

STM 1980:1

"Vart går jazzen – framåt eller bakåt?"

Tendenser i svenskt jazzliv ca 1945–ca 1960

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.

”Vart går jazzen — framåt eller bakåt?”

Tendenser i svenskt jazzliv ca 1945—ca 1960

Av Erik Kjellberg

”Jazzen har med åren psykologiskt blivit en alltmer osympatisk företeelse, full av själv-godhet och snäva vyer. Den har tappat mycket av sin själ, den har tappat det som kom spontant, naivt och ömt inifrån, den har tappat negerns stämpel. Dagens jazz är vit musik, den saknar varje spår av rötter i den svarta anden. Be-boppen, som är *en* del av den moderna jazzen, må ha lanserats av en liten grupp negermusiker, men idéerna, harmoniseringen, den allt större vördnaden för Hindemith och Stravinsky i dessa kretsar, vad är det annat än ett assimilerande av vita läror. Jazzen var ursprungligen en konstart, därför att den som all god konst gav uttryck för allmänmänskliga känslor och stämningar på ett ovanligt direkt, gripande och intensivt sätt. Framför allt bluesen har skänkt så många människor av så olika samhällsklasser stunder av hänförelse, att jazzen väl förtjänar att betraktas som en av de mest demokratiska av konstformer.”

Det här stod att läsa som inledning till en artikel i jazztidningen Estrad i februari 1949. Rubriken till samma artikel, signerad Percy Kull, löd ”Jazzens dilemma. Vart går jazzen — framåt eller bakåt?” Härmed förs vi rakt in i en diskussion som tog sin början under andra hälften av 40-talet inte bara i Sverige utan också i jazzens hemland USA. För att bättre förstå vad som låg bakom denna diskussion — som ofta bättre kan karakteriseras som ett kompromisslöst ställningstagande för den s.k. ”gamla” jazzen eller för den ”nya” (man slog gärna ifrån sig de argument som hotade ens egen uppfattning) — kan vi lämpligen gå tillbaka till tiden kring andra världskrigets början. Jazzmusiken hade vid den tiden just fått sitt första stora uppsving i den vita, amerikanska världen. De stora orkestrarna blev fr.o.m. mitten av 30-talet allt fler och de spelade en musik som var gångbar i de mest skiftande miljöer: från danslokaler över hela kontinenten, däribland storstädernas stora danspalats och lyxhotellens dansgolv till mindre matställen, barer och jazzklubbar. Med i bilden hörde i hög grad också radiobolagen och skivindustrin. Under ett drygt tiotal år fick jazzen en dittills okänd lanse-ring och spridning i Förenta staterna, och detta gällde inte bara de för en bred publik mer tillrättalagda och populära formerna.

Men omkring 1940 började *två* motbilder att ställas upp som alternativ. Den ena bilden innebar ett tillbakablickande, den andra ett vidareförande. Jag tänker i det förra fallet naturligtvis på det nyväckta intresse för *New Orleans-musikerna* och deras musik, som på få år sköt fart och snart spred sig över hela jazzvärlden, särskilt efter krigsslutet då gränserna åter öppnades. Det var snarast fråga om en rörelse, som innebar att finna vägen till en redan vid det laget bortglömd epok, trots att den inte låg längre tillbaka än en generation. Man sökte upp musiker, som i de flesta fall slutat spela, och byggde upp en lära kring dem,

deras musik och jazzens äldsta skede. Därigenom skapade man också utgångspunkter för ett nytt sätt att spela som markant skilde sig från swingerans. Det gamla lanserades som något nytt, bara med omvända förtecken. Till Sverige nådde denna "nyhet" omedelbart efter freden 1945. Jag skall senare återkomma till detta.

Den andra motbilden var den som kom att döpas till *bebop*, *rebop*, *bop* m.fl. De unga svarta musiker som började utforma denna stil kallade den helt enkelt för "vår musik". Den lät annorlunda än den föregående epokens alla musiksorter. Det gick några år innan man mer allmänt uppfattade, att musiken var djupt rotad i den afro-amerikanska musikens uttryckssätt och väsen. Först tyckte många, att de unga musikerna bara var barrikadstormande revolutionärer; situationen känns onekligen igen från andra håll. Till Sverige nådde denna musik efter krigsslutet, först via skivinspelningar men snart nog genom besök av flera musiker: 1947 kom Chubby Jacksons orkester och turnerade över hela landet, 1948 kom Dizzy Gillespies banbrytande storband, 1949 och senare var tenorsaxofonisten James Moody här och 1950 Charlie Parker, för att nämna de viktigare namnen. Dessa musiker kom på olika sätt att få betydelse inte bara för den svenska jazzen utan också för debatten kring själva musikformen. Kanske var det framför allt genom Gillespies besök som man för första gången fick en rejäl uppfattning om vilken vitalitet, som besjälade hela riktningen. Orkestern gav konserter i Göteborg och Stockholm. Sedan fortsatte bandet till Frankrike. I Stockholm framträdde man på Vinterpalatset och evenemanget direktsändes i svensk radio. Först för några år sedan återfanns på radion lackskivor med ljudet från detta historiska tillfälle. Jag antar att de som var närvarande vid konserten eller hörde den på radion i många fall fick anledning att ompröva sina egna positioner, vare sig de var musiker eller mer eller mindre initierade och intresserade lyssnare. Det var Folke Ohlhagen som introducerade "Mr Gillespie", hans trumpet och hans orkester. (Musikexempel 1.)

Under kriget hade förbindelserna mellan USA och Sverige avbrutits praktiskt taget helt. I stället förekom ett visst musikaliskt utbyte med Danmark, där jazzen fick ett starkt uppsving trots den tyska ockupationen. Liksom på andra håll i Europa fick jazzen i Danmark — och delvis även i Norge — karaktären av symbolisk motståndsrörelse. Frihetslängtan och kommunikation med likasinnade kunde kanaliseras i instrumental improvisation, i sång och dans. Denna dimension har ju också olika former av svart musik under långa tider haft i Den Nya Världen. I vissa avseenden har dessa faktorer varit avgörande för den afro-amerikanska musiktraditionens utformning, genomslagskraft och resistens.

I det stora kriget lämnades som bekant Sverige utanför. Men liksom i Danmark var den egna jazzaktiviteten livlig — bara på lite andra villkor. I båda länderna var jazzen en dans- och lyssnarmusik, men den utgjorde samtidigt en viktig del av populärmusikens fält. Så hade situationen varit under pionjäråren på 20-talet och decenniet därefter. Det fanns många trådar som löpte mellan olika musikaliska uttrycksformer: dansmusik i vid mening, populära melodier av olika slag, refräng- och schlagersång, instrumentala inslag i de mest skiftande sammanhang — allt detta kunde försees med "jazzkryddor" i form av vissa

rytmiska mönster, ett speciellt slags artikulering och ensembleklang och inte minst genom instrumentala solon (vare sig på förhand noterade eller improviserade ad lib). I sådana sammanhang var det avgörande vilka slags musiker som medverkade — jazz var och är ju framför allt ett *sätt* att skapa musik på, oavsett vilket musikaliskt material som bildar grunden. Mycket vore att utreda om olika musikergrupperingar och musikuppfattningar i svenskt musikliv t.ex. under 20- och 30-talen: hur de ömsom står i motsats till varandra, ömsom sammansmälter.

Den nya musik som blev känd i Sverige efter kriget fordrade virtuositet, musikalitet och satsning. Musikaliskt och psykiskt ställdes delvis nya krav på utövarna. Också inställningen till jazzen som sådan förändrades i viss mån. Det var nog så, att de som ägnade sig åt nyare former av jazz blev alltmer specialiserade, tidigare torde mångsidigheten och förtrogenheten med olika genrer ha varit snarare regel än undantag. 50-talet var måhända en övergångsperiod på väg mot 60-talet, då ett nytt och håftigt engagemang än en gång kan sägas ha omformat jazzens villkor, psykologiskt, socialt och musikaliskt; utvecklingen i Sverige kom att påverkas av vad som skedde i USA — återigen. När en svensk jazzmusiker på 50-talet spelade annat än jazz, skedde det ofta av ekonomiska eller andra "yttre" orsaker. Bland annat på så vis upprätthölls nära förbindelser mellan jazz och populärmusik i vidaste mening.

Hur fick då bebop-jazzen fäste i Sverige? Det är en viktig fråga, eftersom mycket i den följande utvecklingen på ett eller annat sätt kan sägas stå i skuld till den nya svarta musiken. Här finns plats för undersökningar av olika slag! Det förekom i alla händelser några ganska tidiga försök att i mindre besättningar spela renodlad bebopmusik. Simon Brehm med sin lilla grupp på Salle de Paris i Stockholm (1947—48) hörde till pionjärerna. Tack vare att skivorna med inte minst Charlie Parkers musik hade kommit till Sverige, fanns tillfälle att genom intensivt lyssnande och inlevelse lära en del av mästarens repertoar och uppfattning. Vid den veckolånga turné, som Parker företog genom Sverige i november 1950, ackompanjerades han av enbart svenska musiker. Vid konserterna i Malmö och Helsingborg spelade en entusiast in musiken på en trådspelare, resultatet överfördes senare till skiva. I ett avsnitt "duellerar" Parker med trumpetaren Rolf Ericson i ett ganska snabbt nummer. Ericson hörde till de få svenska musiker som själv spelade i USA under de här åren — 1950 befann han sig emellertid åter i Sverige. (Musikexempel 2.)

Men saker och ting hände snabbt i jazzvärlden under de här åren. När 50-talet randades hade den musik som bara några år tidigare betraktats med skepsis (om den inte rentav avfärdats) börjat avsätta spår i småningom allt vidare cirklar. När *bop* (flitigt utnyttjat som journalistiskt slagord) föreföll, åtminstone utåt sett, att avlösas av *cool jazz* (också det ett journalistiskt slagord), rörde det sig delvis om återgång till ett förenklat spelsätt, inte minst på det rytmiska planet. Men man byggde samtidigt vidare på den plattform som Gillespie och Parker hade inrättat — Lester Youngs betydelse för båda riktningarna inte att förglömma.

Cool jazz anger en musik med lägre temperatur. Intensiteten dämpades, vilket

betydde förändringar i rytmiskt avseende, i artikulation, tonbildning och melodik. Det var ett spelsätt som kom att få avgörande betydelse för den tidiga svenska 50-talsjazzen. Impulserna kom först genom skivorna därefter i konfrontationen med de amerikanska musikerna själva. Pianisten Lennie Tristano och hans "skola" var ett av de viktigaste alternativen efter kriget till bebop-musiken. Den dominerades av vita musiker och var i stort sett en ganska avgränsad företeelse. Den mest framstående solisten i denna krets var Lee Konitz. I likhet med Charlie Parker spelade han altsaxofon, men med ett helt annat tillvägagångssätt. Konitz kom till Sverige precis ett år efter Parker, i november 1951. Även denna gång anlätades svenska musiker. Nu var det några pojkar från Göteborg, som erbjöds ackompanjemangsuppgiften; vid Parkers Sverigeframträdande hade rekryteringen skett bland yrkesmusiker i Stockholm. Det fanns ett visst inslag av rivalitet mellan jazzmusikerna i Stockholm och Göteborg, de på 50-talets kanske viktigaste replipunkter för svensk jazz. I huvudstaden fanns åtskilliga musiker, som hade varit yrkesverksamma redan under kriget (delvis redan tidigare), och några av dem tog upp de nya stilriktningarna och blev därmed musikaliskt flerspråkiga. Till dem hörde pianisten Reinhold Svensson, arrangören m.m. Gösta Theselius och altsaxofonisten Arne Domnérus. Den senare bildade 1951 en orkester, som var knuten till Nalen under hela decenniet och den orkestern kom, liksom det anrika danspalatset, att höra till institutionerna inom svensk jazz. I Göteborg kom den unge pianisten Bengt Hallberg att bli den mest omtalade och anlätade musikern. Han var också en av dem som framträdde med Lee Konitz på Göteborgs konserthus i november 1951. I höstas (1979) utgavs de delar av Konitz' Sverigekonserter, som råkar ha bevarats i Sveriges Radios arkiv. Det finns en avsevärd skillnad mellan Parker och Konitz. I båda fallen ställs mycket speciella krav på de omgivande musikerna. I en kommentar till skivutgåvan med de svenska inspelningarna har Ingmar Glanzelius försökt att erinra sig hur det var då, att vara ett gäng musikhungriga grabbar på språng efter det senaste:

Tror det var 1945 vi började spela ihop på skoldanser. Bengt [Hallberg] kunde Teddy Wilsons solon utantill och jag lärde mig ett fyrtiotal av Goodman på klarinett. Då kom skivor med Charlie Parker, Bengt och jag satt med vevgrammofon på halv hastighet och skrev ned denna hisnande och obegripliga musik: Bengt började spela som Bud Powell, jag köpte en altsax och försökte med Parker.

Då kom skivor med Tristano och Konitz, Bengt började spela som Tristano och jag försökte med Konitz. Så dags hade det blivit 1950, tror jag.

Var vi bara modelejon som tog senaste stilen?

Jag vet inte. Vi bodde i Göteborg och ville vara värre än stockholmarna, Dompan [Arne Domnérus] och dom, nyare och djärvare. Men kanske vi också kände att vi aldrig kunde fylla Parkers musik med saft och kraft. Vi kunde plugga in hans formella idéer, lära de snabba löpningarna, men vi blev scouter som läste högt ur Strindberg.

Därför blev vi nog tacksamma när Tristano och Konitz kom och tillät oss spela med större rytmisk besinning, vi kunde i stället koncentrera oss att uppfinna okända melodier. Parkers ursinne hade vi inte, välartade ynglingar.

Då kom Stan Getz till Sverige, var det 51?, och Kenneths [Kenneth Fagerlunds orkester] från Göteborg skulle kompa honom under en turnévecka. Idag är det omöjligt att fatta denna ära och upplevelse: amerikanska stjärnor var sällsynta och vi var göteborgare. Om detta kunde jag skriva en bok men ska låta bli.

Hösten därpå kom Lee Konitz, vi skulle kompa honom också. Per brev hade vi fått en lista på låtar som vi redan kunde. Vi möttes i en repetitionslokal i Stockholms konserthus, skrämde och förvåntansfulla. Lee pratade knapphändigt och lågt, vi visste inte om han var arrogant eller blyg. Han var noga med minsta ton i de melodier, som då var knepigare än Bartók.

Under repetitionen tågade Dompan och grabbarna in och satte sej på första bänk, då knöt det sej alldeles. Vi måste förnedra oss till att be dem gå.

Lee pratade mest med Bengt, som alltid varit vår överlägsne musikanter. Jag har aldrig mött någon med så snabbt öra och känsliga fingrar som Bengt. Gunnar [Johnson] var Sveriges basist, ingen tekniker men med en sviktande trygghet som ingen annan. Kenneth var en tillbakadragen men mycket lyhörd trumslagare. Hacke [Björkstén] tror jag hade spelat tenor i två månader när Lee kom, innan dess lite alt-sax. Vi hade mycket roligt åt Hackes skamlösa målmedvetenhet att lära sig spela allt som andra inte kunde. Jag hade egentligen slutat spela, inombords brann demonerna av idéer och lust, men jag var så knuten, att ut mellan anspända läppar kom bara ynkliga pip, en uttryckskramp, jag skäms över detta spel mer än jag kan med att berätta. Jag började spela på skrivmaskin i stället.

På kvällen var första konserten med Lee fullsatt i Stockholms konserthus. Strax innan vi skulle in på estraden kom Olle Helander fram till mej, han skötte radiojazzen då.

— När du kommer in, kan du inte flytta den där mikken lite närmare den andra!

— Vad är det för mikk?

— Vi sänder detta i radio, vet du inte det?

Nej. Därefter stapplade vi in och spelade det som hörs på denna skiva. Därefter flyttade Bengt och Gunnar till Stockholm och blev proffs, Kenneth hade dansband i Göteborg. Hacke hade bestämt sej att bli bäst och jag sålde min lur till Willy Lundin.

Även om detta kan jag skriva en bok men du ska slippa. Den skulle dock bli rolig, som den gången Bengt...

(Musikexempel 3.)

Tidigare samma år hade som sagt en annan saxofonist gästade Sverige. Det var Stan Getz. Liksom Konitz är han vit, och också han kom att få stort inflytande i Sverige. Han hörde till en grupp tenorsaxofonister som hade tagit den store Lester Young som modell. Getz var flera gånger i Sverige under 50-talet och gjorde en rad inspelningar här.

Vid det första besöket (1951) tillkom flera. I det här sammanhanget kan det vara av visst intresse att erinra om ett nummer som väckte både positiva och negativa reaktioner. Alldeles fränsett vilka känslor Getz' spelsätt satte i dallring hos "traditionalister" respektive "modernister" noterades att man bland annat spelat in *Ack Värmeland du sköna*, sannolikt det första exemplet på en jazzmusikers behandling (på skiva) av en svensk folkmelodi eller rättare: av en melodi förknippad med svensk folkmusiktradition. På den punkten kunde man sätta in kritik, något som faktiskt också gjordes, men övervägande av personer utanför jazzkretsarna; det kan sägas vara samma slag av vakthållning kring generna som man påträffar i helt andra sammanhang och i andra historiska epoker. I alla händelser togs melodin upp i USA av andra musiker — i Miles Davis' version omdöptes den till *Dear old Stockholm*... Melodin och den harmoniska dräkt den gavs i den svenska inspelningen uppfattades således som inspirerande för jazzimprovisation. (Musikexempel 4.)

Den tidiga svenska 50-talsjazzen kom att förknippas med ett antal namn, som av olika skäl kom att bli kända långt utanför Sverige. Dit hör pianisterna Reinhold Svensson och Bengt Hallberg, arrangören Gösta Theselius, saxofonisterna Arne Domnérus och Lasse Gullin, trumpetaren Rolf Ericson, trombonisten Åke Persson, klarinettisten Putte Wickman, för att bara nämna några av de mest bekanta. Några av dem ingick i den tillfälligt sammansatta ensemble som framträdde vid jazzfestivalen i Paris 1949, och som brukar sägas markera den svenska jazzens internationella genombrott. Det genombrottet hade troligen inte avsatt varaktiga spår om inte svenska jazzinspelningar hade blivit tillgängliga utomlands. Genom avtal om utbyte av matriser placerades t.ex. delar av det 1949 startade skivbolaget Metronomes jazzrepertoar i England och USA. Även andra märken fick utländsk representation. I New York fanns sedan 1949 den svenske radiomannen och "jazzambassadören" Claes Dahlgren, som energiskt kom att verka för de amerikansk-svenska jazzförbindelserna. Ju fler amerikanska musiker som återvände efter gästspel i Europa, desto ihärdigare spreds rykten om de svenska musikernas talanger. Svenska musiker kom också att få beställningar på inspelningar, som endast var avsedda för den amerikanska marknaden; år 1951 t.ex. kom den inflytelserike jazzkritikern m.m. Leonard Feather till Sverige och ledde en serie inspelningar med svenska musiker. Så uppstod den anmärkningsvärda situationen, att svenska musiker blev välkända och uppskattade i USA:s jazzkretsar utan att själva ha varit där — undantagen var få. Det fanns överhuvudtaget ett intresse för svensk jazz i utlandet, särskilt under förra hälften av 50-talet, och det kan sägas ha kulminerat år 1954 då Lars Gullin som förste icke-amerikanske musiker någonsin blev vald till ny stjärna på sitt instrument — det var i jazztidningen *Down Beats* årliga omröstning. En upptakt till det här Sverigeintresset — inte minst i USA — ägde rum något tidigare, när klarinettisten Åke Hasselgård framgångsrikt gjorde karriär där, innan han omkom i en bilolycka (1948).

Kontrasten mellan olika spelstilar och uttryckssätt, som kännetecknar jazzen under flera år efter krigets slut, motsvaras på ett annat plan av jazzens många användningsområden. Man har ofta talat om 50-talet som "den svenska jazzens guldålder". Det var inte bara ryktbarheten hos en handfull elitmusiker som kan motivera en sådan benämning, utan också jazzens förankring hos en bred publik. Jazzintresset var knappast något exklusivt, utan det var vanligt bland skol- och arbetarungdom, bland danspublik och i en krets av konstnärer, författare och andra. Avgörande för musikens existens var dess användning till dans. Den var socialt och ekonomiskt sett en självförsörjande musik; den statsunderstödda jazzen i Sverige är en betydligt senare företeelse. Storstäder som Stockholm och Göteborg kan visserligen sägas ha varit centra, men framför allt under sommarhalvåret ägde en effektiv geografisk fördelning rum tack vare den unika svenska folkparksorganisationen. Man bör också komma ihåg att åtskilliga band och musiker hade föga kontakt med utvecklingen i storsstäderna utan var verksamma inom ett mer begränsat område. Våren 1953 varnades i *Orkester Journalen* (majnumret, s. 5) för en övermättnad. Antalet turnerande band i folkparkerna ansågs helt enkelt för stort; i folkparkernas centralorganisation räknade man till

omkring 120 turnerande orkestrar. Kapellmästaren och dragspelaren Andrew Walter befarade att alltför många ungdomar gav sig in på musikerbanan utan gedigna instrumentala kunskaper.

Den musik, som spelades i svenska folkparker och på dansbanor inom- och utomhus under säsongen, var omväxlande "extrem" jazz, traditionell swingmusik gärna av modell Benny Goodman, dixieland, "kultis" (hambo, schottis, vals o.d.), "sydamerikanska rytmer" (rumba, tango osv). Det fanns band som var mer eller mindre specialiserade i en viss stil (alla dansband spelade ju inte heller jazz — även om definitionen görs ganska vid), men ofta nog förväntades — inte minst från de engagerande arrangörernas sida — en viss repertoarbredd. Ett exempel på ett för svenska förhållanden kvalificerat dansarrangemang med jazzförankring återfinns i Arne Domnérus' orkesterrepertoar från mitten av 50-talet: en bearbetning av 20-talskompositören Clarence William: *Sugar blues*. Påfallande vid en genomlysning är hur de nästintill insmickrande klangerna och den behagligt framskridande dansrytmiken får en fränare krydda mot slutet i form av ett improviserat trumpetsolo (Bengt-Arne Wallin). Det var en typ av kontrastering som återfinns i t.ex. 30-talets arrangerade dansmusik för litet större besättningar. (Musikexempel 5.)

Arne Domnérus' orkester på denna inspelning, med trumpet, trombon, tre saxofoner och tre "komp" (piano, bas, trummor) representerade snarast en medelstor besättningstyp, som var rätt vanlig i 50-talets Sverige. Musikerna dubbletade ofta på andra instrument, därigenom kunde man variera ensembleklang och repertoar. Kanske ännu mer förekommande var besättningar på 4—6 man, något som kunde ha både musikaliska och ekonomiska orsaker. Förutsättningarna att underhålla permanenta och professionella storband (med 12—ca 17 man och refrängsångerska) i Sverige blev under 50-talet allt mindre. Den ena efter den andra orkestern från 40-talet och tidigare lades ned: bland dem som fungerade längst var Thore Ehrlings och Seymour Österwalls från Stockholm och Malte Johnsons i Göteborg. Det blev främst Sveriges radio som kom att förvalta den svenska storbandstraditionen genom bildandet år 1956 av Radiobandet under Harry Arnolds ledning. Men liksom flera av de tidigare orkestrarna med tiden hade fått en mindre jazzbetonad repertoar, var Radiobandets utbud av ganska brokig karaktär. Delvis sammanhängde det med att orkestern skulle tjäna olika syften i programverksamheten (konsert-, dans- och underhållningsmusik), men även jazzrepertoaren var i stora delar baserad på en litet äldre stilmodell; insatser av arrangörer såsom t.ex. Quincy Jones och gästsolister såsom den svarte trumpetaren Benny Bailey — båda viktiga för den svenska jazzen under 50-talets senare del — gav bandet stundom en modernare och mer jazzbetonad prägel.

Radions betydelse som spridare av både svensk och utländsk jazz var stor under 50-talet. Dels fanns ett antal fasta programpunkter, dels spelades jazz också i ungdoms- och underhållningsprogram av olika slag, liksom i dansmusikprogram ofta i direktsändningar från dansställen eller från studio. I *Orkester Journalen* ägnade man under flera år sådana sändningar tämligen utförliga recensioner.

1949 sammanslöt sig ett trettio-tal jazzklubbar i olika delar av landet till

Svenska jazzriksförbundet. Därmed hade tillskapats ett riksorgan för dessa intresseföreningar, där verksamheten bestod av skivspisande, föredrag, diskussioner och ibland även levande musik. Hur långt ned i åldrarna intresset för jazz kunde nå, illustreras på ett slående sätt av en artikel i *Orkester Journalen* (mars 1955) med rubriken "Populärt spisa LP-jazz under skollovet". Det var vid denna tid som LP-skivan på allvar introducerades i Sverige. Eftersom de som regel inte tycks ha fått provspelas i skivaffärerna, hade Nordiska musikförlaget och danssalongen Bal Palais gemensamt anordnat skivspisning under sportlovet fem dagar. Det uppges att 600 skolungdomar från 12 år och uppåt hade suttit förväntansfulla varje dag i två timmar och lyssnat på nya skivor som "sakkunnigt kommenterades" av radiojazzchefen Olle Helander och andra. Veckan avslutades med en offentlig jam session med åtskilliga stockholmsmusiker.

Det saknades inte varningar riktade mot ungdomens jazzintresse. På sina håll förknippade man alltjämt jazzen med bristande moralisk och musikalisk hållning. Därtill kunde komma rasfördomar och en allmän brist på förståelse. Det förekom också en del debattbetonade böcker för och emot jazzens förment nedbrytande verkningar.¹ När den stora musikdebatten "Erkänn musiken" drogs igång vid mitten av 50-talet, handlade det främst om konstmusikens problem och kontaktsvårigheter. Det var säkert inte bara för att jazzen i dess olika former inte saknade sin publik som den i stort sett lämnades utan avseende av det etablerade musiksamhället...

För många ungdomar innebar jazzen inte bara ett passivt spisande. De spelade också själva. Därmed kommer vi till den andra motbild, som nämndes inledningsvis. Det var bilden av New Orleans-jazzen, såsom den förmedlades till Sverige vid krigsslutet.² Det som i dag ibland kallas "tradjazz", har sin utgångspunkt i en romantiskt färgad inställning till New Orleans-musiken och de riktningar som i 20-talets USA anknöt till denna, främst i Chicago. Denna revivalrörelse återfanns också i andra länder. I Sverige fick den sitt fäste framför allt i en rad skolor i Stockholm med förorter med en livaktig aktivitet en bra bit in på 50-talet. Det var ursprungligen musik spelad av amatörer, men några band fick med tiden en professionell framtoning, däribland Jack Lidströms Hep Cats, som kom att göra inspelningar med början år 1949. De få inspelningar som dokumenterar revivalrörelsen intill ca 1950 samlades för en del år sedan på en LP ("Från skolbandsjazzens födelse"). Albrekt von Konow ger i konvoluttexten värdefulla erinringar från pionjäråren (som han själv var med om) och därmed också något av den bakgrund och inställning som karakteriserade framväxten av den här rörelsen:

New Orleans-jazzens pånyttfödelse nådde Sverige omkring 1945. Stockholm drabbades först, och intresset grep snabbt omkring sig: gammal jazz blev på ett paradoxalt sätt en

¹ Exempel: Gösta Rosén, *Kriget om den moderna dansen*. Sthlm 1952; Ove Hahn, *Jazz, kyrka och ungdom*. Lund 1956; Karl-Axel Elmqvist, *Jazzmusiken — en ungdomsfråga*. Sthlm 1959.

² Här till se redogörelsen i Holger Larsen—Sten Sandahl, *Svensk revival- och skolbandsjazz*. Ett försök till kartläggning av en "glömd" musikärelse. (Skriftfest Martin Tegen. Sthlm 1979, s. 115—129.)

nyhet, och ett hektiskt skoldansliv utvecklade sig. Vi som var med kände oss säkert inte som en "förlorad generation", vi hade ingen medveten känsla av 40-talsängesten. Spekulationerna kring sambandet mellan efterkrigstidens klimat och det starka intresset för jazzens ursprung har inte heller resulterat i hållbara resonemang. Vi var mer eller mindre besatta av jazzen.

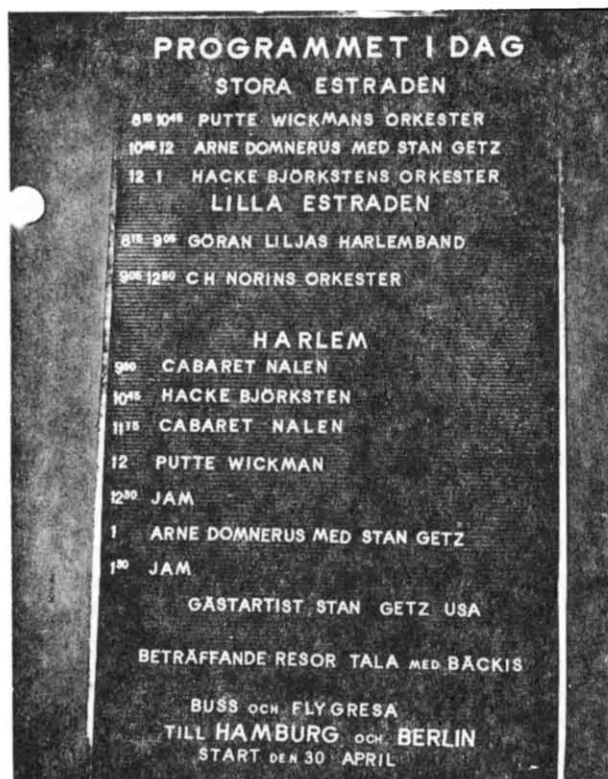
Till en början var vi i klar minoritet. Det fanns pionjäranda och drag av frimureri. Vi var fanatiker med en enda ambition, att låta äkta, och slentrian eller krav på förnyelse var okända begrepp. Kommunikationerna mellan världsdelarna hade just börjat fungera efter kriget, och varje gång en 78 med Armstrong, Oliver, Ory eller Bunk Johnson hittade hit, spred sig ryktet över stan. Hörde man någon i ett gathörn vissla "When the saints go marching in", visste man ofelbart att det var en invigd, en av de våra, en man i basker, guldgrävarskjorta och manchesterbyxor. Och den mannen föraktade den kommersiella dansmusiken och ansåg att folk som lyssnade till den borde kölhalas i Atlanten utanför jazzens Mecca för att få kippa efter New Orleansluft. Kanske kunde man rentav fråga mannen om han kände till någon möjlighet att komma över en biljett till lördagens skoldans, där Nisse Näs' Gin Bottle Five eller Grav-Olles band spelade. Dessa orkestrar var först i stan i sin genre, och det var 1945—47. Liksom New Orleans hade haft sina kungar hade vi våra.

Ingen som var med på den tiden skall någonsin kunna glömma gymnastiksalarnas ribbstolsbeklädda väggar eller deras omisskännliga svettdoft. I den miljön skapade sig många en drömbild av ett svunnet Storyville. Det var i jazzromantikens år, och Dambergs tredjeklasskrog eller Klosterbräus öl- och vinrestaurang var kanske maskerade lönnkrogar från förbudstidens Chicago. Led av spisare trängdes framför provisoriska estrader. Högtalaranläggningar existerade inte. Musiken var högljudd och entusiastisk. De första åren hölls renligheten högt: banjon hade såsom mera "äkta" företrädare framför gitarren (under påverkan av brittisk tradjazz har fenomenet återkommit i våra dagar), och hi-hat och ringande cymbaler var för den rättänkande helt enkelt inte uppfunna.

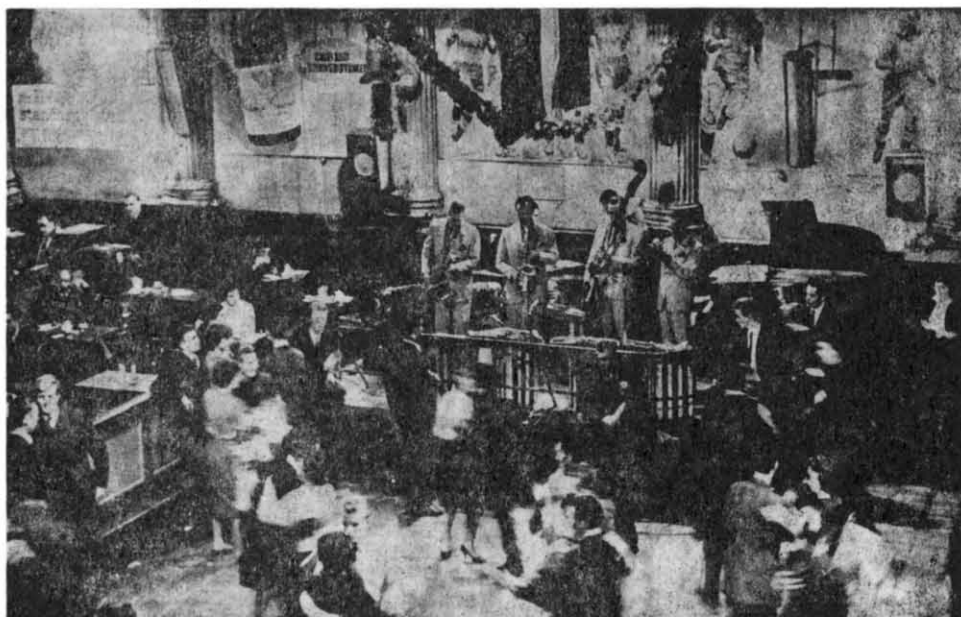
(Musikexempel 6.)

Vid ingången till 50-talet spred sig kännedomen om den här typen av jazz till vidare kretsar. Genom engagemang på Nalen slussades flera band in i andra musikaliska miljöer, under sommarmånaderna ut i folkparkerna — "det var som om en ny epok stod för dörren" (von Konow). Det som på 50-talet kallades "skolbandsjazz" kom också att omfatta musik av modernare slag. Det anordnades en rad (skol)orkestertävlingar, där de deltagande banden kunde vara indelade i olika klasser alltefter sin inriktning. Det största och mest kända evenemanget av det slaget var den 1949 startade "AT-jazzen". Det var Aftontidningen som årligen anordnade uttagningstävlingar över hela landet med en final i Stockholm under senhösten. I tävlingarna deltog både skolmusiker och andra amatörer, några lite mer kända; ur dessa tävlingar rekryterades åtskilliga professionella musiker.

Under 50-talet fanns det två stora jazztidningar i Sverige, *Orkester Journalen* och *Estrad*. De hade båda startat på 30-talet (1933 resp. 1939) och utkom en gång i månaden. I de publikationerna återfinns det svenska jazz- och dansmusiklivet utförligt dokumenterat och kommenterat. Frågan är om det på 50-talet fanns några mer livaktiga musiktidningar i Sverige? Konserter, radiosändningar, skivor och litteratur recenserades ofta ingående. I stora artiklar behandlas både jazzens teknik (ibland bifogas hela arrangemang av svenska originalkompositioner), de stora stilbildarna och jazzens historia. Man får regelbundna rapporter från jazzlivet i USA och ibland ges stora svep över läget i de nordiska grannländerna, ibland även



Ovan: Affischtavlan vid Nalens huvudentré. (Foto februari 1958, Erik Fernblad.) Nedan: En del av stora salen på Nalen, Regeringsgatan 74, Stockholm — ett centrum för svenskt jazzliv under 50-talet. På "lilla estraden" spelar Arne Domnerus' orkester, fr.v. Rune Falk, Domnerus, Rolf Blomqvist, Bengt-Arne Wallin; bakom dessa skymtar fr.v. Egil Johansen, Georg Riedel och Gunnar Svensson (vid pianot). (Foto, vintern 58—59, Erik Fernblad.)



från kontinenten. Ett myller av notiser och ett stort bildmaterial förmedlar till läsaren en rikt sammansatt bild av händelser både inom och utom Sverige.

Vissa år förekom också en livlig debatt i dessa tidskrifter. Så var fallet åren omkring 1950. Det handlade främst om två saker enkelt formulerade i provocerande motsatser:

1. Vilken jazz är bäst — den traditionella eller den moderna?
2. Kan den svenska jazzen mäta sig med den amerikanska?

Det blev åtskilligt ordkrigande kring dessa frågor. Insändarspalterna — det fanns sådana också — fylldes av bitvis indignerade inlägg. Men också i stort anlagda artiklar försökte man reda ut problemen (ett exempel citerades inledningsvis). Det var ingalunda så, att endast musiker ur de moderna skolorna besökte Sverige under dessa år. Både t.ex. Louis Armstrong och Sidney Bechet gav konserter — Armstrong var här flera gånger under 50-talet. Naturligtvis upplevdes deras musik som något annat än exempelvis Gillespies och Konitz'. Åsikter bröts mot varandra. Några artikelrubriker ur Estrad år 1950 får antyda vad som avhandlades:

- Är Bechet en cirkushäst?
- Är Stan Kenton progressiv?
- Svensk jazz versus amerikansk
- Jazzens harmonik och konstmusikens
- Parker ensamstående inom jazzen
- Negrerna är i alla fall bäst
- Är jazz konst?
- Jazz måste ha beat
- Är svart jazz bättre än vit?

När musiker ur olika skolor spelade vid samma konsert utlöste detta reaktioner av typen "Cool jazz contra gamla skolan".

Det var också den "svala jazzen" som blev den svenska jazzens signum under ett par år — åtminstone den som blev mycket inspelad och uppmärksam. Ur det perspektivet framstår barytonsaxofonisten Lasse Gullin som den mest fängslande musikern. Men Gullin gjorde något mer än att "härla på amerikanska". Självfallet fanns förebilderna där, men mycket tidigt skapade han ett eget musikaliskt klimat, både i sina många kompositioner och genom sitt sätt att spela. Gullin fick tidigt utbildning som militärmusiker, studerade senare piano men var självlärd som kompositör. Han hämtade inspiration från så skilda håll som Chopin, nordisk nationalromantik (t.ex. Grieg och Alfvén), från svensk folktun, från Miles Davis, Gerry Mulligan, Lee Konitz och Stan Getz. När folkmusiken och svensk jazz förs på tal, anför ofta Lars Gullins namn. Det kanske kan vara motiverat, bara man kommer ihåg att han inte bearbetade folkmusik på det sätt som skedde under 60-talet och senare (Wallin, Johansson, Lindberg m.fl.). Gullin komponerade veterligt hela sitt material själv och modellerna förefaller snarare vara

hämtade från sekelskiftets konstmusikaliska versioner av "nordisk ton" än från den, vid denna tid ännu föga lanserade, genuina folkmusiken. Intressanta exempel är i detta avseende kompositioner som *Merlin* (ffg 1952), *Ma* (1956) och *Danny's dream* (1954). Det sistnämnda numret kom att representera en viktig och karaktäristisk sida inte bara i Lasse Gullins skapande utan i viss mån även i 50-talets svenska jazz, i varje fall de tidiga årens. (Musikexempel 7.)

I denna musik finns onekligen släktskap både med folkliga eller visartade tonfall och med en estetisk hållning hämtad från den europeiska konstmusikens 1800-talstraditioner. När det riktades kritik mot Lars Gullin och hans "fäbodjazz", kom den från vissa jazzlyssnare — från dem som var förtrogna med de uttryck och hållningar som förknippats med jazz i olika former. Men det finns också andra sidor i Gullins musik, inte endast det lyriska och balanserat konstfulla i en bestämd mening. Det finns samstämmiga vittnesmål om hur han kunde spela utåtriktat och kraftfullt, hur han trollband genom sina långa improvisationer, som bars fram av ett rikt flöde av musikaliska idéer. I det avseendet ger — som så ofta i jazzsammanhang — skivproduktionen bara delvis en rättvisande bild.

När det kring mitten av 50-talet rent allmänt skedde en temperaturhöjning inom svensk jazz, var det återigen en spegling av amerikanska impulser. De dominerande namnen där kom att bli en rad svarta musiker som bland andra Miles Davis, Art Blakey, Horace Silver och Clifford Brown. Men i Sverige var det nog också frågan om en reaktion inför vissa sidor i den inhemska musiken. Upplevde musikerna att musiken riskerade att bli alltför välordnad och meditativ? Att uttrycksmönster hade slitits ned på några år? Skivproduktionen under andra hälften av 50-talet uppvisar i varje fall tydliga tendenser till större och öppnare utspel av solister, arrangörer och rytmsektioner — det sistnämnda inte minst viktigt. Man kunde t.ex. knyta an till swingmusikens ideal (Almstedt — Lind kvartetten med Bengt Hallberg), som egentligen aldrig hade övergetts helt och hållet. Detta var delvis en generationsfråga: för många musiker från 30- och 40-talen var swingmusiken säkerligen det naturliga sättet att formulera sin jazz på, och den musiken kom med åren alltmer att få något av tidlöshetens prägel — en medelväg mellan revivalmusiken och de olika moderna tendenserna. Putte Wickmans sextett (1948—60) kan sägas exemplifiera hur Goodmanidealet under 50-talet får nya belysningar genom att element från Tristano, George Shearing, Modern Jazz Quartet m.fl. tas upp, främst genom sextettens arrangör och pianist Reinhold Svensson.

Till klang och stil annorlunda var den musik, som alltmer kom att spelas av en rad unga musiker under senare delen av decenniet. Pianisten Claes-Göran Fagerstedt och tenorsaxofonisten Bernt Rosengren hörde till musikerna i Jazz Club 57. Hos dem är anknytningen tydlig till de svarta musiker, som kan sägas ha fört arvet efter den 1955 avlidne Charlie Parker vidare. Men jazzen är inte bara "musikalisk struktur", allra minst i detta sammanhang. Den "protest" som hade funnits latent i 40-talets bebop fick ett slags fortsättning hos musiker som Sonny Rollins, Max Roach och Charles Mingus. Återigen var det fråga om en reaktion inför det alltför genomkultiverade och anammade och med en stark social-politisk indignation i stycken som *The freedom suite* (Rollins) och *Fables of Faubus*

(Mingus) m.fl. Härifrån låg vägen öppen till 60-talets politiska engagemang och de öppna formerna i den "fria" jazzen. Vad medförde dessa tendenser för utvecklingen i Sverige, där det inte fanns några direkta motsvarigheter till de rasmässiga och politiska konflikterna i USA? Det är välbekant att jazzen på några få år förlorade en stor del av sin publik. Den svenska ungdomens intresse flyttades över till den vita världens ungdomshjältar: Elvis Presley, James Dean, Tommy Steele m.fl. Så kom en ny generations engagemang och musiksmak att kanaliseras ut i andra musikformer t.ex. i Bob Dylans sångtexter och i popmusikens annorlunda framtoning. Men då är vi inne på 60-talet. Jazzen kom på många håll att betraktas som gammaldags, akademisk och inaktuell. När vid övergången till det nya decenniet folkparker och dansställen allt oftare stängdes för de svenska jazzmusikerna och skivbolagen inte ansåg sig ha råd att satsa på deras musik, bröts viktiga förutsättningar för jazzens existens och kommunikation. I gengäld fanns i Sverige fr.o.m. senare delen av 50-talet tydliga tendenser till en mer mångsidig användning av jazzen. Musiken ställdes allt oftare samman med andra konstformer, däribland film, poesi, teater och balett. Vad detta kom att medföra för musikens utformning, distribution och publik vore spännande frågor för en specialundersökning — det rör sig om en omvandling på många plan. Jazzen "dog" inte på 60-talet. Skulle de traditioner som sedan decennier hade odlats i Sverige och som på flera sätt kan sägas ha blommat ut under 50-talet med ens kunnat upphöra? Men den svenska jazzen blev under flera år mindre synlig och mer sparsamt dokumenterad.

Musikexempel

1 *Our delight* (Dameron)

Dizzy Gillespies orkester

Insp. Vinterpalatset, Sthlm, januari 1948.

(ur Jazzforum, Sveriges Radio, P2, 22/4 1975)

2 ur *Anthropology* (Gillespie/Parker)

Charlie Parker, altsax; Rolf Ericson, trumpet; Gösta Theselius, piano; Thore Jederby, bas; Jack Norén, trummor.

Insp. Hälsingborgs Folkets park, 24/11 1950.

Spotlite 124/125

3 *Ablution* (Tristano/Konitz)

Le Konitz, altsax; Bengt Hallberg, piano; Gunnar Johnson, bas; Kenneth Fagerlundh, trummor.

Insp. Stockholms konserthus, 19/11 1951.

Dragon DRLP 18.

4 *Ack Värmeland du sköna* (trad.)

Stan Getz, tenorsax; Bengt Hallberg, piano; Gunnar Johnson, bas; Jack Norén, trummor.

Insp. 23/3 1951.

Metronome JMLP 2-102.

5 *Sugar blues* (C Williams)

Arne Domnérus' orkester. Solist: Bengt-Arne Wallin, trumpet.

Insp. 12/5 1954.

Odeon E 054-34 833.

6 *Muskrat ramble* (Ory)

Hep Cats med Jack Lidström, kornett; Erik Fernblad, trombon; Stig Eriksson, klarnett; Gösta Stenström, piano; Eddie Andersson, bas; Sture "Stubben" Kallin, trummor.

Insp. 26/2 1949.

Gazell GMG-1210.

7 *Danny's dream* (Gullin)

Lars Gullin, barytonsax; Rolf Berg, gitarr; Georg Riedel, bas; Robert Edman, trummor.

Insp. 25/5 1954.

Metronome JMLP 2-101.

Summary

Both the revival movement and bebop became known in Sweden around the end of the second world war, firstly from gramophone records but soon through American sidewalk musicians. In 1948 Dizzy Gillespie's orchestra gave concerts in Gothenburg and Stockholm. A radio recording which has been preserved gives a certain impression of the music and of the excited atmosphere in the audience. When Charlie Parker, Stan Getz and Lee Konitz appeared in Sweden (1950 and 1951 respectively) they were accompanied by Swedish musicians. Cool jazz took root in Sweden in a few years with Lars Gullin as its most original exponent. Some of his compositions show an affinity with the national romantic strains from the turn of the last century while his improvisations were very varied in expression and richness of ideas. Different forms of jazz enjoyed widespread popularity as dance music. Stockholm and Gothenburg were the centers for Swedish jazz during the 50's although there were activities at other places in the country. Through the help of the amusement park organization a lively tour activity was possible during the summers. There were many amateur bands. Interest in New Orleans jazz was specially great in certain schools in the Stockholm area. Many orchestral competitions were arranged in which more modern jazz was also represented. Jazz life both inside and outside of Sweden was primarily mirrored in two influential journals *Orkester Journalen* (founded 1933) and *Estrad* (founded 1939). These periodically contained numerous contributions to the debate for and against the "old" jazz and the "new"; the discussion also concerned the increasingly internationally appreciated Swedish jazz and its relationship to American jazz. During the second half of the 1950's change of climate occurred under the influence of the new black musicians Miles Davis, Art Blakey, Horace Silver, Sonny Rollins and many more. Older styles such as swing music and bigband music were also present during the whole decade but they were partly coloured by newer trends. With the arrival of the 1960's, jazz began to lose its competitive power in comparison with the new youth music which had grown up during the second half of the 50's (e.g. Elvis Presley, Tommy Steele etc.).