

Bluesen i Sverige före 1960

Den varierande förståelsen av en genre¹

Alf Arvidsson

Musikgenrer växer inte fram ur intet och framträder sällan fix och färdiga. De är sociala konventioner om hur man ska lyssna och spela, och om vilka former som musiken ska ha – men också om vilka framförandesituationer de passar för och vad musikern representerar. Konventioner kan förändras, och musikgenrer kan genomgå sådana strukturella förändringar att det kanske bara är namnet som bibehålls – eller, i mindre drastiska processer, att förskjutningar sker där det perifera och centrala byter plats, värden som premierats byts ut, mästare omvärderas och bifigurer rehabiliteras. Lägg sedan till att genrer kan flyttas mellan olika länder och infogas i olika sociala sammanhang, något som skapar förutsättningar för stor variation och dynamik.

Ett intressant exempel på ett genrebegrepps flytande karaktär är hur blues har betecknat olika fenomen i Sverige under olika tidsperioder. Den nuvarande dominerande förståelsen premierar det tidiga 1960-talets Chicago- och Memphisblues som stilideal och sätter Peps Persson och Slim Notinis framträdande på svenska scener några år senare som pionjäraktivitet. Men blues fanns långt tidigare, som ett mer flytande och omstritt begrepp.

I denna artikel kommer jag att granska olika sätt att uppfatta och utöva blues i Sverige, med tyngdpunkt på perioden 1920–1960. Avgränsningarna betecknar de första omnämningarna i början av 1920-talet, och den definitiva avgränsningen av blues som genre skild från jazz som börjar slå igenom internationellt runt 1960. Studiet av blues ger intressanta insikter i hur musikgenrer förknippas med sociala kategorier. Här handlar det om en genre som härstammar från en annan politisk enhet (USA), från en annan språklig gemenskap (engelska) och från en rasifierad grupp (svarta). Hur ska den förstås i den föreställda svenska gemenskapen under 1920- till 1960-talen? Är den ”vår” eller ”deras”, och vilka är i så fall ”de”? Det finns (minst) tre möjliga sätt att betrakta blues: som afrikansk-amerikansk musik, ett uttryck för en specifik social situation i USA; som amerikansk musik, representativ för det amerikanska samhället; och som en del av det internationella moderna samhällets musik, och därmed också en självklar del av svenskt liv. De skilda synsätten har konsekvenser för vilka former, artister och brukssituationer som uppmärksammas och premieras. Vidare ger blues exempel på hur begreppen folkmusik, populärmusik och konstmusik (eller deras synonymer) används för att göra en musikform begriplig, också med konsekvenser för vilka praktiker som tillämpas.

Artikeln kan ses som en spinoff-effekt från ett tidigare projekt om jazzmusikens etablering inom det svenska högkulturältet (Arvidsson, 2011) samt ett ännu icke publicerat arbete kring svenska jazzdiskurser; jag har också tidigare i korthet diskuterat hållningar till afrikansk-amerikansk musik (spirituals, jazz, gospel) före 1960 (Arvidsson, 2018). Här kompletteras sådana frågeställningar med den specifika frågan om hur uppfattningarna om genren blues förändrades över tid.

Tidigare forskning

Forskning om blues är ett stort fält och har en lång tradition – den går att dela in i en folkloristisk forskning från tidigt 1900-tal, en till stora delar entusiastdriven historisk forskning som etableras runt 1960 (Charters, 1959; Oliver, 1960), en afrikansk-amerikansk estetisk

¹ Arbetet med denna artikel har skett inom ramen för min tjänst vid Umeå universitet. Ett särskilt tack till arkivarie Roger Bergner, Svenskt Visarkiv.

tradition där blues har den vidare betydelsen av ett etos, en livshållning, som uttrycks i jazz (Jones, 1963; Murray, 1976; Davis, 1998) och en socialkonstruktionistisk inriktning där betydelsen av kommersiella marknader och tidigare forskning för framväxt och förändring av blues granskas (Schroeder, 2004; Hamilton, 2007; Freund Schwartz, 2007; Muir, 2010). Särskilt Freund Schwartz granskning av blues i Storbritannien visar många paralleller till utvecklingen i Sverige. Av tidigare forskning som tangerar ämnet blues i Sverige är det främst den jazzhistoriska forskningen (Kjellberg, 1985; Fornäs, 2004; Bruér, 2007; Arvidsson, 2011) som ger den större ramen för undersökningsperioden utan att specifikt uppmärksamma blues. Johanna Broman Åkesson diskuterar blues som en av de genrer Povel Ramel använder sig av med humoristiska och parodiska syften (Broman Åkesson, 2009, s. 284–302). Lars Lilliestam har poängterat värdet av att studera hur sång på svenska kan vara ett ställningstagande och där också uppmärksammat blues på svenska av Rolf Wikström och Peps Persson, vilket faller utanför min undersökningsperiod (Lilliestam, 1998; 2013). Denna artikel är tänkt att ge en översikt av det empiriska fältet, som kan fungera som grund för fortsatta fördjupade studier. Icke desto mindre är min framställning analytiskt grundad, vilket avspeglas i urval och framställning.

Teori, metod och material

Min utgångspunkt är en socialkonstruktionistisk tradition (Berger & Luckmann, 1979) i viken jag som nämnts ser musikgenrer som sociala konventioner för att benämna, förstå och framföra musik (se Frith, 1996, och Holt, 2005, för fördjupade diskussioner). I dessa konventioner kan ingå mönster för musikaliska strukturer och uppförandep Praxis, förväntningar om sångtexters tematik och stilistik, förväntade publikgrupper och framförandesituationer samt även verbala diskurser om ursprung, innehåll, betydelser och kvalitetskriterier. Vidare erbjuder konstruktionsperspektivet en öppenhet för att genrer kan formeras och förändras över tid, som resultat av sociala processer där olika aktörer i ord och handling hävdar nya ståndpunkter gällande vad som är centralt inom genren och gränserna för begreppets meningsfullhet. Detta synsätt sammanfaller med en diskursanalytisk hållning (Winther Jørgensen och Phillips, 2000), där frågor om dominerande synsätt och kamp om makt att definiera, samt vilka subjekspositioner som skapas, är centrala.

Hur ska begreppsbildningen kring en genrebeteckning kunna undersökas? Jag har förlitat mig på följande strategier för att identifiera relevant material:

- Diskussion av blues i offentliga texter, främst dagspress och musiktidskrifter, utgör formuleringar av vad blues står för. Här återfinns såväl generaliserande artiklar om blues eller artiklar där blues inordnas i större sammanhang (t ex som subgenre eller historisk föregångare till jazzen), som recensioner av skivor och liveframträdanden.
- Utnämning av enskilda sångare till bluessångare, eller tilldelning av liknande epitet utmärker blues som ett särskilt område, möjligt att ha kompetens och auktoritet inom.
- Benämning av musikstycken som "blues", antingen i titeln eller som genrebeteckning (vanligt på skivetiketter och noter fram till 1950-talet), ger fingervisningar om vad blues förväntas vara.
- Förekomsten av låtar som använder det 12-taktersformat som blivit accepterat som standardformat för blues visar hur denna konvention blir allmänt känd. Det finns en dubbel performativitet i att spela en blues live eller i en inspelningssituation: förutom att framförandet bekräftar musikern som musiker, bekräftar det också blues som giltigt genre för sammanhanget och för musikerrollen.

Artikeln bygger huvudsakligen på tidningsmaterial. De jazzorienterade tidskrifterna *Orkesterjournalen* (1933–; här betecknad *OJ*) och *Estrad* (1939–1963) var under tidsperioden fora där blues kunde diskuteras inom ramen för jazzmusik, och det är här ett specialintresse för

blues kanaliseras. Jag har i samband med ett tidigare projekt gått igenom tidskrifterna och noterat förekomsten av artiklar som handlar om blues. Vidare har Kungliga Bibliotekets dagstidningsdatabas <<https://tidningar.kb.se/>> varit en viktig sökväg, särskilt för att finna material från 1920-talet. Jag har främst prioriterat signerade artiklar av större omfattning, som presenterar, utreder och diskuterar blues och jazz eller enskilda musiker, framför kortare artiklar och notiser; likaså har skiv- och konsertrecensioner inte beaktats nämnvärt. Detta val syftade till att prioritera texter som innehåller mer generella påståenden om blues. Jag bygger också på genomgång av förekomsten av inspelningar – här har Svensk jazzdiskografi, Svensk mediedatabas och Liliedahl, 1987, varit till hjälp.²

Min analys presenteras i en narrativ form (Polkinghorne, 1995). Jag har identifierat olika sätt att förstå och diskutera blues och presenterar dem i löst kronologisk följd vartefter de framträtt. Följande frågeställningar har varit vägledande i analysen: Vad räknas som (äkta) blues, vem spelar (kan spela) blues, och vilka centrala betydelser har blues? Vidare har också subjekt-positionen som musiker eller kritiker (vilken sorts musiker, vilken sorts kritiker?) varit en betydelsefull faktor för att urskilja skilda hållningar. Jag understödjer min argumentation med en riklig materialpresentation med många citat och referenser till inspelningar – detta för att konkretisera en variationsrikedom som till största delen har varit okänd.³

Blues på 1920-talet: en dansgenre skapar musik

Även om bluesen i USA gick genom flera stadier från det sena 1800-talet och framåt, inklusive W. C. Handys framgångar från 1913–14 då ”Memphis Blues” och ”St. Louis Blues” blev hits på notmarknaden och genombrottet som grammofonmusik med Mamie Smiths ”Crazy Blues” 1921,⁴ var det först hösten 1923 som blues blir känd i Sverige, då som modedansen fox blues, vilken redan i sitt namn beskrivs som en variant av foxtrot (även shimmy-blues och waltz-blues nämns). Den lanserades av dansskolor, orkestrar och dansrestauranger; redan året efter har beteckningen förkortats till enbart blues. Fram till och med våren 1931 ingår blues bland modedanserna vid sidan av foxtrot, tango, charleston etc. i den standardrepertoar som erbjuds i dansskolornas annonser.

Under sommaren 1923 nämns ”The Blues” som en ny form av foxtrot som lanserats på danslärarnas kongress i London.

Dansmusiken har nu blivit mycket lugnare, och några få trumslag äro nog för att ange rytmen. Även kan den klassiska musiken användas i vida större utsträckning än hittills till de moderna danserna. Så lämpar sig t ex sorgmarschen ur Händels ”Saul” förträffligt som ledsagande musik till den nya foxtrotten (Anonym, *Göteborgs Aftonblad* 8 aug 1923).

Veckotidningen *Charme* hade i oktober ett specialnummer om dans, där Fox Blues presenterades.

Den har foxtrottens tempo, men en ny långsammare rytm. Och i Fox blues lyfter man fötterna från golvet, kliver fram med promenadsteg – i motsats till foxtrottens fotglidande utefter golvet. Dessutom skall det vara en mera markerad rörelse i överkroppen (refererat i *Aftonbladet* 16 okt 1923).

I dansens följe kommer också noter och grammofonskivor med musik att spela till dansen – för att vara noggrann kom noter och skivor först: redan 1922 spelade SMCK:s jazzband in ”Wabash Blues” på skiva, förmodligen med amerikanska noter som underlag. Det första belägget av blues i svensk press är en annons i *Svenska Dagbladet* 26 april 1923 om

² De inspelningar jag haft tillgång till finns förtecknade i källförteckningen. Övriga enstaka inspelningar som nämns är belagda i SMDB, *Svensk jazzdiskografi* eller Liliedahl, 1987.

³ Ytterligare exempel finns i en tidigare bloggversion på alfarvidssonblogg.wordpress.com.

⁴ Om bluesens historia, se till exempel Evans, 2002, för kort översikt.

amerikanska grammofonskivor, däribland "Blue Danube, blues, foxtrot".⁵ "Blue Danube Blues" återkommer i annonser under 1923 och 1924 och är ett stycke där fragment av "An der schönen blauen Donau" skimtar förbi. Noter till "Ciro's Blues" av Ted Sloan (pseudonym för Sven Rüno) och "Det är blues" av Emmerich Kálmán annonseras under 1924. Av titlar som nu är mer kända dyker "Aunt Hagar's Blues" upp i noter 1924, "Limehouse Blues" 1925 och "St. Louis Blues" 1927.

Den svenska schlagerproduktionen använder sig av blues som genrebeteckning. Att kompositörer gav sina skapelser beteckningen blues är en fingervisning om något slags genreidentifikation - och under mellankrigstiden var just dansgenrerna en viktig mekanism för att distribuera skapandet. Även där kompositioner gjordes med primärt syfte att framföras på estrader var dansbarheten ett sätt att effektivt förankra en sång hos publiken. Eftersom en viktig tänkt användning av skivor var för dans i hemmet eller på mindre sammankomster var dansgenre viktig information på skivetiketten. Så kan nämnas att Dajos Bélás inspelning av "Ja, han har blivit mycket mycket bättre nu på gamla da'r" enligt etiketten är en "Blues av Ernst Rolf" (Odeon 162000, inspelad 1926). Ernst Rolfs egna insjungningar av sången har ingen dansbeteckning, men flera andra av hans inspelningar kallas blues.⁶ En rad inspelningar med dansorkestrar för den svenska marknaden betecknas också som blues.⁷ Bland dem jag lyssnat på ("Lady X Blues", "Exotica", "The Song of the Night", "Blues in Rokoko") lyser 12-taktersformen helt med sin frånvaro. Däremot återfinns enstaka exotismer som kineserirytm och synkoper ("Exotica"), kineseri och Bellmanantydning ("Blues in rokoko") och en basgång med kvint och liten sext ("The Song of the Night").

Ledande europeiska operettkompositörer som Robert Stolz, Emmerich Kálmán (se Bohlman, 2015) och Oscar Straus skrev olika blues som ingick i operetter men också såldes som separata notutgåvor. I 1920-talets modernistiska konstmusik inkorporerades samtida populärmusikformer. Maurice Ravel betecknade den långsamma satsen i sin violinsonat som blues, Ernst Křenek har en blues i operan *Johnny spielt auf*, Constant Lambert skrev en "Elegiac Blues" vid Florence Mills bortgång och Rio Gebhardt en "Blues Pathétique". Tilläggs kan att dubbelpianisterna Anita Harrison och Wiatcheslaw Witkowski 1929 spelade in "Bellmaniana", ett potpurri av Bellmanmelodier i två delar, ena sidan arrangerad som vals, andra sidan som blues.⁸

Vad kan blues ha stått för musikaliskt i Sverige och Europa under 1920-talet? Till att börja med så är det ingen självklarhet att det funnits någon tydlig konsensus; på samma sätt som ordet jazz kan blues ha använts för många olika syften. Begreppet kan ha använts mycket generellt för att antyda något modernt, något samtida, kanske också något vemodigt (*Gershwins Rhapsody in*

⁵ Annonserna har uppmärksammats genom sökning på "blues" i <https://tidningar.kb.se/>

⁶ Vad ska man göra (In Swinemünde träumt man im Sand), Shimmy-blues av Rob. Stolz (Odeon A 148883, 1924); Lyckolandet, shimmyblues av Melville Gideon (Odeon 148885, 1924); Nu är han där igen, Shimmy-blues av Jules Sylvain (Odeon A 148895, 1924); Hur står det till? (How Do You Do?) Blues av Flemming-Harrison-de Voll (Odeon 133300, 1926); Vad kvinnan vill, Blues av Georg Enders (Odeon 133406, 133410, 1926). Källa: genomgång av Liliedahl, 1987.

⁷ Till exempel Gunnar Bobergs dansorkester: *Ciro's blues*, *Fox-blues* (Ted Sloan) (Ekophon NS 2522, 1924); *Hot lips, blues* (Busse), Ekophon NS 2527, 1924; *Last night on the front porch* (Den som gapar över mycket) Shimmy-blues (Brown), Ekophon NS 2532; *Lady X Blues* (Sentis) Ekophon NS 2541. Sandor Joszi's dansorkester: *Modellen*, Shimmyblues av Carl Ekberg (Odeon 2929, Berlin 1924); *Atlantis*, Shimmy-Blues av Jules Sylvain (Odeon 2933, Berlin 1924); *Exotica*, shimmy-blues av Fred Winter (Odeon 2934, Berlin 1924). *The Revue Star Orchestra*: *Blues in Rokoko*, av Helge Lindberg (HMV 1928). *Regers Jazzband*: *The Song of the Night*, *Foxblues* av Olof Thiel (Odeon 5199, inspelad 1924, Sundbyberg). Källa: Liliedahl, 1987.

⁸ Så pass sent som 1944 fick denna tidiga uppfattning om vad blues var genomslag på Operan i Stockholm, då Jules Sylvains operett *Zorina* sattes upp 1944 och en blues och en rumba ingick som instrumentalnummer. Båda spelades in av dubbelpianisterna Sixten Ehrling och Harry Ebert.

Blue kallas av en skribent ”melankoliska rapsodin”). Av olika beskrivande texter och melodier kan kanske följande drag lyftas fram:

- Ett mediumtempo, till skillnad från den snabbare foxtroten (33 takter i minuten rekommenderas i en artikel, jämfört med t ex slowfox 48 – *Svenska Dagbladet* 14 febr 1931).
- Kromatik i melodin, och därför också färgade ackord (6-, septim, maj7, dim, 9- etc),
- Varierande liten och stor ters vilket skapar en vacklan: går melodin i dur eller moll?

Kajsa Rootzén (1904–1978) var en av de första musikkritiker som inkluderade jazz i en konstmusikaliskt inriktad musikbevakning.⁹ I en översiktsartikel om jazz 1932 förklarar hon: ”Blues – d v s det omåttliga bruket av altererade ackord, bedrägliga kadenser, oväntade, förbluffande modulationer” (*Svenska Dagbladet* 2 okt 1932). Däremot är inte 12-taktersformatet och dess konventionella ackordföljd något kriterium, eller knappast ens förekommande; som dans verkar blues ha underordnats konventionella 16- eller 32-taktersformat. (W. C. Handy arbetade i sina blues ofta med olika komplexa format, och Bessie Smiths utgivning är inte begränsad till 12-taktersformatet.)

Blues som populärmusik nådde Sverige enbart via jazz framförd av vita musiker, och den vägen verkar den afrikansk-amerikanska bakgrunden helt ha försvunnit; de första omnämnandena av Bessie Smith i svensk press kom först 1937. Men blues som folk/populärmusik gav också avtryck i afrikansk-amerikansk poesi, särskilt i Langston Hughes diktsamling *Weary Blues* från 1927. Samma år introducerar litteraturkritikern Anna Lenah Elgström den afrikansk-amerikanska litteraturen (som hade ett starkt uppsving under 1920-talet inom den s.k. Harlem Renaissance) med artiklar i dagspress.

Blues som genre inom jazzen

1933 återkommer blues som dans i dansskolornas annonser, denna gång som *blues waltz*. En säsong nämns den men försvinner sedan. Från mitten av 1930-talet och fram till början av 1960-talet är i stället blues mer entydigt en musikterm men samtidigt ett mångtydigt begrepp. Det kunde stå för en melankolisk schlagersång; ett 12-takters standardformat för jazzmusik, ofta använt för jamsessioner; en byggsten i jazzens historia; eller en sjungen folkmusik med antydningar av social och politisk protest. Det är delvis olika kretsar som använder begreppet, och i olika sammanhang. Något utrymme för en renodlad bluesångare finns inte på den svenska musikscenen, däremot olika artistpositioner där någon form av blues kunde ingå.

Betydelseförskjutningen från dans till ett sociokulturellt komplex sker inom ramen för jazzintresset. I början av 1930-talet uppmärksammas afrikansk-amerikanska musiker som Louis Armstrong och Duke Ellington som ledande inom jazzmusiken (efter att under 1920-talet vita musiker som Paul Whiteman helt dominerat den offentliga bilden både i USA och Sverige). Både Armstrong och Ellington lanseras på skiva med många bluestitlar. Existensen av en särpräglad afrikansk-amerikansk kultur, liksom dess relation till segregationen, uppmärksammades som nämnts av kulturskribenter redan i slutet av 1920-talet och fortsätter att uppmärksammas som symptom på ett stort amerikanskt problem.

I mitten av 1930-talet finns antydningar till att uppfattningen i Sverige om vad blues är tagit en ny form: ett standardiserat 12-taktersformat, en sångtext om personligt upplevda problem, afrikansk-amerikanskt ursprung, karaktären av folkmusik (med nyare vokabulär, ett autentiskt uttryck för kollektiv identitet). En artikel i *Orkesterjournalen (OJ)* nr 12 1935 av signaturen Ole Jasbo tar upp låten ”St. Louis Blues” som en klassiker inom jazzen, därtill den mest inspelade vid sidan av ”Tiger Rag”. Här fastställs 12-taktersformatet, de blå tonerna och den folkliga afrikansk-amerikanska bakgrunden som grundläggande. Ole Jasbo uppehåller sig länge vid

⁹ Jag diskuterar hennes jazzkritik i en kommande artikel.

sångtexten och dess genuina karaktär: "folkuttryck och symboler, som äro synnerligen måleriska och uttrycksfulla [gör att] den i sin art otvivelaktigt är ett förnämligt stycke folkloristik. Framför allt ger den uttryck för en verklig känsla, en verkligt stor sorg, som är så avgjort övertygande." Jasbo avslutar med att framhålla Paul Robesons inspelning. Bluesen som uttryck för ett folkligt kollektiv, och Handys betydelse för bluesen, lyfts också fram i en artikel i *OJ* december 1940 av signaturen La Sauterelle (Margareta Spens).

Men vem skulle uppmärksamma och spela blues, och varför? Det var de unga jazz-intresserade som var närmast till hands, men i exponeringen av hot- och swing-begreppen och storbandet som idealform var blues en underordnad, ofta närmast historisk kategori även om 12-taktersformatet var flitigt använt. Det var för de specialintresserade som blues blev relevant. När Bessie Smith (som tidigare inte nämnts i svensk press) tragiskt avled publicerade *OJ* en artikel om hennes bästa inspelningar av den historiskt inriktade franske kritikern Hugues Panassié (1937), men som ett produktivt samtidsfenomen blev 12-taktersformatet tydligare exponerat genom uppmärksammandet av boogie-woogie-stilen från 1936 och genombrottet för Count Basie, som i Sverige ofta nämns från slutet av 1938. I Basies band ingick sångaren Jimmy Rushing, och många skivutgåvor med Basies band hade en instrumental låt och en med sång. "Vocalisten James Rushing är utan tvivel den bästa bluessångare man hört på skivor på många år och i *Good Morning Blues* och *Sent for you yesterday and here you come to-day* kan man höra hur underbart han sjunger blues" (Nicolausson, 1938, s. 13). Trombonisten Jack Teagarden uppmärksammades också som bluessångare på skiva.

I *OJ* februari 1940 finns en längre artikel om Woody Hermans storband under rubriken "Orkestern som spelar blues" (Toll, 1940). Den handlar om ett band (där Herman blivit vald till kapellmästare av kollegorna) som gillade att spela blues men länge kämpade med att få publiken att uppskatta det, var nära att ge upp men till sist fick ett genombrott.

Woody säger: "Bluesen är Amerikas enda folkmusik. Fastän det finns långsam blues och hastig blues, vemodig blues och glättig blues, så ha de dock alla samma enkla uppbyggnad av tre fyratakters fraser, var och en upprepad tre gånger. Om denna grundval kompliceras handikappas den genast den utövare, som försöker ge uttryck åt sina egna känslor." "Bluesen", tillägger han, "är en utpräglad amerikansk musikform, från vilken alla andra typer av populär musik (swing, sweet och även boogie-woogie, som är baserad på bluesstrukturen, men där utövarens egna uttrycksmöjligheter äro begränsade genom användandet av en sextåttodels eller "dubbeltakts" effekt) härröra. Och ju mer bluesen kompliceras, desto längre komma vi ifrån det, som är av verkligt värde i denna musik - de obegränsade möjligheter den ger utövaren att ge uttryck för sina egna ideer och känslor".

Med andra ord, en orkester av vita musiker som inte vill följa de kommersiellt mest gångbara mönstren väljer bluesformen, för att den ger möjlighet för musikern att uttrycka sina känslor - och får till sist sin belöning. Berättelsen ger några hintar om vilka förhållningssätt som signalerade ett seriöst jazzintresse men också om betydelsen av pedagogik och reklam:

Orkesterns medlemmar, managern och Decca samarbetade med att försöka uppfostra publiken till att uppskatta Hermans blues. Orkestern fick tillnamnet "Orkestern som spelar blues", skivor gjordes med en blues på ena sidan och en populärmelodi på den andra och i reklamen lades särskild tonvikt på orkesterns bluestolkning.

Blues på svenska estrader

Det är också under 1940 som läsarbrev i jazztidningarna börjar visa tecken på bluesintresse. I *OJ* nr 4 1940 har signaturen Loy en insändare med rubriken "Spela mer Blues!"

En fråga till hrr kapellmästare. Varför spelas det så litet blues? [...] Så ha vi vokalisterna. I de få bluesnummer som framförs, förekommer sällan eller aldrig någon refrängsång.¹⁰ Undertecknad är av den uppfattningen, att medan de vokala inslagen i en swing-fox ha störst betydelse ur kommersiell synpunkt, har vokalisten lika stor uppgift att fylla i en blues, som de övriga solisterna.

I det följande numret svarar signaturen Civis:

Signaturen Loy står undrande inför frågan, varför man inte spelar blues. Därför att man inte tycker om blues naturligtvis! Man tycker bättre om de underliga "Usch-Fy-Skam" och de andra slagdängorna än de oftast makliga blues, där emellertid både teknik och känsla mera hinner utvecklas i det långsamma tempot. Utan tvivel skulle en orkester förlora sina s. k. "fans", om den spelade alltför mycket blues. Man måste dock förr eller senare återgå till denna form även inom musiken.

Den jamsession-ideologi som lanserades från slutet av 1930-talet öppnade upp för att spela över bluesharmonier, med något enkelt riff som enda "melodi" att förenas kring. I *OJ* nr 5 1940 skriver signaturen Old Fan en insändare om ett okänt band han hört:

En av låtarna de spelade föreföll mig bekant, men då jag inte kunde komma på namnet, frågade jag kapellmästaren. "Den heter ingenting. Vi svängde bara på bluesharmonierna", fick jag till svar [...] Senare på kvällen begärde jag ännu en blues, vilken spelades med samma känsla.

På skiva finns enstaka inspelningar med svenska dansorkestrar från 1930-talet där 12-taktersformatet ligger till grund: förutom flera versioner av "St. Louis Blues" kan nämnas två av "Black and Tan Fantasy" med Georg Enders (1935) respektive Arne Hülphers (1937) orkestrar, båda med Smyget Redlig som trumpetsolist, samt "Corrine Corrina" med Åke Fagerlunds (1939).¹¹ Frågan är dock om de upplevdes som representanter för genren blues eller om "Black and Tan Fantasy" var ett unikt stycke med Bubber Mileys klassiska solo och ett Chopin-citat som särdrag, och "Corrine Corrina" en sångmelodi med skilda melodier i vers och refräng? Efter 1940 är i alla fall blues mera tydligt närvarande, både i titlar och som formschema. Sven Stiberg, den ledande introduktören av elgitarr i Sverige, gjorde 1941 en "Guitar Blues", som han fick spela in med både Thore Ehrlings och Seymour Österwalls orkestrar.¹² Stiberg ingick i Svenska Hotkvintetten som 1939 spelade in Emil Iwrings "A Bit of Swing" (där många tonartsbyten ger variation) och "One O'Clock Jump" samt 1941 en "Guitar Boogie" och en "Boogie Woogie". 1944 står Stiberg för "Blues on Strings" med Thore Ehrlings orkester. Pianisten Stig Holm spelade in en "Blues i G-dur" 1942 och klarinettisten John "Joppla" Björling en "Clarinet Blues" med Ehrlings 1945.

Förväntningar om att jazzorienterade orkestrar skulle spela blues kommer fram i samband med att tidningen *Estrad* anordnade en publikomröstning 1941 och den favoritorkester som därigenom utsågs spelade in en skiva, där ena sidan blev "Jam Session Blues" (med text av *Estrads* redaktör Nils Hellström) med en mindre grupp av de utvalda. När tävlingen upprepades 1942 angavs i instruktionerna att en mindre grupp av de utvalda skulle spela in en blues. Detta väckte flera reaktioner. Den unge blivande författaren Pär Rådström ifrågasatte principen: "Men det är skillnad på att vara en god ensemblemusiker och notläsare och på att

¹⁰ Användningen av ordet "refrängsång" behöver inte signalera en uppfattning om att låtarna var uppbyggda med vers/refräng. Jag tolkar "refrängsång" som en samtida benämning på en praxis under 1930- och 1940-talen: att ett kortare avsnitt mitt i ett huvudsakligen instrumentalt framförande sjöngs av en refrängsångerska eller (mindre vanligt) refrängsångare, oavsett om det hade funktionen av vers, refräng eller *interlude*.

¹¹ "Corrine Corrina" är en sång som vandrat mellan olika genrer, först koncipierad för afrikansk-amerikansk bluesmarknad 1928, sedan lanserad i många olika format - se Waterman (2000), som dock inte nämner någon trolig förlaga till de svenska 30-talsinspelningarna.

¹² Inspiration till "Guitar Blues" kom kanske från Floyd Dixons "Floyd's Guitar Blues" med Andy Kirks orkester från 1937 - en låt som f.ö. Chuck Berry döpte om till "Surfin' Steel" och satte sig själv som kompositör till 20 år senare.

vara en god solist och improvisatör. Därför blir inte alls bluesbandet sammansatt utav de musiker som specialiserat sig på den sortens musik utan av habila dansmusiker” (Rådström, 1942). Han antyder alltså att individuella musiker kunde specialisera sig på blues (det är oklart vilka han syftade på och om de själva uppfattade sig så).

Bessie Smith som bluesens mästare

Under 40- och tidigt 50-tal växer sakta något av en kultstatus fram kring Bessie Smith. Att det funnits en särskild artistkategori av bluesångare med stora framgångar under 1920-talet var länge okänt i Sverige. 21 oktober 1937 nämns hon av Lennart Kjellson i ett inlägg i en insändardebatt i *Aftonbladet* om hot-jazz: ”Den verkliga, inspirerade hotjazzen kunna vi endast lära känna med grammfonens hjälp. Endast genom att lyssna på dessa oförglömmeliga gamla skivor av Bessie Smith, Louis Armstrong och Bix Beiderbecke kunna vi få en riktig uppfattning av jazzen.” Som nämnts meddelades i novembernumret av *OJ* nyheten om hennes död, och en tvåsidig artikel av Hugues Panassié presenterade hennes bästa inspelningar. I december samma år har *OJ* en något utförligare skildring av hennes död, med den av John Hammond lanserade uppgiften att hon hade blivit avvisad från ett sjukhus för vita (på 1970-talet dementerad, se Albertson 1988/1972). ”Den nyligen timade händelsen har väckt en storm av förbittring i musiktidningarna, men den stora dagspressen i USA kommer förmodligen att förbigå saken med tystnad” (Anonym, 1937).

Inordningen av blues i jazz, och jazz i en generell populärmusikfälla kunde få vad som ter sig som närmast absurda konsekvenser. 1942 höll Claes Livijn, som förvisso var väl insatt i jazzen,¹³ ett radioföredrag med rubriken ”Från Bessie Smith till Carmen Miranda”. Charlie Norman kommenterade i sin radiokrönika i *OJ* nr 2 1942: ”Jag förstår så väl att herr Livjin måste tänka på underhållningsvärdet när han sammansätter ett sådant program, men *någon* gräns borde det väl finnas på osakligheterna (och osmakligheterna). Vad valspotpurriet med Karin Juel hade med Bessie Smith att göra, det går över min horisont.”

1944 släpps några skivor med Bessie i Sverige (Englund 2004). *OJ* skriver om ”Cake Walking Babies”/”Young Woman’s Blues”:

Här ha vi en verklig raritet och en mycket exklusiv sak. [... Det är] nog endast mycket få av den nyare generationen jazzälskare, som hört Bessie Smith och för många blir det därför säkerligen en sensation att höra denna den mest berömda av alla bluesångerskor [...] Förutom en osedvanligt personlig röst och stil sjunger hon med en så uppriktig känsla och inlevelse, att hennes sångkonst är fullständigt fascinerande. (Needle, 1944)

Månaden efter skrev tidskriften *Estrads* Rolf Dahlgren en artikel där han sammanfattar olika faser i hennes skivproduktion och återger historien om hennes bortgång. Artikeln avslutas:

För en ovan lyssnare kanske hon förefaller rå och vulgär, men det dröjer inte länge förrän man kommer underfund med hennes storhet. Hennes stämma är klangfull – men ganska hård och hennes sätt att sätta an tonen med en smearliknande effekt och att ofta avsluta fraserna med ett glissando strider mot alla legitima sångregler – men jazzen är inte legitim, så varför skall man fråga efter skolad röst? I hennes sång finnes känsla och inlevelse, där finns konstnärligt temperament och skaparkraft och en spontanitet, som måste rycka åhöraren med sig – och det är väl ändå det viktigaste?

De kommande åren släpptes med jämna mellanrum skivor av henne. I *OJ* nr 8 1947 skrev Harald Grut: ”Hon ägde den sanna klassiska förmågan att ta enkla, folkliga sånger och ge dem

¹³ Livijn var anställd vid Radiotjänst och hade sedan tidigt 1930-tal hållit föredrag om jazz. Han hade bakgrund som trumslagare i TOGO-orkestern som bland annat finns bevarad i ”Stompin’ the Blues” från 1928, ”en av de första stilenliga svenska bluesinspelningarna” enligt Jan Bruérs & Bengt Nyquists kommentarhäfte till CD:n *Svensk jazzhistoria 1*. ”Stilenlig” syftar i texten närmast på ”Chicago-jazz”.

form och individualitet. Hon var stor, ty hon sjöng inte enbart vad *hon* kände, utan även vad hennes rasfränder kände.” 1948 visades Bessie Smiths kortfilm från 1930, *St Louis Blues*, på matinébiografen Svarta Katten i Stockholm. Med jämna mellanrum kom artiklar om henne i *OJ*: i nr 10 1950 i serien ”Amerikanskt stjärnalbum” av Claes Dahlgren, i nr 7 1953 en poetisk artikel av Rolf Lidén i tidningens artikeltävling, och i nr 2 1956 nämns hon som första namn i en artikel av Jörgen Grunnet Jepsen om framstående kvinnliga vokalister.

I *OJ* nr 9 1953 anmäls Philips/Columbias *The Bessie Smith Story*, ett album med 4 LP, vilket måste ha varit en exceptionell utgåva inom jazzen (LP-formatet hade lanserats 1950, och vanligast var de mindre tiotumsskivorna med 8 låtar och 24 minuters speltid; här kom 48 låtar i ett paket). *OJ*:s recensenttrio, mer intresserad av samtida jazz, tyckte ”att hon i dessa skivor är en sann artistgestalt av resning som sjunger med övertygelse och förmår intressera. Hennes röst är faktiskt ganska skolad i jämförelse med många andra gamla bluestolkerskors, något som inte hindrar att hon klingar både rätt och fränt ganska ofta” (Ole Dole Doff, 1953, s. 30).

Utöver Bessie Smith var det få bluesångerskor som fick någon större uppmärksamhet. Rolf Dahlgren följde upp sin artikel med en om Mamie Smith, som startade 1920-talets bluesvåg med ”Crazy Blues” 1920 (*Estrad* nr 1 1945). Enskilda skivor med Ma Rainey, Ida Cox, Sister Rosetta Tharpe och Trixie Smith recenserades från slutet av 1940-talet och framåt. Ada Brown och Chippie Hill uppmärksammades vid respektive bortgång (Anonym, 1950). När Otilie Patterson från Belfast börjar uppmärksammas med Chris Barbers Londonband beskrivs hon som en ”blandning av Bessie Smith och Sonya Hedenbratt” (Ole Dole Doff, 1955) och som ”en alldeles för bra bluesångerska för att tussas ihop med det här amatörgänget” (Ole Dole Doff, 1956). En skribent förutspår att hon ”kommer säkert att utvecklas till en stor konstnär, och redan nu ger hennes sång mycket av vad som gjorde Bessie Smith till ’Empress of the Blues’” (Neergaard, 1956, s. 11).

Blues som poeters inspiration

Benämningen kultstatus är motiverad i så måtto att Bessie Smith besjöngs av flera framstående poeter (jag bygger här huvudsakligen på Bo Everlings avhandling [1993]). Gustaf Rune Eriks publicerade 1944 som del av en novell en dikt, senare separat publicerad som ”Blues: till Bessie Smith”, som utgår från ”Young Woman’s Blues” och avspeglar unga södergrabbars drömmar: ”Oss gav du drömmen om en kvinnas närhet, som sköld mot verklighetens här och nu”. Skivan hade Eriks fått från Stig Carlson, som 1953 publicerade sju ”jazzdikter” i samlingen *Svarta motiv*. En av dessa var till Bessie Smith; Carlsons dikt identifierar sig med Smith och är en anklagelse mot rasismen som orsakat hennes död. Erik Lindegren avvisade i ungdomen jazzmusiken men inspirerades av blues, troligen genom Langston Hughes diktsamling *Weary blues*. Han kallade ursprungligen sonetterna i *mannen utan väg* (1942) bluesdikter. 1951 publicerade han i tidningen *V* en dikt med titeln ”Blues”, tillägnad sångerskan June Richmond, som under året framträtt i Stockholm med Svend Asmussens sextett. 1956 beställde *Vecko-Revyn* av Lindegren en översättning av ”Strange Fruit” för placering bredvid ett utdrag ur Billie Holidays självbiografi. Även Svante Foerster nämner Bessie Smith i en dikt tillägnad Joe Smith, kornettisten som medverkar på flera av hennes inspelningar. Han skrev också en diktcykel som sedan byggdes ut till en separat diktsamling 1956, *Blues*. Den är en hyllning till blues som psykologiskt autentiskt uttryck och social protest, vilket Foerster knyter samman med antifascistisk kamp med inspiration från spanska poeter. Vera Nordins ”Vällingby Blues” (1954) är också ett försök att omsätta blues som känsla i ett svenskt sammanhang. Birger Normans ”Blues” i diktsamlingen *Styvmorsviolen* (1961) fångar (enligt Enn Kokk) en längtan till hembygden:

Stugan i Stundom
lutar i liden

Livet är litet
Livet är slitet
Vinden i skogen
seglar i blått

Bluesens ställning som litterärt intressant visades också genom att Svante Foerster som *Aftontidningens* kulturredaktör tog initiativ till en essä/artikelserie i början av 1956 med rubriken "Storstadsblues". Den handlade dock mer om jazzen generellt, dess afrikansk-amerikanska bakgrund, dess betydelse för svenska ungdomar, dess karaktär av social protest; liksom i Foersters diktsvit handlar det om känsloläget blues. Endast Bengt Melins artikel "Ord ur staden... Från Blind Lemon till 'Jack hits the Road'" (1956b) har bluesmusik som huvudtema; han presenterar Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson, Leadbelly och Josh White och avslutar: "Bluesen förändras i takt med tiden, i takt med jazzen. Men den kommer alltid att leva, kommer att vara inspirationskälla för nya generationer av musiker och sångare." Melin hade då redan publicerat en artikel med liknande innehåll i *Metamorfosgruppens* tidskrift *Tribun* 1955.

Trots flera poeters försök att närma sig och hylla bluesen omsattes deras texter inte i musikaliska framföranden (Karl-Birger Blomdahls *I speglarnas sal* bygger på Lindegrens *mannen utan väg*, men är trots boogie-woogie-antydningar förankrad i den modernistiska konstmusiken; Carin Malmlöf-Forsslings tolkning av Birger Normans "Blues" har mer av svensk folkvisemelodik). Kanske saknades lämpliga sångare och sammanhang för att försöka?

Att sjunga blues

Fanns det något intresse från svenska musiker att sjunga blues? Från 1940 finns en privatinspelning från Bollnäs med Åke Hasselgård, klarinett, Bror Anderson, gitarr, och Curt Carlström, sång, i "When I'm Dead and Buried", en 12-taktersblues med fem traditionella löst sammanfogade textstrofer. Georg Vernon sjöng som nämnts "Jam Session Blues" på en elitorkesterinspelning 1941. Både Alice Babs och No Sisters gjorde covers på "Blues in the Night" 1942, när den var en hit i USA med Dinah Shore men också lanserades av storbandsledarna Woody Herman och Jimmie Lunceford. Marie Claire, pianist och sångerska som var verksam både som konsert- och barpianist i Stockholm 1938-1946, spelade in W. C. Handys "Aunt Hagar's Blues" 1942 för både Telefunken och HMV, mer nära ett romanssångaranslag än bluesidiomatik. I juni 1943 gav hon en "bluesrapsodi" i radio.¹⁴

Det kan konstateras att bluesintresset i Sverige inte var tillräckligt för att producera någon renodlad bluesartist, någon sångare som identifierade sig eller identifierades som särskilt förknippad med genren. Brita Lindahl (1931-1994) hade Bessie Smith som förebild, framträdde med de flesta tradjazzband i Stockholm i slutet av 1940-talet men fick aldrig ett eget utrymme när nya skivbolag som Cupol och Gazell uppmärksammade intresset för tradjazz. Ett fåtal privatinspelningar från 1948-49 finns utspridda på olika sentida utgåvor, bland annat "Kansas City Man Blues", "In the House Blues" och "Call of the Freaks".

I stället finns uppskattande notiser om Alice Babs som exekutör av blues, t.ex. i en skivrecension (Needle, 1948): "Jag tror inte det finns någon annan svensk sångerska, som kan göra en sådan sak som *The blues for yesterday*". Om ett framträdande på Gröna Lund med Carl-Henrik Norins orkester skrev en recensent: "Blues verkar faktiskt vara hennes bästa gebit och 'I gonna move way out' blev också kvällens höjdpunkt" (Keot, 1950), och i *OJ* nr 10 1951 hette det efter en konsert: "[Alice Babs] tolkade bl.a. alldeles utomordentligt Bessie Smiths

¹⁴ Enligt radioprogrammet i flera tidningar 21-25 juni 1943. I svensk radio framträdde hon bl.a. med spanska sånger och latinamerikanska schlager. För hennes framträdanden på Blanchs café annonserades om Gershwins *Rhapsody in Blue* och verk av Chopin, Rachmaninov och Sinding vid sidan om aktuella foxtrots, eller i en formulering "såväl klassisk musik som hotjazz" (*Svenska Dagbladet* 13 feb 1943).

'Nobody knows you ...'. Babs har alltid varit en fin vokalist, men på senare tid har hon dessutom utvecklats till något mera - en artist som perfekt behandlar sina meddelemedel (sic!) och verkligen skapar något personligt" (Öhman, 1951). Valet av titlarna får väl ses som en spegling av en tidstypisk förväntan på repertoar; någon medveten större satsning på blues gjorde inte Babs.

I en insändare av Rolf Blomgren i *Estrad* nr 8 1951 framhålls Alma Vine:

Beträffande den engelska vocalisten Alma Vine hålla vi styvt på att hon är för närvarande Sveriges bästa bluesångerska. Hennes artisteri därvidlag är ren njutning. Vi ha hennes framträdande på Skansen förra sommaren i friskt minne, men till vår besvikelse sjunger hon inte där i sommar. Men istället hoppas vi att få höra mera av Alma i radio, sjungande blues!

Vine var gift med en svensk och under ett par år bosatt i Sverige. Hennes enda svenska skivinspelning är samtida hit-covers utan bluesrelevans.

Blues på svenska

Blues som del av jazzens repertoar var giltig, men blues som afrikansk-amerikansk folkkultur var svårare att gestalta. Kunde den översättas till svenska och svenska förhållanden?

Povel Ramel parodierar 1951 i "The Gräsänkling blues" och "The big juleblues", och Arne Domnérus parodierar likaså i "Tisdag morning blås" och "Väst och blues" - men vad är det de parodierar? Ramel berättade i ett radioprogram att inspirationen till "Gräsänkling blues" kommit när han hört en dansorkester på landsbygden som framfört blues med ofrivilligt komisk effekt (Broman Åkesson, 2009, s. 285). "Juleblues" parodierar genrerna blues och jullekar genom att kombinera dem med varandra. Domnérus bygger också på komiken i att översätta blues till svenska förhållanden, med tydliga inne-referenser - en poäng med "Väst och blues" är att känna igen den som Louis Armstrongs "West End Blues". Domnérus inspelningar ska också ses som del av bandets återkommande parodierande av dixielandgenren som helhet.

Det fanns också under 1950-talet exempel på sångblues som del av populärmusikens breda fåra, sällan dock i renodlat 12-taktersformat. Sven Lindberg spelade in "Oktober blues" av Sam Samson och Eric Sandström. Brita Borg (och flera andra) sjöng in "Sången om blues", en svensk version av Frank Sinatras "Learning the Blues". "Singin' the Blues" (lanserad av Guy Mitchell i USA och Tommy Steele i Storbritannien) blev "Min blåaste blues", inspelad av bland andra Chris Lennert, Tre trallande jantor och Cacka Israelsson. Charlie Normans "Blacksmith Blues" var en svensk cover av en amerikansk hit för Ella Mae Morse, ett exempel på hur blues användes inom countryfacket. Åke Wassings "S:t Eriks blues" (1953) är kanske det närmaste socialrealism som populärmusiken kom under 1950-talet; den och storstadshyllningen "Kungsgatans blues" (bidrag till melodifestivalen 1959) placerar bluesen i Stockholmsmiljöer. Lill-Babs skivdebut 1954 var "Min mammas boogie", en tidig gestaltning av tonårskonflikt; lägg därtill att Lily Berglund spelade in en "Vyssan lullan blues".

Boogie-woogie

12-taktersformatet hade som nämnts ett stort genomslag i form av boogie-woogie, en subgenre som uppmärksammades i *OJ* nr 6 1936 med berättelsen om John Hammonds femåriga jakt på och slutliga upptäckt av Chicago-pianisten Meade Lux Lewis som spelat in "Honky Tonk Train Blues" (Anonym, 1936). I det följande numret av *OJ* annonserade Nordiska musikförlaget om de senaste hotskivorna och där fanns Lewis "Mr Freddie Blues", och Albert Ammons "Boogie Woogie Stomp". I flera följande nummer exponerades Lewis. I *OJ* nr 1 1938 ger pianisten Stig Holm tips till pianister, bland annat om hur boogie-woogie ska spelas; Charlie Norman gav likaledes några tips till boogie-woogie-pianister i *OJ* nr 6 1942.

Boogie-woogie kom också att bli ett format som ackompanjerade dansande ungdomar på Nalen; kopplingen till blues var inte särskilt uttalad men boogie-woogie var förmodligen den

genre som gjorde 12-tactersbluesens harmoniföljd och formella struktur till ett invariant och självklart mönster för populärmusik, vilket längre fram underlättade rockmusikens genombrott. Charlie Norman lanserades i Seymour Österwalls orkester i slutet av 1930-talet och med egen orkester under 1940-talet i en lång rad inspelningar i 12-tactersformat (debuten i eget namn var "Charles' boogie") men också låtar där den drivande basen sätts till andra melodiformer. 1949 spelade nystartade Metronome Records in hans version av "Anitras dans" ur Griegs musik till *Peer Gynt* med titeln "Anitra's dance boogie", vilket fick norska Griegstiftelsen att stämna bolaget för förvanskning (von Konow 1951); då hade redan Thore Ehrlings orkester med Stig Holm vid pianot spelat in en cover på Freddy Martins "Sabre Dance Boogie", baserad på Chatjaturians "Sabeldans" ur baletten *Gajane*.

Runt 1950 kom ett nytt uppsving för boogie-woogie som populärmusik i USA, nu främst bland vita musiker. Arthur Smiths "Guitar Boogie" (1948), Trumpetaren Ray Anthonys "Mr Anthony's Boogie" och pianisten Freddie Slacks "Beverly Boogie" fick svenska efterföljare. Pianister som Hans-Roland Orgenius och Musse Rosenqvist lanserades nästan uteslutande som boogiepianister; även Reinhold Svensson och Bengt Hallberg gjorde några boogie-woogie-inspelningar, Charlie Norman likaså (plus att flera av hans 40-talsinspelningar återutgavs). Sten Carlberg och Sven Ståberg spelade in "Two Guitar Boogie", Kjell Sjölund "Kjell's Guitar Boogie", Carl-Henrik Norin och Bertil Löfdahl "Two Tenor Boogie". En CD med svensk boogie-woogie från tidigt 1950-tal (*Jazz & boogie-woogie*) gavs ut för ca 20 år sedan, och när många inspelningar ställs efter varandra blir den symmetriska formen påfallande; över en motorisk åttondelsbas upprepas fraser och riff 3-12 gånger per chorus.¹⁵

Blues som jazzhistoria

Den väg av intresse för jazzens historia som fick genomslag i USA i slutet av 1930-talet fick också efterföljare i Sverige, både bland musiker och lyssnare. Inledningsvis är detta en form av kritik av swingvågen som en kommersialisering, där blues ses som en väg tillbaka till det genuina. Trummisen Ingemar Dunér skrev i en insändare i *Estrad* nr 12 1945, i ett försvar för de tidiga formerna:

För varje rättänkande jazzälskare torde väl "guldåldern" med dess härliga Bluesmusik vara den högborg omkring vilken vi alltid skola samlas. Kan man tänka sig något mera inspirerande än att samla ihop så många Bluesvänner man kan hitta och köra en riktig jamsession. Just att känna att nu spelar man i samma anda som alla de stora en gång för länge sedan lärde oss då de spelade in sina första vad beträffar tekniska saker ofullgångna men beträffande känslan och inlevelse mästerliga Bluesmelodier. Jazzmusiker, känner ni inte denna oemotståndliga glädje och tillfredsställelse när ni improviserat ett riktigt bra hot-chorus?

Det stod också en strid om jazzhistorien där unga utövare ställdes mot något äldre kännare. Från 1945-46 finns det musiker som entydigt identifierar sig med den "traditionella jazzen", i vilken blues tillskrevs en autenticitet, och ett par år senare hade särskilt läroverken i Stockholm etablerats som en miljö där tradjazzintresset odlades och tradjazzband stod för musiken på skoldanser. Som nämnts ovan sjöng Brita Lindahl med flera av dessa band i Stockholm 1948-49 men uppmärksammades aldrig utanför tradjazzkretsarna.

En av dem som entusiastiskt sökt sig till den tidiga jazzen som skivlyssnare var ingenjören Olle Helander, vars historiskt upplagda bok *Jazzens väg* kom ut 1947 (med flera följande upplagor). Ett kapitel ägnades åt blues och bluesångare. Här benämns blues som en speciell del av Amerikas folklore, som inte finns någon annanstans, och som är de svartas kärlekslåtar, arbetslåtar och beskrivande ballader som sjungits i "tvåhundra år". Särskilt lyfter Helander

¹⁵ "Boogie" har i Sverige främst identifierats som uppbyggd kring en snabb basgång, ett brutet ackord i åttondelar, medan begreppet i afrikansk-amerikansk tradition är mer öppet och kan hos t.ex. John Lee Hooker ("Boogie Chillun") och Chuck Berry ("Guitar Boogie") stå för ett rytmiskt driv.

fram Bessie Smith, Ida Cox, Blind Lemon Jefferson, och som kompositörer Clarence Williams och W. C. Handy. I listan med skivrekommendationer finns många namn, däribland Ma Rainey, Victoria Spivey, Leadbelly, Big Bill Broonzy och Joe Turner. Skillnaderna mellan urban och country blues nedtonas, i stället står olika teman i sångtexterna i centrum. Helander följde upp med en längre artikel i *OJ* om "Färgad folkmusik" där Jefferson, Leadbelly, Little Brother Montgomery, Big Bill Broonzy, Jimmy Rushing, Ma Rainey och Bessie Smith lyfts fram. 1950 anställdes Helander som jazzproducent på Radiotjänst; 1955 publicerade han två artiklar i Aftontidningen med fokus på sångtexternas teman: "svärmodets musik"; "blues-texterna handlar om allt från homosex till religion".

1946–1952 var en stående rubrik i *OJ* "Skivor ni bör ha", där Harald Grut under pseudonymen Collector valde ut en jazzskiva och presenterade den ingående. Sammantaget kan artiklarna ses som en grundkurs i Gruts syn på bra blues, med betoning på tidigare inspelningar och former. 1951 införde *OJ* en särskild rubrik bland sina skivrecensioner, "Folkmusik". Den användes sparsamt under något år för skivor med Leadbelly, Josh White, Blind Lemon Jefferson, Mahalia Jackson och Sister Rosetta Tharpe – vilket då ger blues och gospel en särskild position inom jazzfältet. Eftersom ingen av recensenterna hade sitt hjärta hos de äldre formerna blev det pliktskyldiga anmälningar av recensionsexemplaren; i flera av Collectors "Skivor ni bör ha" inleder han med att gå emot tidigare recensioner, t.ex. av Blind Lemon Jeffersons "Hangman's Blues"/"Lockstep Blues". som i *OJ* nr 5 1951 avfärdades som tillhörande "den mer gallskråkande typen av bluesångare... Vi hör hellre på Evert Taube" (Anonym 1951).

Under 1950-talet etableras en särskild tolkningsram för bluesen, som både tradjazzentusiaster, modernister och jazzintresserade inom andra konstarter enas kring; bluesen som produkt av social utsatthet, segregation, utsugning. Bluesens karaktär av social protest framhålls, men det finns också ibland en uppskattning av en realism i skildring av kärleksförhållanden som kan ses som en kulturkritik riktad mot svensk medelklassmoral. Hans Westerberg skriver i *OJ* nr 8 1953 en artikel som sammanfattar bluesen i sex lektioner: historisk bakgrund i slaveri och segregation, uppkomst i Mississippideltat som folksång, karaktär (blå toner, 12-taktersformat), bluesångaren som folkartist (Jefferson, Leadbelly, Lonnie Johnson), motivkrets (kärlek, livet), bluesens betydelse för jazzen. Ett år senare skriver Esbjörn Janson om "Blues som socialt uttrycksmedel" och vill där introducera sociologin som perspektiv; han lyfter fram "protest" och "social kontroll" som dimensioner för att förstå blues.

Bluessångare på besök

Med början 1950 kom Josh White att bli den som långt in på 1960-talet förkroppsligade blues i Sverige. Nära nog varje år återkom han för folktopksturnéer och framträdanden för publik på 10 000 på Gröna Lund. Redan 1946 hade Nils Färnström skrivit en uppskattande artikel i Stockholms-Tidningen (på temat att jazzens förnyelse skulle komma genom återvändande till rötterna – detta skrivet i det tomrum som fanns efter swingmusiken och innan bop lanserats i Sverige). White hade en varierad karriär bakom sig som gospel- och bluesångare.¹⁶ Under 1940-talet tillhörde han, liksom bland andra Leadbelly, Billie Holiday, Woody Guthrie och Pete Seeger, de artister som med Café Society i Greenwich Village som centralpunkt uppskattades av en övervägande vit vänsterliberal publik. Han breddade sin repertoar med sånger som "Strange Fruit", hans egen hit "One Meat Ball", "House of the Rising Sun", australiska "Waltzing Mathilda" och engelska "Foggy Dew". I början av 1950-talet drabbades han av McCarthys häxjakt och förlorade mycket av sina speltillfällen i USA, en bidragande orsak till att han kom att turnera så mycket i Europa.

Vid hans första besök recenserade Olof G Nilsson i *OJ* nr 7 1950:

¹⁶ Se Wald, 2001.

...hans blues var magnifik – inte innerlig eller självavslöjande utan just magnifik, men därför inte fri från vad man brukar kalla ”känsla”. Det han sjöng, ”Evil Man Blues”, ”St. James’ infirmary”, ”Gonna Move To The Outskirts of Town” och ”T. B. Blues”, var helt präglad av hans virtuositet och fullständiga behärskning av såväl gitarr som röst. Det var storslagen, ytterst expressiv musik, som man gärna skulle ha velat höra mycket mer av.

Den virtuosa behärskning av sången Josh White har, gör, att inte alla vill acceptera hans blues och spirituals. Han sjunger alltför intellektuellt och beräknat i dessa musikformer, säger en viss skola, eftersom dessa framför allt kräver ett omedelbart okomplicerat uttryckande av känslan och enligt vissa extrema bluesfanatiker faktiskt blir lidande av att exekventen visar prov på ens normal förstånds- och bildningsnivå.

White dominerade som live-kontakt med blues under 1950-talet – i övrigt fanns få tillfällen att höra bluesartister live. Jazzvokalisterna June Richmond och Fats Edwards nämns under tidigt 1950-tal som bluessångare, Count Basies storband med Joe Williams som vokalist kom 1954 och flera år därefter in på 1960-talet. Vårvintern 1958 gav Sister Rosetta Tharpe konserter i Stockholm, Göteborg och Köpenhamn med ett gospeldominerat och rockinfluerat program; hon gjorde även ett radioprogram med Olle Helander.

Vilken blues är den riktiga bluesen?

Med betoningen av perspektivet på blues som svarta amerikaners folkmusik blev den samtida blues som representerades av Muddy Waters, med distorderad elgitarr och munspel och tungt komp, svårplacerad. Den rhythm & blues som var de svartas populärmusik nådde sällan till Sverige och avvisades till förmån för den ”klassiska” folk blues som Blind Lemon Jefferson och Leadbelly stod för. I presentationen av Blind Lemon Jeffersons ”Hangman’s Blues” som en av de ”Skivor ni bör ha” skrev Collector (Harald Grut) i *OJ* nr 7 1952:

De stora blues-sångarnas tid är förbi. Ännu finns de i isolerade områden i sydstaterna, dessa blues-folksångare, som sjunger och spelar den musik de har växt upp med, och som är en del av deras liv. Men de blir färre och färre. Folksången mördas av teknikens framsteg. Kommersiella pseudo-bluessångare som Louis Jordan, Wynonie Harris eller Eddie Vinson skriker sina sånger i radion, på grammofonskivor och från filmduken, och det är *dem* den stora publiken vill höra.

En mer sympatiserande inställning genomsyrade Jörgen Grunnet Jepsens översikt av R&B i *OJ* nr 7 1954 som avslutades: ”Musikaliskt sett betyder icke detta något framåtskridande, tvärtom”, men formen förtjänade att nämnas för att den var dagens musik i Harlem. I förbigående nämns Muddy Waters och Howlin’ Wolf som ”utmärkta konstnärer”.

När rockmusiken slog igenom 1955–56 innebar det att 12-taktersformatet blev vanligt för en bredare publik genom låtar som ”Rock Around the Clock”, ”Shake, Rattle and Roll”, ”Hound Dog”, ”Long Tall Sally”, ”Good Golly Miss Molly”, ”Whole Lotta Shakin’ Goin’ On” och ”Hard Headed Woman”. Samma harmoniförlopp med förlängning eller förkortning användes i ”Jailhouse Rock”, ”King Creole”, ”Blue Suede Shoes”¹⁷ (16 takter), ”Rip It Up” (20 takter) och ”Heartbreak Hotel” (8 takter). Relationen till blues och bluessångare var dock inget som uppmärksammades, annat än av jazzintresserade som generellt sett tog avstånd från vita ungdomars kommersialisering av rhythm & blues. Kritikern Björn Fremer skrev i *OJ* nr 6–7 1958 om radions program *Spisarparty*:

[F]ortfarande spelas det på tok för mycket uselt rockstuff. Varför inte spela bra rockskivor när det nu finns så mycket att välja bland! Låt tonåringarna få höra Tiny Bradshaw, Wynonie Harris, Eddie Cleanhead Wilson¹⁸, Joe Turner m.fl. och det finns en chans att de börjar tycka om dessa

¹⁷ Av musikförlaget i reklam för nottrycket karaktäriserad som ”En enkel blues”, *OJ*, 25 (3). 1957, s. 19.

¹⁸ Ska säkerligen vara Eddie ”Cleanhead” Vinson.

äkta rockartister som både svänger, äger en omedelbar friskhet och charm och dessutom är fulla av humor. Elvis & Co. är en bunt vita imitatörer, som inte äger ett uns artistiskt kunnande.

Notera att Fremer lyfter fram namn som Harald Grut tidigare kritiserade.

Den engelska skiffle-vågen gav utrymme för en del blues, och där inte tradjazzvågen redan öppnat upp intresset fick tonåringar höra talas om Leadbelly och Big Bill Broonzy via engelska sångare som Lonnie Donegan och the Vipers. Eddie Bruhner och Robert Broberg spelade båda in "Worried Man Blues" (Woody Guthrie via Lonnie Donegan), och Chilos Skiffle Group spelade in "Fisherman's Blues" av Champion Jack Dupree och traditionella (enligt skivetiketten Lomax) "Easy Rider".

I *OJ* nr 2 1958 presenterade Jörgen Grunnet Jepsen "Blues av idag: kända och okända namn i ett välkänt gebit" i en artikel byggd på egen resa i södra USA. Han delar upp den samtida bluesen i country och city blues och blues shouting, och räknar upp som namn inom country blues Lightnin' Hopkins, Muddy Waters ("brukar begagna sig av en specialeffekt på gitarren. Den uppkommer på så sätt att han spelar med en avskuren flaskhals träd över en av vänsterhandens fingrar"), Howlin' Wolf och John Lee Hooker; inom city blues Memphis Slim, Chuck Berry, T-Bone Walker och Ray Charles; och som "shouters" Turner, Rushing, Williams och Witherspoon. Notera att "country blues" innefattar musiker aktiva i Chicago med elektriska gitarrer och trummor; sångteman och musikerns ursprung i sydstaterna är viktigare än soundet. Fats Domino och Little Richard placeras mellan city blues och shouting. Kvinnor separeras ut – de "nuvarande bluessångerskorna [är] inte i lika hög grad som sina manliga kolleger präglade av äkta känslor för jazzen" utan har lagt sig till med en "refrängsångerske-mentalitet". Varetta Dillard, Priscilla Bowman, Ruth Brown, Lavern Baker och Dinah Washington nämns bland de bättre. Artikeln är intressant för att den utgår från samtiden och introducerar en rad nu välkända namn som nyheter för läsarna. 1958 skulle också bli ett år som karaktäriserades som "bluessångens renässans" (Björn Fremer i *OJ* nr 1 1959).

Rune Olausson presenterade i *OJ* nr 6-7 1958 Mose Allison, den vite sångare/pianist som fått ett genombrott i USA med bland annat "Parchman Farm".

Och vad är det då som är så märkvärdigt med Mose? Jo, helt enkelt bara det att han är en strålande exponent för den falang inom dagens jazzvärld, som medvetet direkt via boppen söker sig till traditions-roten. Där hittar man kontakten med det ursprungliga, där lever fortfarande den enkla och okomplicerade musiken med utövare som litat på sin sång och sin musik, utövare som är språkrör och återdiktare – där finner man också en djup social (och kanske även en religiös) gemenskap. Det är ingen tillfällighet att t.ex. Ray Charles (sångare och pianist i bluesgenren) har så många förespråkare och beundrare bland dagens toppjazznamn. Det kan inte bara vara originalitetsjakt, som gör att så många av de nya kompositionerna hämtat och hämtar material från "work songs", spirituals och/eller den broderliga blandning av spiritual och blues, som är sydstaternas egen – det måste helt enkelt ha funnits något värdefullt hos t.ex. Blind Lemon Jefferson! Han var en av de underbaraste bluessångarna en gång i tiden (på tjugotalet) – för fem år sen var det "ivar" att lyssna till hans plattor, i dag finns det säkert de i hast omvända som anser att Blind Lemon sjöng med en fantastisk "brunk".

Vad Olausson här antyder är den inriktning bland främst svarta jazzmusiker som omväxlande kallats hardbop, messengerjazz (efter gruppen Jazz Messengers som var pionjärer inom stilen), funk eller soul (redan 1958), och som började få anhängare bland yngre svenska jazzmusiker – vilket ledde till att intresset för blues ökade via just Allison och Ray Charles. 1959 gästades Sverige av Allison, Dinah Washington, Basie med Joe Williams och Josh White.

År 1959 redigerade Leif Andersson och Björn Fremer en liten antologi med titeln *Jazzrevy*, som kan sägas ge korta samtida lägeskildringar och introduktioner; målgruppen kan ha varit ungdomar i övre tonåren. Rune Olausson skriver om blues, främst med inriktning på vanliga textteman. Artikeln avslutas med ett urval av tillgängliga bluesskivor; förutom ett par

samlingsalbum är det Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson, Leadbelly, Josh White och storbandssångarna Jimmy Rushing, Joe Turner och Jimmy Witherspoon som utgör den rekommenderade skivsamlingen, vilket kan sägas vara den kanoniserade skaran av sångare och utgör de namn som den genomsnittlige jazzlyssnaren i Sverige förväntades känna till år 1959. Å andra sidan presenterar Jörgen Grunnet Jepsen i *OJ* nr 12 1959 åter samtida blues. ”Av de brev jag mottagit, verkar intresset för denna folkliga musik stort i Sverige”. Här finns det första svenska omnämmandet av B. B. King: ”Både bluesartister och vanliga musiker hyser stor beundran för honom. Själv har jag tyvärr endast några plattor av honom, men det räcker för att höra att han är en jazzsångare ut i fingerspetsarna. Han låter som ett mellanting mellan Joe Turner och Ray Charles. Hur som helst är han värd att hålla ögonen på.” Grunnet Jepsen siar också om framtiden: ”Mycket troligt är att det om några år kommer en blues-revival, på samma sätt som New Orleans-jazzen har upplevt en pånyttfödelse.”

Grunnet Jepsen skriver inget om var han tänkte att en sådan revival skulle uppstå – inom den afrikansk-amerikanska breda publiken, inom jazzen som en reformrörelse, eller med en helt ny publik, och om det skulle ske i USA eller inom svensk jazzmiljö. Inte heller vilken form av blues som skulle bli ledande eller vilka instrument som skulle vara centrala – piano, akustisk eller elektrisk gitarr (noteras kan att Robert Johnson var ett helt okänt namn i Sverige före 1960-talet.)

Det kom också en revival både i USA och Sverige, delvis via tradjazzen, delvis via folksångrörelsen, men framför allt genom rockmusiken som arena för en ny generation vita musiker och lyssnare och med en våg i Storbritannien som en drivande kraft. Samtidigt blev i stället *soul* i ljuset av medborgarrättsrörelsen ledande som afrikansk-amerikansk populärmusik, och blues blev på samma sätt som tidigare spirituals ett problematiskt kulturarv förknippat med en defensiv attityd. I 1960-talets Sverige blev blues i stället den autentiska formen bakom rocktraditionen.

Avslutning

Det är flera tankeströmningar som är verksamma i det sociala spelet om att definiera vad blues är. Några avlöser varandra, andra är obekvämt inkompatibla och skapar spänningsfält där idéer om traditionsautenticitet, kommersiella kompromisser eller utvecklingspotential för modernitet kan existera sida vid sida. Nationalitet, ras, klass, kön tematiseras och bearbetas genom blues. Sammanfattningsvis kan fyra motsättningar identifieras vilka bidragit till dynamiken i den svenska receptionen av blues:

- Blues som specifikt uttryck för afrikansk-amerikansk erfarenhet kontra blues som en genre för allmän (västerländsk) modernitet.
- Blues som del av jazzen (och dess förhistoria) kontra blues som egen sfär.
- Blues som genuin folkmusik kontra blues som populärmusik.
- Blues som en genre av historiskt intresse kontra blues som samtidsrelevant.

Ställningstaganden om vem som kan sjunga och spela blues, hur den ska presenteras för en publik och hur publiken ska förstå och reagera var beroende av hållningen till dessa teman.

Det har alltså funnits många förståelser av vad blues är. Blues som melankolisk stämning, möjligt att omsätta i musik; som afrikansk-amerikanskt etos, möjligt att uttrycka i musikalisk form; som sångformat; som dans; som folklig lyrik; som genre i jazzens förhistoria; som samtidsfenomen – vilket kunde tolkas som kommersialiserad blues eller moderniserad urban blues; som genre inom jazzmusiken; som självständig genre. Vilka betydelser som lagts i begreppet har varierat med aktörers positioner – och positioner har etablerats genom formulerandet av åsikter om innebörden av begreppet blues. Kritiker har hävdad bluesens viktiga roll för jazzmusiken och därigenom etablerat sig som socialt och historiskt medvetna kritiker; de har hävdad blues som en autentisk kärna i en för kommersialisering, stagnation och

ytlighet känslig jazzmusik; de har argumenterat för blues som folkmusik och som ungdomsmusik. Musiker har tillägnat sig blues som uttrycksform inom en bredare musikalisk profil, som del av jazzmusikalisk kompetens, och som individuell nisch inom jazzen. Författare, journalister och konstmusikkritiker har infogat blues i en omvärldsbevakning där USA:s problematiska samhällsbygge belysts.

Sett som en receptionsprocess visar bluesen i Sverige på ett förlopp där det urval som sker förändras över tid, genom tätare kontakter och en ökad förståelse för genren, men också genom att genrens interna förändringar i USA introduceras gång på gång. För svenska musiker och kritiker blir avståndet från genrens geografiska centrum en osäkerhetsfaktor; när genren är tydligt identifierad som ”de andras uttryck” blir värdet av personlig kännedom om dess centrala värden något som kan devalveras på kort tid. Efter att blues på 1960-talet internationellt etablerats som en självständig genre och inte enbart som subgenre inom jazz, med en kanoniserad historieskrivning och erkända mästare och förebilder, ter sig många tidigare tolkningar, förståelser och estetiska ställningstaganden som irrelevanta eller rent besynnerliga; här är då viktigt att komma ihåg att reception är prövoprocesser utan förutbestämda resultat, som sker inom fält med mångsidig dynamik där både det som introduceras, dess nya kontexter och dess aktörer förändras i samspel med varandra.

Referenser

Internet

Svensk jazzdiskografi

http://old.visarkiv.se/jazzdisk_se.htm#_ga=2.128639948.1563694019.1599036919-2117849073.1599036919

Svensk medicdatabas (SMDDB) <https://smdb.kb.se/>

<https://tidningar.kb.se/>

Enstaka inspelningar via YouTube och Spotify, se nedan.

Inspelningar

Samlingar

Jazz & boogie woogie, 1995. CD Scana 97001.

Svensk jazzhistoria, vol 1-8, 1979-2002. LP/CD Caprice.¹⁹

Enskilda titlar

Alice Babs, 1942. ”Blues in the Night”. LP Odeon E054-34970.

Alice Babs, 1948. ”The blues for yesterday”. LP Cupol CLP 96.

Gunnar Bobergs dansorkester, 1924. ”Lady X Blues”. Ekophon NS 2541.

Karl-Birger Blomdahl, 1966. *I speglarnas sal*. LP Caprice RIKS LP 6.

Brita Borg, 1955. ”Sången om blues”. Sonora 7884.

Sten Carlberg och Sven Ståberg, 1950. ”Two guitar boogie”. Cupol 4369.

Chilos Skiffle Group, 1958. ”Fisherman’s blues”, ”Easy rider”. EP *Gloryland*. Knäppupp KNEP 48.

Marie Claire, 1942. ”Aunt Hagar’s blues”. HMV X 6787.

Arne Domnérus, 1953. ”Tisdag morning blås”. LP *Arne Domnérus Nalenorkester 1951-55*. Odeon E054-34833.

Sixten Ehrling och Harry Ebert, 1944. ”Blues”, ur *Zorina*. HMV Z 307.

Thore Ehrlings orkester, 1944. ”Blues on strings”, LP *Thore Ehrling 1943-1945*. Odeon E054-34396.

Thore Ehrlings orkester, 1945. ”Guitar blues”. HMV X 7121.

¹⁹ Enskilda titlar från denna samling anges nedan som SJH:1:I:1 = volym 1, CD I, spår 1.

- Thore Ehrlings orkester, 1948. "Sabre dance boogie". LP *Godafon mina damer och herrar*. Cupol CLPL 1019.
- Georg Enders orkester, 1935. "Black and tan fantasy". SJH 2:II:6.
- Åke Fagerlunds orkester, 1939. "Corrine Corrina". SJH 3:II:14.
- Anita Harrison & Wiatcheslaw Witkowski, 1929. "Bellmaniana". HMV X 3210.
- Åke Hasselgård, Bror Anderson och Curt Carlström, 1988. "When I'm dead and buried". LP *Åke Hasselgård: Young Clarinet*. Dragon drlp 163.
- Arne Hülphers orkester, 1937. "Black and tan fantasy". LP *Hülphers Stomp*. Odeon E 054-34831.
- Thore Jederbys septett, 1941. "Boogie Woogie". CD *Jazz & boogie woogie*. Scana 97001.
- Andy Kirk and his Clouds of Joy, 1939. "Floyd's guitar blues". LP *Walkin' and Swingin'*, Affinity AFS 1011.
- Lill-Babs, 1954. "Min mammas boogie". CD *Jazz & boogie woogie*. Scana 97001.
- Brita Lindahl (Grav-Olles Storyville Four), 1949. "Kansas City man blues". CD *Albrekts swingband 1949-1994*. Flash Music FLCD 5-6
- Brita Lindahl (Grav-Olles Storyville Four), 1949. "Call of the freaks". CD *Albrekts swingband 1949-1994*. Flash Music FLCD 5-6. SJH 6:I:6.
- Sven Lindberg, 1951. "Oktober blues". Musica A 3235.
- Carin Malmlöf-Forsssling, 1990/2012. *3 Upplevelser*: "3. Blues". Margareta Jonth, sång, Georgia Mohammar, flöjt. Tillgänglig via Spotify, 20 aug 2021.
- Carl-Henrik Norin och Bertil Löfdahl, 1953. "Two tenor boogie". Roulette 12.
- Charlie Norman (Seymour Österwalls orkester), 1941. "Charles' boogie". Sonora 527.
- Charlie Norman, 1949. Anita's dance boogie". Metronome J 115.
- Charlie Norman, 1952. "Blacksmith Blues". Metronome J 229.
- No Sisters, 1942. "Blues in the Night". Sonora 571.
- Povel Ramel, 1951. "The Gräsänkling blues". LP Odeon PMES 521.
- Povel Ramel, 1952. "The big juleblues". Metronome J 243.
- Regers Jazzband, 1924. "The song of the night". Odeon 5199.
- The Revue Star Orchestra, 1928. "Blues in Rokoko". HMV X 2667.
- Sandor Joszis dansorkester, 1924. "Exotica". Odeon 2934.
- SMCK:s jazzband, 1922. "Wabash blues". SJH 1:I:8.
- Svenska Hotkvintetten, 1939. "A bit of swing" SJH 3:II:20.
- Svenska Hotkvintetten, 1939. "One o'clock jump". SJR 3:II:19.
- Georg Vernon & Co, 1941. "Jam session blues". SJR 4:II:5.
- Alma Vine, 1951. "If I knew you were comin' I'd bake a cake"/ "Monday, Tuesday, Wednesday, I love you". HMV X 7628.
- Östen Warnerbring, 1958. "Kungsgatans blues". <https://youtu.be/6v9k1hNuY7E>.
- Åke Wassing, 1953. "S:t Eriks blues". HMV X 7868.
- Yerkes SS Flotilla Orchestra, 1921. "Blue Danube blues". Vocalion B 14261. Tillgänglig på <https://www.youtube.com/watch?v=uNpdQFQ0mr4>
- Seymour Österwalls orkester, 1941. "Guitar Blues". SJH 4:II:10.

Litteratur

- Albertson, C., 1988/1972. *Bessie: "Empress of the Blues"*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Anonym, 1923a. Sagt och gjort: Danse Macabre. *Göteborgs Aftonblad*, 8 augusti.
- Anonym, 1923b. Säsongens modedanser. *Aftonbladet*, 16 oktober.
- Anonym, 1931. Hus och hem: hur fort ska man dansa? *Svenska Dagbladet*, 14 februari.
- Anonym, 1936. Honky Tonk Train Blues. *OJ*, 4 (6), s. 3.

- Anonym, 1937. Rashatet i Amerika. *OJ*, 5 (12), s. 6.
- Anonym, 1950. Två kända bluesångerskor ur tiden. *OJ*, 18 (6), s. 9.
- Anonym, 1951. Recension av Blind Lemon Jefferson, "Hangman's Blues"/"Lockstep Blues". *OJ*, 19 (5), s. 33.
- Arvidsson, A., 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikliv*. Möklinta: Gidlunds.
- Arvidsson, A., 2018. Mellan urkraft och modernitet. Afroamerikanska musiktraditioner i Sverige. I J. Björkman och A. Jarrick, red., *Musikens makt. Vänbok till Göran Blomqvist*. RJ:s årsbok. Göteborg: Makadam.
- Berger, P., och Luckmann, T., 1979. *Kunskapssociologi. Hur individen uppfattar och formar sin sociala verklighet*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Blomgren, R., 1951. "Man med många förslag". *Estrad*, 13 (8), s. 8.
- Bohlman, P V, 2015. Jazz at the Edge of Empire. I P. V. Bohlman och G. Plastino, red., *Jazz worlds/WorldJazz*. Chicago: University of Chicago Press, s. 153-180.
- Bruér, J., 2007. *Guldår och krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Charters, S., 1959. *The country blues*. New York: Rinehart.
- Civis, 1940. Läsekretsens syn på saken: Intresset för jazz. *OJ*, 8 (5), s. 22.
- Dahlgren, C., 1950. Bessie Smith. *OJ*, 18 (10), s. 5.
- Dahlgren, R., 1944. Bessie Smith. *Estrad*, 6 (8).
- Dahlgren, R., 1945. Mamie Smith. *Estrad*, 7 (1).
- Davis, A. Y., 1998. *Blues legacies and black feminism. Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon Books.
- Dunér, I., 1945. Folkets röst. *Estrad*, 7 (12).
- Edström, O., 1989. *Schlager i Sverige 1910-1940*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Elgström, A. L., 1927. Svarta diktare. De amerikanska negrernas moderna poesi. *Dagens Nyheter*, 21 augusti.
- Englund, B., 2004. Ett 60-års jubileum. Blues på svenska 78:or. *Jefferson*, 36 (4).
- Evans, D, 2002. The development of the blues. I A. Moore, red., *The Cambridge Companion to blues and gospel music*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 20-43.
- Everling, B., 1993. *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Fornäs, J., 2004. *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Fremer, B., 1958. Jazz i radio och TV. *OJ*, 26 (6-7), s. 27.
- Fremer, B., 1959. Jazz 1958. *OJ*, 27 (1), s. 8-9, 38.
- Freund Schwartz, R., 2007. *How Britain got the blues. The transmission and reception of American blues style in the United Kingdom*. Aldershot: Ashgate.
- Frith, S., 1996. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Färnström, N., 1946. Jazzen i återvändsgränd. *Stockholms-Tidningen*, 10 juli.
- Grunnet Jepsen, J., 1954. Rhythm & Blues. *OJ*, 22 (7), s. 8-9.
- Grunnet Jepsen, J., 1956. Jazzens instrumentalister. Kvinnliga vokalist. *OJ*, 24 (2), s. 14-15.
- Grunnet Jepsen, J., 1958. Blues av idag. Kända och okända namn i ett välkänt gebit. *OJ*, 26 (2), s 12-13.
- Grunnet Jepsen, J., 1959. Blues 1959. *OJ*, 27 (12), s. 14-15.
- Grut, H., 1947. Skivor ni bör ha: Bessie Smith: S:t Louis blues/Reckless blues. *OJ*, 15 (8), s. 24-25.
- Grut, H., 1952. Skivor ni bör ha: Blind Lemon Jefferson: Hangman's blues/Lockstep blues. *OJ*, 20 (7), s. 23.
- Hamilton, M., 2007. *In search of the blues. Black voices, white visions*. London: Jonathan Cape.

- Helander, O., 1947. *Jazzens väg. En bok om blues och stomps, deras upphovsmän och utövare.* Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Helander, O., 1947–48. Färgad folkmusik. *OJ*, 15 (12), s 20–21, 16 (1), s 14–15, 19.
- Helander, O., 1955a. Blues – svärmödet musik. *Aftontidningen*, 20 juni 1955.
- Helander, O., 1955b. Djävulen på kyrkogården. *Aftontidningen*, 21 juni 1955.
- Holm, S., 1938. Tekniska tips: Boogie-Woogie-stilen. *OJ*, 6 (1), s. 12.
- Holt, F., 2007. *Genre in popular music.* Chicago/London: University of Chicago Press.
- Jansson, E., 1954. Bluesen som socialt uttrycksmedel. *OJ*, 22 (8), s 8–9.
- Jasbo, O., 1935. St: Louis Blues. *OJ*, 3 (12), s. 10–11.
- Jones, L. [Amiri Baraka], 1963. *Blues people. Negro music in white America.* New York: Morrow.
- Keot, 1950. ”Babs” – succé som vanligt. *OJ*, 18 (9), s. 15.
- Kjellberg, E., 1985. *Svensk jazzhistoria.* Stockholm: Norstedts.
- Kjellson, L., 1937. Har ni hört verklig hotjazz? *Aftonbladet*, 21 oktober.
- Kokk, E., 2010. Norman, Birger: poesi. http://enn.kokk.se/?page_id=12297 postad november 2010, hämtad 16 april 2020.
- Konow, U. von, 1951. Metronome fick ej oavgjort. *OJ*, 19 (2), s. 6.
- La Sauterelle [Margareta Spens], 1940. Blues: blå toner med svart ursprung. *OJ*, 8 (12), s. 14–15, 35.
- Lidén, R., 1953. Bessie Smith. *OJ*, 21 (7), s. 10–11.
- Liliedahl, K., 1987. *Svenska akustiska grammofoninspelningar 1903–1928.* Stockholm: Arkivet för Ljud och Bild.
- Lilliestam, L., 1998. *Svensk rock. Musik, lyrik, historik.* Göteborg: Bo Ejeby.
- Lilliestam, L., 2013. *Rock på svenska: från Little Gerhard till Laleh.* Göteborg: Bo Ejeby.
- Loy, 1940. Läsekretsens syn på saken: ”spela mer blues”. *OJ*, 8 (4), s. 26.
- Melin, B., 1955. Motiv i blått, svart och rött. *Tribun*, 1 (1), s. 35–38.
- Melin, B., 1956a. Spegel och rus. *Aftontidningen*, 13 januari.
- Melin, B., 1956b. Ord ur staden... Från Blind Lemon till ”Jack hits the Road”. *Aftontidningen*, 15 januari.
- Muir, P. C., 2010. *Long lost blues. Popular blues in America, 1850–1920.* Urbana: University of Illinois Press.
- Murray, A., 1976/2000. *Stomping the blues.* New York: Da Capo.
- Needle [Harry Nicolausson], 1944. Recension av Bessie Smith, Cake walking babies/ Young woman’s blues. *OJ*, 12 (7), s. 17.
- Needle, 1948. Recension av Alice Babs–Sten Carlbergs trio: I’ll dance at your wedding/The blues for Yesterday. *OJ*, 16 (9), s. 21.
- Neergaard, E., 1956. Chris Barber. Toppnamn inom europeisk revivaljazz. *OJ*, 24 (7), s. 10–11.
- Nicolausson, H., 1938. Count Bill Basie. Årets sensation – greven som kan bli kung! *OJ*, 6 (12), s. 12–14.
- Nilsson, O., 1950. Josh White en upplevelse. *OJ*, 18 (7), s. 7.
- Norman, C., 1942. Radiokrönika. *OJ*, 10 (2), s. 17.
- Norman, C., 1942. Radiokrönika: Sven Fors, Arne Hülphers och Stig Holm. *OJ*, 10 (6), s. 15.
- Olausson, R., 1958. Mest om Mose. *OJ*, 26 (6–7), s. 15.
- Olausson, R., 1959. Blues när som helst. I Björn Fremer och Leif Anderson, red, *Jazzrevy.* Stockholm: Nordiska Musikförlaget, s. 31–39.
- Old fan, 1940. Läsekretsens syn på saken: Blues. *OJ*, 8 (5), s. 22.
- Ole Dole Doff [Harry Nicolausson, Carl-Erik Lindgren, Anders R. Öhman], 1953. Recension av *The Bessie Smith Story.* *OJ*, 21 (9), s. 29–30.

- Ole Dole Doff, 1955. Recension av Otilie Patterson: Reckless blues/I hate a man like you. *OJ*, 23 (5), s. 35.
- Ole Dole Doff, 1956. Recension av Chris Barber EP Decca dfe 6252. *OJ*, 24 (1), s. 34.
- Oliver, P., 1960. *Blues fell this morning. The meaning of the blues*. New York: Horizon.
- Panassié, H., 1937. Bessie Smiths bästa grammofonskivor. *OJ*, 5 (11), s. 16–17.
- Polkinghorne, D., 1995. Narrative configuration in qualitative analysis. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 8 (1), s. 5–23.
- Rootzén, K., 1932. Fantasier och fakta om jazz. *Svenska Dagbladet*, 2 oktober 1932.
- Rådström, P., 1942. Favoritröstningen är felgjord. *Estrad*, 4 (8).
- Schroeder, P. R., 2004. *Robert Johnson. Mythmaking and contemporary American culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Toll, T., 1940. Woody Herman: Orkestern som spelar blues. *OJ*, 8 (2).
- Wald, E., 2002. *Josh White. Society blues*. London: Routledge.
- Waterman, C A, 2000. Race Music: Bo Chatmon, "Corrine Corrina", and the excluded middle. I R. Radano och P. V. Bohlman, red., *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press, s. 167–205.
- Westerberg, H., 1953. Repetitionskurs i blues. 6 miniatyrlektioner. *OJ*, 21 (8), s. 12–13, 27.
- Winther Jørgensen, M., och Phillips, L., 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Öhman, A. R., 1951. Tesse räddade Hot Lips kväll. *OJ*, 19 (10), s. 8–9.

Abstract

The Blues in Sweden before 1960: varying conceptions of a genre

This article presents a review of the various meanings and shapes of *blues* as a genre in Sweden c. 1920–1960, drawing primarily on presentations in newspapers and jazz magazines, and recordings. Blues has been construed as an African American music, rising from specific social conditions; as an American music, a source for and subgenre of jazz; and as a part of music in the international modern society in general.

In 1923 blues was introduced as a new dance, and many new tunes were promoted as blues; medium tempo, chromaticism and altered chords seem to be the distinguishing traits. From the mid-thirties, blues was discussed as a predecessor to jazz as well as a jazz genre format ('12-bar blues'). The rising interest in blues is followed through audience reactions in press, recordings, and jazz criticism. Jazz critics tended to promote country blues and Bessie Smith as authentic forms, while Josh White's performances during his annual tours in the fifties were praised for his consummate artistry. The trad jazz boom, boogie woogie piano, skiffle and rock'n'roll all used the 12-bar format. In parallel, blues was also an occasional pop song denomination signalling melancholy. Identifying as a blues singer was not an option; this would change during the sixties.

Four fields of tension are identified: blues as a specific expression for African American experience vs. blues as a genre suited for Western modernity in general; blues as a subgenre to jazz vs. blues as an autonomous sphere; blues considered as genuine folk music vs. blues as popular music; and blues as a genre of mainly historical significance vs. blues as having contemporary relevance.

Keywords: blues, jazz, race, blackness, authenticity, popular music, blues dance, Americanization

Författaren

Alf Arvidsson är professor i etnologi vid Umeå universitet. Forskningsprofilen inkluderar musiketnologi, särskilt 1900-talets svenska musikliv, och folkloristik. Hans avhandling *Sågarnas sång* (1991) behandlar musiklivet i ett norrländskt sågverkssamhälle 1850–1980; i *Musik, ritual och plats* (2016) följs den upp empiriskt med etnografi från 1980-talet. Senare forskningsprojekt har avsatt *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980* (2008), *Jazzens väg inom svenskt musikliv: strategier för självständighet och erkännande* (2011), och antologin *Bilder ur musikskapandets vardag: mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik* (2014). Vidare har han redigerat antologierna *I rollen som spelman* (2008) och *Gender, Jazz, Authenticity* (2014). Alf Arvidsson var recensentionsredaktör för *PULS* 2016–2018 och gästredaktör för samma tidskrift 2019–2021.