

# Medhårs och mothårs

## *Etnologisk forskning i relation till intern historieskrivning*

ALF ARVIDSSON är professor i etnologi vid institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hans forskning är främst inriktad mot musik och folkligt berättande. År 2011 utkom Jazzens väg inom svenskt musikliv.



**f**ör etnologer som ägnar sig åt kulturhistorisk forskning är det inte ovanligt att det redan finns en etablerad historieuppfattning inom det aktuella området att förhålla sig till. Detta blir särskilt tydligt när den upprätthålls inom ett nutida nätverk av intresserade

och utövare, mer eller mindre formellt organiserade. Den kan komma i form av upphovsberättelser och anekdoter om milstolpar och mästare, i självpresentationer på nätet och i intervjuer. Den kan färga artiklar i tidningar och tidskrifter, särskilt i snävare fackpress. Det kan finnas historik i bokform som skrivits med någon form av inifrånperspektiv. En sådan "intern historieskrivning" är en tillgång genom att den erbjuder en startpunkt för forskaren i form av ett material att utgå ifrån i problemformulering och bakgrundsteckning, och en etablerad inifrånkunskap att ta till sig för att ha som "delad kunskap" i kontakt med intervjupersoner. Samtidigt kan en etablerad historieuppfattning dölja mer än den förevisar, till exempel genom att företrädesvis bekräfta nutida definitioner, maktrelationer, inkluderingar och exkluderingar.

Jag kommer att diskutera dessa frågor utifrån ett historiskt inriktat projekt om svensk jazz. Jazzen blir här ett exempel på ett fenomen som både kan karaktäriseras som marginaliserat och i underläge i en större samhällskontext, samtidigt som det innehåller sina egna maktstrukturer vilka förutsätter en viss typ av historieskrivning.

I början av 1980-talet hade jag upptäckt att svensk jazzhistoria blivit inte bara erkänt som område för vetenskapligt intresse, det hade också institutionaliserats genom inrättande av en särskild arkivarietjänst vid Svenskt

Visarkiv. Genom att jag hade tidigare kontakter med arkivet fick jag möjlighet att i liten skala göra viss dokumentation om jazz i Umeå, och fortsatte att odla detta intresse parallellt med doktorandstudier och fortsatt forskarkarriär. 2002 gav jag ut en Bourdieu-inspirerad studie med utgångspunkt från mitt lokala material. Efter uppmuntran att fortsätta inom forskningsfältet startade jag 2006 ett projekt<sup>1</sup> med syfte att belysa processen där jazzen förändrade status från populärkultur till etablerad högkultur, vilket resulterade i boken *Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975* (2011). I arbetet har jag gått igenom en stor del av Svenskt Visarkivs jazzsamlingar, vilket är underlaget för denna artikel.

Samlingarna innehåller material som både bekräftar och ifrågasätter den etablerade historieskrivningen på området. De har till stor del tillkommit i samverkan mellan forskare och jazzmusiker, och samlingen/avdelningen är i sig en del i institutionaliseringen av jazzen som självständig musikform. Detta återverkar på vilka forskningsfrågor som är möjliga att ställa, och hur deras relevans uppfattas.

Sociologen och folkloristen Gary Alan Fine har uppmärksammat det gemensamma minnesarbetets betydelse för att hålla samman avgränsade subkulturer (Fine 2013). Hans exempel är schackspel, där möjligheterna att både vara aktiv som spelare och att uppskatta andras spel och delta i en intern kommunikation förutsätter kännedom om olika modeller för att spela schackpartier, deras historia och om olika spelare nu och i historien. Han använder begreppen *tiny public* för att beteckna en avgränsad publik som för ett kollektivt samtal, där en ömsesidig förväntan om kännedom om gemensamma

minnen ger individen inkludering i gruppen, och *sticky culture* för att beteckna innehållet i minnena. Med *sticky* menar han att kunskaper som en gång förvärvats, och det erkännande av att individen behärskar de kunskaper och minnen som definierar gruppen, är beständiga; kulturen är en del av en identitet som individen inte kan avsäga sig utan vidare. Den klibbar fast. Fine exemplifierar också med jazzmusikens "standardlåtar" som utgör en del av det kollektiva minne som krävs för att bli accepterad bland jazzmusiker.<sup>2</sup> I projektet studerar jag en vidare krets av jazzmusiker och jazzentusiaster, där både standardlåtar, musiker, inspelningar och konsertlokaler nu och historiskt utgör det tänkta gemensamma.

Min ingång till svensk jazzhistoria har varit att se jazz som en strukturerande princip i svenskt musikliv. Det innebär att se på beteckningen "jazz" som något som skapar och kanaliserar uppmärksamhet – men också att avtäcka hur i samhället förekommande musikaliska strukturer, stilistiska drag, socialt kapital hos musiker med mera utan att nödvändigtvis benämnas "jazz" ändå blir mer begripliga när deras relation till jazztraditionen kan upp-dagas.

#### BYGGANDET AV EN SVENSK JAZZHISTORIA

Den dominerande traditionen i jazzhistorisk forskning har varit den jazzinterna, med fokus på mästarna, innovatörerna, entreprenörerna, makthavarna. Detta är en kunskapsproduktion som vuxit fram ur behovet hos specialiserade lyssnare, kritiker och utövande musiker att vara förankrade i den musikaliska traditionen. Ett viktigt syfte har varit att särskilja sig mot

nöjespress och musikbransch koncentrerade på samtida kortsiktig uppmärksamhet utan djupare förståelse av sociala och historiska kontexter.<sup>3</sup> Vidare har detta varit del av den interna kanoniseringsprocessen där musikers och inspelningars funktion som förebilder har bekräftats eller omförhandlats.<sup>4</sup>

Idén om en svensk jazzhistoria finns etablerad sedan slutet av 1930-talet då de första artiklarna där ”pionjärerna” uppmärksammas kommer i svenska jazztidskrifter. Redan här är några frågor viktiga: Vilka var först? Hur introducerades det som idag kallas jazz? Historien finns därefter närvarande kontinuerligt, främst genom en snabb omsättning av nya stilar som kontinuerligt omdefinierar vad som är aktuellt och vad som blivit förlegat, och mindre notiser om tidigare kända musiker som övergår till annan verksamhet. Vid mitten av 1960-talet började ett mer uttalat intresse för svensk jazzhistoria att växa fram inom jazzens subkultur, vilket jag tolkar som ett tecken på att jazzen skapat flera generationer musiker och lyssnare, och där de tidigare generationerna inte längre identifierades som jazzens samtida ledande skikt utan tvärtom tillskrevs en större betydelse ”i historien”. Att det samtidigt inträtt en publikkris för den samtida jazzen gav också utrymme för äldre jazzlyssnare att hävda sina generationers stilar som viktiga. (En teknologisk orsak fanns också i att övergången från 78-varvsskivor till LP skapade möjligheten för skivbolagen att sälja samma inspelningar en gång till, för samma lyssnare med nya skivspelare, och då i en historiserande förpackning.)

De samlingar som finns vid SVA härstammar från det medvetna arbete att dokumentera svensk jazzhistoria som startade under 1970-talet. Väl att märka, ini-

tiativtagare var jazzentusiaster som formulerade uppgiften; att etablera svensk jazzhistoria som akademisk uppgift kom därefter.

Samlingarna består av flera olika materialkategorier: skivor och andra musikinspelningar, foton, jazztidskrifter, originalarrangemang från olika orkestrar, tryckta noter samt vad jag här kommer att diskutera, inspelade intervjuer.<sup>5</sup>

Många av intervjuerna har tillkommit genom att arkivarier och/eller entusiaster genomfört dem med direkt syfte att bygga upp arkivets samlingar, men det finns också intervjuer med grund i delvis andra agendor. Några har tillkommit för att vara råmaterial för radioprogram, där de fungerat som tillbakablickande personporträtt – vilket avspeglas i att intervjuer kan innehålla påannonser av skivor: ”Ska vi ta och lyssna på...” – vilket inte refererar till intervjusituationen utan sagts för att underlätta redigering till radioprogram där musiken klippts in senare.<sup>6</sup> Andra intervjuer har gjorts med den dubbla intentionen att skapa underlag för artiklar i tidskriften *Orkesterjournalen* och samtidigt bli arkivdokumentation. Här kan man höra kommentarer om vad som ska tas med och inte tas med i artikeln. I denna funktion finns då den journalistiska bedömningen av vilka musiker som är intressanta att presentera på ett helsidesuppslag, och vilka delar av musikerns verksamhet som varit intressanta.

Det finns också vissa genrekonventioner i jazztidskrifterna som återkommer i arkivintervjuerna: det livshistoriska anslaget, först och främst fokuserat på musicerandet: upptäckten av jazz, de första stegen i en läroprocess, viktiga anhalter i karriären; vidare utläggningar om den egna jazzfilosofin, kommentarer till jazzens nuvarande situation, nuvarande verk-

samhet och planer. Med eller utan intentioner om publicering så finns denna konvention för vad en intervju med jazzmusiker ska vara aktuell i intervjusituationen.

Dimensionerna yrkesliv och familjeliv, vanliga ledstänger i livshistoriska intervjuer, är inte självklart närvarande. Yrkesliv berörs främst som en fråga om att vara professionell musiker eller inte, ibland också som ett lidandetema i berättelser om "svåra tider", kompromissande med kommersiella villkor, eller försök att hitta en bra balans mellan annan form för försörjning och musicerande. En annan dimension som inte är särskilt närvarande i materialet är faktiskt diskussioner av musicerande och estetiska normer och preferenser – vilket möjligen kan förklaras med att sådana frågor är svåra att besvara i ett återblickande samtal, men också med att för både intervjuare och intervjuad förutsätts den intervjuades musik vara välkänd och självklar, utan behov av förklaringar.

Dokumentationen har alltså gått hand i hand med en framväxande historieskrivning som både haft som syfte att skapa en kanoniserad framställning av (enligt jazz-interna konventioner) viktiga personer, epoker, inspelningar, och att förankra svensk jazz historia i större sociala och historiska kontexter – vilket avspeglar samtida generella trender inom kulturhistoria och kultursociologi.

Återkommande frågeställningar har därför varit: individbiografier, miljöhistorik (särskilt Nalen i Stockholm), ungdomskultur, jazz och rasdiskurser (främst aktualiserat som trettiotalsfenomen), och olika aspekter av svensk periferi som introduktion av nya stilar som blivit aktuella inom amerikansk jazz, och framväxten av jazz med inslag av svensk folkmusik.

## ATT SKAPA EN VÄRLD I INTERVJUER

Jag vill använda mig av det perspektiv som Katherine Galloway Young använder i sin bok *Taleworlds and Storyrealms* (1987). Tillämpningen haltar något; Young analyserar performans av tydliga berättelser inom ramen för sociala situationer (till exempel intervjuer). I de intervjuer jag analyserar är det snarare intervjun som helhet som är utgångstext.

Young har tre nivåer. *Taleworld* är den värld som beskrivs i berättelsen och de handlingar och aktörer som blir synliga därigenom. I en personlig erfarenhetsberättelse kan berättaren finnas med som en av aktörerna. I *storyrealm* finns berättarrollen med sina kommentarer om berättelsen och annan metakommunikation till lyssnaren. Här har berättaren auktoritet gentemot lyssnaren genom att vara den som för ordet och behärskar berättelsen. Slutligen är den tredje nivån *conversational realm*, samtalskontexten där de två kontrahenterna samtalar på ett mer jämlikt sätt; här finns det tematiska sammanhang som motiverar ena parten att berätta en berättelse, och här finns det mottagande och den utvärdering som sker – förväntat från berättaren är att framförandet ska få lyssnaren att erkänna berättelsens poäng och instämna i berättarens åsikter, men det kanske blir fallet först efter diskussion och argumentation, eller så har berättelsen bidragit till att tydliggöra åsiktsskillnader mellan samtalsparterna. Som en fjärde nivå vill jag tillägga de sociala omständigheter som möjliggjort att mötet mellan parterna faktiskt ägt rum.

I de jazzhistoriska intervjuerna kan vi då på den första nivån, *taleworld*, hitta representationer av flera olika världar, oftast

kronologiskt ordnade och definierade: förutom barndomens miljöer som hör till livsberättelsens struktur så blir det bilder av, eller bidrag till bilder av "jazzen på 50-talet", "jazzen på 60-talet" och så vidare, eller särskilda miljöer som Nalen och andra spelställen främst i Stockholm, eller av olika orkestrar som intervjupersonen deltagit i. Gränsen till nivån storyrealm är flytande och ofta svår att urskilja eftersom den berättelse som skapas inte är definitiv och förutbestämd. Framställningen av vad som hände och vad som var viktigt på 1950-talet blir genomsvrad av intervjupersonens och intervjuarens reflektioner och repliker om vilka aktörer, händelser och miljöer som ska finnas med och vilken betydelse de ska tillskrivas. Den tredje nivån som utgår från nuet i intervjusituationen är också omedelbart närvarande – eftersom intervjun utgår ifrån en kontext av att dokumentera och skriva svensk jazzhistoria blir bedömningen av vad och vem som nämns beroende av detta perspektiv. Vad i femtiotalet är viktigt nu, vad är värt att komma ihåg? Spänning mellan olika nivåer kan uttryckas till exempel i repliker om individer eller musikstilar som kontrasterar "då" och "nu". Mer entydigt i nuet är intervju-partier där intervjupersonens nuvarande verksamhet tas upp, vilket då blir en möjlighet för självpresentation som ofta får karaktären av att visa upp att individen fortfarande är en aktiv jazzmusiker, och intervju-partier där jazzens situation mer generellt i nuet diskuteras. På den övergripande nivån har vi slutligen de frågor som sällan berörs i intervjun som sådan, nämligen intentionerna bakom intervjun, vem som har uppdraget att intervjua, och vem som blivit utvald för intervju och varför.

En relativt oproblematiserad beskrivning av intervjusamlingen skulle kunna

vara något i stil med: I syfte att samla fakta som är relevanta för skrivandet av och förståelse för svensk jazzhistoria har olika personer, insatta i och engagerade för ämnet, till stor del på frivillig basis genomfört intervjuer med företrädesvis musiker som har mycket av egna erfarenheter från centrala positioner. Genom intervjuerna förmedlas fakta och ges tolkningar och kommentarer till jazz då och nu.

En mer kritisk läsning "mothårs" skulle istället kunna vara: Genom ömsesidigt erkännande av varandras kompetens och införståddhet samarbetar intervjuare och intervjuad i att reproducera och formulera idéer om jazzens konstnärliga självständighet och höga värde, dess betydelse i svenskt samhällsliv, om personer, händelser och miljöer som varit särskilt viktiga för jazz i Sverige, och gör markeringar om stilar, aktörer, attityder och musikaliska inriktningar som bör avgränsas från jazzen eller haft negativ inverkan på jazzens utveckling och existensvillkor.

I en problematiserande läsning är alltså intervjuerna en förhandling där intervjupersonens identitet som jazzmusiker, och i förlängningen också vad som utmärker en jazzmusiker, motiveras och bestäms.

Vad är då en jazzmusiker? Det är värt att reflektera över denna kategorisering. Den har både den kollektiva dimensionen av att vara en social roll, musiker, samtidigt som bestämningen "Jazz" skapar en subkategori som enligt sina egna diskurser både handlar om att bli utvald av och invald i ett kollektiv, att identifiera sig med den kollektiva beteckningen, och att samtidigt ha en individuell särprägel för att leva upp till förväntningarna på jazzmusikeridentiteten. Att granska urvalet av intervjuade blir därför ett sätt att se vilka principer som skapar inkludering och exkludering av individer, och med dem de

kategoriseringar och egenskaper de står för och förknippas med.

#### NATIONALITET, KÖN OCH GENREGRÄNSER

Vilka har då blivit intervjuade? En överväldigande majoritet är svenskar. Det kan låta banalt eftersom syftet är att undersöka ”svensk jazzhistoria”, men jazz är nu faktiskt inte ett fenomen som utan vidare bekräftar och reproducerar det svenska samhällets sociala och kulturella mönster. Tvärtom, den är ett område där en mängd kulturella teman, inte minst frågor om nationalitet och ras, har synliggjort och bearbetats.<sup>7</sup> Inom jazz och andra musikformer har icke-svensk nationalitet kunnat vara en resurs. Många amerikanska musiker har gjort längre eller kortare insatser i jazz i Sverige (det finns t.ex. flera samlingsalbum under titeln ”Americans in Sweden”), och även från Norge, Polen, Turkiet och Västafrika har det kommit större antal musiker som intagit framträdande positioner.<sup>8</sup> Men är de delaktiga i ett svenskt skeende eller enbart tillfälliga gäster? Den amerikanske basisten Red Mitchell som var bosatt och verksam i Sverige 1968–1992 fångade något av tematiken i en intervjubok med amerikanska exiljazzmusiker: ”For people who think categorically, I don’t fit. Most promoters and club owners think either in terms of a foreign star coming in or a local guy, so I get left out of a lot of things [...] Local guys, they thought Swedes; traveling guys, Americans. I was not a visiting star and I was not Swedish.” (Moody 1993:140f).

Mitchells uttalande ska också ses i ljuset av att amerikaner alltid givits en särställning inom jazz i Sverige. Men deras

*Vid sidan av det målmedvetna historiebyggandet genom intervjuer är återutgivning av äldre inspelningar en mekanism som tillskriver musiker utrymme i historiemedvetande. 22 år efter sin död uppmärksammades basisten Red Mitchell när ett album återutgavs på CD, här ett skyltningsarrangemang vid kvällsseminarium 6 maj 2014.*

position i svensk jazz blir problematisk genom att de inte är ”local guys”<sup>9</sup>

Iögonfallande är den minimala kvinnliga närvaron, både räknat i antalet intervjuer och i personer nämnda i intervjuerna. En första förklaring som också dyker upp i intervjuerna är då att det här handlar om ett fält som dominerats av män, och att det följaktligen är män som har något att berätta. Förutom de allmänna referenserna till att manlig dominans var

ett generellt mönster i samhället fram till 1960-talet finns också den särskilda mekanism som handlar om jazzens kvaliteter, och som handlar om att bli utvald av kollegor och expertpublik. Det har varit för få kvinnor som tillerkänts den kvalitetsnivå som krävts för att bli accepterade.

I mitt analysarbete har jag försökt att gå några steg längre och ställa frågor som avnaturaliserar denna ordning. Har kvinnor varit verksamma inom svensk jazz före 1970-talet?<sup>10</sup> Har de givits något särskilt utrymme, har det funnits någon nisch för dem? Hur har de tagits emot, med uppmuntran eller negativa sanktioner?

Intervjumaterialet har inte kunnat ge svar. Däremot har jag använt mig av de samtida jazztidskrifterna och kunnat konstatera att genom Alice Babs genombrott 1940 skapades ett utrymme inom jazzen för unga sångerskor. En mängd tävlingar ordnades som innebar möjlighet för unga kvinnor att bli sedda och flera inledde också karriärer som vokalist i dansorkestrar, den då normala formen för organiserad jazzmusik, och/eller som sångsolister. Efter andra världskriget marginaliserades dock vokalisterna i och med att den innovativa och aktuella jazzen främst definierades som en instrumental musik. Många dansorkestrar markerade att vokalist var en eftergift för arbetsgivarnas förväntningar på att de skulle presentera aktuell populärmusik, och gav vokalisten minimalt utrymme eller slutade ha vokalist – alltså, den roll som var mest lättillgänglig för kvinnor marginaliserades och blev då inte del av den självklara jazzstruktur som levt vidare genom historien.

För de kvinnor som spelade instrument och som lyckades lära sig tillräckligt mycket för att bli accepterade musikaliskt fanns en mängd språkliga strategier och

konventioner som marginaliserade dem i det offentliga samtalet, vid sidan av de individuella erfarenheterna av att bli motarbetade. Resultatet blev att de få som deltog i femtio- och sextiotalets jazzmusik också lämnade den efter relativt kort tid eller fortsatte i undanskymda positioner, båda faktorer som bidrar till att de inte är självklara i en svensk jazzhistoria.

Här finns alltså kriterier som att vara långvarigt verksam, att tillhöra de ledande och offentligt uppmärksammade, att ha varit del av introduktioner av nya stilar som kriterier för att bli intervjuade. Om inte kvinnor kvalificerade sig för dessa centrala positioner, var fanns de då? Ett vidgat perspektiv till att också innefatta jazzens publik som viktig i forsknings-sammanhanget skulle öppna för att frågor om hur jazzmusikern och jazzen konstrueras socialt skulle kunna besvaras.

Mansdominansen är också avhängig att det till cirka 90–95 procent är musiker som blivit intervjuade. De få som intervjuats i andra roller är ljudtekniker, skivproducenter, skribenter, något enstaka fall hustrun till en bortgången musiker. Noteras kan att den interna arbetsdelningen och statusfördelningen i standardjazzgruppen går igen: trumslagare och särskilt basister är underrepresenterade.

Musikerna kan grupperas i två huvudkategorier. De som är/varit etablerade som "stjärnor", och de som spelat med stjärnorna. Vem som är "stjärna" avspeglas i historiskt material: de har fått egna artiklar i jazztidskrifter och fått göra skivor i eget namn och nämns i historiker, men det finns också tendenser i intervjuerna där "stjärnorna" huvudsakligen berättar om den egna karriären och hela tiden är huvudperson, medan andra också får berätta om mer framstående musiker de spelat med, och då får berättarrollen som

ögonvittnen till jazzhistorien mer än att vara huvudaktörer i den.

Frågan om kvinnors frånvaro aktualiserar också betydelsen av distinktion gentemot populärmusik som en viktig strategi för jazzens självständighet och hävdande av konstmusikalisk status ("kulturellt kapital"). Det är de konstnärliga ambitionerna, och deras avskiljande från kommersiella sammanhang, som varit viktiga i hävdandet av en meningsfull identitet som jazzmusiker. Men samtidigt finns jazzen närvarande i stor del av 1900-talets populärmusik – även efter 1960 då jazzmusiken definitivt sägs övergått till att vara konstmusik. 1960-talets populärmusik bygger till stor del på musikaliska grundstrukturer som jazzen etablerat, och jazzmusiker med sina kompetenser var till stor del med i detta skapande.

Inte minst finns jazzen närvarande i rockmusiken – genom en delvis gemensam historieskrivning (blues) men framför allt genom att en "autentisk" rockmusik, i en kritisk relation till populärmusiken, övertog mycket av jazzens diskursiva inramning – konstnärskapet, orkesterformatet, vissa instrument och deras speltekniker, instrumentala improvisatoriska solon som viktig formprincip. Men även i svensktoppsmusik, revyer, musicals och gospel finns drag av jazzestetik och jazzkompetens (se Arvidsson 2014). När jazzen var definitivt etablerad som konstmusik och började få kulturpolitiskt stöd, i slutet av 1960-talet, började också ironiskt nog nya former av genomslag för jazz på populärkulturområdet. Begreppet "Happy Jazz" lanserades 1968 av nystartade restauranter och pubar och innebar en revitalisering av äldre jazzstilar, med uttalad skillnad gentemot samtida "konstnärlig" jazz. Under 1970-talet tillkom fusion som ny inriktning inom jazzen – med tydliga

rockinflenser och med stora kommersiella framgångar för exempelvis Mahavishnu Orchestra och Weather Report, som låg högt på svenska försäljningslistor. Här blir då frågan, är jazz ett så distinkt fenomen att det alltid kan stå i centrum för forskning? Är det kanske mer fruktbart att se det dels som en tendens inom populärmusik, och dels inom konstmusik? Samtidigt finns det sociala strukturer som upprätthåller en autonomi för jazz – jazzklubbarnas och jazzmusikernas riksorganisationer vilka är etablerade motparter i den statliga kulturpolitiken, särskilda jazzmusikerutbildningar, tidskrifter, radioprogram och inte minst jazzmusiker och jazzentusiaster som hävdar jazzens självständighet.

I mitt ursprungliga projektupplägg ville jag undersöka hur jazzen förändrade status från populärmusik till konstmusik. I intervjuerna kunde jag hitta vissa brottstycken, antydningar och konkreta exempel, men de förekom sporadiskt allt efter intervjupersonens egna erfarenheter och intresse att ta upp just denna aspekt. Genom att problematisera intervjuerna som korpus och deras dominerande uppläggning har vissa tendenser blivit tydliga vad gäller jazzens sociala historia vad gäller inkludering och exkludering, och ett antal centrala värderingar, "sticky culture", i svenska jazzdiskurser har fått gestalt.

Att arbeta mothårs den jazzinterna historieskrivningen blir då att problematisera vad som definierats ut, hur det gått till, att ställa kontrafaktiska frågor om vad som kunnat hända om en annan diskurs blivit dominerande – och därifrån reflektera över om nya forskningsfrågor behöver ställas, om forskningsobjektet ska definieras på annorlunda sätt, och om tidigare dokumentationer behöver kompletteras eller göras om.



## NOTER

- <sup>1</sup> Jazzen och jazzmusikern: förändrade genresystem och roller i svenskt musikliv under 1900-talet. Finansierat av Riksbankens Jubileumsfond, 2006–2008.
- <sup>2</sup> Fine 2013 efter Faulkner & Becker 2009.
- <sup>3</sup> Förutom en mängd skrifter om enskilda artister eller om jazzens historia i avgränsade platser eller regioner är det främst Kjellberg 1985, Kjellberg 2009, Fornäs 2004 och Bruér 2007 som utgör huvudlitteraturen om svensk jazzhistoria, tillsammans med Jan Bruérs och Bengt Nyqvists skivserie *Svensk Jazzhistoria* (10 album med utförliga texthäften). Internationellt har sedan sekelskiftet kommit en serie studier inom ”new jazz studies”, det också Fornäs 2004 kan räknas.
- <sup>4</sup> Här står den svenska jazzen i relation till kanoniseringsprocesser inom amerikansk jazz, och jazz generellt, som de beskrivits av bland andra DeVaux 1991 och Whyton 2010. Motsvarande processer inom klassisk musik belyses av bland andra Citron 1993 och Pettersson 2004.
- <sup>5</sup> Vid arkivet finns cirka 80 intervjuer tillgängliga i utskrift och det är dem jag främst bygger på. Den förteckning över jazzsamlingarna som tar upp inspelningar innehåller även radio- och TV-program, så det är svårt att enkelt bedöma hur många intervjuer som gjorts totalt. En kvalificerad gissning är att det rör sig om en siffra mellan 400 och 800; tydligt är att det är en mindre del som är utskrivna. De intervjuer som faktiskt är utskrivna verkar representera helheten vad gäller ålder, kön, instrument, berömmelse; jag ser inte någon tydlig slagsida som skulle förändra mina resonemang.
- <sup>6</sup> Exempelvis intervju med Zilas Sjöblom som jag kunnat jämföra med färdigställt radioprogram.
- <sup>7</sup> Se Fornäs 2004 för diskussioner gällande 1920–1950; synen på jazz som ett fenomen som inte självklart bekräftar och håller samman samhället utan är arena för diskussioner finns också hos Moore 2007.
- <sup>8</sup> Det ingår också i arkivets samlingar en relativt stor mängd intervjuer med amerikanska musiker, men detta är gjort i New York av redaktören Claes Dahlgren under 1960- och 1970-talen för sändning i svensk radio – och innehållet är för närvarande inte tillgängligt i skriftlig form. Materialets existens bekräftar betydelsen av amerikanska musiker som förebilder.
- <sup>9</sup> Under 2014 har Svenskt Visarkivs jazzavdelning

och Gruppen för Svensk Jazzhistoria arrangerat seminarier om Red Mitchells och Don Cherrys verksamheter i Sverige, vilket visar på ökad medvetenhet om denna dimension.

- <sup>10</sup> Kapitel 3 i min bok ägnas denna fråga.

## LITTERATUR

- Arvidsson, Alf, 2002. *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazzmusikalliskt fält i Umeå 1920–1960*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå.
- Arvidsson, Alf, 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. Möklinta: Gidlunds.
- Arvidsson, Alf, 2014. “Jazz, popular music, and gender; the case of Lill Lindfors”, i Arvidsson, A. (ed.), *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10<sup>th</sup> Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30–31 2012*. Stockholm: Statens Musikverk/Svenskt Visarkiv.
- Bruér, Jan, 2007. *Guldår och krisår: Svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Stockholm: Svenskt Visarkiv. (Diss.)
- Citron, Marcia J., 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeVaux, Scott, 1991. “Constructing the jazz tradition: Jazz historiography”, i *Black American Literature Forum*, 25 (3), pp. 525–560. Reprinted in O’Meally, Robert G. (ed.): *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 483–512.
- Fine, Gary Alan, 2013. “Sticky cultures: Memory publics and communal pasts in competitive chess”, i *Cultural Sociology* 7(4), pp. 395–414.
- Faulkner, Robert R. & Howard S. Becker, 2009. *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fornäs, Johan, 2004. *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Kjellberg, Erik, 1985. *Svensk jazzhistoria*. Stockholm: Norstedts.
- Kjellberg, Erik, 2009. *Jan Johansson – tiden och musiken*. Hedemora: Gidlunds.
- Moody, Bill, 1993. *The Jazz Exiles: American Musicians Abroad*. Reno: University of Nevada Press.
- Moore, Hilary, 2007. *Inside British Jazz: Crossing Borders of Race, Nation and Class*. Aldershot: Ashgate.

- Pettersson, Tobias, 2004. *De bildade männens Beethoven: Musikhistorisk kunskap och social förmering i Sverige mellan 1850 och 1940*. Göteborg: Göteborgs universitet, institutionen för musikkvetenskap.
- Whyton, Tony, 2010. *Jazz Icons: Heroes, Myths and the Jazz Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, Katharine Galloway, 1987. *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht/Boston/ Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.

## SUMMARY

*With and Against the Grain:  
Ethnological Research and Emic History  
(Medbårs och mothårs  
Etnologisk forskning i relation till  
intern historieskrivning)*

When doing cultural history research, the researcher can come across already established opinions of what the history is in a field. Aitologies, lists of heroes and masters, turning point anecdotes and written histories are present as more or less taken for granted within a community. This is a convenient starting-point and background material for a researcher, but can also hide more than it shows by confirming contemporary definitions, power relations, inclusions and exclusions. As an

example, I analyse tendencies within Swedish Jazz History by going through interviews made at the Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research. A conventional attitude would be to accept the collection as fairly representative: the most important musicians have been interviewed and there is a good sample across different decades. However, in a reading “against the grain” by the use of Katharine Galloway Young’s concepts of Taleworld, storyrealm and interview situation, the interviews stand forward as negotiations of what jazz styles, what musicians and what qualities should be included in the Swedish jazz field and what is to be left out. In this case, foreign born musicians and women musicians are marginalized in Swedish jazz history, as well as styles that can seem to be too commercial. The musicians chosen are either stars, or witnesses to the stars. Working against the grain of the emic Swedish Jazz history is to problematize what has been outdefined and how, to ask counterfactual questions on what could have happened if other discourses had dominated, and reflect on new questions to ask, new definitions of the research object, and the need for new and/or revised documentation.

*Keywords: Swedish jazz history, emic history, taleworlds, storyrealms, sticky culture.*

*Alf Arvidsson, Professor in Ethnology, Department of Culture and Media Studies, Umeå University, Umeå, Sweden.*