

**STM 2004**

**I jazzens tecken.  
Historieskrivning och tidig jazzreception i Frankrike och  
Norden**

*Av Erik Kjellberg*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# I jazzens tecken.

## Historieskrivning och tidig jazzreception i Frankrike och Norden<sup>1</sup>

*Av Erik Kjellberg*

### Inledning

Litteraturen om jazz har idag en omfattning och bredd som aldrig tidigare. Inriktningar och perspektiv varierar alltefter rådande traditioner och intressegrupperingar inom och utom den vetenskapliga världen. Musiker, journalister, producenter, entusiaster och vetenskapsidkare har alla dragit sina strån till stacken genom åren – linjerna går tillbaka till jazzens tidigaste rötter och den svarta befolkningens musikutövning i Den nya världen på 1700- och 1800-talet.

Den vetenskapliga diskussionen omfattar musikanalytiska, historiografiska, biografiska, sociologiska och estetiska frågor vilka på olika sätt är förbundna med varandra. Mer principiella diskussioner om jazzhistorieskrivningens status och specifika problem är en sen företeelse; den har pågått sedan 1980-talet. Detta har att göra med en modernare uppfattning av jazzens betydelse och ett mer utbrett intresse för afrikansk-amerikansk musik och kultur. Ser man till jazzen som ett speciellt kunskaps- och forskningsområde kan det konstateras att det sedan länge pågår en systematisk och intensiv upparbetning av inspelningar, intervjuer och skriftliga källor vid offentliga jazzarkiv runt om i världen och av enskilda forskare. En viktig förutsättning för vad man rentav kunde kalla en litteraturexlosion är etableringen av jazzen som ett akademiskt forskningsfält under 1980- och 1990-talen. Det är fråga om ett slags parallell till den formaliserade utbildningen av blivande jazzmusiker, ett numera välkänt inslag i den högre musikutbildningen på olika håll i världen. Det internationella intresset för jazzen är inget nytt utan kan ledas tillbaka till det brusande 1920-talet. Jazzens tidiga mottagande och spridning i Frankrike och de nordiska länderna står i fokus i denna artikel, en tematik som ger tillfälle till överväganden av mer principiell natur i anslutning till nyare forskning.

De musikaliska förbindelserna mellan Frankrike och Norden under 1900-talets förra hälft stod på programmet för en konferens i Paris 1999. De flesta bidragen var inriktade på konstmusiken och relationer mellan tonsättare, olika stilideal, repertoarer o.s.v. Min uppgift var att belysa jazzens position i den fransk-nordiska terräng man valt som plattform för konferensen. I den inomeuropeiska musikkulturen finns sedan århundraden många viktiga förbindelser mellan Frankrike och de nordiska

1. Denna artikel tillägnas minnet av den danske jazzforskaren Erik Wiedemann (1930–2001).

länderna. Att impulser och idéer på musikområdet vanligen historiskt sett har gått från söder till norr är ett välbekant faktum. När det gäller tidiga relationer mellan jazzens hemland USA och Europa – således en väst-östlig sträckning över den vida Atlanten – har de politiskt och kulturellt dominerande länderna England, Frankrike och Tyskland ägnats särskild uppmärksamhet. Det var också i dessa länder som jazzen inledningsvis fick sina mest betydande nedslag i Europa. Men historietematiken kan naturligtvis vidgas både geografiskt och kronologiskt, vilket också har skett genom en lång rad insatser, inte minst i de nordiska länderna. Förekomsten av nationella jazzhistorier ingår väl numera i det allmänna medvetandet.

I denna artikel vill jag inledningsvis och i all korthet presentera och diskutera aktuell forskning för att därefter, med det fransk-nordiska huvudtemat som exempel, ge några förslag på möjliga teman och strategier. Artikeln innebär också ett försök att med utgångspunkt i nyare litteratur peka på likheter och olikheter i den tidiga jazzreceptionen i Frankrike, Danmark, Norge, Finland och Sverige. Frågan om förbindelser mellan det kontinentala Frankrike och länderna i norr utkristalliserar sig som en särskild fråga.

Jazzen blev en gång i världen känd som en exotism bland andra i västerlandet, för att med tiden få en självständigare status som en av 1900-talets stora musikaliska innovationer. Problemfältet ”jazzen i världen” har i själva verket utgjort en tummelplats för olika uppfattningar och ideologier.

## Jazzhistoria som forskningsområde

Att studera, diskutera och analysera skivinspelningar som grund för en jazzhistorisk framställning torde närmast vara en självklarhet, trots de metodiska invändningar som har gjorts mot ett sådant tillvägagångssätt.<sup>2</sup> Den amerikanske, mångsidige musikpersonligheten Gunther Schullers omfattande och detaljerade genomgångar av den äldre jazzens inspelningar är kvalificerade exempel på en verkcentrerad historiesyn.<sup>3</sup> Ingen torde heller kunna förneka att studiet av musiken – på vilket sätt den än är medierad genom tekniken och tiden – har ett alldeles särskilt intresse. I själva verket innebar Schullers två volymer ett genombrott för ett renodlat musikanalytiskt, konstmusikaliskt inspirerat perspektiv på jazzhistorien. Före Schuller hade sakligare diskussioner av jazzens musikaliska strukturer varit rätt sällsynta, på sin håll något av tabu. Här fanns – menade man – ett slags motsats mellan å ena sidan jazzens improvisatoriska, flyktiga karaktär och de analytiska diskussionernas torra saklighet å den

2. Problemet diskuteras rätt utförligt av Jed Rasula i bland annat i följande vändningar: “What is the epistemological status of technologically primitive artifact like a 1923 acoustic recording of King Oliver’s Jazz Band? Is it a conduit, an acoustic window giving access to how the music really sounded, or is it an obstacle?”, Rasula 1995, s. 135.
3. Schuller 1968 och 1989.

andra. Det har också rätt olika uppfattningar om vad jazz uttrycker och ytterst "handlar om". Pendlingen mellan ett insider- och ett outsiderperspektiv tillhör musikantropologernas vardag och är i hög grad tillämpligt på jazzområdet – möjligen med den nyansen att det rör sig om en musik som är oss välbekant men som också kan anta mer främmande skepnader.

Vad gäller den praktisk-musikaliska utbildningen på högre nivåer, har professionella musiker kunnat tillföra det pedagogiska fältet sina erfarenheter och kunskaper. Om den pedagogiska litteraturen kring jazzutövning (improvisation, arrangering, repertoar o.s.v.) vuxit till en egen musikindustri, är jazzen som akademiskt forskningsområde nog mindre bekant och dess produkter mindre synliggjorda. När ett område dras in i ett forskningssammanhang infinner sig med tiden en rad principiella frågor. Kunskaperna förändras och utvidgas och jazzen placeras in i nya "diskurser", något som en liten inventering av några titlar visar.<sup>4</sup>

Många har fascinerats av 1920-talets lidelsefulla ställningstaganden för eller emot jazzen. Frågan om Europas förhållande till jazzen hör delvis samman med receptionen men har också andra dimensioner: Europa och jazzen är ett tema som det noga räknat har broderats på alltsedan jazzens barndom. Vad är "europeisk jazz"? Jazz som samlingsbeteckning på en historisk kategori, på en musik respektive definierbar musikalisk teknik – har gång på gång ifrågasatts av musiker, journalister och forskare. Man har ofta hämtat näring för olika synsätt och ställningstaganden med hänvisning till dikotomier som autenticitet–kommersialism, svart–vitt, tradition–innovation, folklighet–konstfullhet, kollektivism–individualitet med mera. En så betydande sociolog och kulturkritiker som Theodor Adorno formulerade på 1930-talet sin ofta citerade kritik av jazzen såsom han uppfattade den, något som i en senare tid i sin tur har lett till en kritik av Adornos. Numera hör det till god ton att inränga jazzen på den välordnade västerländska (konst)musikscenen, hur turbulenta musikens manifestationer än har uppfattats och ännu kan uppfattas.

Enligt Henry Osgood, en tidig (1926) rapportör från den amerikanska musikscenen, har jazzen en särskild aura och form, och den söker sig ut i vilken riktning som helst (något som jazzhistorien fram till idag också har bekräftat):

Jazz, in truth, is a wild bird, free to flap its wings in any direction. It defies all attempts to cage it, however liberal in size the aviary. It is the spirit of the music, not the mechanics of its frame or the characteristics of the superstructure built on that frame, whether or not it is jazz.<sup>5</sup>

---

4. Bland en rad nyare monografier som illustrerar nya vägar och resultat inom historieskrivningen märks bidrag i Gabbard (ed.) 1995. Vidare kan nämnas Ogren 1989, Kenney 1993, Stowe 1994, DeVeaux 1997, Sudhalter 1999, Tucker 2000, Porter 2002 och *The Cambridge Companion to Jazz* 2002. Flera givande artiklar återfinns i antologier utgivna av Walser 1999 och Alterhaug-Dybo-Oversand 2002. Det skulle i detta sammanhang föra för långt att närmare redovisa diskussionerna och innehållet i dessa olikartade arbeten. För en aktuell, kortfattad litteraturoversikt, se Monson 2002.

5. Osgood 1926 citerad i Ramsey 1996, s. 32f.

När det gäller det musikaliska, uppfattas europeisk jazz numera på sina håll allt mindre som ett plagiat av den amerikanska, en frigörelse som av vissa också anses ha påbörjats just med den "fria jazzen" på 1960-talet.<sup>6</sup> Men för det första kräver en rättvisande historieskrivning en "nationell kontextualisering" inom och utom själva musiken, för det andra är det välkänt att det pågår en historisering och esteticering av den nutida jazzen i ett slags post-modernistisk anda – många unga musiker pendlar mellan gamla ideal och nyare uttryckssätt, och för dem uppfattas historiska, stilistiska och nationella gränsdragningar som mindre tydliga och angelägna: en musiker kan fritt botanisera bland allt möjligt ärvt och samtida alltefter tycke och smak.

Jazzen tog redan på 1920-talet ett avgörande steg från sina tidiga ursprungsmiljöer och sociala grundvalar och gavs olika schatteringar och uttryck av musiker och publik i stora delar av världen. Den prestigeladdade etiketten "Made in USA" bör idag mer än någonsin kunna prövas mot motsvarigheter som "Made in Europe", "Made in Africa", "Made in Asia", "Made in Latin America" o.s.v. Jazzen har med tiden blivit laddad med lokala och individuella varianter och metaforer.

I en lång artikel med rubriken "Jazz Latitude" publicerad 1922 (*New York Times Book Review and Magazine*) ger den amerikanske journalisten Burnet Hershey sin bild av jazzens tidiga och snabba globalisering i en lika målände och kulturbunden som fantasifull reseskildring:

Jazz latitude is marked as indelibly on the globe as the heavy line of the equator. It runs from Broadway along Main Street to San Francisco to the Hawaiian Islands, which it has lyricized to fame; to Japan, where it hurriedly adopted as some new Western culture; to the Philippines, where it is royally welcomed back as its own; to China, where the mandarines and even the coolies look upon it as a hopeful sign that the Occident at last knows what is music; to Siam, where the barbarie tunes strike a kindred note and come home to roost; to India, where the natives receive it dubiously, while the colonists seize upon it avidly; to the East Indies, where it holds sway in elementary form – ragtime; to Egypt, where it sounds so curiously familiar and where it has set Cairo dance mad; to Palestine, where it is looked upon as an inevitable and necessary evil along with liberation; across the Mediterranean, where all ships and all shores have been inoculated with the germ; to Monte Carlo and the Riviera, where the jazz idea has been adopted as its own enfant-chéri; to Paris, which has its special versions of jazz; to London, which long has sworn to shake off the fever, but still is jazzing, and back again to Tin Pan Alley, where each day, nay, each hour, adds some new inspiration that will slowly but surely meander along jazz latitude.<sup>7</sup>

Idag har jazzen lyfts in i ett slags historiskt rum där den samsas bland spåren av andra märkvärdiga händelser och värdefulla kulturföremål. Men i konstarnas hierarki

6. "Europäischer Jazz? Das war bis weit in die 60er Jahre hinein eine Wortkombination, die ebenso bizarr erscheinen mußte wie britischer Flamenco oder Moskauer Musettewalzer. Erst mit den Sturm-und-Drang-Periode des Free Jazz in den USA geriet die allumfassende Hegemonie des amerikanischen Jazz in Europa ins Wanken", Jost 1987, s. 11.
7. Hershey 1922, citerad i Walser 1999, s. 25 f.

har jazzen alltid intagit en både motsägelsefull och problematisk position. Vilka är då jazzens mer eller mindre lokalt betingade former och uttryck? Och vad förtjänar att dras fram mot bakgrund av ett historiskt perspektiv? Jazzens förutsättningar i en särskild musikalisk teknik och estetik rymde (och kanske alltjämt rymmer) annorlunda uppfattningar inte bara om musik och musikskapande, utan också om världen och individens roll. Grenarna på det afrikansk-amerikanska musikträdet har med tiden blivit allt flera – de brer ut sig med ett rikt lövverk, där ljuset spelar med skuggor i skiftande mönster. Men detta lövverk hålls ändå ihop kulturellt-musikaliskt genom betoningen på en kroppslig-kinestetisk rytmik, en omedelbar och direkt form av klanglighet (sound), interaktionen mellan musiker och mellan musiker och publik/åhörare och – inte minst – olika grader av improvisation. Dessa "parametrar" är inga abstraktioner utan representerar uttryck både för en individuell och en kollektiv livs- och frihetskänsla och en lust att på ett överraskande och spontant sätt förena alla möjliga musikaliska och utommusikaliska in- och uttryck. Här ligger en attraktion för människor i olika åldrar och tider. Att sedan de olika uttryck (genrer) på det prunkande trädet drar till sig olika lyssnarkategorier (generationer) och stöter bort andra kan delvis förklaras med musikens och uttryckets subjektivism som överraskar, tränger sig på, ja ibland tycks vilja spränga gränser. Rock- och ungdomskulturforskare har gjort oss uppmärksamma på att adekvat lyssnande, eller kanske snarare förhållningssätt, som i många situationer förutsätter en öra-öga-kropp-känsla-närvarogemenskap i ett slags upplevelsemässig helhet. Man har också pekat på att musiken (inklusive texterna) representerar olika sociala och kulturella tillstånd eller kan tolkas som ifrågasättanden och kritik av rådande förhållanden.

En sådan allmän beskrivning kunde säkerligen tillämpas på andra musikkulturer. Pläderingen för musik som något allmängiltigt och enhetlig är sympatisk – en universell musikhistoria omfattande alla länder, tider och genrer? Vägen dit är kantad av en rad idémässiga, strategiska och historiska svårigheter men också av framtida möjligheter. Det vi kallar "europeisk musikhistoria" kan i det sammanhanget framstå som exklusiv, upphöjd och avskärmad. Den amerikanske musikforskaren Leo Treitler, känd för sina historiografiskt betydelsefulla distinktioner om sambanden mellan skrifttraderad och gehörstraderad musik (främst medeltida gregoriansk sång), diskuterar i en artikel skillnader och likheter i historieuppfattningen mellan WECT (Western European Concert Music) å ena sidan och "Black Music History" å den andra (som härmed förslagsvis förkortas BMH). Han menar att den historiska legitimeringen kan grundas antingen genom att framhäva traditionen eller genom att betona det innovativa. Huruvida en integrering av de två parallella historiska diskurserna (WECT och BMH) kan åstadkommas återstår enligt samme forskare att se. Det finns anledning att se över premisserna för de två olika värdesystemen som, trots vissa överlappningar, ändå förblivit åtskilda.<sup>8</sup> Att det just är den västerländska konstmusi-

---

8. Treitler 1996.

ken som ännu på 1990-talet ofta pekats ut som ett slags alternativsystem till jazzen har sina rötter i 1920-talet, då jazzen normalt fungerade som populärmusik men i vissa sammanhang gjorde anspråk på en konstnärlig legitimering liknande den västerländska kons(er)tmusikens – ett anspråk som blev allt större i och med bebopen och andra moderna jazzinriktningar under 1940- och 1950-talen och därefter. Sett ur ett amerikanskt perspektiv är frågan om jazzens status laddad på ett alldeles speciellt sätt, eftersom det handlar om frågan vilken musik som skall anses vara Nordamerikas egen nutida konstmusik?<sup>9</sup> Jazzen har gjort anspråk på den benämningen och kom också på 1950- och 1960-talen att beredas ett rätt stort utrymme i Gilbert Chases respektive Willfred Mellers handböcker om USA:s musikhistoria.<sup>10</sup>

Men jazzen tycks förbli en "vild fågel" (jfr citatet av Osgood, ovan). Så har, trots jazzens klättrande upp i det hierarkiska värdesystemet, förbindelserna med folkmusiken och ett folkligt musicerande förblivit mer eller mindre synliga. I dag framstår symbioser mellan jazz och det egna landets folkmusik som en hedrande, ja nästan ofrånkomlig nationell legitimering så snart man diskuterar jazzens roll och identitet utanför USA.<sup>11</sup> Här finns många trådar att följa. Släktskapen med blues är djupgående och den har gett jazzen en historisk och genremässig djupdimension medan olika grader av integrering mellan nya former av jazz och rockmusik (fusion) hör till dagen och placerar dem mitt i det medialt uppmärksammade musikflödet. Var hör då jazzen hemma i en historieskrivning i stor skala? Den imponerande globala, tvärkulturella och tvärmusikaliska sammanställningen i *Garland Encyclopedia of World Music* som inleddes 1988 och som nu föreligger i 10 stora volymer omfattar etniska, populärmusikaliska och i viss omfattning även konstmusikaliska traditioner på olika håll i världen. Att jazzen intar en blygsam plats i detta sammanhang ger anledning till eftertanke. I historiska framställningar och i prestigeladdade resonemang kring jazzens plats finns en omständighet som är viktig, nämligen jazzmusikernas och den mer insatta jazzpublikens ärvda uppfattning av jazzen som ett mer eller mindre sammanhängande nätverk i vilket ingår inte bara musiken i sig, utan också omhuldade värderingar, myter och en närmast vördnadsfull beundran för jazzens stora profiler och innovatörer, deras inspelningar och minnet av deras framträdanden. Respekten

---

9. Diskussionen har att göra med den hierarkiska indelningen av olika genrer och därmed statusfrågor och musikens officiella legitimering. Om dessa frågor se Kenney 1995, s. 100ff. Jazzen som ett alternativ till den europeiska konstmusiken snarare än till olika former av populärmusik går igen i traditionell och nyare historieskrivning när det gäller den musikaliska vokabulären. En representativ formulering kunde vara: "It [jazzen] has telescoped in a few years a cycle of harmonic development that in European music took several centuries." Townsend 2000, s. 1.

10. Chase 1955, Mellers 1964. En rad frågor rörande jazzens kulturella och musikaliska inplacering ur ett vidare kulturellt perspektiv diskuterar Peter Townsend. Han inriktar sig enbart på amerikanska förhållanden. Townsend 2000 passim.

11. På konferensen Jazz in Europa (Darmstadt 1994) försökte man i föredrag och konserter att från olika kronologiska, geografiska och tematiska (folkmusik) perspektiv komma några steg närmare den europeiska jazzens historiska, musikaliska och estetiska position. Knauer 1994.

för denna uppfattade kontinuitet tävlar mot musikernas önskan om en pågående förnyelse, vilket kan uppfattas mer som ett konstmusikaliskt paradigm än ett traditionellt folkmusikaliskt. Detta sammanhängande värdesystem etablerades tidigt, något som också fick stora konsekvenser för jazzkritikernas interna stridigheter och för historieskrivningen fram till våra dagar. 1920-talets egenartade svängningar mellan upprörda känslorvall och mer rationella ställningstaganden i ett slags offentligt krig pro et contra – för eller emot jazzen – har fascinerat eftervärlden.<sup>12</sup>

Frågan om Europas relation till jazzen stod tidigt på agendan. Den engelske skribenten Alyn Shipton är en av de första som inom ramen för en modern framställning av jazzens historia ägnar utvecklingen i en rad europeiska länder mer än några förpliktande namn och förströdda rader. Shipton ger de europeiska förhållandena ett relativt generöst utrymme vid sidan om den hävdvunna fokuseringen på USA.<sup>13</sup> Även om det massiva inflytandet från USA hör till utgångspunkterna, finns det anledning att uppmärksamma likheter, skillnader och relationer mellan de övriga länderna. Här öppnar sig ett helt forskningsprogram där musikalisk analys lämpligen bör länkas till en kulturinriktad. Reception innebär inte bara ett passivt mottagande utan i hög grad en tolkning utifrån bestämda ideologiska och kulturella förutsättningar. Reception på olika nivåer hör nära samman med musikens utformning och etablering där några nyckelord är initiering, imitation, assimilering och estetisering.<sup>14</sup> "Reception" är en ofta använd term som kan innebära olika ting. Den skall i det här sammanhanget användas i en mycket allmän mening.

Schemat i det följande har utvecklats främst med tanke på den tidiga epoken i den europeiska jazzens historia men kan också tillämpas på senare tider.

## *1. Reception*

Reception av modedanser

Reception av ordet jazz

Receptionen av jazzen:

    som ett musikaliskt uttryck i allmänhet

    som en livsstil

Reception av olika jazzstilar

Receptionen av amerikanska musiker i Europa

Receptionen av musiker från andra länder

Reception av jazz inom "europeiskorienterad konstmusik"

Reception av jazzen som kulturellt uttryck

Reception av jazzen som estetiskt uttryck

---

12. Denna historiska situation kartlades i ett klassiskt arbete av Neil Leonard 1962. Bland senare arbeten märks det tidigare anförda arbetet av Ogren 1989.

13. Shipton 2001, s. 358–400 ("International Jazz to World War II") och s. 830–849 ("Jazz as World Music").

14. I en uppsats rörande svenska förhållanden har jag föreslagit trestegsmodellen "Exposure – Assimilation – Output", Kjellberg 2002.



Reception har sin utgångspunkt i, respektive kommer att förankras genom, olika "formativa strukturer":

## 2. *Formativa strukturer*

Musikernas status och kompetens i enskilda länder

- amatörer och professionella
- generationer och åldrar
- socialt/kulturellt/nationellt ursprung
- skolgång och utbildning
- musikaliska erfarenheter

Formering av alternativa ideal och värden:

- "svart" eller "vit" musik
- svarta eller vita musiker
- sweet jazz – symfonisk jazz – hot jazz

Formering av arenor och på vilka jazz framförs, presenteras resp. diskuteras:

- kabaréer, (natt)klubbar, restauranger, danssalonger
- hotell
- teatrar
- grammofonskivor, radio, film
- tidningar och tidskrifter
- jazzklubbar/rytmklubbar

Formering av politiska och konstnärliga ideal

Formering av en jazzkritik och en jazzestetik

## Europa och jazzen

Den europeiska jazzreceptionen har olika förutsättningar som dels måste sökas i de enskilda ländernas musikhistoria, demografiska struktur och allmänna kulturklimat, dels mer allmänt i inställningen till "det annorlunda". Svarta artister framträdde som musiker, sångare och danser på olika håll under 1800-talet och skapade en viss beredskap för vad som komma skulle. Även om inga inspelningar är bevarade, var musiken och de nya musikaliska formerna delvis ett slags förmedlande länkar mellan det svarta nordamerikanernas sätt att musicera och europeiska ideal och vanor. Negro spirituals stod på programmet för den berömda universitetskören The Fisk Jubilee Singers som gjorde flera turnéer i Europa fr.o.m. 1870-talet och senare.<sup>15</sup> Åtskilliga andra gästspel av svarta musiker väckte uppmärksamhet, men de hör alltså till den officiella musikhistoriens mer okända marker.<sup>16</sup>

15. Om Fisk Jubilees konsertframträdanden i Europa, se Schwab 2002 och beträffande Sverige Lindgren 1997 och Lyttkens 1998, s. 28–30.

16. Rainer Lotz har dragit fram åtskilligt intressant material rörande tidiga svarta artister i Europa, Lotz 1997.

Omkring 1900 börjar nya dansstilar att framstå som ett hot mot det gamla och invanda – ragtime, cakewalk, one step och senare raden av ”djurdanser”, bland vilka foxtrot fick den längsta livslängden.<sup>17</sup> Det har med rätta påpekats att danserna i sig var minst lika uppskattade som kontroversiella och suspekta som jazzen kom att bli. Moralisternas raseri mot danserna färgade av sig på den tidiga jazzreception – danserna och jazzen uppfattades som samma sak, som två sidor av samma mynt.<sup>18</sup>

## Frankrike

Frankrikes intar en särskild ställning i den europeiska jazzreceptionens tidiga historia. New Orleans är som bekant en språklig justering av La Nouvelle Orléans och centrum i ett tidigare franskt kolonialvälde i Den nya världen. Och det franska inflytandet i New Orleans – demografiskt (kreoler, språk) och musikaliskt (opera, populärmusik) – har med rätta framhållits som en viktig utgångspunkt för jazzens uppkomst. Flera av jazzens pionjärer var ättlingar till franska familjer i New Orleans – kreoler (Picou, Baquet, Bechet, La Menthe m.fl). Introduktionen av jazzen i Frankrike vid första världskrigets slut har därför en alldeles speciell historisk resonans – ett slags dubbelhet i perspektiveringen. Det är välkänt att stråk av den svarta kulturen (”primitivismen”) togs upp av det kulturella etablissemanget – Picasso, Matisse, Debussy (Golliwog’s Cake-Walk, 1906–1908), Satie (Ragtime du paquebot, 1917) Poulenc (Rhapsodie nègre, 1918) m.fl., så att målare, musiker, författare och artister i Frankrike vid första världskrigets slut hade en beredskap att möta jazzen utan egentlig motsvarighet i de nordiska länderna. Att första världskriget utspelade sig på fransk mark och att hundratusentals svarta soldater från de franska kolonierna och det allierade USA kom att höra till vardagen bidrog också till att förutsättningarna för den franska jazzreceptionen framstår som unik i Europa.<sup>19</sup>

Att krig inte bara rivit ned utan också oavsiktligt fungerat som kulturförmedlare är välkänt. Två stora orkestrar med svarta musiker från New York kom att utgöra viktiga länkar mellan amerikanskt och europeiskt av vilka den första hade en direkt anknytning till kriget nämligen James Reese Europes militärorkester, ”The Harlem Hellfighters”, som landsteg i Frankrike under kriget (1917). Den andra orkestern, Will Marion Cooks ”Southern Syncopated Orchestra”, kom till England omedelbart efter kriget (1919). Båda orkesterledarna tillhörde eliten bland svarta musiker: de var välutbildade och professionella och anlände med stor musikalisk och administrativ erfarenhet i bagaget. James Reese Europes band ingick i det 369:e infanteriregementet.

---

17. Brytningen mellan nytt och gammalt på svensk botten fr.o.m. ca 1910 när det gäller dans och slagger har undersökts av Olle Edström. Se Edström 1989 speciellt kapitlet ”Foxtrot ’and all that jazz”.

18. Debatten i Sverige på 1910-talet har ingående belysts av Göran Larsson 1998.

19. Följande avsnitt om Frankrike bygger främst på monografier av Tournès 1999 och Blake 1999. Dessa framställningar kompletterar varandra på ett bra sätt.

tet men kom att knytas till den franska armén. Orkestern turnerade runt om i Frankrike med början i Aix-Les Bains i februari (sammanlagt 25 städer under februari-mars), kom på hösten 1917 till Paris och gav konserter. Bandet väckte stor uppmärksamhet för sitt spelsätt och sin omväxlande repertoar innan det återvände till USA i januari 1919.<sup>20</sup> Viktigt för jazzens utveckling i Frankrike var det faktum att en handfull musiker stannade i Frankrike, ett land som (i jämförelse med USA) hade en förhållandevis liberal inställning till de svarta. Mötesplatsen för mycket av det nya – i vilka medier, toner, färger och former det än draperade sig – blev främst Paris. Även London (och senare Berlin) omkring 1920 gav många arbetstillfällen för svarta musiker av olika extraktioner (Afrika, brittiska kolonier, USA och England) och etablerade sig därmed som viktig station på jazzens första europaresa.<sup>21</sup> Till jazzens banbrytare i Europa hörde som bekant Original Dixieland Jazz Band med enbart vita musiker från New Orleans som via New York kom till London där de gjorde sensation samt den nämnde, svarte Willy Marion Cooks Southern Syncopated Orchestra (36 musiker och 20 dansare) som under fyra månader i spelade London sommaren och hösten 1919. Bland solisterna fanns den unge franskskredske New Orleansmusikern, klarinettisten Sidney Bechet som väckte den schweiziske dirigenten Ernest Ansermets hänförelse, vilket framgår i en recension som blivit en av jazzreceptionens klassiker.<sup>22</sup> År 1921 framträdde man i badorten Brighton o.s.v. då flera musiker rekryterade i England hade tillkommit. "The Jazz Kings" var ett litet band med musiker (bl.a. Bechet) som lämnat Cooks orkester som leddes av batteristen Benny Peyton 1920 och senare spelade i London, Paris och på andra håll i Europa.

Ordet "jazz" (belagt i Frankrike fr.o.m 1918) representerade ett av modernismens många signaler, ett catchword med anknytning såväl till storstädernas nöjeskarusell i ett offentligt (dansställen, varietéer, revyer) och halvoffentligt nattliv med en utvald publik (konstnärskretsar, det övre borgerskapets privata tillställningar och nattklubbar). Det rörde sig om en internationell scen med många gemensamma drag men naturligtvis också med olika förutsättningar och lokala accenter. Den amerikanske författaren Scott Fitzgeralds celebra uttryck "The Jazz Age" hade typiskt nog mindre att göra med musiken än med den unga, ytliga och njutningstörstande generation han själv tillhörde. Det förbjudna stod på programmet och där spelade jakten på det okända och förbjudna en stor roll. Afrika, negrer, sexualitet, kroppens befrielse i mode och dans – även om allt detta kanske inte samtidigt var närvarande och tydligt artikulerat vilade jazzreceptionen ändå på en allmän känsla – det handlade mycket om en revolt mot den ärvda viktorska moralen.

---

20. Schuller 1986, Badger 1995.

21. Rye-Green 1995 ger en god uppfattning av det etniska, sociala och musikaliska samspelen mellan utländska och inhemska svarta musiker i England under 1920-talet.

22. Ansermets historiskt viktiga dokument (ursprungligen publicerad i *Revue Romande*, oktober 1919) har återgivits åtskilliga gånger i litteraturen, senast i kapitlet "A 'Serious' Musician Takes Jazz Seriously" i Walser (ed.) 1999, s. 9–11.

Jazzen och svart kultur blev således ett viktigt tema i den franska huvudstaden under 1920-talet – man kan rentav tala om ett starkt, mångsidigt stöd. Olika arrangörer och entreprenörer inom nöjesindustrin utformade program och byggde ut ett nätverk med jazzen som en särdeles viktig attraktion – i ett rikt utbud drog jazzen till sig mest uppmärksamhet. En svart amerikansk musiker som ofta nämns i det sammanhanget var trumslagaren Louis Mitchell fr.o.m. 1912 verksam under olika perioder i England. Han framträdde i november 1917 i Paris på l'Alhambra med "Seven Spades" och knöts kort därefter av Léon Volterra på Casino de Paris till revyn *Laissez-les tomber* jämte sångerskan Gaby Deslys och dansören Harry Pilcer. Under 1918 fortgick en "amerikanisering" av Casino de Paris med orkestrar som "Casino Jazz Band" under Murray Pilcers ledning och "Great American Jazz Band". Mitchell hade skickats till New York för att samla ihop en liten orkester till höstens evenemang och kom tillbaka med sin sjuannagrupp, "Louis Mitchell Jazz Kings", med enbart svarta musiker. Bandet gör en serie skivinspelningar för Pathé-Marconi. Den franske trombonisten Léo Vauchant medverkar i orkestern, ett av de första exemplen på en lång tradition av amerikansk-europeiskt jazzsamarbete på skiva!

Denna tidiga jazzväg kommenterades av musiker och intellektuella bl.a. av tonsättaren Georges Auric, dadaisterna och andra. Författaren och avantgardisten Jean Cocteau förmedlade sina intryck av Louis Mitchells band i sin berömda *Le Coq et l'arlequin – Notes atour de la musique* (1918), ett slags estetiskt manifest och en uppgörelse med den tyska romantiken (Wagner) och den tidiga rysk-franska modernismen (Stravinskij, Debussy). Cocteau pläderade för enkelhet och naturlighet med argument som kan påminna om Jean-Jacques Rousseaus kamp i mitten av 1700-talet mot senbarockens motsvarande (enligt hans uppfattning) överdrifter och förkonstling. Bland mycket annat samarbetade Cocteau som librettist i Erik Saties *Parade* (1917) och i Darius Milhauds *Le Boeuf sur le toit* (1919), två stora balettoppsättningar med allehanda exotismer, rytmer, "buller", melodier och klanger – en dittills ohörd kombination av musikaliska element som slog an något nytt. Flera tonsättare i Paris, och även på andra håll i världen, kom nu att intressera sig aktivt för jazzen i sina verk; detta hör till grundstenarna i 1900-talets musikhistoria och skall inte kommenteras vidare här. Genom de intellektuellas och konstnärernas, inte minst de unga tonsättarnas, intresse för jazzen och vad den ansågs representera, framstod denna musik och alla dess inom- och utommusikaliska associationer som en del av ett större konstnärligt program. Inledningsvis samsas också jazzen med, och tolkas genom de ideal som formats av futuristerna och dadaisterna, mot mitten av 1920-talet sker en förskjutning mot surrealismen.<sup>23</sup> Cocteau slår också an den franska, intellektualiserande ton kring jazzen som musik och symbol som nästan samtidigt följs upp av den belgiske författaren och amatörmusikern Robert Goffin som tillsammans med två andra pionjärer, Hugues Panassié och Charles Delaunay på 1930-talet, lägger grunden för en jazzkritik och jazzhistorieskrivning.

Kontinentens stora nöjes- och kulturmetropoler London, Berlin och Paris drog

till sig många idag glömda musiker.<sup>24</sup> På kabarén Gaya (rue Duphot) spelar pianisten Jean Wiéner och den svarte banjoisten och saxofonisten Vance Lowry; Jean Cocteau gör tillfälliga ”inhopp” som trummis! Verksamheten växer och öppnar på Boissy d’Anglais i närheten av Place de la Concorde under namnet ”Le Boeuf sur le toit” – känd för eftervärlden som titel på en av Darius Milhauuds balletter. Jean Wiéner ger sin första ”concerts-salade” med en blandad, kvalificerad repertoar i december 1921 på Salle des Agricultures på rue d’Athènes. De gör internationell karriär och konserterar framgångsrikt bland annat i Stockholm och Göteborg (1927).<sup>25</sup> Jazzen presenteras alltså som konsertmusik.

I de livliga, multikulturella, internationella nattklubbssmiljöerna etablerar sig en ung amerikanska, Ada Smith ”Bricktop”, och följande år anländer Josephine Baker och framstår för omvärlden som den samlande personligheten i Paris jazz- och nöjesliv: Cole Porter hörde till hennes gäster. Den amerikanska, svarta revyn med jazzinslag får sitt stora genombrott med premiären i november 1925 av Revue Nègre med Baker som firad artist med starka erotiska accenter. Musikerna (bland annat Sidney Bechet och sångerskan Maud Forrest) kom från USA under ledning av Claude Hopkins liksom koreografen Louis Douglas.

Vid mitten av 1920-talet hade jazzen fått fotfäste i Paris konstnärliga och intellektuella avantgarde. Identifieringen av det specifikt musikaliska och formandet av en jazzens egen estetik närmade sig inte minst genom att utgångspunkterna blev tydligare tack vare amerikanska musiker och massmedier såsom grammofonskivor, radio och film. Under 1930-talet klipptes också flera av de tidigare banden till det modernistiska tvärkulturella nätverket av. Jazzen vann sin självständighet men mötte därigenom också de utmaningar och svårigheter som är förbundna med varje konststarts vuxenblivande.

---

23. ”In fact, the new music from America became one of the Dadaists’ most subversive ’ready-mades’. Like other original readymades by Marcel Duchamps, ordinary objects that could be ’aided’ in varying degrees, the Dadaists’ enlistment of jazz in their agitational anti-art campaign involved different levels of intervention and transformation.” Blake 1999, s. 76. Uppfattningen om en nära relation mellan jazz och surrealism illustreras med följande formulering: ”African-American music and dance did not simply provide the surrealists with a theoretical model for pure psychic automatism. According to Leiris, the surrealists actually experimented with jazz, as they did with alcohol and drugs, in stimulating the ’lyric state’ that they thought of as being ’a sort of trance’”, Blake a.a., s. 120.

24. Musikerförhållanden och evenemang i dessa tre metropoler under pionjäråren har kartlagts av Chris Goddard (1979) som därmed har banat vägen för ett fördjupat europeiskt receptionsperspektiv.

25. Olle Edström återger programinnehållet i en sådan pianoafton. Han påpekar också att idén med två jazz- och konsertpianister på samma estrad även togs upp av Göteborgspianisterna Bertil Mannheimer och Gösta Hedén. Edström 1996, s. 438 ff.

## Norden

De nya modena inom dans och musik hade fått fäste i Norden redan i början av 1900-talet.<sup>26</sup> Men det var rätt långt till den parisiska, intellektuella och konstnärligt betonade uppmärksamheten. I de nordiska länderna har jazzens introduktion kartlagts genom ett pusselarbete av notiser om musiker, spelställen och uttalanden då och nu (intervjuer).

Frankrike fungerar åren omkring 1920 som en port genom vilken slussas jazzimpulser av musikaliskt och organisatoriskt slag (revyer, eftermiddagsdans s.k. Jazz-Thé). Det hände också att man citerade parisiska, mer eller mindre spektakulära presskommentarer.<sup>27</sup> Men många musiker kom snarast från eller via framträdanden i England, där man tidigt utvecklade en egen dansorkesterkultur sedan den inflytelserike Paul Whiteman besökt landet 1923 och hans många skivinspelningar blivit tillgängliga.

I de nordiska huvudstäderna, och även på mindre orter, dyker "jazzbanden" upp som dansorkestrar. Musikernas och orkestrarnas rörlighet visar att man efterfrågade deras musikaliska färdigheter, även om det säkert fanns en brokighet i musikernas kompetens och egna ideal. För den bredare publiken spelade ofta musikernas hudfärg och instrument (ovanliga instrument och instrumentkombinationer som slagverk med många delar som placerats på golvet, glänsande saxofoner och ett exotiskt, "afrikanskt" instrument som banjon) eller bara annonseringen "jazzband" säkert en lika viktig roll som musikernas instrumentala och musikaliska färdigheter. För unga musiker var resandet ett lockande äventyr till okända länder och en framtid. Spelsätt, repertoarer och attityder förmedlades av professionella musiker, äventyrare och ivriga amatörer. Ensemblerna i dessa sammanhang var av varierande storlek och kunde antingen bestå av musiker från samma land eller av mer internationellt sammansatta grupperingar. Franska, engelska, danska, svenska, norska musiker kunde alltså ingå i dessa grupper, och konkurrensen om arbetstillfällen var tidvis säkert stor. Att även vita musiker spelade jazz var något som, med tanke på den vanliga uppfattningen av jazz som något primitivt och ursprungligt, kunde förefalla förvirrande.

Musikerförbunden i Danmark och Sverige var på sin vakt med förordningar och

---

26. En utförlig exposé över situationen i Danmark ger Wiedemann 1982, s. 33–57; Beträffande Sverige se Kjellberg 1985, s. 16–20, Lindgren 1997 passim, Lyttkens 1998, spec. s. 28–30, Larsson 1998 passim.

27. Ett exempel på rasism och ironisk desinformation från 1919 illustrerar följande tidningscitат som uppges härröra från Paris: "Till Jazz hör ett särskilt kapell, om man så får kalla det, ty civiliserade musikinstrument äro oförmögna att åstadkomma den primitivitet och det vilda furioso som höra tillsammans med den. Påpassliga impressarier ha därför i Sydamerika sammansatt en mängd jazzkapell och importerat dem till Paris. Man tänker sig en hop negrer med väldiga kopparkastruller, trummor kastanjetter, biltrumpeter, sirener och liknande larminstrument. Därtill två kineser med ett slags trumpeter. Dansparen gruppera sig på dansgolvet. Plötsligt ljuder en alarmsignal som ur en ängvissla, och spektaklet går löst." Citerat efter Bruer-Nyqvist 1979, s. 6 (presskälla ej angiven).

celebra uttalanden ("Varning för jazz!") för att skydda sina medlemmars intressen. Men efterfrågan på den nya musiken styrde utbudet och därmed ekonomin. Både professionella och amatörer fann sina nischer och utkomster. Nedärvda rykten om musiker och betydelsefulla händelser förblir sådana, som ofta bara kan bekräftas genom primärmaterial. Så blev immigrationsmyndigheternas arkiv det ställe där man fann dokumentariska belägg för att en av jazzens första stora solister, den tidigare nämnde franskkreolske klarinettisten och sopransaxofonisten Sidney Bechet, verkligen hade framträtt 1926 i Kristiania (Oslo), i Stockholm, Göteborg och Malmö som medlem av en mycket stor svart trupp i revyn Black People.<sup>28</sup> Truppen kom från Berlin där den haft framgångar med den omtumlande Parissuccén Revue nègre. Fallet "Bechet" visar att man inte nödvändigtvis fäste sig vid kvaliteter som i dag anses som självklara i en jazzmusikalisk kontext – den improvisatoriska virtuositeten (i den mån denna var framträdande i just denna revy!).

Den tidiga jazzreceptionen i de nordiska länderna tog inte sin början i kontexter liknande det franska. Källmaterialen är inte så mångsidiga och rikhaltiga, och någon mer allmän intellektuellt betonad diskussion liknande den parisiska förekom inte. För att få en bild har nordiska forskare måst börja från grunden och samla data om de tidigaste musikerna och miljöerna framför allt i genomgångar av ett omfattande pressmaterial.

Några notiser rörande musikerna under de tidiga jazzåren i de nordiska länderna får illustrera brokigheten, skillnaderna likaväl som överensstämmelser med avseende på kronologi, organisation och miljö.

## Danmark<sup>29</sup>

1921

En dansk trio med pianisten Victor Cornelis, banjoisterna Valdemar Eiberg och Carl Bigum spelar på Café Østerbro (Köpenhamn) sedan Cornelis under flera år (sedan 1913) bott i USA.

1922

På Carlsbergs Pavillon framträder "Jazz-Jazz Band" under ledning av danske banjoisten Robert Redford. Övriga är c-melodysaxofonisten Marno Sørensen och den svarte trumslagaren "Mr. Johnson".

---

28. Beläggen för Norge i Stendahl 1987, s. 47 och för Sverige i Lindgren 1988. Dokumentation och svenska presskommentarer i Lyttkens 1998, s. 39–47.

29. Uppgifterna är hämtade från en av de mest genomarbetade jazzhistorierna på europeiskt område, Erik Wiedemanns doktorsavhandling, Wiedemann 1982, s. 61–123 (kapitel 3, "Tyverne").

1923

En dansk kvartett engageras till Café Elektra (Köpenhamn): saxofonisten och banjoisten Christian Hansen, pianisten F. Jensen, banjoisten J. Lange och trumslagaren A. Skjoldborg.

Samma år kommer ungerska musiker för att medverka i en revy på Scala. Denna kvintett – ”Dixie Boys” – med fiol, saxofon, piano, banjo och trummor anses vara det första autentiska jazzband som framträder i Danmark och en modell för danska band.

Saxofonisten Valdemar Eiberg (också banjoist, se 1921) leder en ensemble på Adlon med banjoisten Carl Bigum (efterträdd av J. Lange), en violinist, en pianist och trumslagaren A. Skjoldborg.

År 1924 gör Eiberg sina första skivinspelningar med en något större ensemble (2 saxofoner, 2 trumpeter o.s.v.). Vid sidan av Kai Ewans och Otto Lington framhålls Eiberg bland pionjäreterna inom dansk jazz.

Den svarte saxofonisten Egberth Thompson hade spelat kornett i Will Marion Cooks Southern Syncopated Orchestra i London innan han kom till Köpenhamn för ett engagemang på Lorry tillsammans med fyra andra svarta musiker.

Norge<sup>30</sup>

1919

I Trondheim framträder en mandolinorkester benämnd ”The Jazzband” i revyn *Jazz*.

1921

I januari engagerar flera konkurrerande förstaklasshotell i Kristiania (Oslo) orkestrar:

- Grand Hotel: ”Feldman’s Jazz-Band” som närmast kom från London med tre engelska musiker och en amerikansk (Harry Brown/Jeanette, en music-hallartist). De stannar till maj månad.
- Hotell Bristol: ”The 5 Jazzing Devils” med fyra svarta och en vit musiker. Efter dem kommer ”The Premier Syncopated Five” under ledning av banjoisten Jack Harris från London (Embassy Club). I bandet finns dessutom saxofonisten A. Turner, violinisten A. Tabor, pianisten A.C. Garratt och batteristen J. Dixon – en tidstypisk besättning. Man stannar till april då Harris fortsätter till Göteborg (se Sverige, 1923).

---

30. Uppgifter från Stendahls norska pionjärbete 1987.



### 1920–1923

Flera små ensembler är verksamma i Norge, ofta amatörer (L. Stang, C. Høeg, H. Kristoffersen m.fl.) men deras jazzanknytning är – liksom för många andra ensembler verksamma på nordiska breddgrader – mycket osäker.

### 1923

”Sixpence” var en kvintett bildad av pianisten Fenger Grøn sedan han återvänt från USA. Orkestern anses vara det ledande jazzbandet i Norge och musikerna kunde improvisera.

## Finland<sup>31</sup>

### 1921

I hamnstaden Kotka vid finska viken introducerade dragspelaren Unto Lirjavainen och hans orkester ragtime. Den unga Ranja Rasmussen deltog med två kamrater i en liten minstrelshow på sin skola i samma stad.

### 1922

I Helsingfors representerar fyra orkestrar ”den modernaste dansmusiken”.

### 1923

Hugo Huttunens ”Original Jazz Orchestra” med den i sammanhanget något förvånande besättning piano, violin och violoncell (restaurangtrio) framträder på Konsertti Café (Helsingfors).

### 1926

Årtalet anses markera startåret för jazzen i Finland tack vare ”Andania Yankees Orchestra” på S/S Andania. Ensemblen spelade på helsingforsrestaurangen Ylä-Opris för en enbart lyssnande (således ej dansande) publik. Den amerikansk-finska trumpetaren Wilfred ”Tommy” Tuomikoski imponerar på de inhemska musikerna.

---

31. Jalkanen 1989 och 1983, Haavisto 1996.

Orkestern blev en förebild för "Original Buddie Orchestra" med violinisten och saxofonisten Bimbo Gröndahl, saxofonisten Lars Lindberg, trumpetaren och violinisten Armas Miettinen, pianisten Ilmari Rehnström samt trumslagaren och sångaren Pelle Lindholm.

## Sverige<sup>32</sup>

*1919*

"The Five Royal Imperials" från London spelar på Blanchs Café (Stockholm). Den amerikanske, svarte banjoisten Russell Jones var en av medlemmarna. Han hade spelat i Berlin och gjorde några inspelningar för Skandia i Stockholm (Russell Jones Jazzband). En av dessa har återfunnits men musiken motsvarar kanske inte förväntningarna på en autentisk jazz. Revykungen Ernst Rolf – som framstår som en viktig förmedlare till Sverige av nya trender och musiker inom "jazzområdet" från kontinenten – ordnar en inspelning i London med "Svenskt jazzband".<sup>33</sup>

*1920*

En svart orkester med 7 man ("Jones American Jazz Band") engageras till Blanchs Café.

"Original Jazz Band from USA" (sannolikt en reklamgimmick men med Russell Jones bland musikerna) framträder i en av Ernst Rolfs revyer.

*1921*

Den engelske pianisten Harry Howard ("The King of Jazz"!) framträder med sin trio vid thé-danserna på det ansedda Cecil (Stockholm) efter parisisk modell. Howard kom att spela där under en längre tid.

Tidningarnas annonserar om framträdanden av olika jazzband ("The Red Pearls", Jean Claesons "jazzorkester", Fred Winters "jazzkapell" m.fl.)

---

32. Bruér-Nyqvist 1979, Kjellberg 1985. Data är hämtade från Stockholm som hade det intensivaste jazzlivet. Beträffande 1920-talets Göteborg, se Edström 1996, s. 414 ff respektive Umeå, se Arvidsson 2000 speciellt s. 39 ff. I båda dessa studier sätts jazzen in i ett brett musikaliskt och socialt sammanhang.

33. Bertil Lyttkens påminner om Ernst Rolfs kontakter med koreografen Louis Douglas som redan 1914 hade gästade Stockholm i en danstrupp och som var en drivande kraft i flera i revysammanhang i London och Paris, bland annat den omtalade Revue Nègre 1925 (Lyttkens 1998, s. 39).

## 1922

En svensk orkester under ledning av pianisten Helge Lindberg spelar på Kristallsalongen och följande år på Maxim (Savoy). Orkestern gör (bevarade) inspelningar 1924 vilka också innehåller några jazzimprovisationer.

## 1923

Den kanadensisk-engelske banjoisten Jack Harris anländer från Norge (Oslo) för att medverka vid jubileumsutställningen i Göteborg. Därefter kommer han till ett långt engagemang på Cecil i Stockholm, därefter på Grand Hotell (Saltsjöbaden). I Harris orkester återfinns engelska och svenska musiker.

Sammanfattningsvis ter sig mönstren och tendenserna likartade i de nordiska länderna om än med många lokala variationer. Det är svårt att på 1920-talet hitta tydliga länkar mellan Frankrike och de nordiska länderna. Musikerförbindelserna är spröda och om någon motsvarande konstnärlig och intellektuell jordmån kan man knappast tala. Genom framför allt Ernst Rolf hade det sedan slutet av 1910-talet upprättats kontakter och kanaler. De musiker som under förra hälften av 1920-talet förknippades med jazz kom snarare från England eller andra europeiska länder än från USA. Det europeiska receptions perspektivet kunde naturligtvis utvidgas, vilket dock inte har varit syftet med denna artikel. Tyskland framstår som en het jazzmark med ett stort intresse som dock snart kom att brytas mot nazismens stöveltrampande ideologi och brutalitet.<sup>34</sup>

## Mot framtiden

Även om det gjordes en och annan inspelning i Europa med "jazz" åren omkring 1920, dröjde det innan skivbolagen uppmärksammade den nya dansmusiken och det förhållandevis fria "improviserade" sätt att musicera som förknippas med jazzen – enligt historieböckerna är det trumpetaren Louis Armstrong (med viss konkurrens från den främst i Europa verksamma klarinettisten och saxofonisten Sidney Bechet, se ovan) som bär fram den solistiska jazzimprovisation vid mitten av 1920-talet och gör den till jazzens adelsmärke.

I flera europeiska länder gjordes åtskilliga inspelningar med populärmusik, och då anlätades ofta musiker som till vardags spelade dansmusik och tidiga former av jazz. Det är först på 1930-talet som skivbolagen ansåg att det fanns en publik även för

---

34. Rose 1990, s.130 ff ger en initierad bild av de kulturella, moraliska, politiska och rasistiska stämningarna i Centraleuropa i anslutning till Josephine Bakers internationella segertåg.

”hot jazz”, som den moderniserade jazzen med tonvikt på improvisation och swing ofta kallades. Naturligtvis spelade skivimporten från USA en viktig ”smakuppfostande” roll och därmed de amerikanska föbeelderna, såväl solister som orkestrar. Härtill kom de inspirerande gästspelen, inte minst av ledande svarta musiker.<sup>35</sup> I Frankrike lanserade franska EMI 1937 skivetiketten Swing med Panassié och Delaunay i ledningen, och ungefär samtidigt kom det helsvenska Sonora med en motsvarande ”hot label”, Sonora Swing. Saxofonisten och trumpetaren Benny Carter besökte inspelningsstudios i Paris, Köpenhamn och Stockholm och bidrog att öka både jazzens och de inhemska musikernas berömmelse. 1937 var också ett i sammanhanget viktigt år i Danmark då motsvarigheten där, skivmärket Tono, inledde sin verksamhet. Men jazzen blev allt vanligare även på andra märken.

Radion framhålls med all rätt som en viktig spridare av jazzen. Rundradion kom igång vid mitten av 1920-talet. Direktsändningar från Savoy Hotell i London avlyssnades av exempelvis nordiska musiker, och den engelske violinisten Dick De Pauw slog sig ned i Sverige där hans stjärna tändes för svensk dans- och radiopublik genom direktsändningar från Grand Hotel i Stockholm och Trädgårdsföreningen i Göteborg.

Den musikaliska förbindelsen mellan Frankrike och de nordiska länderna utvecklades nu något mer. Den uppburna storsjärnan Josephine Baker intar en särskild position med sin förankring i music-hall (den franska varianten) och kostbara revyuppsättningar med eller utan inslag av ”jazz”. Genom henne blev de sexuella konnotationerna med rasistiska förtecken synliggjorda och hennes framträdanden blev också lika älskade som omdiskuterade. Hon uppträdde i Paris och Berlin 1925–27 som lanserad stjärna i den berömda Revue Nègre. Baker var genom åren flera gånger på våra breddgrader. Första gången 1928 begav hon sig ut på en stor Europaturné och kom då till de danska, svenska och norska huvudstäderna. År 1933 var hon i Finland, 1938 var hon åter i Köpenhamn och Stockholm, då med ackompanjerande jazzmusiker.

Går vi tillbaka till mitten av 1920-talet så var framträdandena i Köpenhamn och Stockholm i augusti–september 1926 av Sam Woodings stora orkester (10 svarta musiker) och en kör och danstrupp på 30 personer betydelsefulla. Orkestern presenterade en välrepererad och allsidig repertoar i tidstypisk blandning i revyn Chocolate Kiddies: den ännu okände Duke Ellington (som först på 1930-talet konserterade i Europa) hade bidragit med ett par nummer, och i jazzhistorien namnkunniga solister som trumpetaren Tommy Ladnier och sångerskan Adelaide Hall mötte som medlemmar i Woodings trupp en skandinavisk publik.

Av recensioner i dansk och svensk press kan man indirekt utläsa att Woodings framträdanden ger upphov till en begynnande diskussion på nordisk botten av jazzen, inte som en kuriositet utan bedömd som musik med artistiska/konstnärliga förtecken.<sup>36</sup>

---

35. En sammanställning av de viktigaste gästspelen i Kjellberg 1985, s. 48–50.

## Utblick

I detta sammanhang har det inte varit möjligt att sträcka sig längre fram i tiden. 1930-talet innebär en expansion som kräver sin särskilda behandling exempelvis i anslutning till den föreslagna "forskningskartan" (se ovan). Att musiken bör komma i centrum på ett annat sätt är naturligt med tanke på uppfattningen om jazz som en alltmer distinkt musikform och därmed för intresset för en värdering av den. Jazzen blir alltmer expansiv och befinner sig i gränslandet mellan exklusivitet och popularitet, mellan professionalism och amatörverksamhet, mellan musikuppfostran och tidsfördriv. Den internationella jazzscenen expanderar kraftigt, de allt vanligare besöken av stora jazzstjärnor och kändedomen om deras inspelningar ger nycklar till en förståelse och värdering av de inhemska musikernas uttryck, ideal liksom den mer allmänna receptionen.

Det är tänkvärt att den franska jazzen får en egen profil genom Quintette du Hot Club de France (Franska hotkvintetten) med den zigeniske (romske) gitarristen Django Reinhardt och violinisten Stéphane Grapelli i spetsen. I början av krigsåret 1939 kommer kvintetten till Sverige och Norge och blir genast en förebild för liknande nordiska grupperingar och – inte minst unga gitarrister. Ännu i början av 2000-talet ljuder ekot från Django Reinhardts enastående gitarrspel i de nordiska jazzmiljöerna, där unga musiker sedan länge förvaltar arvet från den franske stilbildaren och pionjären<sup>37</sup>.

## Litteratur

- Alterhaug, Bjørn, Dybo, Tor & Oversand, Kjell. (ed.) 2002: *Challenges in Norwegian Jazz Research. A report from a conference*. (Publications from the Department of Music NTNU. 4.), Trondheim.
- Arvidsson, Alf 2000: *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1960*. (Skrifter utgivna v DAUM. Serie F. Musikliv nr. 2.), Umeå.
- Badger, Reid R. 1995: *A life in ragtime: a biography of James Reese Europe*. New York: Oxford University Press.
- Blake, Jody 1999: *Le Tumulte Noir. Modernist and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900–1930*. The Pennsylvania State University Press.
- Bruér, Jan & Nyquist, Bengt 1979: Texthäfte till skivantologin *Svensk Jazzhistoria*, Stockholm: Rikskonserter), vol. 1 "Varning för jazz", Caprice LP-utgåva.

---

36. Beträffande Woddings framträdanden i Danmark se Wiedemann 1982, s. 77–81, i Sverige se Lyttkens 1998, s. 31–38.

37. När sista handen läggs vid denna artikel har Swedish Jazz Celebration 2004 just ägt rum i Stockholm. Där framträdde en kvintett med två gitarrvirtuoser, svensken Andreas Öberg och fransmannen Yougui Loeffler, i ensemblen "Hot Club de Suède". Repertoar och spelsätt var direkt hämtade från Django Reinhardts 1930-talsinspelningar.

- The Cambridge Companion to Jazz* 2002. Ed. Mervyn Cook & David Horn, Cambridge University Press.
- Chase, Gilbert 1955: *America's Music: from the pilgrims to the present*. New York: McGraw-Hill.
- De Veaux, Scott 1997: *The birth of bebop: A social and musical history*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Edström, Olle 1989: *Schlager i Sverige 1910–1940*. (Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet. 21), Göteborg.
- Edström, Olle 1996: *Göteborgs rika musikliv – en översikt mellan världskrigen*. (Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet, 42.), Göteborg.
- Gabbard, Krin (ed.) 1995: *Jazz among the discourses*. Durham–London: Duke University Press.
- The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 1–10 (ed. James Porter & Timothy Rice), New York: Garland 1998 ff.
- Goddard, Chris 1979: *Jazz away from home*. London: Paddington Press.
- Haavisto, Jukka 1996: *Seven decades of Finnish jazz. Jazz in Finland 1919–1969*. Helsingfors: Finnish Music Information.
- Hershey, Burnet 1999: "Jazz Latitude." i: *New York Times Book Review and Magazine*, June 25, s. 3. citerad i Walser 1999.
- Jalkanen, Pekka 1989: *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkultuurrin murros Helsingissä 1920-luvulla*. (University of Helsinki: Suomen etnomsikologisen seuran julkaisuja. 2), Helsingfors, (med engelsk summary).
- Jalkanen, Pekka 1993: *The roots of Finnish popular music*. Finnish Music Information Centre, Helsingfors.
- Jost, Ekkehard 1987: *Europas Jazz 1960–80*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Kenney, William H. 1993: *Chicago jazz: a cultural history in urban America 1904–1930*. New York: Oxford University Press.
- Kenney, William H. 1995: "Historical Context and the Definition of Jazz. Putting more of the History in 'Jazz History'." i: Krin Gabbard (ed.): *Jazz Among the Discourses*, Durham–London: Duke University Press, s. 100–116.
- Kjellberg, Erik 1985: *Svensk jazzhistoria – en översikt*. Stockholm: Norstedts.
- Kjellberg, Erik 2002: "The Swedish jazz experience. Some reflections on musical developments and cultural dialogues." i: Alterhaug, Dybo & Oversand (ed.): *Challenges in Norwegian jazz research. A report from a conference*. (Publications from the Department of Music NTNU.4.), Trondheim, s. 41–64.
- Knauer, Wolfram 1994: *Jazz in Europa*. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. 3), Darmstadt: Wolke.
- Larsson, Göran 1998: "Onestep & jumpa: om moralisk panik i 1910-talets Sverige." i: *Jazz i norr. Uppsatser i svensk jazzhistoria*, utg. Arvidsson, Alf. Umeå universitet: Institutionen för etnologi, s. 8–35.
- Leonard, Neil 1962: *Jazz and the white Americans: the acceptance of a new art form*. Chicago: Chicago University Press.
- Lindgren, Jens 1988: "Vad gjorde Bechet i Sverige 1926?", i: *Orkester Journalen* 55:5, s. 12–14.
- Lindgren, Jens 1997: "Fisk Jubilee Singers: afro-amerikanska musikambassadörer i 1890-talets Sverige." i: *Noterat* 5, s. 69–77.
- Lotz, Rainer E. 1997: *Black people: entertainers of African descent in Europe and Germany*. Bonn: Lotz.
- Lyttkens, Bertil 1998: *Svart och vitt. Utländska jazzbesök 1895–1939 speglade i svensk press*. (Publikationer från Jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv. 13), Stockholm.
- Mellers, Wilfred 1964: *Music in a new found land: themes and development in the history of american music*. London: Barrie & Rockliff.

- Monson, Ingrid 2002: "Change of the century? The future of jazz scholarship." i: Alterhaug, Dybo & Oversand (ed.), *Challenges in Norwegian jazz research. A report from a conference*. (Publications from the Department of Music. NTNU.4.), Trondheim, s. 75–88.
- Ogren Kathy 1989: *The Jazz revolution twenties America and the meaning of jazz*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Osgood Henry 1996: 'So this is jazz' (Boston: Little Brown and Company, citerad i Ramsey 1996.)
- Porter, Eric 2002: *What is this thing called jazz. African Americans musicians as artists, critics, and activists*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Ramsey, Guthrie P. Jr. 1996: "Cosmopolitan or Provincial?: Ideology in early black music historiography, 1867–1940." i: *Black music research journal* 16:1, s. 11–42.
- Rasula, Jed 1995: "The media of memory: the seductive menace of records in jazz history." i: Krin Gabbard (ed.) *Jazz among the discourses*. Durham–London: Duke University Press, s. 134–162.
- Rose, Phyllis 1990: *Jazzälderns Kleopatra. En biografi över Josephine Baker*. (Sv. övers. G. Holm), Stockholm: Norstedts.
- Rye, Howard & Green, Jeffrey 1995: "Black musical internationalism in England in the 1920s." i: *Black music research journal* 15:1, s. 93–107.
- Schuller, Gunther 1968: *Early jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther 1989: *The Swing era. The development of jazz, 1930–1945*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther 1986: "James Reese Europe", Musings. The Musical World of Gunther Schuller." New York &c.: Oxford University Press, 37–41.
- Schwab, Heinrich 2002: "Spirituals in nördlichen Europa. Berichte, Bilder und Kommentare zu den Konzerreisen der Fisk Jubilee Singers im 19. Jahrhundert." i: *Musik og Forskning* 27, Köpenhamn: Musikvidenskabeligt Institut.
- Shipton, Alyn 2001: *A new history of jazz*. London–New York: Continuum.
- Stendahl, Bjørn 1987: *Jazz, hot og swing. Jazz i Norge 1920-40*. Oslo: Norsk jazzarkiv.
- Stowe, David 1994: *Swing changes: big band jazz in new deal America*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Sudhalter, Richard M. 1999: *Lost chords: white musicians and their contribution to jazz, 1915–1945*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Tournès, Ludovic 1999: *New Orleans sur Seine, Histoire du Jazz en France*. Diss, Paris: Fayard.
- Townsend, Peter 2000: *Jazz in American culture*. Edinburgh University Press.
- Treitler, Leo 1996: "Toward a desegregated music historiography." i: *Black music research journal* 16:1, s. 3–10.
- Tucker, Sherrie 2000: *Swing shift: 'All-Girl' bands of the forties*. Durham: Duke University Press.
- Walser, Robert (ed.) 1999: *Keeping time. Readings in jazz history*. New York–Oxford.
- Wiedemann, Erik 1982: *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyren*. Vol. 1–3, Diss, Köpenhamn: Gyldendahl.

## Summary

*Jazz in Perspective.*

*Historiography and Early Jazz Reception in France and the Nordic Countries*

The establishment of jazz as an area for scholarly inquiry has developed considerably during the last 20 years, as has the increase of jazz literature in general. Despite the scholarly interest and many fine results, the scholarly work has probably received less attention than the world-wide educational endeavours of jazz in music schools, universities, etc. This study is focused on three interrelated aspects. Firstly: a general discussion of some premises and recent results in jazz historiography where notably the evaluation and place of European jazz is touched upon. Secondly: an introductory exploration of the early jazz reception in France and the Nordic countries (Denmark, Finland, Norway, and Sweden) as submitted in recent documentation and scholarship projects. I have set these empirical findings in motion through a tentatively comparative discussion. Thirdly: I present a fairly detailed questionnaire that could serve as a pathfinder in further studies. One may follow two main areas: a reception field and a formative field which are closely interrelated and together give a fairly good overview of the multifaceted web that makes up the jazz area through the years within differing countries and regions outside the USA.



