad ackompanjatör men var dessutom en ytterst personlig solist. Hans improvisationsstil kan karakteriseras som ett lågmält konverserande och består ofta av rätt korta fraser och sparsamt insatta ackord vilka kan avlösas av skuggbetonade löpningar. Några av sina bästa insatser gjorde Gunnar Svensson i Lars Gullins kvartettinspelningar för märket Polydor (1951-52) och med Domnérus i åtskilliga kvartett- och kvintettinspelningar.

Carl-Henrik Norins orkester var som sagt verksam på Nalen från 1948 och var i stort sett av samma typ som Domnérus'. Norin hade ju, som vi tidigare sett, varit en av 40-talets ledande svenska saxofonister och arrangörer, men han kom under en period att modernisera sitt spelsätt en smula. Ett tag ansågs hans band spela en något populärare dansrepertoar än Domnérus', men bandet förfogade under olika perioder över flera utmärkta solister. En av dem var Gunnar "Siljabloo" Nilson, som 1952-55 var klarinettist hos Norin och den ende genuine jazzoch

bopsångaren i Sverige under dessa år. Hos Nalenpubliken var han mäkta populär, och han var sångsolist på några inspelningar med Norin exempelvis i *Oh-shoo-bee-doo-be* (1953), (hämtad från Dizzy Gillespies och Joe Carrolls repertoar), och till ackompanjemang av storband i *I can't give you anything but love* (1956) m.fl.

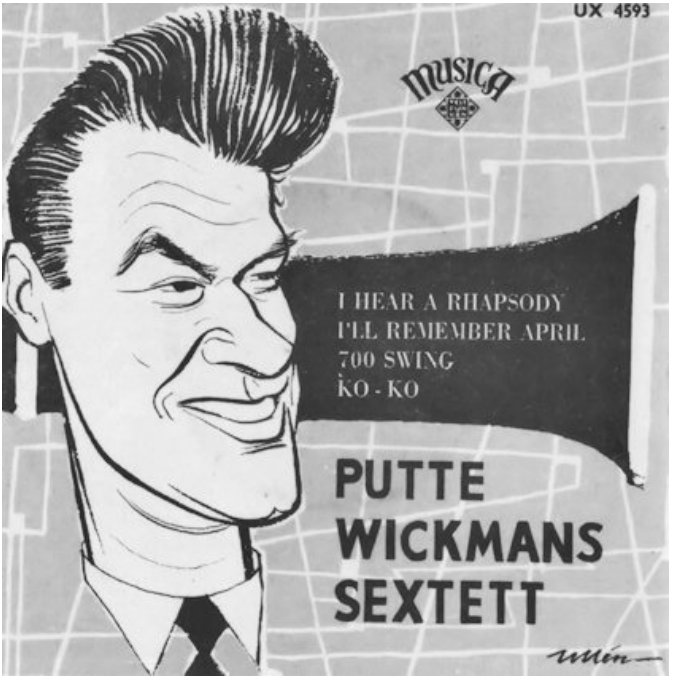
Gunnar "Siljaboo" Nilson underhåller i Nalens Harlem i mitten av 50-talet.

I Norins orkester var omsättningen bland musikerna tidvis ganska livlig. Bland dem som tillhörde bandet intill dess omformning till "popband" 1961 märks trumpetarna Jan Allan (1955-57), Benny Bailey (1958-59) och Gösta Nilsson (1959-61), altsaxofonisterna Bosse Magnusson (1954-57), Rolf Billberg (1957-58)

och Rolf Bäckman (1959-61), barytonsaxofonisterna Rune Falk (1955-56), Lennart Jansson (1957) och Torsten Wennberg (1958-61), trumslagarna Henry Wallin (1949-54), Sture "Stubben" Kallin (1957-59) och dansken William Schiøpffe (1960-61), basisterna Ingvar Berggren (1950-53) och Lasse Pettersson (1954-61). Inte mindre än åtta pianister kom att avlösa varandra på pianopallen, bland dem Gunnar Svensson (1949-51), Rune Öfwerman (1952-56), Lasse Bagge (1956-58) och Ingmar Westberg (1959-61). Under de sista åren medverkade också den norske trombonisten Andreas Skjold som femte blåsare.

Carl-Henrik Norins orkester 1955. Fr. v. parvis bakifrån Rune Falk (barytonsax), Bosse Magnusson (altsax), Rune Öfwerman (piano), Gunnar "Röjarn" Nyberg (trummor), Jan Allan (trumpet), Lasse Pettersson (bas) och i mitten längst fram Carl-Henrik Norin (tenorsax).

Norins band fick efter hand ett utomordentligt rykte som jazz-ensemble, och det hör till den svenska 50-talsjazzens beklagliga luckor att bandet är så sparsamt dokumenterat på skiva. Det gäller inte minst den senare hälften av årtiondet. Undantag är *Shortly* (1955) inspirerad av amerikansk västkustjazz och några nummer arrangerade av Lasse Bagge och med den lysande Rolf Billberg som huvudsolist på altsax i *Mumin* och framför allt *Stella by starlight* (1958). Kapellmästaren Carl-Henrik Norin tar under dessa år intryck av modernare saxofonstilar och medverkar i många olika skivinspelningar bl.a. med Lars Gullin. Av Norins egna inspelningar med kvartett kan nämnas *The touch of your lips* (1950), *Remember when* och *I cover the waterfront* (1951) och (med trio) *Running a temperature* (1953) samt *I wished on the moon* (1954). I en senare (1957) gjord inspelning av Cry me a river har Norin återknutit till sitt mästerliga saxofonspel från 40-talets dagar



Omslag till EP-skiva med svensk jazz från 1953.

Bland Nalenbanden kommer vi härnäst till Putte Wickmans sextett, 50-talets kanske mest lovprisade kammarjazzensemble.

Den hade bildats ur en annan Nalengrupp, nämligen violinisten Hasse Kahns populära kvintett. Dit engagerades Wickman 1948, och följande år övertog han ledningen för bandet medan Kahn övergick till att leda andra grupper. Besättningen blev nu klarinett, vibrafon, gitarr, piano, bas, trummor, vilket kan föra tankarna till Benny Goodmans smågrupper. Hos Wickman spelade man också till en del i den stilen, men framför allt inriktade man sig på en ganska bred repertoar, som utarbetades i omväxlande, fyndiga och välklingande arrangemang - de allra flesta av sextettens blinde pianist Reinhold Svensson, som med stor nyfikenhet och begåvning lånade idéer från Tristano, George Shearing, västkustjazz, Ellington och swing. Han komponerade många nummer, några syftade på hummern: *Meet the lobster* och *Lobster's delight* (båda inspelade 1955), *Lobster's lullaby* (också känd som *Bolles vaggvisa*) samt åtskilliga andra bl.a. *Impressions* (1957). I det sistnämnda numret åstadkom Svensson en lekfull barockpastisch i Modern Jazz Quartets anda. Från USA kom i början av 50-talet beställningar till Reinhold Svensson att göra inspelningar i George Shearingstil, en stil som vid den tiden hade blivit något av en fluga i USA och Europa, och som bidrog till att göra vibrafonen till ett så vanligt förekommande instrument i både jazz- och "restaurang"-ensembler. Under pseudonymen "Ragtime Reinhold" gjorde Reinhold Svensson inspelningar i populär stil på hammondorgel och "spikpiano" och han spelade boogie woogie-duetter tillsammans med Charles Norman (Olson brothers) - också dessa främst avsedda för export. Som jazzpianist var Reinhold Svensson hemtam i de flesta av jazzens stilar och han gjorde flera utmärkta inspelningar - delvis av en rad egna kompositioner - med egen trio, kvartett eller kvintett: *Blue skies* (1950), *Flying home* (1951), *Tasty pastry*, *Burry your worries* (1953), *All the things you are* (1954), *Confirmation* (1957) och flera andra.

Den andra huvudsolisten i Wickmans sextett - vid sidan av Reinhold Svensson - var Putte Wickman själv, uppskattad och prisad för sin virtuosa behandling av klarinetten. Han utvecklade en påfallande självständig och modernistisk stil, såväl tekniskt som idémässigt hade han redan på 50-talet få konkurrenter. Andra musiker i den wickmanska ensemblen var den flyhänte vibrafonisten Bosse Kallström, gitarristen Kalle Löhr och (från 1954) Rune Gustafsson, som snabbt ryckt fram som den mest artikulerade solisten på sitt instrument. Under senare delen av 50-talet spelade andra blåsare med i sextetten, först Erik Nilsson

(barytonsax och även vibrafon), Claes Rosendahl (tenorsax och flöjt) senare, under en kortare tid, Eje Thelin (trombon) och Harry Bäcklund, en ansedd tenorsaxofonist i Stan Getz' anda, som hörde till Lars Gullins medmusikanter på flera inspelningar. Putte Wickmans sextett är rikligen representerad på skivinspelningar.

Både Erik Nilsson och Rune Gustafsson spelade en tid i en annan känd Nalenensemble, den som leddes av tenorsaxofonisten Gunnar "Hacke" Björksten (fr o m 1955). Han hade, liksom Gustafsson, spelat i Göteborg och kom efter flytten till Stockholm att övergå till ett direktare och mer rytmiskt saxofonspel än som hade varit vanligt några år tidigare - Björksten hade tillhört den krets av göteborgsmusiker som odlade sin Tristano. Med i hans band spelade Christer Fryklöf, en begåvad trombonist som avled helt ung. Därefter engagerades Åke Persson på samma instrument och var en av solisterna pa *On the almro* (1955), en kvintettinspelning under Hacke Björkstens ledning. Förutom att den innehåller ett för svenska förhållanden avancerat trombonespel är skivan intressant i andra avseenden: den valdes till 1956 års bästa svenska jazzskiva (Orkester Journalens ”Gyllene skiva”), och den presenterade pianisten Jan Johansson som därmed gjorde sin skivdebut.

6. JAZZEN I VÄSTER, I NORR OCH I SÖDER

Den svenska jazzens brännpunkt var i de flesta avseenden Stockholm. Där fanns inte bara Nalen, några jazzställen och jazzklubbar där jazzen hade fullt svängrum, utan det var även i Stockholm som kontakter och inspiration fanns, och det var där som de många arbetstillfällena gavs, på dansställen och restauranger, i skivbranschen och på radion. I stort sett var detta som förut och alltjämt talade man om det övriga Sverige som "landsorten" ("bystan" på tidens musikerspråk), dvs. om man befann sig på den privilegierade utsiktspunkt som var huvudstadens. Landsortens jazzliv var det man kunde möta om man begav sig åt väster, norr eller söder, vilket också många turnerande stockholmsband gjorde. Om man vill få en någorlunda rättvisande bild av den svenska jazzens 50-tal, kan ingenting vara felaktigare än att helt bortse från det stora jazzintresse som fanns runt om i Sverige.

Vad betydde det inte för den svenska jazzens djup och bredd att det växte fram lokala, entusiastiska jazzmiljöer. Många jazzmusiker som blev rikskända hade en gang gjort sina musikaliska erfarenheter på olika håll i landet. Men det var inte alla som trots stor talang kunde försörja sig på att spela jazz - inte ens under den jazzens högkonjunktur som 50-talet representerade. "I Göteborg och övriga 'landsorten' får man betrakta jazzmusiken som en hobby vid sidan av sin egentliga borgerliga näring", menade en etablerad göteborgsmusiker 1958.[41] Men Göteborg hade, trots allt, ett rikt jazzliv, något som Gunnar Möllerstedt påmint om i sin livfullt skildrande bok *Göteborgsjazz* (1982). Man kan rentav tala om en axel Stockholm-Göteborg, kring vilket mycket av det mest händelserika inom svensk jazz rörde sig. Det fanns, också på jazzens område, ett slags rivalitet mellan de båda städerna. Göteborgarna förlorade t. ex. flera av sina bästa musiker till stockholmsorkestrar, de som stannade kvar fick finna sig i att bli

[41] Lennart Vincent, "Jazzmusiker överger Göteborg". Orkester Journalen 1958 januari, s 21.

storheter på det lokala planet, hur skickliga de många gånger än kunde vara. Men Göteborg kunde erbjuda både sina egna musiker och gästspelande, svenska eller utländska musiker en rik atmosfär och en entusiastisk publik. Som jazzvän kunde man bege sig till Liseberg, till Wauxhall, till Kungshall eller Kungsgillet för att dansa och "spisa", det senare särskilt vid de jamsessions som ofta följde efter dansens slut sent på kvällen. Eller också begav man sig till särskilda jamställen t.ex. Chalmers kårhus, Woodhouse Jazz Club och den pa 40-talet startade Hot Circle. Clifford Brown, Stan Getz, Ernestine Anderson, Ella Fitzgerald hörde till de artister som vid sådana informella träffar konfronterades med göteborgsmusiker sedan konsertframträdandena hade klarats av tidigare under kvällen. Det fanns också många utomordentliga jazzsolister i Göteborg, några har vi redan träffat på tidigare, bland dem Bengt Hallberg, som hörde till dem som småningom flyttade över till Stockholm. Men det fanns också andra pianister som gjorde intryck på dem som fick tillfälle att höra dem - några regelrätta skivinspelningar fick de inte göra - bland dem Gösta Bredberg, Rolf Jernås, Östen Hedenbratt, Per-Åke Nordbeck och Bengt Johansson som "förstått att plocka samman sin revivalkärlek till Jelly Roll Morton med fynden från både Teddy Wilson och Bud Powell" (Möllerstedt, s 113). Vid mitten av 50- talet började en teknologstudent på Chalmers, Jan Johansson, att bli alltmer omtalad som pianist.

I det göteborgska jazzlivet dominerade länge de permanenta jazz- och dansorkestrarna som var engagerade på stadens många dansställen. Flaggskeppet var Malte Johnsons orkester, som vi redan träffade på i slutet av 40-talet spelanda nummer ur bl.a. Dizzy Gillespies och Woody Hermans repertoarer. Trots att Malte Johnsons orkester spelade på Liseberg under 15 år (1944-59) och under 50-talet knappast ansågs stå tillbaka för något annat storband i Sverige, fick orkestern bara göra ett 20-tal, delvis mycket populärmusikbetonade inspelningar (1955-56). Orkestern kunde räkna flera fina ensemblemusiker och solister som trumpetarna Gösta Nilsson och Arne Bengtsson, trombonisten Andreas Skjold och pianisten Ivar Wefring - de båda senare tillhörde den lilla "koloni" norska musiker som spelade i Sverige under dessa år. Sångerskan Sonya Hedenbratt var under några år orkesterns vokalist och medverkade på flera av orkesterns inspelningar. Hon stod under flera år i särklass bland svenska jazzsångerskor alltsedan hon skivdebuterade i början av 50-talet. Två av landets främsta trumslagare, Nils-Bertil Dahlander och

Arne Milefors, spelade i tur och ordning i Malte Johnsons orkester. Saxofonisten Sören Ahrnot var en flitig och begåvad arrangör, det senare kan höras i t.ex. *Nice work if you can get it* (1955). Orkestern hämtade vid denna tid inspiration från populära vita storband i Amerika såsom Les Brown, Ray Anthony och

Sångerskan Sonya Hedenbratt och basisten Gunnar Johnson i 50-talets Göteborg.

Woody Herman. I sitt slag unika evenemang var de konserter som Malte Johnsons orkester gav tillsammans med Göteborgs symfoniorkester under dirigenten Dean Dixon. Vid en konsert 1955 (och senare) framfördes Rolf Liebermanns *Konsert för jazzband och symfoniorkester* och vid en annan (1958) spelade man John Graas' *Symfoni för stor orkester och 9 jazzsolister* bland vilka pianisten Jan Johansson var en.

Om Malte Johnson hade ett för svenska förhållanden komplett storband med fem brass, fyra-fem saxar och tre komp, spelade Sven Sjöholms orkester med åtta man dvs. i det tidigare nämnda "svenska formatet" med fem blåsare och tre komp. Orkestern var åren 1951-60 engagerad till Kungsgillet. Sjöholm var en trumpetare som mycket beundrade Roy Eldridge. Orkestern kallades aldrig till inspelningsstudion men hade flera förnämliga saxofonister bl. a. Johnny Ek, Rolf Billberg, Rune Falk, Rolf Bäckman, vilka alla kom att hamna i Stockholm omkring 1955. Ett annat göteborgsband leddes sedan 40-talet av saxofonisten Gösta Haag som, liksom Sven Sjöholm, hade spelat i Malte Johnsons orkester.

En annan institution i Göteborg var trumslagaren Kenneth Fagerlunds orkester, ursprungligen en kvintett, som utökades 1952 och spelade på Wauxhall intill 1955. Orkestern ansågs vara den mest modernistiskt inriktade i staden, vilket vid den tiden innebar "cool jazz" i Lee Konitz och Stan Getz anda. Det var heller ingen tillfällighet att det var Sveriges "drömkomp" dvs. orkesterns trio Bengt Hallberg (piano), Gunnar Johnson (bas) och Kenneth Fagerlund (trummor), som var ackompanjatörer då dessa amerikanska solister gästade Sverige.

Bland de många småband som var hemmahörande i Göteborg var det framför allt två som blev kända långt utanför stadens egna revir. Men så fick också båda banden göra några skivinspelningar vilket, vid sidan av turnéer och radiosändningar, nästan var en förutsättning. En av de bästa moderna, svenska trumslagarna hette Nils-Bertil Dahlander och han ledde 1952-54 en kvartett med sättningen vibrafon, (el-)gitarr, bas, trummor; därefter fortsatte Dahlander sin musikerbana i USA bl. a. hos Teddy Wilson. Förebilden torde ha varit Red Norvos trio och, på närmare håll, kanske Ulf Lindes kvartett, som vi mött i framföranden av Gösta Theselius musik. Dahlanders kvartett gjorde ett 15-tal skivsidor (i 78-varvsformatet) åren 1952-54 (*Strike up the band*, *Little white lies*, *Frenesi* m. f.l) i en stil som växlade mellan svängig swingstil och mer genomarbetad kammarmusikstil, dvs. solistinsatserna var inordnade i ganska noga utarbetade arrangemang. Huvudsolisten var gitarristen Rune Gustafsson som var influerad av den tidens modernister inom gitarrspelet främst Jimmy Raney och Tal Farlow. Gustafsson kom direkt från Dahlanders till Putte Wickmans sextett i Stockholm där han spelade 1954-59. Därefter kom han till Björkstens och slutligen till Domnérus orkester. Med sitt harmoniskt avancerade singlestringspel

utvecklade Gustafsson en lätt igenkännbar stil och har under många år varit den mest framträdande svenska jazzgitarristen. Också de två vibrafonister som efter varandra spelade med Dahlander, Sune Svensson (Waldehorn) och Stig Larsson ansågs vara de främsta svenskarna på sitt instrument, - de kom också att engageras i tur och ordning till Putte Wickmans sextett i Stockholm.

Halva antalet musiker i trumslagaren Nils-Bertil Dahlanders kvartett vid turnébussen sommaren 1953. Kapellmästaren på taket och gitarristen Rune Gustafsson på marken.

1955-59 spelade en annan göteborgsgrupp som fick många lovord landet runt. Det var en kvintett som leddes av den ypperlige basisten Gunnar Johnson. Kvintetten efterträdde Kenneth Fagerlunds orkester på Wauxhall, men den turnerade också flitigt - sommaren 1958 reste Stan Getz med som gästsolist. Det var två f.d. Norrlandsmusiker som satte sin prägel på kvintetten genom sina arrangemang och sina anmärkningsvärt fina soloinsatser. Från Örnsköldsvik hade man hämtat tenorsaxofonisten Erik Norström, medan pianisten Jan Johansson hade sina rötter i Söderhamn. ”Johan” - som han kallades av sina vänner i Göteborg - hade studerat flera år på Chalmers, men nu lockades han över till musiken på heltid; de övriga i kvintetten var barytonsaxofonisten och militärmusikern Curt Severö och trumslagaren Ingvar Callmer (senare Rolf Svensson m.fl). *Blues for Lange*, *Maid in Sweden* och några av de andra originalnumren som kvintetten spelade in på skiva, hör till det friskaste som spelades in i svensk jazz under denna period. Skickligt utnyttjas de två blåsarna i de underfundigt skisserade arrangemangen.

I den backspegel vi ännu har riktad in i 50-talet, har vi fångat reflexer och glimtar av jazzens musiker och jazzens miljöer i Stockholm och Göteborg. Men vi bör se oss en smula vidare omkring, även om jazzen på många håll är bristfälligt dokumenterad. En landsortsorkester inte långt från Göteborg leddes av pianisten Bosse Lidén i Borås, och senare återfanns i samma stad ett hand under saxofonisten Rolf Lindell, i Linköping spelade Gunnar Hoffstens orkester och i Norrköping pianisten Bernt Olssons orkester. Det skulle gå att nämna en rad liknande orkestrar om fem-åtta man som alla hade det gemensamt att de huvudsakligen var aktiva inom ett begränsat geografiskt område men i gengäld kunde förekomma i radiosändningar. Några av dem dyker upp i det följande.

Jazzklubbarna hade en viktig funktion under detta årtionde - egentligen hade de flera funktioner. I mars 1955 rapporterar jazztidskriften Estrad om livliga aktiviteter i jazzklubbarna. Ystads jazzklubb hade haft inbjudningsfest med gästspel av Lars Gullin, i Skellefteå är Bird's nest en flitig konsertarrangör men ordnar också tisdagsträffar med grammofonavlyssning. Till Blue Bird i Kristianstad kommer musiker från hela Skåne, från Göteborg och Stockholm för att delta i klubbens jam session, och en lik-nande och livaktig musikverksamhet rapporteras från Ludvika jazzklubb. I Norrköpings Blue Note Club anordnar man kåseri-tävlingar.

Exemplen kunde mångfaldigas, men det sagda ger en viss uppfattning om vad som ägde rum i jazzklubbarna.

Ett minnesvärt evenemang utanför storstaden var de norrländska jazzfestivaler som årligen började anordnas i Kramfors. Det var amatörorkestrar från Kiruna i norr till Söderhamn i söder som deltog. Redan vid den första festivalen 1955 räknade man in 3 000 personer, och man erbjöd dans, jam session och konsert, allt under två hektiska dygn. Bland de orkestrar som hade framgångar i tävlingarna - vilket som regel ledde till radioframträdanden och ytterligare engagemang - fanns Ake Jönssons orkester från Härnösand, Gunnar Hammarlunds sextett från Söderhamn, Acke Kärrs J.J. Johnson-inspirerade kvintett från Skellefteå och - 1959 - Lars Lystedts kvintett från Umeå. Lystedt hade besökt USA på 40-talet och hörde till dem som tidigt började spela bebop tillsammans med Umeåmusiker som Ray Carlsson (bas) och Stig-Ola Öberg (trummor). Lystedt spelade trumpet och ventilbasun och har själv gett en bild från jazzen från dessa nordliga breddgrader:

"Men åren gick, freden kom, och med den 50-talet. Med nya musiker, nya orkestrar, nya inspirationer. Utanför Umeåräjongen började enstaka solister bli omtalade: trumpetaren Martin Hedman i Lycksele, vibrafonisten Kjell Johansson i Vindeln och framförallt den gåtfulle gitarristen Sven Geys från Lögdeå. Jag tror inte att det har funnits en västerbottnisk jazzmusikant som mer genuint än Sven Geys har symboliserat den atmosfär av mysticism som oftast är reserverad för artister med internationell nimbus. Sven Geys spelade gitarr som om instrumentet var en del av hans egen kropp, och det är ungefär det högsta och det djupaste man kan säga om en musikant. Han gick bort så obegripligt tidigt i sin karriär, men ingen som hörde honom spela kan någonsin glömma honom.

Swingmusik var fortfarande den dominerande jazzformen, men de nya strömningarna, bebop och cool, hade börjat prägla vissa av oss glada amatörer. Tenorsaxofonisten Leif Jonsson och senare hans instrumentkollega Acke Kärr i Skellefteå var ett par vägande skäl för att Umeå-killarna gärna skumpade 30 mil tur och retur på E4:an för att jamma ett par timmar på anrika danssalongen Boston.

Det var en stimulerande period, i synnerhet åren 1952-54 då Västerbottens folkblad arrangerade omröstningar till Västerbottens Elitorkester och jazzdiggarnas synpunkter på sina favoriter gick i vågor. Musiktävlingar är i och för sig omöjliga, men det var kul ändå, och säkert en stimulans för musikerna själva. Skellefteå hade nämligen en liten men

stark jazzkoloni, med bl. a. pianisten Kurt Lindgren och trumpetaren Putte Sandström förutom de ovannämnda."[42]

[42] Lars Lystedt, "Swinging Umeå!" Svenska Turistföreningens årsskrift 1980, s 162.

7. JAZZEN I DEBATTEN, I PRESSEN OCH I LITTERATUREN

Av tidigare avsnitt i denna bok har framgått hur man kunde betrakta jazzen, hur man i Sverige kunde värdera den som tidsfenomen och som musikalisk företeelse. Nu kan man fråga sig hur synpunkterna kring jazz formulerades under 50-talet jämfört med tidigare årtionden. Vilka aspekter lade man nu på jazzen? Finns alltjämt de ensidigt negativa attityderna representerade? Eller går det att påstå, att det nu uppkommer en egentlig diskussion, en debatt, om jazzens status, innehåll och mening? Delvis kan man besvara den sistnämnda frågan med ett ja. Men det är lättare att belysa detta frågekomplex om man skiljer ut olika områden.

I slutet av 40-talet hade man i många länder upplevt ett motsatsförhållande mellan de traditionella jazzstilarna å ena sidan, och de moderna å den andra. Det var fråga om två motbilder som ställdes upp och som var och en vann sina anhängare. En tidvis livlig diskussion fördes i jazzpressen och bland jazzvännerna "på gatan" - man var antingen "traditionalist" eller "modernist". Det är tveksamt om dessa ensidiga och hårddragna attityder hade någon större förankring utanför tonårslyssnarna och amatörmusikerna, men de hörde i någon mening till jazzlivets atmosfäriska störningar.

Vart går jazzen - framåt eller bakåt? var rubriken på ett debattinlägg 1949, och artikeln exemplifierar att man ofta framhöll jazzen som något historiskt, mer eller mindre oföränderligt men med en odisputabel "klassisk" kvalitet. Eller också tog man parti för jazzen som något i hög grad utvecklingsbart, en musik som med andra ord kunde, ja kanske borde förändras till uttryck och innehåll. Här gick åsikterna många gånger isär, men så var de försök till analys av frågeställningarna ofta färgade av ensidig entusiasm, mindre av eftertanke och kringsyn. Denna debatt - om man nu vill kalla dessa meningsmotsättningar för debatt - ägde rum

bland jazzvännerna själva.[43] Det är en viktig iakttagelse, eftersom det genom pressen för första gången uppstår en offentlig diskussion. Den skulle, trots denna öppna redovisning, kunna kallas intern i motsats till många av de åsiktsyttringar kring jazzen som kan dokumenteras fr.o.m. 20-talet och framöver och som hade haft sin förankring bland personer och grupper som i allmänhet inte kände sig lojala med jazzen och jazzlivet. Denna debatt kunde kallas extern, hur bristfällig debatteknik och insikt i sak den kunde förefalla både för samtiden och för senare bedömare.

Under 50-talet förekom båda de här typerna av debatt - den interna och den externa - men de fick en delvis ny profil. Det förekom försök till kommunikation mellan dem som ansåg sig speciellt förtrogna med jazzen och dem som mer var iakttagare utifrån. Jazztidskrifter som Orkester Journalen och Estrad speglade både i insändarspalter och i större artiklar opinionsläget i smått som i stort. Man refererade också delar av jazzdebatten som började förekomma i dagspressen. *Var hör jazzen hemma i dagspressen? På kultursidan eller i nöjesspalterna?* frågade man sig i Estrad (1955) och det ger en viss uppfattning var man stod - jazzen kunde ur viss synpunkt förefalla hemlös - var den kultur eller nöje eller eventuellt bådadera? 1952 luftades i varje fall jazzopinioner i Morgon Tidningen och i Expressen, och 1955 tog man upp ämnet igen i flera stockholmska dagstidningar.

Alltjämt förekom på sina håll varningar eller farhågor för ungdomens jazzintresse. Inom frikyrkan spann man vidare på de gamla antipatierna, och i skolorna såg man inte överallt med gillande på ungdomens jazzutövande och dans. Prästen Gunnar Rosendahl i Osby menade dock i anslutning till en diskussion i Dagens Nyheter 1957, att kyrkan ingalunda borde inta en nedlåtande attityd till jazzen, därför att detta skulle skapa främlingskap med konfirmanderna(!) Då gick pingstpastorn Lewi Pethrus till attack:

"Lägg märke till att det inte är ungdomarna själva som kommer med detta förslag att jazzen skall bli bofast inom Svenska kyrkan, utan det är dess präster i egen hög person .. . Det är märkligt att kunna konstatera de ungas klara livssyn när det gäller jazz och dans. Man vet tydligen mer om denna olåts ursprung och effekt än dessa jazzälskande präster.

[43] Jfr Erik Kjellberg, "Vart går jazzen - framåt eller bakåt? Tendenser i svenskt jazzliv 1945-1960". Svensk tidskrift för musikforskning 1980, s 99-112.

Den som tagit del av skildringarna om jazzens uppkomst i New Orleans skökokvarter, vet att inget gott kan komma därigenom."[44]

Också från de "seriösa" musikkritikernas håll kom framstötar mot jazzen, inte alltid i form av negativ kritik utan också för att försöka sätta sig in i dess egenart. Yngve Flyckt, s. k. seriös musikkritiker, hörde till dem som kastade sig ut i jazzdebatten. Han blev bemött av Ulf Linde och Carl-Erik Lindgren, två av 50- talets mest självständiga jazzskribenter. Det vore en överdrift att påstå att det i olika läger rådde enighet om jazzens mål, mening och innehåll! Men också bland dem som i grunden kände sig lojala med jazzen som musikform och som livsstil kunde förekomma räfst och rättarting. Ryktbar blev författaren Pär Rådströms kritik av mentaliteten i vissa jazzkretsar. I artikeln *Spisarnas reaktionära romantik* skrev han bl. a:

"Två alldeles vuxna människor sitter i ett rum och hör på jazzmusik. Den ene sluter ögonen och säger: Nu kommer det snart. Den andra öppnar ögonen och säger: Jag tror på honom. Den förste spänner händerna kring armstödet och väntar, så kommer frasen: ta-po-rp-plii, ta-po-ti-ta. Efter att ha väntat och lyssnat någon takt säger den förste: Han hade 39,8 här. Det här sista kan ju tyckas vara en ur musikalisk synpunkt oväsentlig upplysning men då glömmer man att när det gäller jazzmusik är inga upplysningar ovidkommande. Jag har hört fullständigt vuxna människor snacka om en inspelning som festlig därför att de i jazztidningen Down Beat läst att Gillespie hade gröna golfbyxor vid inspelningstillfället." Och Rådström fortsätter: "Jag är övertygad om att jazzen har möjligheter att bli konst. Jag har hört jazz som är det. Jag kan inte se annat än att Charlie Parker måste räknas till vår tids störste musiker även om jag till skillnad från de flesta spisare inte tror att det beror på att han alltid glömde sin saxofon och att han rökte marijuana . .."[45]

Ulf Linde - densamme som spelade så framgångsrikt på sin vibrafon - skrev t ex om vad han såg som den moderne musikernsisolering och publikförakt och gav redan här -1951- en föraning av sina senare betydande insatser som konstkritiker:

"Det finns folk som tror att man kan leva lyckligt utan andra människor, att man kan existera för sig själv som en kaktus i öknen utan att bry sig om vad som händer omkring en. Typen utmärkes av förakt för massan

[44] Citerat efter Orkester Journalen 1956 september, s 21.
[45] Pär Rådström, "Spisarnas reaktionära romantik-. Music Inn 1959 nr 3, s 7f.

och inskränkt beundran för sin egen smak och sitt eget omdöme. Ett slags pelarhelgon, en martyr i jagets religion. Själv hör jag säkert dit, men det hindrar ju inte, att jag kan se typens fel.

Inom jazzen finner man många exempel på denna blomma. Hur ofta hör man inte en musiker uttala sig om att huvudsaken är, att man är ärlig mot sig själv. En del vill gå sina egna stigar och lyfta jazzen till konstens nivå, dvs. den nivå där luften är så tunn, att publiken försvinner. Jag tror inte på en konst utan publik. Konsten skall vara ett medel till kontakt, inte ett mål i sig själv. Jazzen har alltid varit ett medel till kontakt, kontakten har varit jazzens bördigaste jordmån, men inom jazzens egna led verkar det, som man här och var tröttnat på kontakten och vill byta ut den mot ett litet elfenbenstorn lagom högt för att kunna spotta på publiken. Men nedanför tornet finns ingen publik, på sin höjd ett par mindre elfenbenstorn ..."[46]

Var denna kritik sann och berättigad? Och är den fortfarande sann? Under andra hälften av 50-talet började - delvis under intryck av liknande tendenser i USA - talas om möjligheter av att införa jazz i musikundervisningen. Lennart Reimers och Bertil Sundin framhöll som nödvändigt att jazzen fick kontaktytor med musiklivet i övrigt. På ett intressant sätt belyste Sundin i sin artikel "Jazzskolor och vanligt folk" det hela ur ett större perspektiv:

"Med olika toppmusiker som lärare ledde John Lewis i somras en tre veckors jazzskola för begåvade amatörer i närheten av Music Inn i USA, och den är avsedd att återkomma varje som- mar. Åt den och annan form av jazzpedagogik - framför allt då arbetet bakom det berömda ungdomliga jazzbandet från Farmingdale High School - ägnade Down Beat ett helt nummer i höstas. Här i Sverige är Svenska jazzakademien - en sammanslutning med några av våra bästa musiker som ger undervisning åt amatörer enskilt och i grupp - ett uttryck för samma nyvaknade pedagogiska intresse i jazzlägret.

Tillsammans med en del andra tendenser den senaste tiden är det tecken på att jazzen håller på att bryta sig ur sin kulturella isolering, att den håller på att bli något annat än en sekt för invigda. Den börjar tas för vad den är: ett slag av musik bland många andra. Inte bättre än annan musik men inte heller sämre, ingen frälsningslära och inte heller någon ungdomens förförare utan helt enkelt en musikart, som bygger på sina särskilda förutsättningar, efter vilka en effektiv pedagogik måste läggas upp.

Men vad görs åt vanligt musikintresserat folk? Åt alla de ungdomar som skaffat sig ett eget instrument men av olika skäl inte kommer någon vart och inte kommer i tillfälle att åtnjuta någon specialundervis-

[46] Ulf Linde, "Kontakt". Orkester Journalen 1951 september, s 7.

ning? Åt "packet", som man så ofta får läsa föraktfulla omdömen i jazzpressen om, de som inte fattar finesserna i jazzmusiken utan faller för billiga effekter osv? Vad gör man för att de skall förstå bättre?

De olika bildningsförbunden har då och då någon kurs i jazzmusik, vid en del ungdomsgårdar förekommer det också "spisarträffar" och i över 20 år har det funnits jazzklubbar - eller rytmklubbar som de ursprungligen hette - i Sverige. Men särskilt jazzklubbarna tror jag ändå haft en rätt begränsad betydelse genom sin ofta sekteristiska karaktär, och i stort sett, och om man jämför med vad som gjorts i pedagogiskt avseende med annan musik, måste man nog ändå säga, att de försök som gjorts för att få fram ett aktivt musikdeltagande bland ungdomar i stället för den vanliga stjärnkulten är mycket få ..."[47]

Också företrädare för Musikhögskolan försökte se hur jazzen skulle kunna användas i undervisningen.

"Vi blir inte kloka på jazzens plats. Det är önskvärt att Musikhögskolan verkligen kan tjänstgöra som en högskola och ge undervisning i all slags musik. Men schemat är överfullt ändå som det är. Hur ska vi kunna få plats för mer",

menade Bengt Franzén och Bo Wallner i en intervju, i vilken det också frågades om det skulle finnas en särskild jazzavdelning vid Musikhögskolan inom 10-20 år. [48]Som vi skall se, dröjde det omkring 20 år innan jazzen fick hemortsrätt på allvar vid landets musikhögskolor. Men redan på 50-talet förekom i Stockholm viss jazzundervisning, nämligen då jazzmusiker som Bengt Hallberg och Jan Bark själva var elever på Musikhögskolan men i helt andra ämnen än jazz. Hallberg ledde också sommaren 1958 en uppmärksammad radioserie om jazzens form och stilar, och han utgav en pianoskola, *Modern pianojazz* (1954), som kan sägas ha fortsatt traditionen från 40-talet, då det förekommit liknande korrespondenskurser. Till jazzklubbarnas spisarträffar och studieförbundens jazzcirklar kunde mer eller mindre ambitiösa material utarbetas - anmärkningsvärt mångsidig var Ludwig Schnabls lyssnarbok *Musik utan gränser* (1959).

Men dessa framstötar mot det pedagogiska eller, om man så vill, akademiska var knappast något som fick ett ordentligt fäste i Sverige.

---

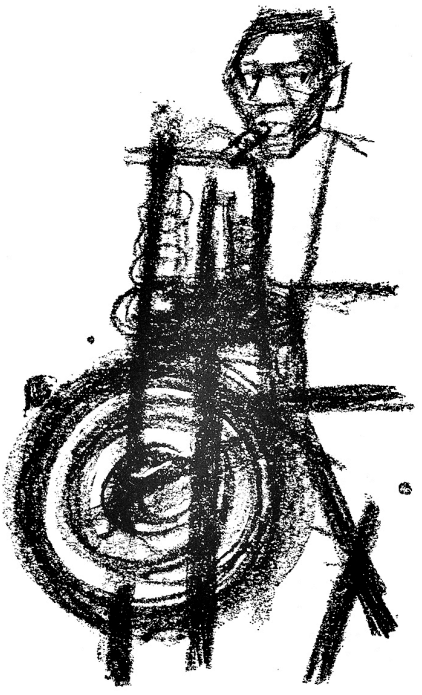
[47] Bertil Sundin, "Jazzskolor och vanligt folk". Orkester Journalen 1958 januari, s 19.

[48] Bertil Sundin, "Jazz på skolschemat". Orkester Journalen 1959 juli/augusti, s 22.

Mer uppmärksammat och typiskt för 50-talet var det uppsving som ägde rum på skönlitteraturens område. Gustaf Rune Eriks noveller, bland dem den klassiska *Blått är det förlorades färg* (i *Din ömhet är hunger*, 1948) hade förmedlat stämningsbilder från 40-talets svenska jazzmiljöer. Detsamma gjorde andra prosaförfattare som Mårten Edlund och Pär Rådström. Den här jazzprosan fortsätter under 50-talet med Rådström, Claes Engström, Ingvar Orre och andra.

SVANTE FOERSTER **Jelly Roll Morton**

Med ditt piano skriver
du legenden om ett hopp, en kamp
legenden om en gryning
vid flodens gula vatten
då minnet av den första världen
sakta började att vika
Tiotusen fingrar på tangenterna
och du virkar med dina pärlor
i de flämtande bordellerna
tiotusen fingrar på tangenterna
och våldsamt piskar du
fram dina nakna danser
tiotusen fingrar på tangenterna
oh Lawd! och du glömde alla
de svarta åren, hungern
på dina svarta gator
Men till sist är glömskan
och vem i gränden vet väl vem
du var och varför
dina fingrar vissnat som till höst



Svante Foersters "Jelly Roll Morton" och Olle Snismarcks illustration ur Stig Carlsons jazzantologi "tolv blå toner" (Rabén & Sjögren, Sthlm 1953).

I Orkester Journalen utlystes 1953 och 1958 pristävlingar om bästa jazzartikeln, och en ung Matts Rying utmärkte sig i den tidigare av dessa tävlingar med essän *Ett nytt skäl att leva*. *En outsiders funderingar om jazz*. Man reflekterade gärna kring jazzen som liv, attityd och musik - mer romantiskt och idealistiskt

kanhända än idag. Det är framför allt i poesins form som man fann ett språkrör för 50-talets dofter och stämningar. Det blev också något mer än litterära försök och impressioner. Med Stig Carlsons diktsamling *Svarta motiv* (1953) knyter författaren an till - Artur Lundkvist drygt 20 år tidigare. I sin litterära översikt *Jazz på svenska* menar Rolf Yrlid att "med Carlson som förebild började vid 50-talets mitt en hel rad unga lyriker skriva jazzpoesi. Lika totalt som jazzprosan dominerade över jazzlyriken under decenniets första år, lika totalt dominerade jazzlyriken under årtiondets slutskede."[49] I Stig Carlsons *tolv blå toner - En svensk jazzantologi* från 1959. är flera av de tidigare nämnda författarna representerade men också Svante Foerster - "flitigast av 50-talets jazzlyriker" (Yrlid), Carl-Fredrik Reuterswärd, , Urban Torhamn, Beppe Wolgers, Vera Nordin m. fl. Dessa svenska författare fann sina motiv inte så mycket i Sverige (ett undantag är Vera Nordins Vällingby blues) utan i New Orleans värld eller på andra håll i USA. Vanligast var musikerporträttet, ofta är det en av jazzens stora som inspirerar.
Stig Carlson skrev en dikt om Charlie Parker:[50]

Var det musik du skapade?
Jag tyckte att du vadade i blod
och flaggade för din hjälplöshet
med fanor av svarta fåglar.
Du skrev om din smärta i ren luft,
djup som underjordiska floder.
Och moln av kolibrier ropade

The Bird
The Bird
The Bird

Och du visste
att köld är starkare än eld
och att aska flagnar över
allt som lever

Var det musik du skapade?
Jag tyckte att du öppnade vulkaner
och lät oss se djupt in i en svart gruva,
där diamanterna exploderar
i en kaskad av ljus,
när de träffas av dina spjut av eld.

Härifrån är steget inte långt till att låta Parkers egen musik tona fram. Diktläsning till ackompanjemang av levande jazzmusik prövades i USA, och någon gång i Sverige, under benämningen "Jazz and Poetry". I sin stora artikel *The Beat Generation* introducerade den temperamentsfulle Björn Fremer Jack Kerouac,

[49] Rolf Yrlid, "Jazz på svenska". Carl Fehrman, Musiken i dikten. Stockholm 1969, s 146f.
[50] Texten citerad enl texthäfte till LP "Svarta motiv". Jazzdikter av Stig Carlson. Pogo Plattan 101.

författaren till den mycket lästa *On the Road*, och hans krets i San Francisco:

"Det är ungdomar mellan 18 och 28 år som upplevt tre krig: det sista världskriget, Koreakriget och det kalla kriget. Under trycket av atom- och vätebombshot och den ständiga spänningen mellan öst och väst anser de att de ärvt den värsta av världar, och de försöker därför uppleva så mycket som möjligt så fort som möjligt... Jazzen har blivit 'Beat Generations' musik efter-som den uttrycker en inre frihet - improvisation som jazzen bygger på betyder ett fritt individuellt skapande. Jazz skapas av ett undertryckt folk - de amerikanska negrerna - som känner sig fritt, och det är precis så den unga generationen känner sig...

Inom litteraturen föredrar 'the Beat Generation' lyrik framför prosa och det har uppstått en hel skola poeter i San Francisco. Somliga av dessa lyriker är influerade av Zen-buddismen, andra strävar mot den katolska kyrkans mysticism och liknar tiggarmunkar där de drar fram med allt vad de äger fastbundet på ryggen. Jazzens fria improvisation och rytmiska puls har gjort ett djupt intryck på samtliga..."

Verklighetsnära engagemang eller verklighetsflykt? Angest eller befrielse? Jazzen kunde uppfattas och användas på flera olika sätt under 50-talet, och det finns anledning att begrunda inte bara hur den svenska jazzen kan ha förhållit sig till sin egen tradition och till den amerikanska utan också vad jazzen i Sverige kan sägas ha representerat och betytt för olika människor.

8. RADION OCH RADIOBANDET

Redan från mitten av 20-talet hade AB Radiotjänst radierat "modern dansmusik", såsom den spelades av musiker i Sverige - den minnesgode läsaren erinrar sig exempelvis Dick De Pauws orkester i direktsändningar från Grand Hotel. Men de mer regelrätta typerna av jazz fick knappast en självklar status i radiosammanhang ens långt senare. Även om svenska orkestrar spelade i dansmusikprogram och dessa efter hand nogsamt kom att recenseras i fackpressen (inte minst under 40- talet), uppfattades och behandlades jazzen som något av en outsider i det musikaliska landskapet. Radiokåserier kring jazz var ännu på 40-talet något relativt sällsynt; en pionjär på 30-talet var trumslagaren och kåsören Claes Livijn. En tidig propagandör för jazzen var radiomannen och f.d. dansmusikern Nils Castegren, vars namn vi redan har mött.

Det var främst han som ivrade för att en särskild producent borde få huvudansvar för jazzutbudet i svensk radio. 1950 blev Ollee Helander radions jazzproducent, och programsättningen blev efterhand också alltmer varierad. Två på måfå utvalda radioveckor från 1951 respektive 1957 får exemplifiera vad som kunde serveras i jazzväg. I den enda radiokanal som fanns 1951, fördelade sig de annonserade programpunkterna med jazz på följande vis under en vecka i april:

Jazzinslag i svensk radio 22-28 april 1951

Söndag 22 april	- - -
Måndag 23 april	
17.35-18.35	Grammofonmusik Programmet inleds med Divertimento i D-dur K. 136 av Mozart och avslutas med Västerbottens regementes marsch Som nummer 9 i programmet: *Count every star* Charles Judah, sång och Carl-Henrik Norins orkester (Musica A 3193)

Tisdag 24 april	
17.05-17.35	Jazzglimtar från USA Kåseri av Claes Dahlgren i New York
Onsdag 25 april	
22.45-23.15	Nattugglan Charles Norman presenterar ett önskeprogram med jazzskivor
23.15-24.00	Jazzkaleidoskåpet
Torsdag 26 april	
12.00	Klockspelet i Stadshustornet Dagens dikt. Därefter Per Edbergs dragspelstrio 1. Vals 2. Schottis 3. *Smoke gets in your eyes* 4. *Tea for two* 5. Två polkor 6. Vals
Fredag 27 april	- - -
Lördag 28 april	
15.15-15.40	Skoljazz med Rune Öfwermans kvartett och Buntas Jazz Band
18.10-18.45	Grammofonmusik Som sista inslag (nr 11): *When my sugar walks down the street* Andrew Burmans ragtimeorkester (Met J 176)
22.30 - 24.00	22.30 Emil Iwrings orkester från Bouleward 22.50 Grammofon 23.05 Thore Ehrlings orkester från Skansen 23.40 Torsten Sjögrens orkester

Jazz och jazzinfluerad populärmusik förekom i de sändningar med "Grammofonmusik" som vanligen omfattade åtskilliga musikaliska genrer: man började ofta med "klassisk" musik och slutade med en militärmarsch. Däremellan kunde spelas populär- och underhållningsmusik av olika slag, och många var nog de jazzvänner som kunde sitta och vänta på den enda jazzskiva som ibland förekom och som, liksom de övriga musikinslagen, noga angavs (t.o.m. med skivmärke och skivnummer) i dagstidningarnas programtablåer. Den musikaliska kosten var följaktligen betydligt mer varierad och i förväg meddelad, än den inspelade musik som kan möta dagens lyssnare i radions P3!

Rapporter om de aktuella jazzhändelserna i USA förmedlade Claes Dahlgren i stort sett en gång i månaden under hela 50-talet. Sändningstiden var den allra bästa — vid middagstid. Därmed introducerades något nytt i svensk radio, i och med att lyssnarna fick möta en lång rad av de mest uppmärksammade jazzartisterna, inte bara genom de skivor som kom att spelas i pro-

grammet, utan också via de intervjuer som Dahlgren gjorde. Hans lätt sjungande skånsk-amerikanska förekom i en rad musikprogramserier fram till 1979, då han avled. Han betydelse som kontaktman i de svensk-amerikanska jazzförbindelserna har redan framhållits.

Vi går vidare i radioveckan från 1951. De specialiserade jazzprogrammen återfanns som regel på sen kvällstid. Onsdagen denna aprilvecka spelade pianisten Charles Norman önskeskivor, därefter följde "Jazzkaleidoskåpet", vars innehåll tyvärr inte framgår av programtidningen Röster i Radio. Fredagen förefaller ha varit fri från jazz, medan lördagen bjöd på riklig kost. På eftermiddagen spelade unga svenska musikanter "Skoljazz", ett "rytmiskt" inslag återfinns som vanligt i middagstidens grammofonmusiktimme, och i lördagskvällens sedvanliga "Modern dansmusik" varvades direktsändningar med kända orkestrar från dansställen i Stockholm med grammofonmusik, oftast med utländska jazz- och dansorkestrar.

Som jämförelse låt oss titta lite närmare på radioveckan 24-30 november 1957

Jazzinslag i svensk radio 24-30 november 1957

Söndag 24 nov

P2	20.00-20.30	Jazzkonsert med Harry Arnolds orkester
	20.30-21.00	Kvällsbesök hos Topsy Lindblom på Gata Regerings
P1	20.00-21.00	Vet ni vad? Frågetimme med Nils-Erik Baerendtz som programledare. Musik: Simon Brehms orkester
	23.15-24.00	Jazzkaleidoskåpet

Måndag 25 nov

P1	19.30-19.50	Hänt va're här! Dagens och gårdagens revy med Sickan Carlsson, Stig Järrel, Gösta Bernhard och Charlie Normans kvartett
	22.30-23.25	. . . och kvar var sorgen Om blues av Bengt Melin och Lars Björkman

Tisdag 26 nov

P1	11.00-12.00	Musik under arbetet (grammofon
	17.15-17.30	Acke Kärrs kvintett (Umeå)
	19.30-20.05	Bal Tabarin En danskväll på 30-talet med Charles Redlands orkester, Gösta Johnson, Walter Larsson, sångtrion Johnson Brothers och gästsolister

Onsdag 27 nov		
P1	06.30-07.40	Nyheter och väderlek Därefter: Grammofonmusik Som nr 6: *Isn't it romantic* Teddy Wilson, piano (Col SEB 10018)
Torsdag 28 nov		
P1	19.45-20.15	Thore Ehrling och hans orkester Gästsolist: Petula Clark, London
Fredag 29 nov		
P1	17.00-17.30	Malte Johnsons orkester (Göteborg)
Lördag 30 nov		
P1	22.45 -	Modern dansmusik med Onni Gideons orkester (Helsingfors), Rowland Greenberg (Oslo) och Leif Kronlunds orkester från La Visite

De flesta program med jazzanknytning gick i program 1; radions program 2 hade startat några år tidigare men sände bara några timmar per dag. Jazzen möter bl.a. i form av regelrätt jazzkonsert med Harry Arnolds orkester - inget torde dock ha hindrat att man också dansade till musiken! - en halvtimme på söndagskvällen. Lika långa sändningar ägde rum senare i veckan med Thore Ehrlings orkester (torsdagen) och med Malte Johnsons (fredagen). I lördagskvällens moderna dansmusik sände man i tur och ordning från Helsingfors, Oslo och Stockholm med välkända nordiska jazzmusiker. Tidigare under veckan hade olika svenska band framträtt i radion: Acke Kärrs kvintett från Umeå spelade i en 15-minuterssändning på tisdagseftermiddagen, och på kvällen samma dag var det dags för Charles Redlands orkester från Bal Tabarin (Bal Palais) med solister välkända från 30- och 40-talen. Samma vecka besökte radion också ett annat legendariskt dans- och jazzställe, nämligen Topsy Lindbloms Nalen på "Gata Regerings", det rörde sig om en särskild programserie därifrån. I två underhållningsprogram medverkade Simon Brehm och Charles Norman. Båda var välkända svenska jazznamn och ledde var sitt husband. Men jazzinslagen var i sådana sammanhang mycket begränsade eller obefintliga, programtypen kan i stället exemplifiera hur jazzmusiker kunde anlitas inte endast som dansmusiker utan också i radioprogram som krävde populära tongångar, sångackompanjemang, musikvinjetter m.m. Programpunkten "Grammofonmusik" en tidig onsdagsmorgon bjöd på pianospel av den välkände Teddy Wilson, och i det omtyckta förmiddagsprogrammet "Musik under arbetet" spelades denna gång en timmes grammofonmusik. Men det fö-

rekom också att det under samma rubrik bjöds på levande, direktsänd musik i form av jazz spelad av svenska musiker som omväxling till grammofonmusiken! Ett kåseri om bluesen av Bengt Melin och Lars Björkman under den sena måndagskvällen hörde till de få kommenterade programpunkterna denna vecka inom området jazz och blues. Vissa säsonger var dock utbudet av radiokåserier och diskussioner kring jazzen ganska rikhaltigt. De här radioveckorna från 1951 respektive 1957 visar att det fanns en rad olika program och programserier, som hade mer eller mindre påtaglig anknytning till jazz eller jazzmusiker.

Tidigare i boken har vi mött namnen Sune Waldimir och Thore Ehrling bland dem som under olika perioder har haft ansvar för en betydande del av radions sändningar med levande jazz-, dans- och populärmusik. På 50-talet möter vi Harry Arnold och det berömda Radiobandet. Det var 1956 som man vid radion ansåg att det fanns behov av ett fullbesatt storband, som skulle kunna svara för en rad uppgifter i radiosammanhang. Också från skivbranschens sida fanns ett pådrivande intresse. Konjunkturerna för jazzinriktad storbandsmusik var kommersiellt sett ganska vanskliga vid den här tiden. Det började också bli en viss konkurrens om danspublikens gunst då nya musikstilar och genrer vann mer och mer terräng under 50-talets senare del, och det på jazzens bekostnad.

Alltnog, det blev Harry Arnold som fick i uppdrag att leda Radiobandet. Det var ett gott val. Han hade lång erfarenhet som kapellmästare på Amiralen i Malmö under 40-talet, som musiker och arrangör hos Thore Ehrling (1949-52) och därefter som orkesterledare och arrangör inom grammofon- och filmindustri m m. Som ledare för Radiobandet fick Harry Arnold arbeta med flera av den svenska jazzens främsta ensemblemusiker och solister. De handplockades ur de orkestrar som leddes av Carl-Henrik Norin, Arne Domnérus, Thore Ehrling och några till, och de kontrakterades för särskilda uppgifter. Tillkomsten av Radiobandet innebar en förstärkning av den svenska jazzen, eftersom musikerna hade sina ordinarie engagemang i andra orkestrar. Radiobandet gjorde regelbundna radioframträdanden under de år det existerade, 1956-65. Det var främst Harry Arnold som skrev bandets arrangemang, därnäst Gösta Theselius. Men också andra arrangörer lämnade bidrag till repertoaren.

Åren 1956-61 spelade bandet in över 60 titlar av jazzintresse. Dessutom gjordes skivor med underhållningsmusik. "Modern storbandsswing" - så karakteriserade en bedömare orkesterns

musikaliska inriktning, karakteristiken blir tydlig bara om den kompletteras med avlyssning. Ett nummer som *Stand* by (också kallat *This is Harry*) som tonade fram som bandets signaturmelodi i många program angav en grundstämning, ett slags klanglig identitet för bandet som sådant. Den breda publiken förknippade nog just de tongångarna framför andra som en signatur för den svenska jazzen under de här åren, även om det nog fanns modernistiskt inriktade purister som tog avstånd från storbandsidén och för den inriktning som radiobandet representerade. Med fyra trumpeter, fyra tromboner, fem saxar och fyra komp fanns klangliga resurser som bandets arrangörer oftast förstod att utnyttja.

Harry Arnold leder Radiobandet på konserthuset i Stockholm omkr 1958. Längst bort sitter Monica Zetterlund, i saxsektionen bl a Bjarne Nerem och Arne Domnérus. vid pianot Bengt Hallberg, i trombonsektionen bl. a. Åke Persson.

De skivinspelningar som började göras i större skala under 1957: *Our love is here to stay*, *Crazy rhythm*, *Blue Lou*, *Sunday*, *Six-Ten* m.fl. med solister som Bjarne Nerem, Carl-Henrik Norin, Arne Domnérus, Bengt-Arne Wallin, Åke Persson och Sixten Eriksson - samlades på LP och gavs också ut i USA. Inspelningarna utgavs först anonymt under beteckningen the "Jazztone

Mystery Band" och väckte en betydande uppmärksamhet i amerikanska jazzkretsar. Inte mindre än 7 000 exemplar av LP:n uppges ha sålts i USA under de första 14 dagarna! När bandets nationalitet avslöjades, bekräftades den bild som man hade gjort sig av svensk 50-talsjazz: ”outstanding!” 1958 inleddes ett intensivt samarbete med den redan då välkände amerikanske arrangören Quincy Jones, som ledde bandet på konserter och i inspelningar. Nu tillkom den innerliga *The midnight sun never sets* med Arne Domnérus i solistrollen, den livfulla *Cherokee* med Bjarne Nerem och *Meet Benny Bailey* med densamme i temperamentsfullt trumpetspel. *Room 608* och *Doodlin'* hade hämtats från pianisten Horace Silvers berömda kvintett, båda numren överfördes skickligt till stor besättning av Jones. Dessa och andra nummer visar att Radiobandet med sina solister kunde åstadkomma storbandsjazz med en skärpa som, i synnerhet i slutet av 50-talet, uppfattas som en anmärkningsvärd erövring. Men det var också fråga om en återerövring av ett äldre idiom, även om repertoar och spelsätt naturligtvis hade moderniserats kraftigt sedan Håkan von Eichwalds och Arne Hülphers' dagar.

9. Andra grupper och grupperingar

Om man vill få en uppfattning om vilka ensembler i Sverige som helt eller delvis spelade jazz under 50-talet, kan man lämpligen bekanta sig med Orkester Journalens sammanställningar, ”Vem spelar var”, vilka infördes varje halvår. De ger en hygglig bild av tillgången på band och musiker i det professionella toppskiktet och närmast därunder. En rad av de mer betydande ensemblerna har behandlats eller omnämnts i det föregående. Vi börjar nu närma oss slutet av 50-talet och vi skall därför göra några kompletteringar och utblickar mot slutet av detta årtionde.

Det är en allt annat än enhetlig bild som möter eftersom omsättningen av musiker i de olika banden ofta är ganska livlig, och många var de personbyten som ägde rum inför vinterrespektive sommarsäsongerna. Det fanns ett antal mer eller mindre etablerade kapellmästare som hade huvudansvaret för det musikaliska resultatet, vare sig det handlade om ett långvarigt engagemang på ett dansställe eller en kortare turné. Men naturligtvis påverkades musikens utformning och innehåll av de individuella musikernas uppfattning och spelsätt. Den profileringen blev allt tydligare ju mer jazz som kapellmästaren ville och kunde släppa fram över rampen. Fram till 1958 ledde basisten Simon Brehm ett bra band på Bal Palais. Här spelade under längre eller kortare tid Åke Persson (trombone), Carl-Erik Lindgren (tenorsax), Bjarne Nerem och Mik-kel Flagstad (tenorsaxofonister från Norge), Gunnar Ormslev (tenorsaxofonist från Island), Rolf Billberg (tenorsax), Weine Renliden (trumpet), Ingmar Westberg (piano) och trumslagarna Gunnar "Röjarn" Nyberg och senare Sven Bollhem. Bandet gjorde en del inspelningar, t ex *Seven eleven*, *Things ain't what they used to be* (1952), med flera utmärkta jazzsolon, *Blues for a broken bass* (1954) och en del andra. Brehm startade 1952 ett eget skivbolag, Karusell, och blev alltmer aktiv som producent, radioman och konsertarrangör. Han var också en av tillskyndarna till Harry Arnolds radioband, i vilket han också medverkade som basist under de första åren.

En annan skivproducent var trumslagaren Anders Burman (Metronome) som, liksom Brehm, hörde till de mest uppskattade på sitt instrument. Under andra hälften av 50-talet ledde han en fin swinggrupp, oftast med sju musiker. En inspelning som *Lester be good* (1957) med solisterna Allan Lundström (tenorsax) och Arnold Johansson (ventilbasun) och Ib Christensen (piano) understödda av ett fullbesatt swingkomp (gitarr, piano, bas, trummor) i vilket gitarristen Staffan Broms ingick, visar dessa musikers kärlek och känsla för Count Basies 30-tal och Lester Young. Allan Lundström framstod som en mycket begåvad tenorsaxofonist, han medverkade med Lars Gullin och Nils Lindberg på den berömda LP:n *Sax appeal* (1960) med kompositioner och arrangemang av Lindberg. I många orkestrar återfanns de s.k. refrängsångerskorna - i Simon Brehms orkester debuterade Lill-Babs Svensson 1954, och ett par år senare började Ann-Louise Hansson sjunga med Anders Burman. Men liksom åtskilliga av sina kvinnliga kolleger var dessa flickor inte jazzsångerskor utan just refrängsångerskor, för publiken lika viktiga för ögat som för örat!

I swingtraditionen spelade också Swinging Swedes, en kooperativ orkester (dvs utan kapellmästare) som höll ihop 1952-54 (*Henderson stomp* m fl). I bandet ingick Ove Lind (klarinett), Hasse Eriksson (piano), Rolf Berg (gitarr), Bosse Kallström (vibrafon), Gunnar Almstedt (bas) och Jack Norén (trummor). Det var Noréns sista reguljära engagemang i Sverige, han återvände till USA efter åtta år under vilka han, kanske mer än någon annan, hade banat vägen för modernt trumspel i svensk jazz. Tillsammans bildade så Lind och Almstedt den kvartett som bar deras namn och i vilken pianisten Bengt Hallberg kom att ingå. En rad utmärkta inspelningar i Goodman-Wilson-stil gjordes åren 1955-57 innan kvartetten utökades till sextett med delvis nya medlemmar.

Vintersäsongen 1957-58 fanns åtskilliga band i vilka ingick från fem och upp till åtta musiker (plus ibland en sångerska). Från Orkester Journalens lista för det året kan exempelvis nämnas band under ledning av Sax-Jerker Eriksson (fem man och sångerska; Sunside, Stockholm), gitarristen Karl-Olof Finnberg (sex man och sångerska; Embassy Club, Stockholm), basisten och sångaren Jörgen Gottlieb (sex man och sångerska; Nalen, Stockholm), pianisten Rolf Larsson (fem man; Sfinx, Stockholm), altsaxofonisten Rolf Lindéns orkester från Borås (sju man; turné), pianisten Eddie McAndrew (sju man och sångerska; turné),

trumslagaren Gunnar Nyberg (fem man; turné), violinisten Øivind Råberg (fem man; turné), basisten Arne Söderlund (fem man och sångerska; Berzelii-Terrassen, Stockholm), saxofonisten Seymour Österwall (sju man och sångerska; turné). Det skulle gå att räkna upp åtskilliga andra orkestrar, men dessa kan exemplifiera de medelstora ensemblerna.

Vi har kunnat konstatera att marknaden för storband var begränsad vid den här tiden. Men vid sidan av Radiobandet spelade en del reguljära större orkestrar - vi befinner oss alltjämt i säsongen 1957-58: trumpetaren Lennart Fors stod i spetsen för ett femtonmannaband (och sångerska) på Vinterpalatset i Stockholm, pianisten Rolf Hedéen spelade med tolv man i Borlänges Folkets Park och reste på turné, Malte Johnsons orkester om tretton man var engagerade till Rotundan, Liseberg i Göteborg, pianisten Leif Kronlunds orkester bestod av elva man och sångerska och spelade på Skansen och på La Visite i Stockholm, och trumpetaren Olle Nilsson ledde ett lika stort band på Amiralen i Malmö. Året därefter återfinns en stor besättning under Charles Redland (Bal Palais), och i Ludvika spelade den legendariska Rialto-orkestern (fjorton man) som bildats redan 1926! Några av dessa orkestrar har vi blivit bekanta med tidigare, andra sattes samman för ett engagemang under en säsong eller ett par månader resp för en turné. Det förekom också att musiker från olika orkestrar samlades för att spela mer eller mindre avancerad jazzmusik för sitt nöjes skull. Ett välkänt namn i det sammanhanget var Gösta Theselius, men också pianisterna Bengt Hallberg i Göteborg och Rune Öfwerman i Stockholm ledde och arrangerade musik för sådana tillfälligt organiserade storband (1954 och 1956). Rune Öfwerman skapade sig en profil som ackompanjatör och pianosolist i en sparsmakad, rytmiskt utmejslad stil. Av hans trioinspelningar märks *Triopus* (1958), en liten svit som förresten var den första svenska jazzskivan i stereo. Här medverkade Egil Johansen och Sture Nordin, den senare en av de mest betydande svenska jazzbasisterna, redan under dessa år flitigt anlitad och uppskattad.

De reguljära ensemblerna spelade jazz av olika typ och med olika inriktning, men varje band skulle också ha dagens schlager på repertoaren, valser och "sydamerikanska" rytmer. Någon skarp och entydig gräns mellan jazz- och dansorkestrar fanns i många fall inte - jazz innefattar ett musikområde eller en spelpraxis med en avsevärd stilistisk bredd, medan begreppet dans-

musik snarast avser en bestämd funktion som kan uppfyllas av en rad musikaliska genrer och stilar, däribland jazz.

En speciell kategori var dixielandbanden. Det fanns åtskilliga under andra hälften av 50-talet, då man också hade fått delvis andra idoler än 20-talsmusiker som King Oliver m.fl. Engelsmännen Chris Barber och Humphrey Lyttelton blev några av ledstjärnorna. Liksom tidigare spelades den musiken främst av amatörer - till de mer etablerade i stockholmstrakten hörde Hep Cats, Pygmé Jazz Band, Storyville Creepers och Whisky Bottle Slickers - i slutet av 50-talet bildades Cave Stompers och Jazz Doctors. Redan av de fantasifulla, färgrika namnen kan man ana sig till något av den brokiga spelglädje som förekom på olika håll - medelåldern bland musikerna var låg. Spelställen var ofta ungdomsgårdar och skoldanser - beteckningen skolband var allmänt använd. Trumpetaren Jack Lidström framstod på 50- talet som en pionjär och han var den mest kände solisten i en professionellt driven stil. Hans speluppfattning kom alltmer att ansluta sig till Louis Armstrongs, vilket kan höras i en serie inspelningar (*Struttin with some barbecue*, 1957, m.fl.) och med sin egen grupp - ofta under namnet Hep Cats - hade han även internationella framgångar (t.ex. i Tyskland 1959). Andra musiker som tillförde den svenska dixieland- och tradjazzen något personligt och som inspirerade sin omgivning var trombonisterna Jan Bark och Folke Rabe, kornettisten Rolf Ekelund och sopransaxofonisten Rune Pettersson - de båda sistnämnda ingick i Storyville Creepers som också spelade många av Ekelunds originella, lyriska kompositioner. I Affe Nilssons Dixie Group spelade man mot slutet av 50-talet en moderniserad stil med kapellmästaren som en auktoritativ solist. De amatörer som inte hade sina musikaliska förebilder i 20-talets New Orleansjazz och Dixieland och senare utlöpare kallades ofta för modernister vare sig idolen var en Benny Goodman eller en Charlie Parker. Också i de många orkestertävlingar som förekom under hela årtiondet tävlades vanligen i de två huvudklasserna traditionell respektive modern jazz.

Den bredd som var så påtaglig i svensk jazz under senare delen av 50-talet innebar både tradition och förnyelse. Impulserna från USA var avgörande vare sig de blev kända genom gästande artister eller via skivinspelningar. För den stora publiken var jazzen med stort J den musik som framfördes av Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Count Basie, Duke Ellington m.fl. De kunde också delvis betraktas som förvaltare av den amerikanska populär-

musiktraditionen och deras 50-talsinspelningar, som utgavs på LP, kunde uppnå relativt stora försäljningssiffror.

Men för många yngre jazzmusiker och jazzentusiaster hette förebilderna under andra hälften av 50-talet Miles Davis och hans berömda kvintett med John Coltrane och Philly Joe Jones, den s.k. budskapsjazzen med Art Blakey och Horace Silver, solister som Clifford Brown och Sonny Rollins. Vidare beundrades de samspels- och arrangemangstekniker som utvecklades av Charles Mingus, Gil Evans och George Russell. Något förenklat kan sägas att det skedde en tydlig förskjutning från det som brukar kallas cool jazz till hard bop, från vit jazz till svart. Detta fick konsekvenser för jazzklimatet i Sverige. Det sker en påtaglig temperaturhöjning både bland solister och rytmsektioner - det är dokumenterat på åtskilliga inspelningar. Trumslagaren Joe Harris, som hade varit med i exempelvis Gillespies berömda 40-talsband och kommit till Sverige 1956 som medlem i Rolf Ericsons amerikanska grupp stannade kvar och ledde 1958-59 en kvintett med Björn Netz (tenorsax), Eje Thelin (trombone), Göran Lindberg (piano) och Göran Pettersson (bas), alla unga musiker. Harris gav också trumlektioner. Han var en inspiratör för svensk jazz liksom en annan f.d. Gillespiemusiker, trumpetaren Benny Bailey, ett namn vi redan har mött i svenska sammanhang. Både Harris och Bailey medverkade tillsammans med den svenska 50-talsjazzens särklassige trombonist, Åke Persson, och andra svenska musiker på den prisbelönta LP-skivan *Quincy, here we come* (1959), som ger en viss uppfattning om de nya tendenserna.

De musiker som mest konsekvent ansågs reflektera den nya, svarta jazzen ingick i Jazz Club '57, en kooperativ ensemble som bildades det året. Musikalisk ledare var pianisten Claes-Göran Fagerstedt som hade tagit intryck av Thelonious Monk, Bud Powell och Horace Silver och utvecklat ett slags rytmiskt, uppluckrat pianospel som knappast var typiskt bland svenska pianister under 50-talet, men som identifierade Fagerstedt på ett tydligt sätt. Hans sätt att kompa (ackompanjera) en blåsarsolist var kraftfullt, pådrivande och inspirerande. Utmärkta exempel från dessa år utgör hans inspelningar tillsammans med Lars Gullin 1957-5å: *Night in Tunisia*, *Fine together*, *Good day to you* hör till det mest fängslande inom den inspelade svenska jazzen från den tiden. En intensiv, nästan naken känsla är resultatet av samspelet mellan mästaren Gullin och de ackompanjerande musikerna Fagerstedt, Torbjörn Hultcrantz (bas) och Sune Spångberg

Jazz i Nalens Harlem 1956. Fr. v. Conny Svensson, Stig Söderquist, Yngve Åkerberg, Claes-Göran Fagerstedt och Lars Gullin.

(trummor; i *Night in Tunisia* tillkommer bongospelaren Gana M'Bow). Fagerstedt, Hultcrantz och Spångberg utgjorde kärnan i Jazz Club '57, och även Gullin spelade till och från med gruppen innan han till sist ersattes av den unge tenorsaxofonisten Bernt Rosengren, som därmed gjorde sitt inträde på den svenska jazz-scenen. Övriga medlemmar var ventilbasunisten Stig Söderqvist och en av de få genuina, svenska jazzsångerskorna, Nannie Porres. Jazz Club '57 spelade in endast en EP-skiva (1957), som först flera år senare skulle följas av större och mer angelägna skivproduktioner. Det här är fråga om musiker som skulle komma att bilda något av en skola inom svensk jazz.

60-talet

1. Panorama

I början av 60-talet talades rätt ofta om den svenska jazzens kris. I januari 1962 debatterade man i radioprogrammet *Tidsspegel* under rubriken *Kris i svensk jazz*. Och i fack- och dagspress förekom under en följd av år åtskilliga artiklar med synpunkter och diskussioner i vilka man försökte komma till rätta med orsakerna till den påstådda krisen. Det gällde att finna en väg ut ur den! Man pekade framför allt på att jazzpubliken hade blivit mindre, men den sades samtidigt ha blivit mer kvalitetsmedveten (OJ, dec. 1963).

Det är ett välkänt faktum att jazzmusikerna inte var de mest eftersökta vid ingången till 60-talet så snart det behövdes dansmusik av modernt slag. Nya danser som twist, shake och andra av det tidiga 60-talets dansflugor hade uppstått till ackompanjemang av andra tongångar och rytmer. Det uppkom efter hand en efterfrågan på musik spelad av s.k. dansband, en vanlig sättning var elorgel, elgitarr, elbas och trummor och en eller ett par blåsinstrument. Dessa oftast icke-improviserande "kilowatt-band" (för att nu låna en term från 60-talet), hörde till dem som konkurrerade ut de svenska jazzmusikerna från den arbetsmarknad som under många år främst hade varit deras. 50-talets rock n' roll blev upptakten för ett alltmer överväldigande intresse för nya genrer och stilar från USA och England. Popmusikens tid hade kommit. Man kan dra en parallell till 20-talet, då jazzen introducerades från samma länder som dans, musik och livsstil och drog åt sig åtskilligt intresse från en bred publik. Men på 60-talet fick de då nya riktningarna småningom ett stöd i massmedia av en omfattning som tidigare hade varit okänd och otänkbar. Skivindustri, radio och press tog upp och lanserade "popmusik" - 60-talets beteckning på ett brett fält av nya populärmusikformer. *Tio i Topp*, *Svensktoppen* och andra voteringsprogram fick hemortsrätt i svensk radio liksom en särskild kanal - P3 - som var inriktad på populärmusik och olika typer av "lätt" underhållning, nyhetsprogram osv. Den stora publiken, och däribland de unga, lättpåverkade, kunde inte undgå att höra något av detta. För många måste också de nya sångerna och instrumentklangerna, ja också

artisterna ha tett sig mer lättillgängliga och rentav mer adekvata och moderiktiga än jazzen och jazzmusikerna. Dessutom tycktes de mer avancerade formerna av jazz ha föga gemensamt med den dansmusik som under årtionden hade klingat från dansestraderna. Jazzen föreföll med ens å ena sidan gammaldags och inaktuell, å andra sidan obegriplig eller åtminstone svårtillgänglig.

När jazzen inte var efterfrågad som dansmusik och skivbolagen inte visade samma intresse som tidigare av att göra inspelningar med svenska musiker, blev försörjningsfrågan akut. Runt om i landet övergick åtskilliga jazzmusiker till andra yrkesverksamheter: Några hittade uppgifter i den omfattande populärmusikbranschen, andra kunde bli musiklärare eller satsade på en verksamhet helt och hållet utanför musiken. Men tillräckligt många begåvade och hängivna musiker arbetade helt eller delvis vidare i den hårda motvinden. Och de gjorde det på ett sådant sätt, att man nog måste utpeka den svenska jazzens 60-tal som ett mycket givande och musikaliskt betydelsefullt årtionde. Men det hade blivit alltmer angeläget att finna lämpliga verksamhets- och presentationsformer för jazzen. Det var också detta som diskussioner och debatter inom jazzens egna led i stor utsträckning rörde sig om.

Musikerna bildade egna organisationer som bl. a. hade till syfte att ordna konserter. Jazzklubbar, jazzkällare och andra lokaler fick också en större betydelse som träffpunkter för musikanterna och publiken. Konditorier och restauranger med levande jazzmusik mötte vi redan på 20- och 30-talen, och de kom tillbaka. Men tonvikten låg nu varken på mat eller dans utan på musiklyssning. Den mest kända av 60-talets jazzrestauranger kom att bli Gyllene Cirkeln i ABF-huset på Sveavägen i Stockholm. Det var ett ställe som under en rad år blev något av ett centrum i det svenska jazzlivet sedan Topsy Lindblom hade avlidit och Nalen snart förlorade sin betydelse som jazzställe. På Cirkeln fick inte bara åtskilliga svenska musiker engagemang utan även en rad av de mest betydande inter-nationella jazzmusikerna spelade där under längre eller mer begränsade perioder. De första svenska jazzfestivalerna med deltagande av internationella musiker kom igång på olika håll, vid Stockholms festspel introducerades jazzen som ett särskilt och uppmärksammat inslag; 1967 anordnades för första gången Stockholms jazzdagar.

Den svenska jazzskivan blev inte samma alldagliga företeelse som den hade varit under 40- och 50-talen. I början av 60-talet

lämnade man det behändiga och föga kostnadskrävande EP-formatet och övergick helt och hållet till de mer krävande LP-produktionerna: flera av de få skivor som utgavs hör i gengäld till de mest intressanta inom svensk jazz. Upplagorna var som regel blygsamma, och kring mitten av årtiondet gjordes nästan inga skivor alls.

Även om det spelades åtskillig dixieland och tradjazz (ofta syftar dessa termer på samma slags musik) och den musiken hade sin trogna publik, var det tydligt att svenska jazzmusiker som regel hade att ta ställning till konstnärliga och ekonomiska problem av samma slag som seriöst arbetande konstnärer inom andra områden. Det var också på 60-talet som det började utdelas statliga och andra stipendier till jazzmusiker, något som hade varit otänkbart bara några år tidigare.

Under de sista åren märktes ett tydligt ökat publikintresse för jazzen. 1968 öppnades jazzpuben Stampen i Stockholm, swingmusik å la Benny Goodman kom närapå att uppfattas som något nytt sedan öronen vants vid den fria jazzen, vid Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix och andra sounds från 60-talet. I många kommuner samlades äldre och yngre musiker för att blåsa liv i storbandsmusiken.

Det nyskapande och utforskande draget i svensk 60-talsjazz var dock markant. Musiker fann inspiration i nya arbetssituationer och konstnärliga miljöer: de kunde få uppgifter vid teatern och vid filmen, de hämtade inspiration från folkmusik och från konstmusik. Delvis var detta nya kontaktytor. Samtidigt var inflytandet från den amerikanska jazzen alltjämt stark. När svenska musiker började framträda i Östeuropa (Polen, Tjeckoslovakien, de baltiska länderna) innebar det att man öppnade nya jazzförbindelser där svenskarna ofta betraktades som den givande parten - modern jazz var i flera av dessa länder något som just började få fotfäste.

Jazzen som sådan gick åren omkring 1960 igenom stora förändringar. En term som hardbop antyder ökad intensitet och free jazz större frihet för de improviserande musikerna. I första hand innebar det en frihet från den repertoar och de formstrukturer som dittills utgjort grunden och utgångsmaterialet för jazzen, i andra hand var det en frihet med politiska övertoner - de båda sidorna var ofta intimt förbundna med varandra. Importen av amerikanska jazzskivor var alltjämt relativt omfattande. Musiker som Miles Davis, John Coltrane, Eric Dolphy, lDon Ellis Bill Evans, Cecil Taylor, Ornette Coleman, och andra framträdde

också själva i Sverige under förra delen av 60-talet, och de lämnade bestående intryck. Men det kom också många betydande musiker av äldre årgångar: Coleman Hawkins, Ben Webster, Don Byas, Dexter Gordon, Bud Powell m.fl. En del musiker slog sig ner här under några år och spelade med svenska och andra nordiska musiker, t.ex. trumpetaren Idrees Sulieman, och två verkliga banbrytare som George Russell och Don Cherry. 1968 flyttade basisten Red Mitchell till Stockholm.

2. En ny generation: Bernt Rosengren, Eje Thelin och andra

Hösten 1960 inledde Orkester Journalen en artikelserie kallad *Unga jazzstjärnor*. I en rad artiklar under detta år och de närmast följande intervjuade Bertil Sundin jazzmusiker från de nordiska länderna, de flesta av dem ett par och tjugo år gamla. Bland de svenska namnen fick läsarna möta Bernt Rosengren, Eje Thelin, Kurt Lindgren, Anders Hässler, Rune Carlsson, Bosse Skoglund, Göran Lindberg, Kalle Wetterlund, Staffan Abeleen, Staffan Kjellmor, Rolf Ekelund, Rune Pettersson, Bengt Ernryd, Bosse Broberg och flera andra. De var några bland musikerna i 60-talets nya jazzgeneration, även om flera av dem hade gjort omfattande spelerfarenheter redan under 50-talet. De representerade var och en olika ideal och intresseinriktningar, något som framgår av intervjuerna. Det som främst förenade dem var nog känslan av att en ny situation hade uppstått, musikaliskt, socialt och ekonomiskt. Det gick helt enkelt inte längre att "bara spela", utan man var tvungen att se över hela sin situation. Vad betyder musiken för mig? Vilket innehåll kan jag ge den? Var finns publiken? Kan jag leva på att spela jazz? Det var de två senare frågorna som mer eller mindre framtvingade de förstnämnda, de tvingade till en ökad medvetenhet. Bland de unga fanns de som upplevde ett visst avstånd till de äldre svenska jazzgenerationerna. Detta kan ha påmint om situationen i slutet av 40-talet, och hör i viss mån till bilden när en ny generation vill träda fram. I uttalanden och i debatter kunde man förtydliga sin uppfattning:

"Jag har trott hela tiden att det skulle gå att livnära sig som musiker, men det har inte blivit riktigt så, Jag har trott att det skulle finnas ställen att spela jazzmusik på, men det går inte längre . . . Man kan nog spela mer jazz här än på andra ställen i Europa, se på Domnérus t.ex. och dom spelar ju ändå rätt så jazzbetonat, men det fattas någonting. Någonting som är typiskt för Sverige kan jag säga är att . . . dom yngre musikerna inte har någon kontakt med dom äldre, för den ena parten tycker att den andra spelar dåligt och tvärtom," menade Bernt Rosen-

gren.[51]

Klarinettisten Anders Hässler i dixielandbandet Cave Stompers upplevde för sin del ett avstånd till de s.k. moderna musikerna.

"Man hälsar på dem, men det är inte mer. Vi blir inte tagna på allvar av dom heller, och jag har en känsla av att dom inte begriper vad det hela går ut på. Det är konstigt förresten att vi inte får mer jobb än vi får i Stockholm, för musiken går ju att dansa efter...men det är fullt av förutfattade meningar om sån här musik, att den är någonting som man skall växa ifrån, ett stadium som man skall passera. Men frågar man folk närmare kan dom aldrig motivera varför. "[52]

Detta avstånd mellan modernister och traditionalister känns igen från förr. Men gränsdragningarna kom under loppet av 60-talet att gå mellan andra musikaliska fält inom och utom jazzen än mellan dixieland och modernt. Ofta var väl dessa gränser mellan olika musikaliska uttryckssätt bara illusioner. Gospelartister som Mahalia Jackson och Rosetta Tharpe och en soulartist som Ray Charles uttryckte alla något av samma livskänsla och kärlek till sin egen svarta tradition som hade blivit ett framträdande drag i den instrumentala jazzen. Inspelningar med dessa artister var kända och uppskattade i Sverige och de påverkade det svenska musikklimatet. 1959 sjöng den unga, lovande svenska sångerskan Monica Zetterlund in nummer ur Ray Charles repertoar, och den svenska grupp som mer än någon annan ansågs föra in soulpåverkad hardbop leddes av pianisten Staffan Abeleen. I hans kvintett spelade bl. a. Lars Färnlöf (trumpet), Björn Netz (tenorsax), Göran Pettersson (bas) och Fredrik Norén (trummor). Sommaren 1960 turnerade bandet med den norske rockkungen Per Elvis Granberg, därefter med den svenske rocksångaren Boris Lindqvist. Med den sistnämnde gjorde kvintetten också några EP-skivor bland annat *It's soultime* - redan på 50-talet förekom att svenska jazzmusiker kompade på inspelningar med tidiga svenska rockstjärnor. I en intervju 1962 menade Abeleen :

"Vi gillade messengers-låtarna och det var alltid en sån entusi-asm i plattorna som Blakey och Silver gjorde. Hela sommaren när vi spelade med Per Elvis, så delade publiken opp sig i två läger, ett som hatade oss och ett som var entusiastiskt. I Sydsverige hatade alla oss, men

---

51

52 Intervju med Anders Hässler. Orkester Journalen 1960 december, s 15.

särskilt när vi kom norr om Umeå, så stod alltid en rad snubbar nedanför estradkanten och sa 'Kan ni spela den och den låten?' Vi var i Bispgården en gång och där bestämde lyssnarna repertoaren sista delen av kvällen. Dom bildade en mur mellan oss och dom dansande, så dom inte skulle kunna komma fram till oss. Det hände på en del ställen att hela publiken var entusiastisk, och då var det verkligt kul."[53]

Pianisten Staffan Abeleens kvintett på Gyllene Cirkeln i början av 60-talet. Fr. v. Björn Netz, Bosse Skoglund, Björn Alke, Lasse Färnlöf, Staffan Abeleen.

Staffan Abeleens kvintett blev också känd utomlands, den framträdde vid jazzfestivalen i Antibes (Juan-les-Pins) 1961, och den spelade längre engagemang i Tyskland (1962) och på Korsika (1963). Kvintetten var verksam i stort sett hela 60-talet och även därefter. Främst tack vare trumpetaren Lars Färnlöfs kompositioner fick ensemblen tidigt en musikalisk profil som den annars kunde ha äventyrat i sin beundran för det amerikanska. *Juan-les-Pins* (1962), *Päronet i Montecello* (1964) och sviten *Persepolis* (samma år) är några bland flera inspelade exemplar vilka visar Färnlöfs begåvning att komponera melodier med en speciell ton,

[53] Intervju med Staffan Abeleen. Orkester Journalen 1962 januari, s 12.

ofta sångbara linjer som tycks reflektera ett slags nordiskt ljus i den svarta musikens bittra sötma. För Monica Zetterlund skrev Färnlöf *Farfars vals* (1963), ett nummer som också spelades in av Stan Getz och Bill Evans. Färnlöf hade också framgångar som kompositör av filmmusik, musiken till *Att angöra en brygga* (1965) har kanske blivit den mest kända. Bakom sig hade kompositören studier vid Musikhögskolan i Stockholm, 1965-67 fortsatte han sina musikstudier vid University of Southern California. Under vistelsen i USA spelade han med amerikanska musiker och ledde en sextett. Han har komponerat verk för symfoniorkester och jazzgrupp, det första bland dessa var *Heureka* (1969), ett beställningsverk för Västerås symfoniorkester.

Det fanns också andra grupper och enskilda musiker som hade framgångar både i Sverige och utomlands. Till dem hörde två av den unga, svenska 60-talsjazzens mest begåvade musiker, tenorsaxofonisten Bernt Rosengren och trombonisten Eje Thelin. De hade redan under 50-talet hunnit skaffa sig en avsevärd professionell rutin och framstod som centrala namn. Rosengren hade sedan 1957 spelat i Jazz Club '57, och han hade spelat in några skivor: en EP-skiva tillsammans med trumpetaren Benny Bailey (*Confirmation*, 1958) och en i eget namn (*Baden Baden* m.fl., 1959). Tillsammans med pianisten Lasse Werner gjorde Rosengren en LP för ett amerikanskt skivbolag (*Bombastica* m.fl., 1960). Han hade jämte trombonisten Kurt Järnberg fått representera Sverige i det internationella storband med ungdomar som spelade vid jazzfestivalen i Newport 1958. Att Rosengren trots den uppskattning som man visade honom ändå var pessimistisk vid ingången till 60-talet har framgått av det tidigare citerade uttalandet.
Också trombonisten Eje Thelin kunde känna främlingskap:

"Det är faktiskt liksom en djup ravin mellan de äldre och de yngre musikerna, det är omöjligt att komma ifrån det. I Amerika verkar det vara helt annorlunda, där söker sig dom som spelar på samma sätt till varandra. Dom träffas oberoende av ålder, om dom är 17 eller 50 år spelar ingen roll. Se bara på Blakey och alla hans ungdomar, och det är inte bara han…"[54]

I de lägre tonåren hade Thelin spelat dixielandtrombon och deltagit i orkestertävlingar. Han blev tidigt modernist, spelade med Joe Harris och kom till Putte Wickman.

[54] Intervju med Eje Thelin. Orkester Journalen 1960 november, s 14.

Bernt Rosengren och Eje Thelin spelade tidvis tillsammans, bland annat i den stora orkester som Seymour Österwall ledde hösten 1959 och i en kvintett som Thelin satte samman i början av 60-talet; 1965 ingick de båda i George Russells internationella sextett. Inget av dessa samarbeten Rosengren-Thelin är dokumenterat på skiva. Båda var självlärda på sina respektive instrument, men de hade uppnått en teknisk kontroll och musikalisk mognad som snart blev vida känt. Dokumentationen på skiva är bristfällig, men här skall ändå försökas att peka på några drag. Först Thelin. Hans LP *So Far* från 1963 blev mycket omtalad. Här spelar Thelins kvintett som vid den tiden bestod av Ulf Andersson (tenorsax), den belgiske pianisten Joel Van Droogenbroeck, den polske basisten Roman Dylag och Rune Carlsson (trummor). Besättningstypen och musiken har sin utgångspunkt i hardbop, en stilinriktning med stort utrymme för solistisk improvisation, en- och tvåstämmiga ofta pregnanta teman och en pådrivande rytmsektion. Men i den thelinska gruppen hade man kommit fram till en något friare formell struktur med varierande uppläggning i de olika numren. *It could happen to you* t.ex. är elva minuter lång i denna version, men genom att spelsätt och tempo varieras på ett bestämt sätt, så får musiken omväxling och liv. I stället för att spela med ett och samma beat (i samma tempo) genom alla chorus, har man förlängt varannan åttatakterperiod så att dessa rar karaktären av ett slags instrumentalt recitativ, i vilket solisten spelar över ett bordunliknande men ändå tämligen fritt ackompanjemang i basen. Växlingen mellan sådana uppluckrade avsnitt och sådana som spelas på vanligt vis (fyra pulsslag per takt) erbjuder solisten varierade möjligheter. Ett sångbart tema introduceras av piano och bas i *Folk song*, i vilket också trombonen faller in. Men ensemblen övergår genast till improvisationer som byggs upp omväxlande på en marschpuls å la Art Blakey (Blues march) med jämnt accentuerade fjärdedelar och en dansant valstaktspuls i tre fjärdedelstakt. En kedjeform uppstår med fyra plus åttataktersenheter av olika karaktär (fyra takters marsch + åtta takters vals). Mer konventionellt uppbyggd med avseende på sådana kontrasteringar är däremot *Lament*. Men formen betyder, som så ofta i jazz, mindre - *hur* musikerna arbetar med ett givet material inom givna ramar eller från olika utgångspunkter är det helt avgörande. Det är också svårt att i ord klargöra något av musikens substans och innehåll - orden måste kompletteras med avlyssning av själva musiken. LP:n *So Far* ger också exempel på Eje Thelins eget balanserade och innehållsri-

ka spel, det finns ett raffinerat, musikaliskt improviserande som många instrumentkolleger måste avundas. Med Rune Carlsson hade svensk jazz fått en trumslagare som förstått att tillämpa något av det rytmiskt utvecklade spelsätt som återfanns hos förebilder som Philly Joe Jones och Elvin Jones. Också den polske basisten Roman Dylag hade både som kompmusiker och som solist en teknisk och musikalisk rörlighet som började bli alltmer vanlig bland de skickligare basisterna i USA, men som ännu var något av en attraktion i Sverige. Som något av en pionjär framstod basisten Conny Lundin i slutet av 50-talet, uppskattad som han var bland yngre musiker men knappast dokumenterad på inspelningar.

Thelins grupp hade bildats 1961 med Bernt Rosengren, Göran Lindberg (piano) Erik Lundborg (bas) och Sven-ErikMaterne (trummor), men den hade i brist på engagemang i Sverige måst söka sig utomlands. Den blev känd som en av de främsta, mindre ensemblerna i Europa. Man uppträdde vid franska jazzfestivaler, spelade flera gånger i Polen, där man också gjorde en LP (1961). Också vid jazzfestivalen i Frankfurt am Main 1964 gjordes en LP - *At the German Jazz Festival* - som ger ett viktigt komplement till den som nyss diskuterats; de medverkande musikerna är desamma. Den skissartade uppläggningen i flera nummer är uppenbar, och det finns de som pekar mot fri improvisation (*Marques De Villamagna*). Sedan kvintetten upplösts 1965, fortsatte Thelin sin karriär utomlands som musiker och som lärare: 1967-72 var han trombonlärare vid musikhögskolan i Graz. Han kom att tillhöra de mest respekterade musikerna på den då allt livaktigare, europeiska jazzscenen. 1970 valdes han också till ny stjärna på sitt instrument i den ansedda, amerikanska tidskriften Down Beats årliga omröstning. Det var en utmärkelse som bara hade getts till en svensk tidigare, nämligen Lars Gullin 1954.

Också Bernt Rosengren kom att bli internationellt känd. Efter framträdandet 1958 i USA var han en av de första utländska musiker som spelade i Polen och som gjorde skivinspelningar tillsammans med polska musiker. Bland dessa var pianisten Krzystof Komeda, en av de tongivande inom polsk jazz vid denna tid. Tillsammans svarade Komeda och Rosengren för musiken till Polanskis film *Kniven i vattnet*. De svenska musiker som under 60-talet besökte länderna bakom järnridån blev i allmänhet uppskattade på ett så påtagligt sätt, att kontrasten till svenska förhållanden måste ha känts mycket stor. Musiker och publik hälsade

På Club Artist i Stockholm i början av 60-talet. Fr. v. Sune Spångberg, Torbjörn Hultcrantz, Bernt Rosengren, Harry Bäcklund, Lars Gullin, Lalle Svensson.

svenskarna entusiastiskt. 1964 ledde Rosengren en kvintett på turné i Tjeckoslovakien, och man medverkade i film, radio och TV och gav konserter i flera städer. Senare, 1967-68, var Rosengren verksam i Köpenhamn och spelade med trumpetaren Palle Mikkelborg vid jazzfestivaler i Newport och Montreux.

I Sverige hade Bernt Rosengren gjort sin första LP, *Stockholm dues*, år 1965. Här finner vi en annan musik än i Thelins *So far*, även om besättningen i det närmaste är detsamma. Lalle Svenssons trumpet är intuitivt sökande och har en egenartad sprödhet och bildar därmed ett slags emotionell kontrapunkt till Rosengrens mer bestämda spelsätt, främst i ett nummer som *For all we know*. På samma skiva spelar pianisten Claes-Göran Fagerstedt, basisten Torbjörn Hultcrantz och trumslagaren Leif Wennerström - ännu på 80-talet Rosengrens spelkamrater. Hur väl denna grupp svenska musiker handskas med blues som form och som känsla visar tolkningen av *Allan's blues* av den tidigt bortgångne stockholmspianisten Allan Wajda.

I botten på denna musik återfinns också den svarta jazzen,

främst kommer man nog att tänka på Sonny Rollins, Billie Holiday (Nannie Porres sång!), Thelonious Monk och andra. Med ett nummer som *Tribute to Don* på samma LP från 1965 började Rosengrens grupp också att arbeta med de lösare formstrukturer som förknippas med exempelvis Don Cherry. Denne framträdde i Stockholm hösten 1965 och inledde ett par år senare ett regelbundet samarbete med Rosengren och hans krets. 1969 spelade Don Cherry på en konsert i Uppsala tillsammans med den turkiske trumslagaren Okay Temitz, Rosengren och Tommy Koverhult, en saxofonist som hade börjat med Rosengren ett par år tidigare. Med LP:n *Improvisationer* (1969) visar saxofonparet Rosengren-Koverhult hur den musik som initierats av Don Cherry och Ornette Coleman kan kombineras med eller kontrasteras mot jazzspråket från 40- och 50-talen. Skivan, som var den första som utgavs av Svenska jazzriksförbundet, består av liveupptagningar och hör med sina långa, fria improvisationer till det mest intensiva från det svenska 60-talet.

3. JAZZEN ÄR FRI – HJÄLP JAZZEN! OM STIPENDIER, KONSERT-VERKSAMHETER OCH PROJEKT

Under 60-talets första år tog man olika initiativ för att försöka förbättra jazzens och jazzmusikernas situation. Svenska jazzklubbarnas riksförbund var först med sina stipendiekonserter, några sådana ägde rum i ABF-huset i Stockholm. Medverkande musiker avstod från ekonomisk ersättning, i stället gick biljettintäkterna till en stipendiefond, ur vilken ett årligt stipendium skulle utdelas till en förtjänt jazzmusiker. Den förste stipendiaten (1962) fick ta emot 1 000 kronor. Han hette Bosse Wärmell, en 23-årig musiker som just hade kunnat höras på en liten EP-skiva där han spelade ett solo under en jam session (*Blue train*). Han var en av de första svenska saxofonister som förstod att återskapa något av det febrigt heta och det tekniskt virtuosa i John Coltranes musik. Wärmell kom att spela mycket på klubbar, jam sessions osv. i 60-talets Stockholm, men han gjorde inga regelrätta skivinspelningar. Hans stora begåvning som solist kan höras på den LP som utgavs 1984 och som innehåller upptagningar med honom 1962. Wärmell avled 1969. Det var flera högt begåvade jazzmusiker som inte lyckades överleva det kärva 60-talet, till dem hörde saxofonisterna Rolf Billberg (död 1966) och Börje Fredriksson (död 1968). Det var klen tröst att jazzen hade kommit att erbjuda möjligheter till allehanda experiment och musikaliska äventyr, när samtidigt många av de uppfinnande musikerna inte kunde försörja sig på sin musik. En ny syn på jazzen och jazzmusikerna hade blivit alltmer angelägen.

Att stipendier började utdelas till jazzmusiker var något nytt. Lokala organisationer och klubbar anordnade ibland stipendiekonserter liknande de stockholmska, men det var bara blygsamma belopp som kunde utbetalas. 1963 startade den statliga konstnärsstipendienämnden sin verksamhet och av de drygt 600 000 kronor man hade att fördela bland skådespelare, musiker, författare m fl. tillföll nära en sjättedel jazzmusiker och jazzkompositörer. Det året var det främst de redan etablerade musikerna

som blev gynnade (Arne Domnérus, Jan Johansson, Georg Riedel m.fl.). Den förste svenske jazzmusiker som erhöll statlig konstnärslön på livstid var Lars Gullin (fr.o.m. 1968). Det var steg i rätt riktning, men för åtskilliga musiker var de ekonomiska stöden små eller obefintliga.

Grammofonskivan har inom jazzen alltid haft en speciell och viktig funktion. Den bidrar i hög grad att skapa kännedom och intresse bland publik och branschfolk. Därtill kommer skivans stora betydelse som dokumentation av musiker och ensembler som i brist på annat inspelat material (radiosändningar som bevarats, privata upptagningar osv. riskerar att bli helt okända för eftervärlden. Skivbolagen visade med få undantag inget större intresse för den svenska 60-talsjazzen. Producenten och musikern Gunnar Lindqvist arbetade energiskt för att få svensk jazz inspelad på skiva, och han stod också bakom produktionen för några av de mest uppmärksammade svenska jazzskivorna: Nils Lindbergs *Trisection* (1963), Eje Thelins *So Far* (1963), Lars Gullins *Portrait of my pals* (1964), Gugge Hedrenius *Choose now*(1964), Bernt Rosengrens *Stockholms dues* (1965), Börje Fredrikssons *Intervall* (1966) m. fl.

Jazzmusikerna tvingades själva se över sina verksamhetsformer. Våren 1963 bildade ett trettiotal stockholmsmusiker en organisation kallad Emanon. I den programförklaring som organisationens förste ordförande, pianisten Lars Werner, lämnade året därpå, skrev han att:

"Man kan kalla det för en musikernas självständighetsförklaring... Emanon är alltså inte någon konsertbyrå som skall förse sina medlemmar med engagemang, men skall däremot vara en samlingspunkt för utomstående att vända sig till, när de vill komma i kontakt med landets främsta jazzmusiker... och när det gäller självständighet så får man också uppfatta det evad det gäller den konstnärliga målsättningen. Det är ett viktigt faktum som kanske inte tillräckligt starkt betonats tidigare... Det kan inte nog understrykas att Emanon först och främst är en sammanslutning av tonkonstnärer som var och en är ansvarig för det material som framförs vid Emanonevenemang, och även för det sätt på vilket det presenteras. . "[55]

Emanon fick ekonomiskt stöd av SKAP (Sveriges populärauktorer), Stockholms stad och Sveriges Radio, senare samarbetade man med ABF och den nya Rikskonsertbyrån. De s.k. Emaon-

[55] Lars Werner. Rapport från Emanon. (Stencil)

konserterna anordnades åren 1963-65. Första året spelade en rad svenska grupper på Moderna Museet, som hade invigts 1958 och som i början av 60-talet öppnade sina lokaler för det senaste inom bildkonst, europeisk konstmusik m. m. Man presenterade allehanda estetiska manifestationer i uppmärksammade s.k. happenings och i de stora utställningarna, bl. a. *Rörelse i konsten* (1961) och *Fem New York-kvällar* (1964). I flera av dessa konfronterades musik, teater, dans, bildkonst i "estetiska gränsöverskridningar", viktiga och karakteristiska inslag i det svenska 60-talet. Att jazzen introducerades i miljöer och sammanhang som dessa innebar något nytt. Ett halvhjärtat försök att vid en Nutida Musikkonsert 1958 presentera jazz sida vid sida med "seriös" musik hade snarast inneburit en markering - man kunde tänka sig acceptera jazzen som renodlad lyssnarmusik vid sidan av den etablerade; men vid den konserten spelades en föga kontroversiell swingmusik.

De konserter som tog sin början på Moderna Museet hösten 1963 föranledde rätt ingående synpunkter av olika slag. Så skrev exempelvis kompositören och jazzmusikern Jan Bark i sin recension av den andra Emanonkonserten med Eje Thelins kvintett:

"Vad som främst gör jazzmusiken till ett värdefullt komplement inom den västerländska musikkulturen är inte specifika materialfrågor som rytmik, tonbildning, tonalitet osv. Det viktigaste är ändå att jazzen representerar en livsstil som tycks helt paradoxal i ett överciviliserat stressamhälle men som just därför behövs så innerligt väl. Detta består rent fysiologiskt av jazzens irrationella blandning av tidslig exakthet och bekymmerslös avspändhet. Dessa ting går lätt vilse i en konservativt fokuserande salong. Hur många musikkulturer är det egentligen som använder konsertsalar med snörräta bänkrader? Om jazzmusikerna nu har en önskan att flytta ut från danshak och näringsställen, var är det då som säger att de måste puffas in i symfoniorkestrarnas palats?"

Jan Bark, som själv vid den här tiden bidrog till att överbrygga avståndet mellan den europeiska musiken och jazzen, försökte i sin recension att sätta in jazzmusikernas insatser i ett vidare musikaliskt perspektiv. Bland annat sades trumslagaren Rune Carlsson

"med suverän behärskning utnyttja sitt instruments alla möjligheter. Hans klangliga fantasi kan gott jämföras med några av de mest framstående slagverksspelarna inom den s.k. seriösa musiken, tysken

Christof Caskel och finländaren Rainer Kuisma."[56]

Med Emanonkonserterna hade de avancerade formerna av 60-talsjazz etablerats som estradmusik inför en sittande publik. Och i utförliga konsertrecensioner i dags- och fackpress vägdes och bedömdes de grupper som framträdde för i genomsnitt 200-300 personer. De var främst många av de tidigare nämnda stockholmsmusikerna som framträdde, men vid några tillfällen hämtade man också musikanter från andra håll, t ex Lars Lystedts kvintett från Umeå (konsert i januari 1964), Nisse Sandströms trio från Katrineholm och Gilbert Holmströms kvintett från Göteborg (konsert i november 1964).

När Lars Gullin gav konserter våren 1964, framhölls att de var de första regelrätta konserter som han någonsin hade genomfört i Stockholm, trots att han sedan länge var ett världsnamn. Gullins inspirerade samspel tillsammans med sin musikaliske själsfrände, saxofonisten Rolf Billberg på konserten i mars utgavs 1980 på en LP. Ett annat par, Lars Werner och Kurt Lindgren, framträdde på konserter med delvis annat innehåll än vad man väntade sig i jazzsammanhang. Till konserten i april 1964 hade Werner lämnat följande programkommentar inför framförandet av sitt *Ode till Raymond Chandler*:

"Den ärade publiken torde lugnt och stilla ta sig en stol ur högen och slå sig ner där den finner lämpligt. Om någon under styckets gång känner sig manad att läsa högt ur programmet, så varsågod. Ode till Raymond Chandler nr 1 skrev jag för kvartett under Don Ellis' gästspel på Gyllene Cirkeln för ett är sedan. Föreliggande version är direkt komponerad för de medverkande musikerna och kan inte framföras av några andra. Spelare är: Bengt Ernryd trumpet, Rolf Ekelund kornett, Jan Bark, Folke Rabe, Olle Orrje tromboner, Rune Pettersson sopransax, Christer Boustedt altsax, Kurt Lindgren,Sven Hessle kontrabasar, Jan Carlsson slagverk och Lars Werner piano."[57]

Om detta stycke skrev en recensent efter konserten:

"Det var ett stycke instrumental teater (eller komponerad happening) av innehållsrikt slag, men blev - som sådana stycken av någon anledning har för vana - rätt utdraget, omkring 20 minuter. Mellan de instrumentala avsnitten förekom simultanhögläsning av olika Chandlertexter, en stunds absurd och bitvis våldsamt rolig grupplek med allsköns bilar,

[56] Jan Bark, ”Succé för Eje Thelin på Moderna Museet". Orkester Journalen 1963 november, s 10.
[57] Lars Werner, ur programkommentar. (Stencil)

nallar och mekaniska djur samt högläsning i korus. Till sist samlade musikerna en efter en ihop sina kläder och instrument och troppade av." Och samme recensent fortsatte: "Invändningarna man bör rikta mot "Odet" gäller inte genren i sig. Vi måste acceptera det faktum att det idag finns många musiker, målare, poeter osv. som gör verk inför vilka vi inte skall fråga den traditionella frågan 'vad menar han?' utan i stället 'vad menar jag med det här?' . . . Happening är typexemplet på sådan konst med pekfingret mot upplevaren, lyssnaren, tittaren."[58]

Liknande föreställningar under Lars Werners och Kurt Lindgrens ledning ägde rum under de här åren på olika håll i Stockholm, i Uppsala och i Helsingfors. Både Werner-Lindgren och Gullin-Billberg spelade med olika grupper vid de Emanonkonserter som i juni 1964 ägde rum inom ramen för Stockholms festspel. Därmed fick jazzen en liten men dock plats i det prestigeladdade evenemang som årligen presenterade svensk musik inför en stor publik. Då medverkade även Emanons storband, som hade bildats för att ge den unga jazzgenerationens musiker tillfälle till storbandsrutin och för att vara ett forum för de unga kompositörer och jazzarrangörer som ville arbeta med stor besättning. Vid konserten i juni bestod bandet av fyra trumpeter, fem tromboner, fem saxar och tre komp. När George Russell så kom till Sverige ombads han att bli ledare för bandet. Därmed fick de svenska musikerna arbeta med Russells egna verk såsom den krävande sviten *New York - New Yor*k, vilken framfördes inte bara i Stockholm utan också vid Expo Norr i Östersund (juli 1965) och på konserter ute i landet. Emanon arrangerade också konsertveckor på Gyllene Cirkeln, 60-talets viktigaste jazzställe i Stockholm.

Betydelsefulla initiativ togs också på det pedagogiska fältet. I slutet av 1964 anordnade Emanon, i samarbete med ABF och Musikerförbundet, en tremånaderskurs, vid vilken George Russell fick tillfälle att undervisa svenska jazzmusiker i sina teorier, numera välbekanta i hela jazzvärlden (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*). Ett pedagogiskt utskott hade tillsatts inom Emanon med basisten och kompositören Kurt Lindgren som ordförande. En av utskottets uppgifter var "att undersöka hur man hos dagens och morgondagens ungdom bäst ökar förståelsen för och upplevelsen av olika musikformer. Avsikten var inte att arbeta speciellt för jazzlyssnandet utan att stimulera den musikförståelse som är fundamental för

[58] Ur Lars Klebergs recension i Orkester Journalen 1964 maj, s 20.

George Russells storband med svenska, norska och en västindisk musiker framträder på Gyllene Cirkeln 1967.

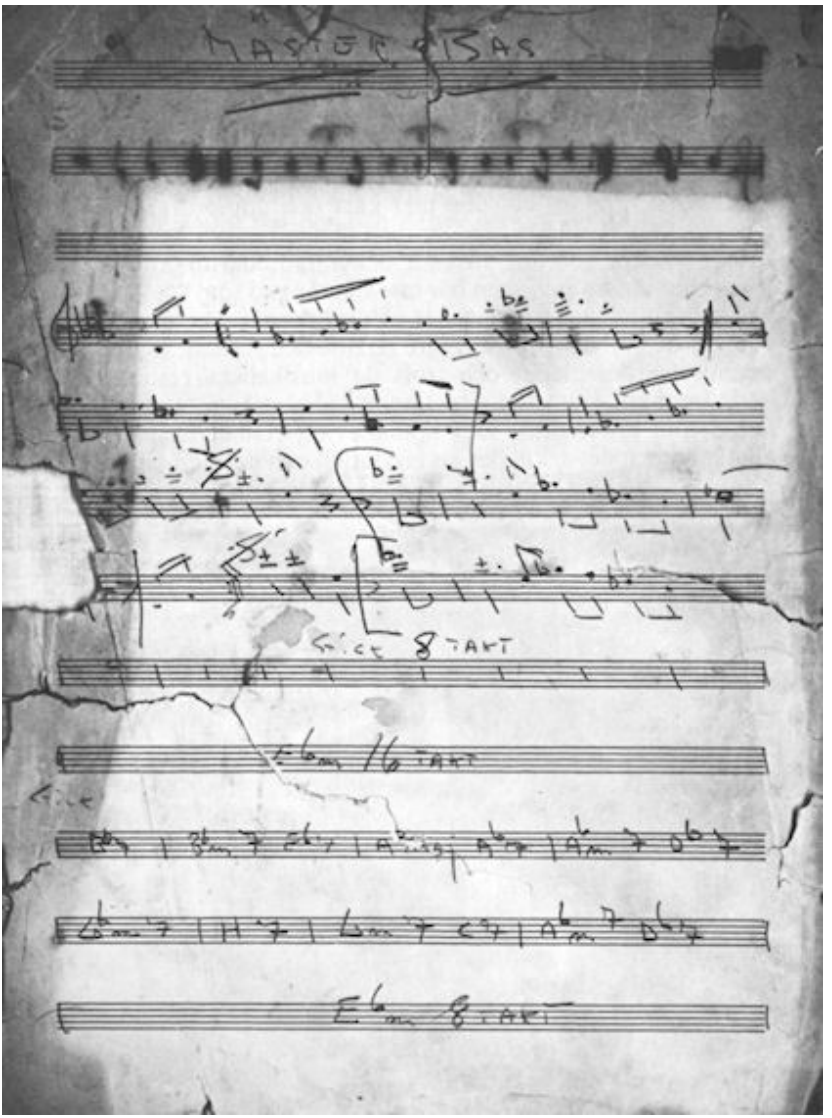
alla musikkulturer från alla kulturer."[59] I en uppmärksammad skolturné i Östergötland i samarbete med Rikskonsertbyrån (senare Rikskonserter) hösten 1965, fick elever och lärare tillfälle att bekanta sig med ny musik och nya undervisningsmetoder under ledning av Lindgren, Bengt Ernryd, Rolf Ekelund och Christer Boustedt. Det var ett försök att bryta nya vägar men som knappast fick någon uppföljning förrän i 70-talets reformförslag. Ekelund, känd som kornettist i skolbandet Storyville Creepers, pianisten Lasse Werner hade redan i åren omkring 1960 arbetat pedagogiskt med jazz på Viggbyholmsskolan utanför Stockholm men också detta förblev isolerade försök. En utgångspunkt för Emanongruppens arbete hade varit Bertil Sundins betydelsefulla avhandling *Barns musikaliska skapande* (1963). Andra undersökningar med anknytning till jazzområdet var Göran Nylöfs musiksociologiska kartläggningar av bl. a. jazzpublikens sammansättning och attityder, redovisade i den stora Konsertbyråutredningen (1967).

Sedan Emanons verksamheter lagts ned i mitten av 60-talet och Gyllene Cirkeln något senare minskade sitt utbud av jazzmusik betydligt, blev jazzkonserterna i MODUS' regi särskilt betydelsefulla. Återigen var det jazzmusikerna själva som stod

[59] Om improvisation med publik. En turnérapport och ett debattinlägg från Emanons pedagogiska utskott. (Stencil)

bakom. 1967 bildades Föreningen Sveriges Jazzmusiker (FSJ), ett fackförbund inom Svenska musikerförbundets kulturarbetaravdelning. Därmed hade jazzmusikerna fått en riksorganisation genom vilken de kunde påverka och bevaka jazzens angelägenheter också på längre sikt, men i praktiken kom FSJ att snarast bli ett organ för stockholmsmusiker. För att möjliggöra en kontinuerlig konsertverksamhet i Stockholm bildade man MODUS, en stiftelse som kunde erhålla ekonomiskt stöd från stat och kommun. Man anordnade så flera konserter på Historiska Museet Vid den första, i april 1967, medverkade Eje Thelins och Börje Fredrikssons kvartetter. Det var ett av Fredrikssons sista framträdanden. Delar av konserten kom att ges ut på den minnes-LP som också innehåller annat, tidigare outgivet, material. LP;n Intervall, hade utgivits några är tidigare och utsetts till Orkester Journalens Gyllene Skiva (1966). Fredriksson var en lysande solist och en produktiv kompositör. Bland de inspelade titlarna märks *Intervall, Blues for Bass, Kajsa P, Adagio con espressione, Minn heliga* m. fl. I Börje Fredrikssons musik möter ett engagemang, en viljestark självständighet, som omedelbart fångar uppmärksamheten.

Börje Fredriksson med trumslagaren Ivve Oscarsson och basisten Björn Alke vid en Emanonkonsert på Moderna Museet i Stockholm hösten 1963.



Tenorsaxofonisten Börje Fredrikssons nedskrift av sin komposition "Mäster Bas".

I högre grad än vad som kanske är vanligt i jazzsammanhang, förefaller hans musik och spelsätt särdeles vanskliga att beskriva och analysera, vare sig man vill använda sig av ord eller av noter.

Hos få svenska jazzmusiker påträffar man en sådan förmåga som hos Fredriksson att liksom skjuta in de improviserade struk-

turerna i de komponerade och, omvänt, låta de komponerade formas av den improviserande fantasin. Det finns ett tydligt utforskande drag i hans väg bland klanger, rytmiska mönster och skalor, inte minst de modala skaltyperna, som började bli alltmer vanliga i 60-talets jazz. Börje Fredriksson hade en tonkvalitet på sitt instrument, tenorsaxofonen, som svårligen låter sig infångas i en analys. Den är känslig, i vissa stunder antar den ett slags klagande, bedjande innerlighet, i andra blir den mer kärv och uppfordrande. Själv avvisade han påstådda likheter med den inflytelserike John Coltrane: "Detta gör mig mycket bekymrad, därför att jag blir medveten om att publiken här inte förstår vad som spelas. Detta gäller även en stor del musiker och kritiker."[60]

Trots de initiativ som de yngre jazzmusikerna hade tagit på det organisatoriska planet och trots de musikaliska resultat man hade uppnått, framstod situationen vid slutet av 60-talet ingalunda som problemfri.

Jazzmusiker i Stockholm efterlyser en permanent "lokal" för sin musik (omkr 1968).

[60] Ur Börje Fredrikssons text till sin LP Intervall. Columbia SSX 1021

Det saknades ett rimligt stöd från det allmänna och det saknades en jazzklubb och därmed en naturlig samlingsplats i Stockholm. Under säsongen 1968-69 lät därför MODUS organisera en serie jazzkonserter på Stockholmsterrassen. De gick under namnet ”Parolljazz”. Många musiker framträdde och publiken var fulltalig. Men det hade funnits en jazzklubbverksamhet ute i landet där man också hade prövat idén med jazzrestauranger. I Stockholm hade jazzmusik spelats på en rad olika ställen (klubbar, föreningar osv.) men de flesta av dem hade varit kortlivade. Jazzen hade spridits även till andra miljöer och delvis genom andra musiker.

4. JAZZGÄSTER OCH JAZZFESTER

Lördagen den 3 april 1962 öppnades restaurangen Gyllene Cirkeln i Stockholm. Den låg i första våningen i ABF-huset på Sveavägen. Stället invigdes av den ryktbare amerikanske pianisten Bud Powell, och han ackompanjerades av svenskarna Torbjörn Hultcrantz (bas) och Sune Spångberg (trummor). Powell spelade varje kväll under en vecka och recensionerna blev lysande. (Upptagningar gjorda samma vecka utgavs många år senare på en serie LP-skivor.) Därmed inleddes något av en ny era. Visserligen förekom ännu ett par år in på 60-talet att utländska och svenska jazzmusiker framträdde på Nalen, men tiderna hade förändrats och det blev på Gyllene Cirkeln som jazzen fick en renodlad lyssnarmiljö - stället blev träffpunkten framför andra både för jazzmusiker och jazzpublik.

Svante Foerster, författare och aktiv förkämpe för jazzen, summerade det första årets verksamheter:

"Gyllene cirkeln har avverkat sitt första år som jazzrestaurang. Man har räknat in 42 000 besökare, vilket gör ett genomsnitt på 120 gäster per kväll; 85 musiker har varit engagerade - 23 ameri-kaner, tre polacker och resten svenskar. De största publikmag-neterna var Coleman Hawkins, Bud Powell, Monica Zetterlund och Lars Gullin med Brew Moore. Det föreligger inte några siffror på antalet spaltcentimetrar resp radio- och TV-minuter men publiciteten har varit avsevärd!"[61 2]

Dessa optimistiska rader skrevs vid en tidpunkt då jazzen hade förlorat sin stora publik och det framstod som särskilt angeläget att uppmärksamma och stödja nya initiativ. Det var ett förbluffande stort antal betydande utländska musiker av skilda stilriktningar som under några intensiva år kom att framträda på Gyllene Cirkeln. Några av dem har vi redan nämnt., men här några kompletteringar och förtydliganden. Under två veckor hösten 1962 spelade pianisten Cecil Taylor, Sonny Murray (trummor) och Jimmy Lyons (altsax) tillsammans med den vikarierande svenske basis-

[61] Svante Foerster, "Gyllene Cirkeln 1 år". Orkester Journalen 1963 maj, s 5.

ten Kurt Lindgren. Det var första gången som svenska musiker och svensk publik fick bekanta sig med några av den nya, "fria" jazzens mest betydande musiken de framträdde också i svensk TV. Något senare kom den avantgardistiske trumpetaren Don Ellis (februari 1963) och senare den sydafrikanske, svarte pianisten Abdullah Ibrahim, känd som Dollar Brand (1964). Hösten 1965 var det dags för trumpetaren Don Cherry i spetsen för en internationell kvartett med den argentinske saxofonisten Gato Barbieri, den tyske vibrafonisten Karl Berger, fransmannen J.F. Jenny Clark (bas) och italienaren Aldo Romano (trummor). Därefter kom den berömde saxofonisten Ornette Coleman tillsammans med David Izenson (bas) och Charles Moffet (trummor), och den musik de spelade kom att utges på numera klassiska skivor av märket Blue Note (*Ornette Coleman at The Golden Circle*). Ett halvår tidigare hade George Russells sextett med svenskarna Bertil Lövgren (trumpet), Bernt Rosengren (tenorsax) och Eje Thelin (trombon) haft sin premiär på Cirkeln. 1967 kom pianisten Carla Bley med en rad av de främsta europeiska frijazzmusikerna. Ungefär vid samma tid hade restaurangen börjat skära ned sin jazzverksamhet. Men då hade en lång rad jazzgästspel passerat viktiga impulser för den svenska jazzen. Utöver de redan nämnda kan här bara erinras om ett litet urval gäster, exempelvis pianisten Krzystof Komeda m.fl. polska musiker (1963), trumpetaren Kenny Dorham, pianisten Bill Evans med trio, jazzorganisten Brother Jack McDuff, saxofonisterna Johnny Griffin och Dexter Gordon, sångaren Jimmy Witherspoon (alla 1964), trumpetaren Art Farmer tillsammans med gitarristen Jim Hall m.fl., saxofonisten Lee Konitz (alla 1965). Pianisten Earl Hines spelade 1965 i ABF-husets Z-sal tillsammans med svenske trumslagaren Nils-Bertil Dahlander.

Flera av dessa musiker, och andra här ej nämnda, kom med egna grupper, andra kom som solister, varvid unga svenska musiker fick lärorika uppgifter som ackompanjatörer, t.ex. pianisterna Göran Lindberg (som tidigare spelade med Eje Thelin), vidare Lars Sjösten, en lyrisk-melodisk improvisatör som förvaltade arvet från Bengt Hallbergs tidiga år, Bobo Stenson som spelade med Börje Fredriksson och som var bland de första i Sverige som fångade upp väsentliga sidor av 60-talets nya jazzpiano. I Göteborg fick de utländska solisterna ofta stöd av pianisten Åke Johansson, en förträfflig ackompanjatör och solist med sina rötter i bebop. Bland de svenska basister som ingick i dessa tillfälligt sammansatta rytmsektioner fanns vid sidan av de tidigare

nämnda Kurt Lindgren och Sture Nordin också Björn Alke, en synnerligen gedigen instrumentalist och en intressant improvisatör (inte minst med stråke) samt Palle Danielsson, en av de största begåvningar som kommit fram på instrumentet i Sverige. Ofta anlitade trumslagare i dessa sammanhang var Rune Carlsson, Bosse Skoglund och Fredrik Norén.

Liksom tidigare gavs jazzkonserter på Konserthusen i Stockholm och Göteborg, men utländska musiker framträdde även på konserter och klubbar runt om i landet. 1961 spelade pianisten Thelonious Monk för första gången i Sverige med sin kvartett. Samma år kom John Coltrane med pianisten McCoy Tyner och saxofonisten Eric Dolphy, och Coltrane återvände i november 1962 i spetsen för sin berömda kvartett (Tyner, Jimmy Garrison, Elvin Jones). Det var samma år som Cecil Taylor spelade i Sverige och musiken kunde upplevas som krävande:

"Både John Coltrane och Elvin Jones tillhör idag de stora och erkända i jazzen. Den musik de spelar pekar bort från det starka europeiska inflytande, speciellt då av sekelskiftets seriösa musik, som en längre tid dominerat jazzen. Indisk och arabisk musik, med sina mikrointervall, klangliga finesser och speciella improvisationsformer å ena sidan, afrikansk och latinamerikansk polyrytmik å den andra har i stället fått allt fler motsvarigheter i deras musik. Vår ovana gör att det lätt tar emot, när vi lyssnar på den musik som spelas av John Coltranes och likaså Cecil Taylors grupper. Men hur mycket vår mottaglighet och känslighet kan ökas bara vi får höra tillräckligt har de båda gruppernas framträdanden i Skandinavien givit många bevis på. Och glädjande många tycks ha upplevt angelägenheten i musiken så starkt, att de offrat en del av sin bekvämlighet, av sitt trygga vanetänkande för det som en närmare kontakt med musiken kan ge ..."[62]

Det var inte bara den nya jazzen som spelades från konsertestrader i 60-talets Sverige. Återkommande gästspel gjordes av populära artister som sångerskan Ella Fitzgerald, pianisten Oscar Peterson, de var exempelvis i Sverige 1965 då även Count Basies orkester och Louis Armstrong hörde till de gästande musikerna. Bland övriga konsertplatser i Stockholm kan framhållas Gröna Lund på Djurgården, som under somrarna kunde erbjuda sin publik en rad artister inom jazz- och populärmusikvärlden -

[62] Bertil Sundin, "Coltranes musik angelägen och krävande". Orkester Journalen 1962 januari, s 11.

bland de gästande under 60-talet märks Count Basie (1962), Duke Ellington (1963), vidare sånggruppen Mills Brothers, sångartisterna Carmen McRae, Mahalia Jackson, Odetta, Georgie Fame och bland instrumentalister trumpetaren Maynard Fergusons storband och åtskilliga andra. Flera betydande amerikanska bluessångare kom till Sverige - en bluesfestival anordnades på China i Stockholm 1963 och därefter skedde årli-ga arrangemang bl.a. i American Blues Festival. John Lee Hooker och Fred McDowell hörde till dem som var här 1965 liksom rhythm & blues-sångerskan Big Mama Thornton, ett par år senare kom T-Bone Walker, Jimmy Reed m fl. Dessa artister bidrog till att vidmakthålla direktkontakterna med den svarta kultur som hade blivit så framträdande i en stor del av både den nyare jazzen och populär musiken.

I radioprogrammet *Jazz under stjärnorna* (fr.o.m. 1959), som direktsändes varje sommar från Sollidens scen på Skansen, deltog också utländska jazzsolister i samverkan med svenskar. Vida berömt har samarbetet mellan Alice Babs och Duke Ellington blivit. Det tog sin början 1963 i ett TV-program för Nordvisionen, fortsatte med LP-skivan *Serenade to Sweden* samt kyrkokonserter i Stockholm, New York och på andra håll.

Jazzfestivalerna fick sitt genombrott i Skandinavien under 60-talet. Svenska jazzriksförbundet arrangerade 1962 i Smedstorp "den första svenska jazzfestivalen" under deltagande av svenska, danska och några amerikanska musiker. Våren 1963 stod jazzklubben i Malmö som värd för en Malmöfestival. Men det var först i Landskrona på sommaren samma år som den första större internationella jazzfestivalen ägde rum i Sverige. I denna festival medverkade svenska, ungerska, tjeckiska och engelska musiker samt Count Basies orkester och ett internationellt rekryterat 16-mannaband under ledning av Quincy Jones.

Vi har redan tidigare kunnat konstatera att jazz förekom vid Stockholms festspel 1964, men det var först 1966 som en festival i det större formatet för första gången kunde hållas i Stockholm. Den ägde rum under tre dagar i omedelbar anslutning till den veckolånga ISCM-festivalen i vilken nyare s.k. seriös konstmusik från hela världen presenterades. Mest uppmärksammad bland jazzensemblerna var den som leddes av saxofonisten Archie Shepp - en konsert som innebar lika mycket ljud som teater, en typisk företeelse under 60-talet. En recensent undrade: "Hur skriver man en recension om Archie Shepp?" Horace Silvers kvintett och Sheila Jordan kunde också höras vid den första

stockholmska jazzfestivalen liksom en rad svenska musiker. Därmed hade jazzfestivalen blivit ett återkommande inslag i Stockholm - benämningen kom att bli "Stockholms jazzdagar". 1967 deltog Max Roachs kvartett, Art Farmers och Jimmy Heaths kvartett och svenska grupper, 1968 spelade Don Cherry med svenska musiker. Cherry medverkade också vid jazzfestivalen i Emmaboda i Småland, som ägde rum för första gången just det året. Det var den berömde Lars Gullin som hade bosatt sig i trakten, och festivalen byggdes i hög grad upp kring honom.

"Det är märkligt vad en liten skara entusiaster ändå kan uträtta, när övertygelsen är klippfast och arbetsfliten maximal. Som nu detta att genomföra en artistiskt högklassig festival i det lilla Emmaboda, en industriköping i det inre av sydöstra Småland", skrev Lennart Östberg i en anmälan. Och han fortsatte:

"Små lokala evenemang i all ära, här siktade man vidare mot det internationella fältet...I strålande sensommarväder inleddes programmet med en dixieparad från järnvägsstationen fram till den idylliska björkbacke, där friluftsscenen just stod färdigspikad."

Om Don Cherry skrev så Östberg:
"Om dixieland inte är småländsk husmanskost, så är Don Cherrys evigt skiftande experiment-musik det ännu mindre. Men också han har en ärlig, naivt mänsklig förmåga att lyckas övertyga en uppenbart förvirrad lyssnarskara att hans musik varken är 'svår' eller osmältbar, hur egendomligt den än må ljuda i förstagångslyssnarens öron. Det var verkligen förunderligt så snabbt Don Cherry fick publiken med sig! Man insåg tydligen lätt att detta var spontan, rolig musik, som man gärna fick skratta åt och glädjas med."[63]

[63] Lennart Ostberg, "Gemytlig festival i Emmaboda". Orkester Journalen 1968 oktober, s 7.

Affisch till Stockholms Jazz Festival 1967.

Jam session vid Umeå Jazzfestival 1968. Fr. v. Gunnar "Siljabloo" Nilson (klarinett), Bertil Strandberg, Lasse Lystedt, Dexter Gordon.

Också på andra håll i landet förekom att man samlade musiker för några dagars konserter, ofta med efterföljande nattliga jam-sessions. En stor satsning gjorde jazzklubben Le Celeste i Malmö sommaren 1965, då man i Malmö Folkpark anordnade Skånefestivalen 65 med över 100 deltagande jazz- och popmusiker med Louis Armstrong i spetsen. Publiken uppgick till över 8 000 personer. 1968 ägde för första gången en jazzfestival rum i Umeå, "världens nordligaste jazzfestival". Man bjöd på en rad olika verksamheter: gatuparader, jazzfilmer, jazzfotoutställning, konserter och jam sessions. Här möttes norrländska musiker med uppresta kolleger från Stockholm och Göteborg, och den amerikanske tenorsaxofonisten Dexter Gordon gjorde några av sina många framträdanden för svensk publik. Det hände inte så sällan att svenska musiker i sin tur medverkade vid jazzfestivaler i Skandinavien och på kontinenten.

5. Jazzen möter filmen, teatern och baletten

När jazzen blev känd i Europa på 20-talet, hade den inte enbart uppfattats som musik. För många människor var det man kallade jazz lika mycket dans och rörelse. När musiken spelades fick man inte bara lust att röra sig i dans, stampa takten. klappa händerna eller knäppa med fingrarna. Det omedelbara och sensuella bestod också i en rad synintryck: man såg de dansande röra sig på dansgolvet, och på estraden for de elegant klädda musikerna fram med sina glänsande saxofoner, sina sinnrikt hopfogade slagverksuppsättningar och andra nymodiga instrument i den tidens danssalonger.

Det är frestande att göra en sådan historisk tillbakablick när man närmar sig 60-talets strävanden att koppla ihop jazzen med andra konstområden och genrer. Experimentlusta och öppenhet låg i tiden - vi har redan konstaterat hur detta tog sig uttryck i de jazzkonserter och i de diskussioner som ägde rum och de nya initiativ som togs överhuvud. För många jazzmusiker framstod det som angeläget, ja nödvändigt att söka sig nya verksamhetsfält och att få pröva på nya arbets- och uttryckssätt. Motiven härtill kunde vara lika mycket konstnärliga som socialt och ekonomiskt motiverade. Genom att svenska jazzmusiker under några intensiva år fann uppgifter vid filmen, teatern och balettföreställningar nådde man också nya kategorier av åhörare och åskådare; andra, nya områden som jazzmusiker klev in på skall beröras längre fram.

Först filmen. Filmskapare i en rad länder använde sig under en följd av år gärna av jazzmusik för att förtydliga stämningar och händelser som utspelades i nutida miljöer. Det finns många exempel på att jazzmusiker anlitades för att svara för musiken till franska, italienska, polska, engelska och amerikanska filmer. Särskilt intensiv tycks denna verksamhet ha varit under en tioårsperiod från mitten av 50-talet.

Sverige gjordes redan på 40-talet filmer med jazzinslag. Man tänker nog i första hand på Alice Babs-filmerna, men det finns

åtskilliga andra filmer i vilka jazzensembler och jazzmusiker dyker upp i filmens handling, ofta i scener med dans, danspublik, dansrestauranger o dyl. Något annat innebar det när jazz eller jazzinfluerad musik hade större del i filmens utformning och karaktär. Ett exempel på en tidig jazzfilm med främst svenska och danska musiker var Pär Rådströms och Thore Jederbys *Kvinnan som försvann* (1949). Senare arbetade både etablerade och yngre musiker med filmen. Några exempel: Bengt-Arne Wallin komponerade musiken till filmerna *Linje sex* (1958) och *Käre John* (av Lars-Magnus Lindgren, 1964), Harry Arnold skrev för bl.a. *Sängkammartjuven* (Göran Gentele, 1959) och *Raggare* (Olle Hellbom, 1959), Jan Johansson svarade för musiken till *Siska* (Alf Kjellin, 1962), *Lyckodrömmen* (Hans Abrahamsson, 1963), *Barnvagnen* (Bo Widerberg, 1963) m.fl. Lars Färnlöf och Börje Fredriksson samarbetade med musiken för filmen *Oj, oj, oj* (Torbjörn Axelman, 1966) och Färnlöf komponerade och spelade musiken i filmen *Att angöra en bygga* (Tage Danielsson, 1965). Georg Riedel hörde till de mest aktiva och svarade för musiken till ett tiotal spelfilmer bland dem *Prins Hatt under jorden* (Bengt Lagerkvist, 1963), *491* (Vilgot Sjöman, 1964), *Nattlek* (Mai Zetterling, 1965) och *Ormen* (Hans Abramson, 1966). I barnfilmerna av Olle Hellbom - *Pippi Långstrump*, *Emil i Lönneberga* arbetade Riedel med jazzinfluerade klanger och instrumentering. Nils Lindberg hörde till dem som skrev för TV (serien *Farlig kurs*, 1965). Också musik av utländska jazzmusiker före-kom i svenska filmer under 60-talet (Quincy Jones, Svend Asmussen , Krzystof Komeda, Bill Evans och andra).[64]

Jazzen kunde också få en mer direkt och åskådlig funktion som del av något som utspelades på scenen. Det är främst fråga om teater och teaterexperiment. Vi har redan sett hur man i konserter kunde arbeta med mer eller mindre spontana teaterinslag, främst i Lars Werners och Kurt Lindgrens framträdanden. Det sceniska, rentav drastiska och utmanande var något karakteristiskt och återkommande hos Werner under en följd av år. "Att tömma en sko är idag lika 'legitimt' som att spela en sänkt kvint i ett Bb7-ackord. Det är inte bara en novelty-effekt som är syftad att 'chockera' ", menade Werner i en intervju:

[64] Lars Resberg "Svensk jazzelit skriver filmmusik". Orkester Journalen 1968 januari, s 11.

"Däremot tycker jag att man kan arbeta *med* eller *mot* olika traditioner som verkligen påtagligt existerar. Allusioner, parodier, stilcollage är ju konstformer som är oerhört tacksamma att arbeta med och med vilkas hjälp man kan påverka publiken på ett mycket kraftigt sätt och samtidigt uttrycka sina åsikter om både det ena och det andra, ofta utommusikaliska saker, men som en musiker naturligtvis borde ha samma rättighet att kommentera som en målare eller litteratör."[65]

På 50-talet hade Werner gjort sig ett namn som pianist i Bud Powells anda, med en egen kvintett turnerade han i Tyskland 1956-57 och han spelade in en EP med trio (1959). I de inspelningar som följde 1967 och senare kallar han gärna sina ensembler för Lars Werner och hans vänner, och under den rubriken gav man många konserter. En stor del av materialet kom att utgöras av Werners egna kompositioner. Stilblandningarna och stilbrotten är många även om bebopjazzen ligger som ett slags grund. Titlarna är allt annat än konventionella. Bland inspelade nummer 1967 märks *Cirklar och trioler, Ryska snuvan, Därför dricker jag, Intellektuell dansmusik.* Till dem som hjälpte till att utforma Werners musikaliska universum hörde saxofonisterna Christer Boustedt och Göran Östling, basisterna Gösta Wälivaara och Sven Hessle, trumslagaren Janne Carlsson. Werner samar-betade också med finska musiker som trumpetaren Otto Donner, pianisten Leif Segerstam och andra.

När Jack Gelbers amerikanska pjäs *The Connection* sattes upp i svensk version på Stockholms stadsteater 1963, engagerades Werner, Boustedt, Kurt Lindgren och Carlsson som musiker, men de intog sina platser på scenen mitt inne i pjäsens handling. Det blev början till en regelrätt skådespelarkarriär för Boustedt (som kom att ingå i musikteatergruppen ”Oktober”) och för Janne Carlsson (som blev folkkär skådespelare och entertainer). Redan 1961 hade Lars Werner och hans vänner inlett ett samarbete med Staffan Westerberg på Marionetteatern i pjäser av T.S. Eliot och Guillaume Apollinaire, och några år senare medverkade Werner och Westerberg bl.a. i Picassos pjäs *Åtrån fångad i svansen* och i barnpjäsen *Clownen Beppo*, i vilken Werner uppträdde som cirkusdirektör och musikant.

På Pistolteatern (Munkbrotorget, Gamla stan) hade man i mit-

[65] "Man saltar i pianot bara en gång". Lars Kleberg intervjuar Lars Werner. Orkester Journalen 1964 juli/augusti, s 18f.

ten av 60-talet inlett en omfattande experimentell jazzverksamhet, ett slags alternativ till de rutiner som utbildats på Gyllene Cirkeln och de traditionella konsertplatserna. Man kombinerade ofta syn- och hörselintryck. I februari 1968 spelade Christer Boustedt med Sven Hessle, Göran Östling och den till Sverige nyss inflyttade congaspelaren Sabu Martinez. Så här beskrev Dick Idestam-Almqvist konsertens förlopp:

Stockholms stadsteater 1963. Lasse Werners kvartett medverkar i Jack Gelbers "The Connection". Musikanterna fr.v. Kurt Lindgren. Christer Boustedt, Lasse Werner, Janne Carlsson.

"Egentligen förekom nästan inga teaterinslag, det var mer en i konsert med visuella effekter. Och det var en av de mest formellt konsekventa jag har sett. Salongen lag i början i mörker och man hörde bara stora vågsvall. Och dessa vågsvall blev symbolen för hela föreställningen som på ett mycket raffinerat sätt gick i dyningar. Efter en stunds svall började musikerna som stod vid ena långsidan att spela en tretakterslåt med flöjter och bongos. Och vi fick rätt fram på scenen se en lång sekvens ur färgfilmen 'Elvira Madigan' medan musiken långsamt stegrades. Samtidigt som man njöt av de vackra bilderna i filmen upptäckte man att de fick en helt ny innebörd genom musiken. Särskilt avsnittet där Elvira dansar på lina och musiken hade hunnit stegras ordentligt. Sub-

limt!

Detta var alltså den första stora svallvågen. Sedan lugnades allting ned. Fonden som filmen visades på fick kortväggar och i rummet ställde sig Hessle och exekverade ett fint bassolo. Han hade överljus på sig och man associerade till någon av Picassos tavlor från den blå perioden. Hessle avlöstes av Sabu Martinez som tillsammans med en filmad teleprinter på fondväggen och TT i högtalarna spelade ett intensivt congasolo där han på ett raffine-rat sätt gled mellan tre- och fyrtakt. Sedan kom Hessle tillbaka, och Boustedt och Östling. De spelade tillsammans med en sinuston som fanns i högtalarna. Musiken skiftade hela tiden karaktär, men gemensamt var att den långsamt stegrades och ett nytt svall byggdes upp. Färgglada spotlights flimrade över musikerna under tiden. Så småningom fullbordades rummet som musikerna stod i, genom att en genomskinlig skärm sattes framför och musikerna blev helt instängda. Medan man genom skärmen säg musikerna spela visades också ljusbilder på denna. Det var bilder på samma musiker, fast ute på stan och synbarligen på flykt någonstans från Dramaten. Under detta skede nådde musiken en ny topp. Så småningom hördes skratt i högtalarna och musikerna slutade spela en efter en. Förvånat tittade de på publiken och vände sig om medan vågsvallen kom tillbaka och föreställningen var fullbordad." Och Idestam-Almqvist menade avslutningsvis att konserten "visade att jazzen fortfaran-de kan fungera meningsfyllt i nya sammanhang. Detta med visualiserade konserter är någonting man borde arbeta vidare på. Psykologiskt sett ligger teatern och livejazzen mycket nära varann. Men det är förstås bara en av många möjliga lösningar. Det var praktiskt taget utsålt vid varje föreställning..."[66]

I Göteborg hade man hösten 1967 kunnat se och höra en konsert med saxofonisten Gunnar Lindgrens kvartett samtidigt med färgbilder och ljusprojiceringar. De här evenemangen ägde rum under de år som intresset för det psykedeliska hade blivit något av ett mode - det gällde att öppna alla sinnen för en totalupplevelse! Något nytt i konstarternas historia innebar det dock knappast fråga om.

Ett arv från 50-talet var mötet med jazz och poesi - J*azz & Poetry*. Några sådana möten anordnades också senare. 1964

[66] Dick Idestam-Almqvist, "Visuell konsert". Orkester Journalen 1968 mars, s 12.

genomfördes på Bollnäs folkhögskola ett program av Svante Foerster och Kurt Lindgren, och på Lilla Teatern i Lund gjorde man ett par år senare något liknande. I svenska revyer fanns redan långt tidigare sketcher och nummer med inslag av jazz. Monica Zetterlund hade utvecklats till en underbar jazzsångerska och arbetade med Povel Ramel och i Svenska Ords revyer och, som skådespelerska, vid filmen. Sånggruppen Gals and Pals, med sin arrangör Lasse Bagge, engagerades i revy- och kabaretsammanhang, och framstod som den mest betydande jazzvokalgrupp som bildats i Sverige. Både Monica och Gals and Pals sjöng gärna på svenska, tidigare hade - i jazzsammanhang - engelskan varit allenarådande. En viktig textförfattare i det sammanhanget var Beppe Wolgers.

Den s.k. *jazzbaletten* introducerades i Sverige i början av 60-talet. Den betecknade en koreografiskt genomarbetad balett, framförd av professionella dansörer till ackompanjemang av jazzmusik. (När man i Sverige däremot talade om *jazzdans*, avsåg man vid den här tiden snarast det slags gymnastiska motionsdans som snabbt blev ett nytt och synnerligen populärt tillskott bland nya fritidsaktiviteter.) En film som *West Side Story* (1961) med musik av Leonard Bernstein bidrog säkert till det intresse som väcktes för olika typer av dans och rörelse. Filmen visade hur man kunde utforma en modern virtuos koreografi som samtidigt kunde ge intryck av spontanitet och frihet, allt till medryckande, rytmisk musik. Men impulserna kom också från andra håll. Premiärdansören vid Operan i Stockholm, Willy Sandberg, studerade i slutet av 50-talet "jazzdans" i USA och framträdde tillsammans med svarta dansörer på jazzfestivalen i Newport 1959. Åter i Sverige kom Sandberg att demonstrera sambanden mellan jazz och de många danstyper som var bortglömda men som hade ett historiskt samband med jazz och annan afroamerikansk musik - även danser av afrikanskt ursprung prövades. Den betydande amerikanske koreografen Jerome Robbins besökte Sverige för första gången 1959 med sin "Ballets: USA", och truppen gav föreställningar till ackompanjemang av modern, amerikansk musik. Gränsen mellan sådan modern balett och jazzbaletten kunde koreografiskt sett te sig ganska liten, en skillnad bestod i förekomsten av improviserade dansmoment och i vad slags musik som spelades.

I den rad jazzbaletter som kom att sättas upp i Sverige samarbetade lärarna vid Stockholms balettakademi, Walter Nicks och Lia Schubert, med svenska jazzmusiker. I de första föreställning-

arna (1961-62) använde man sig av amerikanska jazzinspelningar men också av specialkomponerad musik. Efter hand kom också musiken att bestå av originalmusik, framförd för olika besättningar av de musiker som brukade samarbeta med Arne Domnérus.

Till "Jazzbalett -61", som spelades på Blancheteatern sommaren 1961, hade Georg Riedel komponerat musik sammanfogad till en svit, *Tio små negerpojkar*, i vilken han integrerade drag från jazzen med drag hämtade från europeisk konstmusik (Stravinskijs *Historien om en soldat*). Under de kommande åren gjorde Lia Schubert en rad nya uppsättningar kallade "Jazzbalett -62", "Jazzbalett –63" osv, vilka alla innehöll en rad olika avsnitt, ett slags koreografiska berättelser och stämningar till en rikt varierad musik. Spelplatser var främst Idéonteatern i Stockholm, Stockholms stadsteater, men man framträdde också på andra håll bl a i Malmö. På Stora Teatern i Göteborg spelade man våren 1963 "En jazz i sex satser".

Den musik som framfördes vid dessa föreställningar var till större delen komponerad av Georg Riedel och Jan Johansson. Man framförde strikt noterad musik av ett slag som knappast hade förekommit tidigare inom svensk jazz, men dessutom fanns friare, improviserade delar. En del av den musik som spelades i dessa sammanhang återfinns också på skiva. I Riedels omfångsrika, tresatsiga *Conversation Symphonette* (1962) förekommer bl.a. en soloviolin med atonala melodislingor i modernistisk anda. Vidare en smått surrealistisk, talad dialog och en rytmiskt skanderande talkör; talkören som uttrycksmedel hade också blivit uppmärksammad i Sverige, främst genom Folke Rabes och Lasse O'Månssons *Pièce* (1961).

En suggestiv musik som pendlar mellan aggressiva utbrott och vekare, blåtonade jazzklanger, skickligt infogade i en väv av bitvis ganska dissonanta ackord och melodislingor återfinns på LP-skivorna *Rörelser* (1963) och *Mobil* (1965). På Rörelser varvas stycken av Johansson och Riedel, på den andra skivan representeras de av var sin lång svit, *Mobil* (Johansson) respektive *Paroxysmer för sju* (Riedel). Utomordentliga, ofta intensivt laddade improviserade soloinsatser återfinns bl a av Arne Domnérus (altsax och klarinett), trumpetarna Jan Allan och Bosse Broberg, Jan Johansson (piano). I särskilda trionummer, *Blues i dimma* och *Blues i oktaver* (1964, utgivna 1972) spelar Jan Johansson musik som också framfördes i balettsammanhang.

Den här föreningen av modern balett med specialkomponerad

jazzmusik kan sägas ha kulminerat i Sverige med den internationellt uppmärksammade TV-produktionen *Riedaglia* (Prix Italia, 1967). Den var resultatet av ett samarbete mellan kompositören Riedel, koreografen Alvin Ailey och regissören Lars Egler, och den innebar en betydande satsning av TV:s musikavdelning. Musiken gavs också ut på skiva. En orkester om 20 man samt Kammarkören under Eric Ericsons ledning medverkar i detta verk med Riedels musik som befinner sig nära jazztraditionen, men i vilket Riedel också tagit tillvara några av de tekniker som lanserats inom nyare, europeisk konstmusik. Ett av dessa är den s.k. clustertekniken som innebär användandet av ramklanger bestående av tätt liggande toner (stora och små sekunder). Så kan musiken ge lyssnarna associationer till nyare, inflytelserika kompositörer såsom György Ligeti och George Russell, vilka båda bodde i Sverige under några år på 60-talet, till Duke Ellington och Charles Mingus och till den s.k. fria jazzen och även till rockmusik.

6. JAN JOHANSSON OCH HANS MUSIK

I en minnesartikel skriven strax efter Jan Johanssons bortgång i november 1968 stod att läsa:

"Jan drog inga gränser. Allt seriöst, ambitiöst skapande intresserade honom - hans verksamhet var rikhaltig och bred, mycket bred. Samtidigt då präglad av en konstnärlig, ytterst markerad personlighet... Han var ständigt på spräng - omformande och prövande sina skapelser. Nydanande inom sin egen ram... Hans särpräglade begåvning som improvisatör, kompositör och instrumentstör var vi många som fick ta del av. Han var en helt underbar pianist. Stundtals musicerande i en återhållsam förlåt-att-jag-tränger-mig-på-anda omfluten av en skimrande atmosfär liksom doftande poesi. Ibland mötte vi honom också arbetande som en galning vid tangenterna. Virilt och rytmiskt helt makalöst. En musikant vars sinne för form och färg lämnar helt outplånliga spår efter sig .

.

Det var Arne Domnérus som skrev dessa rader.[67] 1961 hade Jan Johansson lockats upp från Göteborg för att efterträda pianisten Gunnar Svensson i Domnérus' orkester, och det var med musikerna kring Domnérus han främst kom att arbeta. Visserligen hade Johansson lämnat viktiga bidrag till den svenska 50-talsjazzen, men det var under de intensiva åren på 60-talet, intill den meningslösa bilolyckan 1968, som han alltmer kom att framstå som en överväldigande musikant, som utan att för ett ögonblick förlora sin musikaliska identitet rörde sig över vida musikaliska fält. Ett litet skivbolag i Göteborg, Megafon, följde lyckligtvis honom i spåren och dokumenterade åtskilliga av hans verksamheter under dessa år, då skivbolagen alltmer tappade intresset för jazzen.

För den stora publiken blev Jan Johansson framför allt känd som musikanten som i sitt sjungande pianospel väckte de sven-

[67] Arne Domnérus, "Jan Johansson — pionjär och praktisk idealist". Konsertnytt 1968/69 nr 4, s 27f.

ska folkvisemelodierna till liv på nytt. För jazzpubliken kom han alltmer att framstå som en av de största begåvningarna som funnits inom svensk jazz. Och alla kunde förundras över mångsidigheten och den stora produktion han åstadkom. 1959 hade han ingått i huskompet på den berömda jazzklubben Montmartre i Köpenhamn, där han hade spelat med storheter som basisten Oscar Pettiford och saxofonisten Stan Getz. Som medlem av Getz' kvartett medverkade han som förste icke-amerikan i den legendariska organisationen Jazz at the Philharmonic (våren 1960). Han gjorde inspelningar med dessa amerikanska musiker men också med danskar (vibrafonisten Luis Hjulmand m. fl.) och med stockholmsmusiker (Wickman, Domnérus m fl).

1960 års Gyllene Skiva enligt Orkester Journalens omröstning: Jan Johanssons Mäster Johansgatan 12.

Det egentliga genombrottet för Jan Johansson som jazzpianist kom med EP-skivan *Mäster Johansgatan 12* och med LP:n *8 bitar Johansson*, valda till 1960 respektive 1961 års främsta svenska jazzinspelningar. En titel som *Intervju med ett piano* (från EP-skivan) kunde stå som rubrik på åtskilligt av det som han åstadkom vid pianoklaviaturen. Där finns ett slags utforskande, sökande inställning i förhållande till instrumentet och dess tekniska och musikaliska möjligheter. I de nämnda inspelningarna (med trio) samt i LP-skivor som följde ges något av en provkarta på olika tänkbara lösningar: *Innertrio* (med trio, 1962), *In Pleno* (med trio och kvartett, 1964). 300 000 (olika besättningar 1967 - 68, postumt utgivna), *M* (olika besättningar 1966-68, postumt utgivna) och andra i vilka Johanssons pianospel står i centrum. Här finns exempel på något av det bästa som åstadkommits inom svensk pianojazz. *Premiär*, som återfinns på den lysande LP:n *Innertrio*, utformas som ett rätt fritt samspel mellan piano, bas och trummor, kontakten med en underliggande harmonisk grundstruktur respektive en periodisk struktur förloras dock inte ur sikte. Friheten är således definierad på ett annat sätt än hos exempelvis Cecil Taylor som just hade blivit känd i Sverige - energin hos Johansson består inte i en utåtriktad, rytmisk sprängkraft som hos flera av den fria jazzens representanter utan i en mer reflekterande inställning till det melodiska, det harmoniska och det rytmiska. Det finns ett aktivt men samtidigt självständigt förhållande till pianister som Ahmad Jamal, Oscar Peterson, Red Garland, Wynton Kelly, Bill Evans och andra, ja varför inte också Bengt Hallberg, som under 50-talet spelade en viktig roll för det svenska j jazzpianoklimatet. På samma sätt som musikens struktur och form byggs upp i Premiär, visar versionen av *The thrill is gone* på samma LP en laddad återhållsamhet med små utvikningar tätt intill den ursprungliga melodin - tekniken är i stort sett av samma slag som de inspelade låtarna på succé-LP:n *Jazz på svenska* (1964). Den klang som Johansson utvinner ur sitt piano, genom fina avskuggningar och skiftningar i rytm och harmoni fångar genast lyssnarens uppmärksamhet. Om sitt förhållande till den svenska folkvisan skrev Jan Johansson på konvolutet till denna LP:

"Nu har jag gjort vad jag avsåg när vi [1962] spelade in den första Jazz på svenska [= EP-skivan]. Nämligen att ge lyssnarna en möjlighet att höra melodierna ... Som många andra jazzmusiker dras jag till svenska folkvisor därför att de påminner om vissa

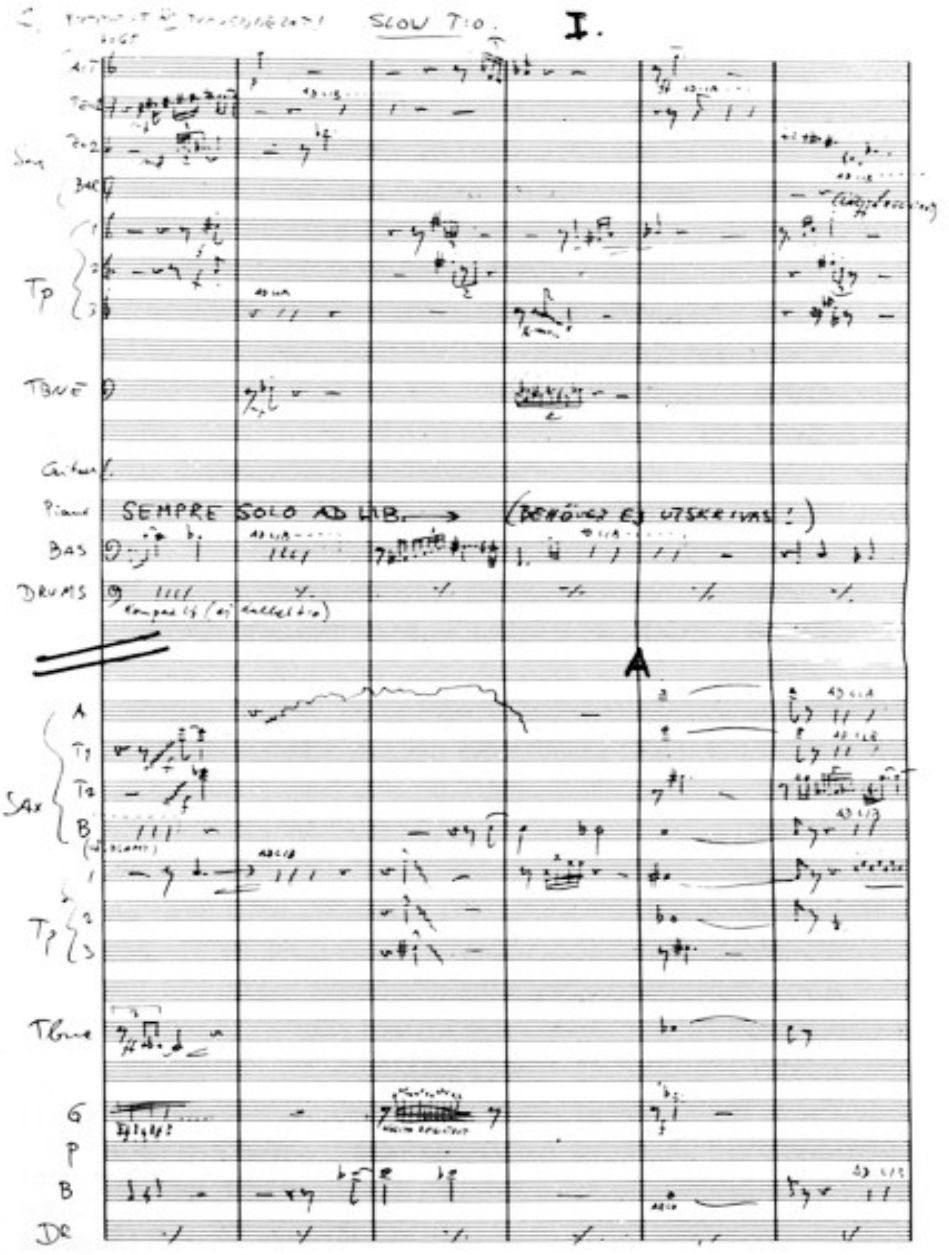
element i jazzen. 'De blå klangerna' som är motsatsen till slutna och militäriska - de lockade mig. Och visorna har en suggestiv rytm, som är inbyggd i själva melodin. Det räcker att spela dem som de är, och man behöver inte öka deras innehåll av rytm genom att t ex använda trummor. Antagligen beror det på, att det inte fanns andra rytminstrument än spelmännens fötter på den tiden de verkligen fungerade som dansmusik. De måste klara sig på melodisk rytm" ...[68]

Även om han senare korn att använda sig av olika instrument i senare inspelningar av folkliga visor, visade Jan Johansson samma intuitiva insikt för originalens egenart. *Jazz på ryska* (1967) och *Jazz på ungerska* (1968) heter de klingande resultaten av hans möten med andra folkmusiktraditioner. I den stora antologin *Musik genom 4 sekler* (1968) botaniserar Jan Johansson tillsammans med sina medmusikanter (Claes Rosendahl, Rune Gustafsson, Sven Berger m.fl.) bland visor, slagdängor, låtar och schlager på ett oefterhärmligt sätt. Distans, ironi, självironi, enkelhet och konstnärligt raffinemang blandas här på ett mångtydigt och lockande sätt och musiken görs därmed tillgänglig för många. Hör detta till svensk jazzhistoria? Ar detta jazz? På sådana frågor undvek Jan Johansson att svara eller kunde säga ungefär: "Vi bryr oss inte om det, va!? - det är ju musik. helt enkelt!" Men det mesta av det som Jan Johansson producerade - det vågar man nog påstå - hade en påtaglig förankring i hans jazzerfarenheter och i jazzen som musikalisk metod med stort svängrum för det individuellt utformade och för det improvisatoriska.

I en rad inspelningar återfinner vi Jan Johanssons pianospel, han var dessutom en skicklig vibrafonist och gitarrist och prövade också på en rad andra instrument (LP:n *Jan Johansson spelar musik på sitt eget vis*, postumt utgiven 1973).

När Sveriges Radio bildade Radiojazzgruppen 1967, innebar det att man satsade på en ensemble som fick till uppgift att spela specialbeställda kompositioner och arrangemang av i första hand svenska musiker - verk som hade en experimentell karaktär och som knappast var lämpade för det 1965 avvecklade Radiobandet under Harry Arnolds ledning. Jan Johansson, Georg Riedel m fl bidrog med verk till Radiojazzgruppens repertoar. *Generalens dröm* har Johansson utformat som ett slags pianokonsert under intryck av den fria jazzen. Starka, dissonanta ackord spelas av

[68] Ur Jan Johanssons text till sin LP Jazz på svenska. Megafon MFLP 5.



Jan Johanssons partiturutkast till sin komposition "Generalens dröm" (1967).

blåsarna och tas upp i pianot - däremellan finns lugna, ljusa partier. Det är en märklig och unik musik. I den postumt utgivna LP:n M (1978) återfinns *Helgeandsholmen*, ett stycke uppbyggt som en dialog mellan pianot och en stor orkester som ivriga samtalspartners. För ensembler skrev Johansson också fascinerande sviter och kortare stycken, t.ex. den ofullbordade *Minnen av Sverige* samt *Blues al fine*, *Hej blues*, *Fem spelor* och många andra. Hans insatser inom jazzbaletten och för filmen har redan berörts, och det blir anledning att återkomma till hans namn i det närmast följande avsnittet. Hans omfattande verksamheter inom radio, populärmusiken och andra delar av musiklivet kan här bara omnämnas.

7. KONSTMUSIKEN, FOLKMUSIKEN OCH JAZZEN

Också Jan Johanssons spelkamrat Georg Riedel kom att utvidga sitt komponerande långt utanför de ramar inom vilka 50-talets svenska jazz rymdes. Detta har redan framgått av avsnittet om jazzbaletterna. Johansson, och Riedel inledde också samarbete med symfoniorkestrar, främst med Norrköpings orkesterförening under dirigenten Everett Lee. Riedels *ad libitum*. Johanssons *Silentium för jazz- och symfoniorkester* och *Musik i Norrköping för pianosolist och symfoniorkester* hörde till de verk som uppfördes i Norrköping 1966-67. Riedel hade specialkomponerat sitt *Intermittent meditation over Martin Luther King* till en minnesgudstjänst i Uppsala domkyrka attentatsåret 1968 i samband med att kyrkornas världsråd höll möte. Vid samma tillfälle framfördes Jan Johanssons *ljus tungt som bly* till text av Elisabet Hermodsson. I bada verken medverkade operasångers-kan Margareta Hallin. Det var vid mitten av 60-talet som jazzen började förekomma i kyrkor, i och utom gudstjänsten, något som vållade en del diskussion. I januari 1965 framträdde svarta sångare under ledning av bishop Samuel Kelsey och gav en gospelkonsert i Engelbrektskyrkan i Stockholm. Det var något helt nytt att man i den svenska statskyrkan introducerade den mycket ryttmiska gudstjänstutövning som praktiseras i de svarta samfunden. I Gustav Vasa-kyrkan i Stockholm anordnades jazzgudstjänster. En del svenska kyrkokörer runt om i landet försökte sig försiktigt på en ny rytmisk och populär repertoar ibland med viss jazzanstrykning. Öjebokören i Karlskroga hörde till de första att ge konserter med jazzsolister (Arne Domnérus' orkester), och senare blev det musiker som Domnérus och Leif Strands kammarkör som gick i spetsen för denna inriktning. I Göteborg sammarbetade Gunnar Erikssons kammarkör med jazzmusiker, bland dem saxofonisten Gilbert Holmström, och de medverkade även vid gudstjänster. Holmström hade etablerat sig som en av de intressantaste nya saxofonisterna - med en kvintett spelade han in LP:n *Misstanka*r (1965).

Kritiska röster har ofta höjts mot försöken att föra ihop jazz med europeisk konsertmusik. I vissa kretsar i USA fäste man tidigt stora förhoppningar vid den symbios som här kunde åstadkommas - omkring 1960 myntade man där uttrycket ”Third stream music” - den skulle vara en musik som befann sig mellan jazzen och den klassiska konstmusiken, vilka representerade de två andra "strömningarna". Flera musiker i Sverige började arbeta med t. ex. symfonimusiker och musiker från andra speltraditioner - en önskan att pröva nya uttrycks- och kontaktvägar.

Bengt Hallberg kom att få en omfattande erfarenhet inom både de komponerade och improviserade musiktraditionerna, och han kom också att samarbeta med musiker med olika inriktningar. För jazzgrupp och symfoniorkester skrev Hallberg exempelvis *Lyrisk ballad* (1968) och *Musik- för jazzgrupp och symfoniorkester* (1969). I *Spelet om Job* (1970), ett ”bibliskt musikdrama" som årligen framförs i Stockholms Storkyrka, är besättningen en trumpetsolist, blandad kör och jazzgrupp. Även Hallberg arbetade med balettmusik, så i *Dygnets timmar* (1968), med musik för barn och inom andra genrer. Han ledde mer permanent en egen trio med Lasse Pettersson (bas) och Sture Kalllin (trummor) som gjorde några inspelningar och framträdde på konserter. I LP:n *P som i Piano* (1965) finns flera av de bästa kvaliteterna i Hallbergs pianospel - sångbarheten, formkänslan och anslaget - och en rad av hans egna kompositioner. I några nummer bearbetas visor på ett skickligt sätt, exempelvis *Liksom en herdinna.* Den hallbergska trion gjorde också inspelningar tillsammans med Lars Frydéns stråkkvartett. I *Collaboration* (på LP:n med samma namn, 1965) blandas influenser från Bartök med rättframt, improviserat pianospel. På samma skiva arbetar Hallberg också med folkmusiktonfall och med helt fria improviserade avsnitt. Dessa båda skivor ansågs uppenbarligen inte ha någon marknad vid tiden för inspelningarna, eftersom de gavs ut först flera år senare. Med sin trio turnerade Bengt Hallberg 1968 tillsammans med den norske konsertpianisten Kjell Baekkelund i ett program som bjöd på växelvis jazz och noterad, europeisk konstmusik från olika tider. Den pedagogiska avsikten var tydlig, och det var också ett sätt att föra ut jazzen till nya publikgrupper i en tid då pop- och rockmusiken invaderade musikvärlden.

En musiker som konsekvent arbetade vidare utifrån de ideal han redan formulerat under 50-talet var Lars Gullin. Han bodde tidvis utomlands (Köpenhamn) och förekom inte så ofta i konsert- och skivsammanhang som tidigare. I den berömda LP:n *Portrait*

of my Pals (1963) spelar Gullin tillsammans med Jan Allan, Rolf Billberg och en rad musiker ur den yngre generatio nen som han nu regelbundet började samarbeta med, bland dem pianisten Lars Sjösten och basisten Björn Alke. I titelnumret *Portrait of my Pals* och i några till arbetar Gullin med en grupp stråkar och han framträdde också med sådana i några konserter. Idén med stråkackompanjemang och stråkinsatser var inte ny inom jazzen. Man kan gå tillbaka ända till 20-talet för att hitta exempel. Gullins sätt att arbeta med stråkarna erinrar starkt om den nationalromantiska skolans teknik, något som ju också låg nära Gullins sätt att forma vissa av sina kompositioner. Med nya nummer som *It's true*, *Decent eyes*, *Gabriella* och ett fängslande solistiskt spel, visade Gullin sin beundransvärda musikaliska konsekvens mitt i det 60-tal som befann sig i rörelse längs olika riktningar. Under flera år arbetade Gullin på ett stort verk för symfoniorkester och jazzgrupp. Resultatet blev den stora *Jazz Amour Affair* som spelades in 1970 med Norrköpings symfoniorkester och jazzsolister.

I oktober 1961 sändes ett radioprogram i vilket folkliga melodier hade arrangerats för stor jazzorkester av Bengt-Arne Wallin. Programmet väckte en betydande uppmärksamhet och ledde till en LP, *Old folklore in Swedish modern* (1962). Även om folkvisor eller visor förknippade med den traditionen då och då kunde ha spelats av svenska jazzmusiker redan långt tidigare, kan giftermålet mellan jazzen och den svenska folkmusiken officiellt sägas ha ingåtts med ett nummer som *Pekkos Pers brudmarsch* på samma skiva. Triumfatoriskt klingar musiken och växlar plötsligt från storband till spelmanslag — och därmed kastas med ens olika slags spelmanstraditioner mot varandra i en nästan chockartad konfrontation! Wallins arrangemang på *Kullerullvisan*, *Kristallen den fina*, *Visa från Leksand* osv. erbjuder ett nytt slags startramper för de improviserande jazzmusikerna, men skivan som helhet är djupt förankrad i jazz spelpraxis. En konsertsångerskas ljusa sopran (Margit Teimar) ger associationer till folkvisan såsom den förädlats i salonger och konsertsalar. Jan Johansson arbetade, som vi redan sett, med folkmusikarvet utifrån andra utgångspunkter.

Mötet mellan svensk jazz och svensk folkmusik väckte internationell förundran. Att spela ut jazz mot symfonimusik hade på många håll prövats redan tidigare. Men genuin svensk folkmusik spelad eller sjungen av traditionsbärarna själva var något praktiskt taget helt okänt. Att kombinera denna exotiska musik med jazzmusik tedde sig till en början märkligt - efter några år blev det

vardagsmat. Vid den internationella radiotävlingen om bästa underhållningsprogram som ägde rum 1965 i Monte Carlo (*Triumph Varieté*) deltog man från svensk sida med ett musikprogram. Man hade tagit fram inspelningar gjorda långt tidigare ute i landet med äldre sångare, sångerskor och låtspelare, och man hade bett Wallin, Riedel, Johansson och Hallberg att utforma musik med utgångspunkt i detta folkliga material. Emma Pettersson sjöng *Gubben u källinge*, Hilma Ingberg sjöng *I fjol så gick jag med herrarna i hagen*, Måns Olsson sjöng den rytmiska *Lapp-Nils polska* osv. Och jazzmusikerna komponerade respektive improviserade en musik i och runtomkring de tidigare inspelningarna. Programmet vann också tävlingen och musiken gavs ut på skivan *Adventures in jazz and folklore* (1965). I en uppmärksammad konsert på Musikmuseet i Stockholm samsades Jan Johansson och andra jazzmusiker sida vid sida med spelmän och konsertmusiker under rubriken "Svensk folkmusik i äldre och nyare tappning. Från Olof Åhlström till Jan Johansson". Liknande blandkonserter förekom också på andra håll i landet.

Men det fanns också andra musiktraditioner än den europeiska konstmusiken eller den svenska folkmusiken som inspirerade 60-talets jazzmusiker. Trumpetaren, kompositören m.m. Bengt Ernryd och pianisten Jan Wallgren arbetade mer i skymundan för den stora publiken. De tog upp och inspirerades av österländsk och framför allt indisk musik och man gav konserter på Pistolteatern och på andra häll. I Ernryds och Wallgrens grupper arbetades konsekvent med modala skalor och med s.k. udda taktarter (5/4, 7/4 osv.). Mycket lite av detta experimenterande gavs ut på skiva. På en LP med titeln *Musik* (1966) spelade Ernryd trumpet, diskantbasun, sinka, japansk bambuflöjt m.m. och åstadkom en musik som på många sätt är udda men bitvis fascinerande.

8. DANSMUSIK, POPJAZZ, STORBAND, TRAD OCH SWING

Att jazzen på 60-talet hade blivit en utpräglad lyssnarmusik som sökte sig nya musikaliska vägar har nog framgått av det föregående. Men trots den brokighet som fanns i olika spelstilar och varierade uppfattningar om vilken väg man kunde och borde välja, hade de allra flesta musiker gemensamma problem. Var fanns publiken? Och svaret var att den nog fanns, men den var inte tillräckligt stor och trogen för att musikerna skulle kunna få sin försörjning genom att enbart spela jazz, hur angelägen denna än kunde te sig. Det hände att flera av de etablerade musikerna fick spela mot liten ekonomisk ersättning, någon gång helt utan ersättning.

Det fanns jazzmusiker som i första hand satsade på att spela till dans eller att spela i stilar som för de flesta var mer lättbegripliga än den nyare jazzen. Pianisten Gugge Hedrenius ledde 1959-65 en orkester inriktad på blues- och soulinfluerad jazz, lika mycket avsedd att dansa som att lyssna till. Ray Charles och Hank Crawford hörde till bandets ledstjärnor, men man arbetade också med bebopmusik. Den framstående amerikanske trumpetaren Idrees Sulieman spelade med bandet i början av 60-talet, och en tid återfanns också den färgade sångaren Candy Green. I Hedrenius niomannaband spelade några av de främsta svenska solisterna i den unga generationen, bland dem trumpetarna Bertil Lövgren och Bosse Broberg samt saxofonisterna Christer Boustedt, Göran Östling och Lennart Åberg. LP:n *Choose now* (1964) väckte en betydande uppmärksamhet också i USA. När Hedrenius och några av hans musiker engagerades till danssalongen Griggs (samma lokal som vi tidigare mött under namnen Phoenix bar, Sfinx m.fl.), ansåg innehavaren, en direktör Nelson, att orkestern inte spelade dansmusik, varför den avskedades. Emellertid drog Hedrenius saken inför rätta, och efter prövning i rådhusrätten fick kapellmästaren upprättelse och ekonomisk ersättning. Det hade helt enkelt fastställts att "dansmusik är musik man kan dansa efter". Danslokalens innehavare hade av orkes-

tern väntat sig "kommersiell dansmusik, dvs. musik som består av enkla, dansanta tempon och av enkla lätt igenkännbara melodier utan överraskningar i fråga om takt och melodi". Nelson hävdade också att "orkestern inte spelade sådan dansmusik utan jazzmusik, efter vilken man ej kunde dansa ...". Efter provlyssning av bandet på platsen för brottet enades en inkallad expertjury att Hedrenius spelade s.k. evergreens och standardmelodier, och att musiken gick alldeles utmärkt att dansa efter. [69]

Situationen som Hedrenius och hans musiker råkat i visar något av klimatet i 60-talets dans-Sverige. Inte heller mer traditionella former av jazz dög längre som dansmusik. Till danssalonger, dansrestauranger, folkparker och andra ställen med dans hade man övergått till att anlita s.k. dans- eller popband. Vid mitten av 60-talet skall det enbart i stockholmstrakten ha funnits omkring 125 sådana. Runt om i landet fanns dessutom åtskilliga band, ofta med besättningen elorgel, elgitarr, elbas, saxofon, trumpet, trummor. Kända band var ”Cool Candys” från Lidköping, ”The Streaplers” i Göteborg, Åke Ljungströms ”Seven Pops” i Gävle, Arne Kjells band i Sandviken, ”The Preachers” från Östersund för att nu bara nämna ett fåtal. Det var både proffsmusiker och amatörer med i svängen. Under modeordet pop kunde man till danspubliken sälja både svensktoppslåtar (dessa innebar något nytt vid den här tiden), musik å la Herb Alpert, schlager men ibland och efter förmåga även blues- och jazzpåverkad musik. Det var inte alldeles ovanligt att jazzmusiker fanns bland bandens medlemmar. Ett professionellt, riksbekant hand var The Telstars, som hade en viss jazzprofil. Mot slutet av 60-talet blev dansbanden färre och mer proffsbetonade, mindre jazzbetonade (=inte alls) och kommersiellt hårdlanserade - utvecklingen fortsatte under 70- talet. Rockmusiken hade då också gjort sitt definitiva intåg som den stora ungdomsmusiken och därmed förändrades situationen på många fronter.

El-orgeln fick ett genombrott kring mitten av 60-talet bland dans-, pop- och jazzmusiker. Impulserna kom från rhythm & blues band och från jazzorganister som Jimmy Smith, Jimmy McGriff, Jack McDuff, Lou Bennett. Åtskilliga jazzpianister gav sig på instrumentet, bland dem Berndt Egerbladh och den tekniskt skicklige Kjell Öhman som med *Organjazz* (1968) gjorde en av de svängigaste, svenska orgeljazzskivorna; också den utmärkte pianisten Knud Jörgensen framträdde som jazzorganist.

---

[69] ” 'Jazzdomen' ” har fallit. Orkester Journalen 1968 juli/augusti, s 16.

Andra populära elorganister var Merit Hemmingson, som ledde egna grupper med jazzsolister och Bosse Hansson i duon ”Hansson & Karlsson” (dvs. trumslagaren Janne Carlsson). De spelade någonstans i gränslandet mellan pop och jazz liksom en annan mycket uppskattad grupp, ”Made in Sweden” med gitarristen Georg Wadenius.

60-talet var knappast storbandens decennium. De få som fanns tilldrog sig därför ett visst intresse. Putte Wickman ledde under flera år ett dansinriktat storband i vilket satt en rad förstklassiga jazzmusiker. Bandet spelade sommartid på Gröna Lund, vintertid på Berns och senare på den nya danssalongen Putte (i Stockholm). I Kristianstad bildade Gert-Åke Walldén 1964 ett nytt storband som spelade nummer ur Basies och Maynard Fergusons repertoarer, gjorde radioframträdanden m.m. En framgångsrik storbandsledare i Malmö hette Leif Uvemark som med sin orkester fick flera utlandsengagemang. I Halmstad bildades 1960 amatörstorbandet ”West-Coasters”. Den erfarne orkesterledaren Arthur Österwall organiserade ”The Sunsiders” som höll ihop några år kring 1960 med en repertoar bestående av åtskilliga specialskrivna arrangemang. Genom den orkestern passerade en rad unga musiker på väg mot en karriär som proffsmusiker: gitarristen och arrangören Nicke Wöhrman, trumpetarna Lars Färnlöf, Bertil Lövgren och Jan Rellmark, saxofonisterna Christer Boustedt, Calle Lundborg, Björn Netz, Jerker Halldén, Wåge Finér, trumslagaren Rune Carlsson och en hel del andra. Mer kvalificerad, och nog mer ambitiös, var den s.k. Emanonorkestern vid mitten av 60-talet och som vi redan stiftat bekantskap med.

Mot slutet av 60-talet talades om ett återvändande intresse för storband. Både amatörer och proffs samlades på olika håll för att repetera, kanske i hopp om att få spelningar inför publik. En rad veteraner från 40-talet ingick i det storband som sattes samman under trumpetaren Putte Flodquists ledning, och orkestern spelade också till dans på Berns. I Nacka hade ungdomar med "traditionell jazz" som ideal bildat ett 11-mannaband kallat ”Kustbandet”. Ledare var saxofonisten Kenneth Arnström. Man tog sig an den repertoar och stil som kunde höras på 20- och 30- talsinspelningar med Duke Ellington, Fletcher Henderson, Luis Russell m fl, en stil och en epok som nu levandegjordes för en större publik än jazzhistoriska specialister. Med sina instrumental- och sångsolister (Arnström, Christer Ekhé, Jens Lindgren m.fl.) gjorde bandet succébetonade framträdanden vid Stockholms jazz-

dagar i slutet av 60-talet och hade då redan hunnit att spela in ett par skivor.

Den traditionella jazzen i New Orleans- och dixielandjazzens efterföljd spelade på 60-talet inte den framträdande roll som den hade gjort tidigare. Men entusiasterna fanns där liksom banden. Vid jazzfestivalerna i Landskrona (1963) och Stockholm (1966) framträdde en rad tradband (den samlande beteckningen på denna typ av orkestrar). På Gyllene Cirkeln arrangerades 1966-67 särskilda veckor i den äldre jazzens tecken. Några av de mest uppskattade var i Göteborg ”Landala Red Hot Stompers” under kornettisten Jörgen Zetterquists ledning, i Helsingborg ”Vieux Carré Jazzmen”, i Stockholm ”Cave Stompers” med klarinettisten Anders Hässler i spetsen och ”Jazz Doctors” med trumpetaren Staffan Kjellmor, klarinettisten Gösta Linderholm m. fl. Som i många andra band utgick man i Jazz Doctors från den engelska tradjazzskolan, men man tillfogade också musikaliska element som knappast puristerna kunde ha godkänt. Kjellmor svarade för kompositioner och arrangemang och man myntade slogan "ny-gammal jazz" och man hade framgång med den LP som 1966 spelades in under samma namn. Titlar som *Vadmalsdans nr 1*, F*ina Fabian*, *Kusin Vitamin*, *Stalledräng* hörde till bandets repertoar och ger en viss uppfattning om den odogmatiska repertoarpolitik man bedrev vid sidan av mer traditionella låtar. I en intervju menade också Kjellmor att

"jazzpubliken i stort är tämligen konservativ, vilket inte minst gäller den del som har sina preferenser åt det traditionella hållet. Vad vill publiken ha? Här kommer man in på ett känsligt kapitel för traditionell jazz: avvägningen mellan bibehållandet av en musiktradition och konstnärlig progressivitet. Är det önskvärt att New Orleans-traditionen helt frångås? Svaret måste bli nej! Är det då möjligt att förnya och utveckla den traditionella jazzen och på samma gång föra traditionen vidare? Både ja och nej, eller rättare sagt bara till en viss gräns...” (OJ september 1967).

Till källådrorna i New Orleans begav sig klarinettisten Örjan Kellin och pianisten Lars Edegran, och i sällskap med betydligt äldre musikantveteraner i den gamla jazzstaden inledde de en internationell karriär.

1968 öppnades jazzpuben Stampen i Gamla stan. I motsats till de många jazzställen och småklubbar som dykt upp och försvunnit i Stockholm, satsade man under de första åren på swingmusik och mainstream dvs. främst musik från 30- och 40-talen. Plötsligt fanns där åter musiker som Ove Lind (klarinett),

Rolf Larsson (piano), Bjarne Nerem (tenorsax), Björn Milder (piano) och andra tillsammans med ännu mindre väletablerade namn som vibrafonisten Lars Erstrand. Och publik fanns för denna musik, som lanserades som en ny våg under beteckningen ”Happy Jazz”. På Sollidens sommarscen på Skansen gavs konserter och radiosändningar med radiomannen Leif "Smoke Rings" Anderson som konferencier.

Ungefär vid samma tid märktes också ett allt större intresse från skivbolagens sida att satsa på jazz av olika slag. I en lagerlokal bland en massa gammalt bråte hade man hittat ca 8 000 gamla och bortglömda stenkakor - 78-varvsskivor inspelade på 30-talet av det svenska bolaget Sonora. Här återfanns nu en rad jazzskivor som man trodde gått förlorade men som vi har kunnat använda för vårt kapitel om 30-talet. 1968 gavs nämligen en stor del av jazzrepertoaren ut på 3 LP-skivor under rubriken "Svenska swingepoken". Det var upptakten till de många återgivningar med äldre svensk jazz som kom igång på allvar under 70-talet och som gav relief åt den jazz som spelades i nuet.

70-talet

MELLAN HISTORIEN OCH NUTIDEN

Man kan fråga sig om gränsen mellan 60- och 70-talet är särskilt tydlig med avseende på svensk jazz och jazzens situation i Sverige. Flera av de tendenser som vi återfinner i 60-talet får sin fortsättning och vidareutveckling under det följande årtiondet. I varje fall tycks övergången mindre påtaglig än i gränslandet mellan jazzens 50-tal och 60-tal. Det var då, när jazzen förlorade sin huvudfunktion att vara dansmusik, som den fick ett friare konstnärligt spelrum och nya konsert- och presentationsformer prövades, men ekonomiska, försörjningsmässiga problem för musikerna trädde också i förgrunden på ett helt annat sätt än tidigare. De förändrade villkoren gjorde det nödvändigt med nya organisatoriska idéer och initiativ. Under 70-talet får mycket av detta fastare former. Själva musiken kom att utformas på en rad olika sätt alltefter musikernas egna förutsättningar och musikaliska inriktning - 70-talets svenska jazz representerade en mångfald och brokighet som aldrig tidigare.

Detta avslutande kapitel skulle kunna bli en detaljrik krönika över årtiondets viktigare händelser och musiker - allt det som sammantaget leder över till den svenska jazzens 80-tal. Men det korta perspektivet har inte lockat mig till en uppläggning liknande den som genomförts i tidigare kapitel. Historia - också jazzhistoria - är inte främst summan av förflutna händelser, utan den handlar i hög grad om hur vi vid en viss tidpunkt väljer ut fakta och tolkar dem och hur vi ser mönster och avläser sammanhang. Då spelar det tidsmässiga avståndet en viktig roll: 70-talet ligger mitt emellan historien, den som vi tycker oss kunna överblicka och summera, och dagens oöverskådliga händelsetäthet. Här skall ändå ges en del fakta och synpunkter kring jazzen och jazzlivet under 70-talet.

Först något om musiken och musikerna. Vi möter som sagt en rad olika tendenser och många profiler. Det finns musiker som specialiserar sig på äldre jazzstilar och arbetar inom rätt väl definierade stilramar. Tradjazz - dvs New Orleans- och dixielandmusik i olika schatteringar - spelas av många grupper. Flera av de tidigare utövarna från 40- och 50-talen kommer tillbaka, bland

dem trumpetaren Jack Lidström och musikerna kring honom, klarinettisten John "Bunta" Horn m.fl. Men även yngre musiker såsom trumpetaren Bent Persson spelade med stor insikt i äldre jazzidiom t.ex. i ”Maggie's blue five” och ”Weatherbird Jazzband”. Kustbandet, som vi mötte under 60-talet, hade fortsatta framgångar också vid sina turnéer utomlands liksom swingmusiker med klarinettisten Ove Lind som ett centralt namn; swingvibrafonisten Lars Erstrand blir ett känt och uppskattat namn även utomlands.

Ännu vanligare blir efter hand inriktningen på bebop dvs. 40- och 50-talens moderna jazz. Den får något av en revival med basisten Red Mitchell, tenorsaxofonisten Nisse Sandström och pianisten Göran Strandberg m.fl. Båda spelade i Mitchells grupp ”Communication”. Mot slutet av 70-talet fanns också bland flera yngre musiker ett utpräglat intresse för bebop, den musik som hade Charlie Parker och hans epok som ett musikaliskt centrum. En grupp som trumslagaren Egil Johansens ”Jazz Incorporated” med saxofonisten Sandström och Krister Andersson, trumpetaren Bertil Lövgren, pianisten Lars Sjösten och basisten Sture Nordin gick på ett högst övertygande sätt in för denna musik under mottot "bebop is beautiful".

Göteborgsgruppen Mount Everest på besök hos Claes Dahlgren i New York 1979. Fr. v. Ronny Johansson (piano), Gilbert Holmström (saxofoner), Claes Dahlgren. Matz Nilsson (bas), Peter Sundell (trummor).

I början av årtiondet däremot utforskade många svenska jazzmusiker andra musiktraditioner och tillämpade dem på skilda sätt i sin musik. Den svenska folkmusikens möte med jazzen under 60-talet hade spelat en viktig roll som kom att ingå som en del i musiken hos musikerna kring Arne Domnérus, och den hade tidigt en särdeles viktig roll för pianisten och kompositören Nils Lindberg som bearbetade folkmusik och folkmusiktonfall för både mindre och större besättningar. Tenorsaxofonisten Gunnar Lindgren och hans grupp ”Opposite Corner” från Göteborg spelade en repertoar som innehöll folkmusik och konstmusik från olika håll, t ex från Arabien och Tibet, senare kunde man hämta musikaliska impulser från Ghana och gå till verk av kompositörer som Eric Satie och Béla Bartók för att få nya utgångspunkter för sitt musicerande. En omtalad grupp i början av årtiondet var ”Ar*bete* och Fritid” med tenorsaxofonisten Roland Keijser m.fl. Gruppen arbetade i gränslandet mellan jazz, folkmusik och popmusik. Ett märkligt möte skedde i gruppen ”Sevda” mellan svenska jazzmusiker (bl.a. saxofonisterna Bernt Rosengren och Gunnar Bergsten) och turkiska musiker, bland dem den hitkallade folkmusikern och violinisten Salih Baysal och de i Sverige bosatta Maffy Falay (trumpet) och Okay Temitz (slagverk). 1971 bildades gruppen ”Rena Rama” som kom att bli en av 70-talets mest framgångsrika svenska jazzgrupper med Lennart Åberg (saxofoner, flöjter), Bobo Stenson (piano), Palle Danielsson (bas) och Bengt Berger (slagverk). Också den gruppen byggde i hög grad sin repertoar med musikaliska byggklossar hämtade från olika håll i världen, men de framförde även egna kompositioner. Den indiska musiken spelade en viktig roll, och Rena Rama framträdde också vid de första indiska jazzfestivalerna; slagverkaren Bengt Berger studerade under längre perioder musik i Indien och i Afrika (senare spelade andra slagverkare i gruppen). En annan grupp var ”EGBA”, bildad 1972 med Ulf Adåker (trumpet), Ulf Andersson (saxofoner, flöjter), Stefan Brolund (elbas), Harald Svensson (piano), den afrikanske conga-spelaren Ahmadu Jarr. De afrikanska och latinamerikanska influenserna var uppenbara i EGBAs musik, dessutom påverkades man tidigt av pop- och rockmusik, den musiken hade stor del i 70-talets jazzmusikaliska klimat och inspiration fanns inte minst i Miles Davis' inspelningar omkring 1970 och hos grupper som ”Weather Report” och ”Return to Forever”. Elbasen och elpianot började allt oftare förekomma i svenska grupper.

Arrangörer som Georg Riedel, Bengt-Arne Wallin och Bengt

Hallberg arbetade vidare med större verk för olika besättningar. Hos Riedel och Hallberg fanns ett markerat intresse i flera verk för sång och körinslag, något som sammanhängde med en samverkan med kyrkokörer och kyrkomusiker - jazz i kyrkan hade vid det här laget blivit en föga omstridd men desto mer uppskattad företeelse runt om i landet. En populär konstellation i det sammanhanget var Svend Asmussen, Putte Wickman och Ivan Renliden, en trio som gjorde sig hemtam i många kyrkor. Intresset för storband sköt ordentlig fart - man talade t. o. m. om en svensk storbandsrörelse. Gugge Hedrenius satte samman en större ensemble och samlade entusiastiskt en publik till dans- och spisarkvällar på det anrika dansstället Bal Palais på Kungsgatan i Stockholm. Man breddade repertoaren och flera välkända utländska solister framträdde med bandet. Också nya svenska musiker knöts till det. Sångaren Claes Janson hörde till de mest omtyckta solisterna. Andra band fanns runt om i landet och några av dem arbetade sig upp till professionell klass med en egen repertoar. Mot slutet av årtiondet hörde storbanden i Umeå och Sandviken till de främsta, de hade också engagemang utomlands. Veteraner som orkesterledaren m.m. Charles Redland fick långvariga engagemang på jazzrestaurangen Atlantic, och Thore Ehrling samlade äldre och yngre musiker för att åter spela upp sin repertoar på skiva och i TV.

Den s.k. fria jazzen kanske kunde ha blivit den dominerande under 70-talet. Men av olika anledningar fick den inte den starka förankring och ställning som den hade kommit att få ute i Europa. Saxofonisten Bernt Rosengren hörde till dem som sökte sig till ett friare spelsätt. Med en kvartett, i vilken bl a saxofonisten Tommy Koverhult ingick, spelade Rosengren fri jazz med teman bl.a. ur Ornette Colemans repertoar. Senare ledde han ett storband med egna arrangemang i en smula äldre stil och för danspublik, och han spelade även bebop i mindre ensembler, ofta med de musikanter som, liksom han själv, en gång hade ingått i ”Jazz Club '57”.

Gruppen ”ISKRA” intog under hela årtiondet en mycket fri hållning gentemot alla musiktraditioner. Man odlade ett slags total öppenhet och uppvisade en lekfull attityd i allehanda improvisatoriska infall. I ISKRA spelade Sune Spångberg, Jörgen Adolfsson, Tuomo Haapala m fl. 1977 framträdde flera då verksamma svenska improvisationsgrupper tillhörande musikerkollektivet *Ett minne för livet* i en manifestation på Fasching, däribland

Stig Boström och Cecilia Wennerström i gruppen Salamander från Göteborg.

”ISKRA”, ”Lokomotiv konkret”, ”Samla Mammas Manna”, ”Förklädd Gud”, ”Miljövårdsverket samt pianisten Per-Henrik Wallin, en av 70-talets mest lysande svenska instrumentalister. En särling och pionjär inom den svenska frijazzen var saxofonisten Bengt "Frippe" Nordström, som redan i början av 60-talet hade valt en konsekvent musikalisk inriktning.

Under 60- och 70-talen gavs ett alltmer omfattande statligt stöd på kulturområdet. En nödvändig utveckling i takt med att den för masskonsumtion inriktade och av profitintressen ekonomiskt hårt uppbackade underhållnings- och populärmusiken bredde ut sig i massmedia. Vi har kunnat se hur jazzmusiker redan på 60-talet kunde få statliga stipendier, och trots att jazzen på 70-talet återvann en del av den terräng den tidigare förlorat, hade de flesta musiker mycket svårt att kunna försörja sig på sin musik. De s.k. konstnärsstipendierna på livstid utdelades av Konstnärsnämnden och garanterade sina innehavare ett årligt existensminimum. Några få jazzmusiker hörde till dem som utsågs till innehavare. Årligen började Statens kulturråd att ge ekonomiska bidrag till s.k. fria grupper, däribland en rad jazzgrupper och musiker. Dessa stöd gav (och ger) dock inga garantier för engagemang och speltillfällen, och formerna för det statliga bidragssystemet har också kommit att debatteras och kritise-

ras. Regelbundet stöd till lokala arrangörer av jazzkonserter och klubbengagemang på olika håll har länge varit ett starkt önskemål, men det har visat sig svårt för stat och kommun att infria detta på ett effektivt sätt. Våren 1975 - efter många års pläderingar och enträgna uppvaktningar i departement och kommun - fick Stockholm sin första permanenta jazzklubb, vilken snart korn att drivas av musikerna själva genom organisationen FSJ (Föreningen Sveriges Jazzmusiker).

Lokalen, tidigare ett välkänt dansställe på Kungsgatan 63 (Avalon, senare Zanzibar), hade varit diskotek med namnet ”Fasching”. Fasching har blivit en viktig spelplats både för svenska grupper och för gästande utländska ensembler och solister.

Stiftelsen Rikskonserter grundades på 60-talet och bedrev sin verksamhet med statsanslag. I början av 70-talet kom man att mer regelbundet att satsa på jazz i form av dokumentation av svenska jazzgrupper på skivmärket Caprice, genom konserter i bl.a. skolor, genom pedagogiskt utvecklingsarbete och genom information om nyare och svensk jazz i ambitiöst upplagda skivantologier. För de kommersiella skivbolagen tedde sig jazzen inte helt ointressant. EMI, Electra och Polygram satsade under några år på återutgivningar av äldre svensk jazz, och Metronomes utgivning av en lång svit LP-album till sitt 25-årsjubileum 1974 aktualiserade i ett slag en betydande del av den rika svenska 50-talsrepertoaren. Flera bolag ansåg sig också kunna satsa på nyinspelningar, dit hörde de små bolagen Dragon och Phontastic. Även riksradion dokumenterade under några år svensk jazz på sitt eget skivmärke, och STIM gav ekonomiska bidrag till större skivproduktioner med svensk jazz.

Jazzen hade successivt fått nya villkor och funktioner än tidigare. I den stora utbildningsreformen OMUS vid mitten av 70-talet, uppmärksammades den afro-amerikanska musiken - till vilken jazzen räknas - på ett helt annat sätt än vad som tidigare varit vanligt i sådana sammanhang. På olika håll började man anordna improvisationskurser med jazzmusiker som lärare och en del svenskt studiematerial utkom, bl.a. läroböcker av det välkända paret Monica och Carl-Axel Dominique som också medverkade i olika pop- och jazzsammanhang, med gruppen ”Solar Plexus” från början av 70-talet kombinerade de olika musikstilar (rock, visor, symfonimusik m.m.) med jazz och improvisation. Saxofonisterna Gunnar Lindgren och Lennart Åberg författade gemensamt sin uppmärksammade *Jazz- och popimprovisation. Grunderna för dej som vill spela själv* (1975). Pedagogisk för-

söksverksamhet kring jazz och improvisation korn igång vid musikhögskolorna, och i Malmö, Göteborg och Stockholm inrättades utbildningslinjer för jazzmusiker och blivande improvisationspedagoger. Ett ambitiöst och uppmärksammat utbildningsprojekt var *Ad lib 79*, som anordnades under några intensiva sommarveckor 1979 i Stockholm med flera av Europas mest framstående jazzmusiker som lärare och nära 200 elever.

70-talet innebar genombrottet för de årligen återkommande jazzfestivalerna i Sverige. Stockholms jazzdagar, Umeå jazzfestival och Kristianstads jazzfestival växte i omfång och ambitioner under medverkan av både svenska och utländska musiker. Gästspel av utländska musiker under andra tider på året än när festivaler ägde rum blev så vanliga att de inte alltid tilldrog sig samma uppmärksamhet som under tidigare årtionden. Det blev också vanligare att svenska musiker sökte sig utomlands.

Debatten kring jazzen var tidvis livlig. Den kunde handla om jazzens musikaliska och estetiska värde, dess sociala funktioner och vad den i övrigt kunde anses representera. Tidvis var det fråga om rätt högljudda och tämligen yviga åsiktbrytningar! Folkmusiken, popmusiken och den alternativa musikrörelsen hörde till de viktigare inslagen på 70-talets svenska musikarena. Att vissa musiker i dessa sammanhang också kunde kallas jazzmusiker eller åtminstone förde med sig jazzerfarenheter, får antyda hur sammansatt och komplicerad bilden kunde te sig för den som önskade dra gränser mellan genrerna. Många mer eller mindre experimenterande improvisationsmusiker undvek gärna den belastade termen "jazz", inte sällan för att därmed demonstrera en viss kritisk och ideologisk hållning. Inom den s. k. progressiva musikrörelsen gick man gärna till angrepp mot jazzen, även om man (utan att reflektera däröver?) delvis hade samma musikaliska inspirationskällor:

"Nej, nu gällde det att skapa något helt nytt, och nytt blev det också. Många musiker reagerade mot den elitistiska stil som gjorde sig bred inom både den s k klassiska musiken och jazzen. För dem var det konst 'för hela slanten'. Om folk begrep vad dessa herrar och damer tonkonstnärer gjorde var dem likgiltigt…. En del jazzmusiker tog på sig kravatten för att bli accepterade i borgerlighetens salonger och se! - visst har det hjälpt många. Där sitter de nu med sin urvattnade välling till jazz och blir upp-backade av etablissemanget - nästan som riktiga konstmusiker. I detta läge - med de vidgade internationella vyer som följde det politiska uppvaknandet i mitten och slutet av 60-talet med Vietnamrörelsen, musikaktivisterna m m, kändes det naturligt för

många musiker att söka inspiration längre bort. Det blev folkmusik från Afrika, Indien, Balkan och det blev John Coltrane, Charles Mingus, Cecil Taylor och senare även Terry Riley, Peter Brötzmann m.fl. som fick öronen och hjärtat att röra på sig ordentligt - musik och musiker som framstod som motpoler till all anpassning och sliskighet som tycktes härska härhemma."[70]

Jazzmusikern Bernt Rosengren hävdade däremot i en intervju 1978:

"Vi som sysslar med jazz räknas inte till den 'progressiva musikrörelsen'. Vi står någonstans utanför. Jag tycker att den progressiva musikrörelsen missuppfattat sig själv från första början. Musiken kallas för progressiv och så spelar de en musik som är så fruktansvärt reaktionär att man ryser. Inte den minsta *utveckling* av musiken ... den ideologi som härskar inom musikrörelsen ingår på nåt sätt att musikerna inte behöver vara så bra på att spela - rent tekniskt alltså. Jag menar att det är en jätteviktig sak, det gäller att lära sig instrumenten från grunden ... Jag tror att det kommer en uppgång för jazzen här i Sverige. Det är många ungdomar som lär sig att spela. Idag finns flera goda musiker i 20-25-årsåldern: pianister, saxofonister, trummisar ... Många kastar sig inte heller in i någon konstig fri form, utan de vill lära sig det här från grunden och bygga på den traditionella musiken."[71]

Jazzen i Sverige har kunnat fylla olika förväntningar och behov både för sina utövare och för sin publik. Pianisten Per-Henrik Wallin har engagerat hävdat några av jazzens viktiga funktioner som han uppfattar dem:

"Det är dynamiten som ligger i jazzen, på det viset är den ju till sin natur uppfordrande och pekar på det som finns bakom hela smeten av lögn och hyckleri. En påle i dödkötttet, det kommer den alltid att vara. Det är därför som de bästa musikerna alltid har varit skrämmande för många människor, därför att dom har trängt djupare in i allting än vad vanligt folk gör. Samtidigt tar det fram nånting som alla känner i sig, alla känner sig berörda om det är riktigt bra. Jag tror inte alls på att det finns specialistmusik. Det gäller bara i en ytlig mening, för är det bra, går musiken djupt och är stark, så drabbar den vem som helst, även den som aldrig har hört talas om det förut. Det har vi faktiskt någon gång då och då råkat ut för, att så kallade noviser har blivit tagna av att det är starkt. Till exempel i Kramfors förra hösten. Där var fyra äldre damer

[7070] Tuomo Haapalas text på LPn Alternative instrumental music. Caprice CAP 1163.
[71] Intervju med Bernt Rosengren. Folket i Bild/Kulturfront 1978 nr 18, s 2f.

som blev tokiga i vad vi gjorde, som krävde extranummer till och med. Dom var dom enda i publiken, och det var den bästa publik vi har haft. Vi nådde till dom.

Det är frågan om hur pass mycket temperatur man kan ge ut, hur pass mycket hetta och kraft och passion som man kan häva ur sig, och det drabbar folk. Det finns till exempel ingen människa på hela jorden som kan stå emot ... som till exempel Edit Piaf när hon gjorde sina stora framträdanden på Olympia i Paris, så oerhört starkt och naket. Naken framställning är alltid stark, det kan man inte rynka på näsan åt, om man inte är fruktansvärt pervers. Det är så jazzmusik ska vara, det är så den är från början, ända från Armstrong. Dom som har följt upp det och djupt gått in i detta, dom har gett av sig själva, så att man alltid kommer att komma ihåg dom, aldrig kan upphöra att älska dom. Det är ett mod i det också, dom är modiga nog att gå lite längre på linan än andra, och det ska dom kommas ihåg för."[72]

Per-Henrik Wallin (1975)

[72] Per Henrik Wallin intervjuad av Lars Westin. Orkester Journalen 1980 januari, s 26.