

Att skriva jazzen

Orkester Journalen 1933–1939, jazzens självständighet och en svensk jazzelit

av Alf Arvidsson

Ofta när nya musikstilar och genrer etableras, är en del av processen att begreppsligt underbygga detta genom intensiv och långsiktig argumentation där det nya, unika och särskilda förtydligas och auktoritet på området etableras och hävdas. I denna artikel undersöks hur sådant arbete kan gestaltas, med utgångspunkt i jazzmusiken i Sverige under 1930-talet.

Den äldsta nu existerande jazztidningen är den svenska *Orkester Journalen* (härefter *OJ*), som startade hösten 1933 som ett reklamblad för aktuella notutgåvor, utgivet av Nordiska Musikförlaget och med dansorkestrar som främsta målgrupp.¹ Ganska snart expanderade bladet och dess publicistiska ambitioner. Från nr 1 1935 började förlaget ta betalt för vad som redan utvecklats till en konventionell tidskrift².

I en historiskt anlagd forskning är en musiktidning inte bara en källa till rekonstruktion av musiklivet under en viss period, eller till att ringa in debattämnen och nyckelbegrepp. Den kan också betraktas som en manifestation, eller säte för manifestationer, av en vilja att ta utrymme i samhället och formulera vad som kan passera som "allmänt omfattade värderingar" om musik. Att publicera utsagor om musik är att göra anspråk på uppmärksamhet, inflytande och makt. I den följande artikeln läser jag *OJ* under perioden 1933–1939 som en plats där jazzens och jazzmusikerns särart formuleras, definieras och förhandlas, auktoritet för individer, grupper och roller upprättas, former och uttryck (t. ex. genrer, individuella stycken) fastställs, stabiliseras, kanoniseras. Jag kommer framför allt att uppehålla mig vid tre aspekter: etablerande av jazz som auto-

1 Denna artikel har tillkommit inom projektet Jazzen och jazzmusikern: förändrade genresystem och roller i svenskt musikliv under 1900-talet, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond och i samarbete med Jazzavdelningen vid Svenskt Visarkiv. Jag vill tacka Jan Bruér samt STM:s anonyma sakkunniga för rättelser och konstruktiv kritik.

2 Förlaget hade tidigare, 1916–20 och 1926–30, givit ut ett liknande reklamblad, där presentation av förlagets notutgåvor kompletterades med enstaka artiklar om konstmusik.

nom musikform, av en särskild jazzkritikerposition, och av ett särskilt skikt av ledande svenska jazzmusiker. Förutom ämnets egenvärde inom svensk musikhistoria har jag också ett mer generellt syfte att belysa strategier som används för att etablera en musikform

Jazzen i Sverige under 30-talet har tidigare givits översiktspresentationer av Jan Bruér, som tillsammans med Bengt Nyquist producerat skivserien *Svensk Jazzhistoria* där fylliga kommentarhäften ingår, samt Erik Kjellberg (1985). Jazzkritiken i dagspressen under 20- och 30-talen har diskuterats av Göran Nylöf utifrån Bertil Lyttkens sammanställning av pressmaterial (Nylöf 1998; Lyttkens 1998). Se även relevanta avsnitt i Edström 1983 och 1989 samt Westin 1998. Carl-Gunnar Åhlén har i sin doktorsavhandling om tangon i Europa påpekat det intressanta faktum att jazzen under mellankrigstiden lyckades etablera sig som en musikalisk delkultur i Sverige medan däremot tangon, med många likartade karaktäristika, enbart blev en dansgenre (1987s. 46ff). Johan Fornäs har i sitt omfattande verk *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (2004) analyserat vad jazzen stod för, framför allt som symbol för modernisering, hos en bredare (urban) allmänhet i Sverige. I denna artikel kommer jag istället att fokusera på jazzens snävare subkulturella tendenser, där jazzmusiker, jazzkritiker och jazzälskare arbetar både för att hävda jazzen som självständig form inom musiklivet som helhet, och för att etablera positioner och auktoritet inom jazzens fält.

Med Pierre Bourdieus begreppsapparat (1996, se även Broady 1998) kan vi tala om att det handlar om att inom samhällets fält "musik" definiera jazz som ett självständigt begrepp, något som kan benämnas och placeras in på fältet, samt att se till att denna placering är sådan att jazzen tillskrivs så högt värde (kulturellt kapital) som möjligt. Det handlar dessutom att de jazzintresserade etablerar ett eget fält där de är betydelsefulla inför varandra, och på det fältet förs strider om vad som är grundläggande värden, inbördes hierarkier, tillträde till fältet etc. Syftet med denna artikel är att studera vilka strategier som användes i dessa processer. Förutom den fördjupade kunskap om jazzen i Sverige som blir resultatet, syftar också artikeln att ge ett bidrag till en mer generell förståelse av hur musikstilar etableras i samhället på en diskursiv nivå. Med andra ord, när en ny musikstil ska etableras måste förståelsen av "musik" förändras: det behövs en argumentation för att det behövs ett nytt begrepp, som står för något självständigt fenomen inom musiken. I detta fall fanns en tendens att betrakta jazz som ytterligare en populärkulturell yttring som varje duktig musiker kunde klara av att hantera med befintliga kompetenser – och mot detta förs då en argumentation, både verbalt och genom praktiskt musicerande, som hävdar både självständighet och högt kulturellt värde för jazzen.

När *OJ* börjar sin verksamhet så finns alltså en situation där jazz existerar som ett "omstritt begrepp". Där 20-talets Sverige främst uppmärksammat de udda instrumenten, de synkoperade rytmerna och de "blå" tonerna som jazzens karaktäristiska drag, finns från 30-talets början en uppmärksamhet för *hot* musicerande, dvs. att öka intensiteten genom att förhålla sig fritt till notbilden och grundrytmiken, ofta genom improvisation – egenskaper som förmedlas genom skivor av Louis Armstrong, Duke Ellington, Fletcher Henderson m fl och lanseras genom den engelska tidskriften *Melody Maker*. 1933 besökte Louis Armstrong Sverige för konserter, något som ökade intresset för *hot*-musik. 1935 får *hot*-idealet sitt kommersiella genombrott i USA i namn av *swing*, vilket också får genomslag i Sverige.

Jazzintresset i Sverige växte inte fram enbart i relation till dansorkestrar, även om de utgjorde den mest lättillgängliga vägen att komma i kontakt med jazz. Under 30-talet blir jazz via grammofonlyssning (och även via ljudfilm) viktiga sätt att få direktkontakt med amerikansk jazz, och under andra halvan av decenniet bildas en stor mängd rytm-, swing- och hotklubbar. I projektet att skriva fram en svensk jazzelit – och inte bara i skrift, utan också i konsert- och skivutrymme, t. ex. att skivbolaget Sonora från hösten 1936 på basisten Thore Jederbys initiativ gjorde inspelningar med tillfälligt sammansatta svenska supergrupper under namnet *Swing swingers* – ligger också att etablera en mediering mellan de amerikanska förebilderna och Sverige. För de som i likhet med t. ex. Artur Lundkvist (se Fornäs 2004 s. 230ff) framför allt intresserade sig för jazzen i dess egenskap av uttryck för den svarta rasen, bör inte svenska representanter ha varit någon självklarhet; genom att en kräsen och insatt skribentskara höll en bevakning med auktoritativ röst kunde också idén om svensk jazzkompetens få förankring.

Vilket musikaliskt landskap var det som *OJ* kom att verka i? När man markerade gränser och pekade ut centrala värden, vad utgjorde grannområden och periferier? Det är inte alltid tydligt uttryckt utan finns som underförstådda intertextuella relationer. (Det finns många retoriska möjligheter, från direkt utpekande av negativa exempel, nedvärdering i förbigående, ospecificerade insinuationer, till talande tystnad.) Vad som är rimligt att sätta in i bilden är t. ex. att det handlar om att ge jazztraditionen en central position inom den moderna dansmusiken. Där blir då uppdelningen i gammal och modern dansmusik en första relation att upprätta, där "gammal" betyder schottis, polka och gammalvals – men det finns också en glidning i att dragspelet inte bara förknippas med gammaldanser, utan också får en laddning av "icke-modernt instrument". Det fanns också en tysk modern dans att markera distans till. Vidare så fanns också en tendens att, med utgångspunkt från repertoar och med kompositörsrollen och notförsäljningen i centrum,

förstå jazz som enbart en genre inom ett bredare schlagerfält där sångare/sångerskor var de mest tydliga exponenterna av musiken.

Kapellmästaren som centralfigur

Jazzen är alltså i början av 1930-talet inte självklart etablerad som självklart fokus, och jazzmusiker, i synnerhet svenska jazzmusiker, är inte någon självklart intressant eller ens existerande kategori när *OJ* växer fram. Frånsett att *hot* och *swing* ibland tenderar att vara mer aktuella begrepp (och jazz kan ha haft klang av 20-talet) så finns en väsentlig skillnad i att nyckelordet ofta är "dansmusik" eller "den moderna dansmusiken", och att den musikerroll som står i fokus (framför allt som den tänkte läsaren, och som aktören på svensk mark) är dansmusikern/den moderne dansmusikern. En viktig roll är kapellmästaren: det andra numret av *OJ* (december 1933) pryds på förstasidan av en bild av Georg Enders orkester, och Enders presenteras, övriga medlemmar uppräknas. Därefter är presentationen av en orkester stående innehåll på förstasidan under en period, med kapellmästaren som viktigaste person.

I nr 1-2 1934 är det Gösta Jonssons orkester som står i fokus. Gösta Jonsson var främst kapellmästare och refrängsångare; det är också ett showorienterat perspektiv som lyfts fram i presentationen av orkestern: "Sin största popularitet har orkestern vunnit genom sina humoristiska framföranden av schlagers i s. k. 'Jazz-shows': dvs. man utarbetar en liten sketch, som anknyter sig till refrängtextens innehåll och framför så slagern i kostym." I nr 4 1934 finns en längre artikel där Gösta Jonsson instruerar hur man gör en jazz-show, och illustrerar med den då aktuella filmschlagern *Ingen rädder för vargen här*. Här är alltså jazz ett begrepp som överförts. I nr 7 återkommer Jonsson med en artikel betitlad *Våra dansorkestrar* (sammansättning, övning och uppträdande). Här nämns inte ord som jazz eller *swing*; det är dansorkestern som organisation som står i centrum.

I nr 4 1934 är den orkester som presenteras "Emil Wertheimer i spetsen för sin kända wienerorkester på Lorensberg i Göteborg [...] Hans orkester som spelar både klassisk musik och jazz gör nära nog allt." Även om jazz ingår i repertoaren är det snarare att orkestern är etablerad, med engagemang på ett av de ledande nöjesetablissemangen, som gör dem intressanta för förstasidan.

Att *dansorkestrar* och *dansmusik* är centrala begrepp i självbilden framgår också i en artikel av Gösta Jonsson där han under rubriken "Oss musiker emellan" i nr 11 1934 citerar signaturen Berco som i Stockholms-tidningen 3 okt frågade om "dansmusiken

motarbetar den offentliga dansen, på grund av att musikerna själva tröttar ut publiken genom att spela för mycket hot-musik?" Man måste nog ge Berco rätt, kommenterade Jonsson och kritiserade de allt mer förekommande *hot*-arrangemangen:

Överskatta inte orkesterns färdighet ifråga om teknik och indelning genom att spela sådana arrangemang, som redan vida första genomspelingen visar sig vara för svåra. [...] Utöva alltid en självkritik över vad orkestern kan och inte kan åtaga sig, och äga inte uteslutande efter stjärnorna. (a. a. s. 14)

Här är det alltså både för mycket hot-musik och bristande förmåga att utöva hot-musik som Jonsson varnar för. Ett år senare reflekterar Arne Hülphers kring svenska dansorkestrar (nr 11 1935):

Hur spela vi egentligen dansmusik? Illa! Fruktansvärt illa, och detta absolut beroende på den omständigheten, att en restaurangorkester här skall kunna spela i fullkomlig Ellingtonstil, fullständigt behärska "sweet", engelsk stil och wienervals som Marek Weber, tangos som infödda argentinare, och kulturell dansmusik får absolut inte fattas på programmet, och på allt finns kritik, och alla vill man om möjligt göra till lags. Att orkestern dessutom skall utföra konsertmusik, och respektive musiker därför i de flesta fall måste behärska en del biinstrument gör, det hela (om möjligt) ännu mer komplicerat. [...] Om vi sedan så helt borde ge vika för den bredare publikens smak eller mera gå in för uppgiften att få fram någon verklig, kanske en smula ensidigare, men dock bättre koncentrerad dansmusik, är ett av de problem, jag ofta funderat över. (a. a. s. 7)

I det följande numret fanns flera svar, bland annat från Georg Enders under rubriken "Specialisering eller allround?"

Låt en utpräglad konsertmusiker, som aldrig har sysslat med dansmusik, spela en synkoperad foxtrot, och ni hör vilken skillnad det är mellan hans indelning av noternas värde och en utpräglad dansmusikers. Eller låt en dansmusiker, som aldrig har spelat konsertmusik, spela en operafantasi eller ett operett-pourri. Det kommer att låta lika bakvänt.

Det återstår oss vara att antingen göra det bästa möjliga av en kombinerad orkester och därigenom tillfredsställa både våra arbetsgivare och publiken, eller att spela med en ren konsertorkester på konsertkvällarna och en ren dansorkester på danskvällarna. Detta mitt sista förslag har den stora nackdelen, att det medför betydligt större kostnader för arbetsgivarna och kapellmästarna. (a. a. s. 5)

Här kan vi alltså konstatera att jazzmusiken under namn (och till största delen också till funktion) av dansmusik hade att kämpa med musik mer direkt rotad i den europeiska 1800-talstraditionen om utrymmet på restaurantstraderna – vilka var (förutom orkesterdikena till revyteatrarna) de arenor som gav högst status till musiker utanför det institutionaliserade musikkivet. Förutom skillnader i publikens smak fanns också en konkret strukturell orsak – kommunala beslut om begränsningar i antalet danstillställningar per vecka för restauranter. Kapellmästaren står alltså i centrum för det publika intresset, som ansvarig för en allsidig och publikinriktad orkester. Men fokus förskjuts snart mot de individuella musikerna.

En särskild jazzestetik och dess särskilda kritikerkompetens

Som framgått ovan så framtonar en bild av en skara skribenter och musiker som ser sig själva som engagerade i ett upplysnings- eller propagandaarbete för att få större förståelse och bredare uppslutning bakom sin favoriserade musikstil. Där var utgångspunkten oftast dans- och underhållningsorkestrarnas position som offentligt verksamma med en stor, men tämligen oinformerad publik. I nr 12 1934 beskriver Gösta Jonsson en soaré på konserthuset som en militär aktion, där han genom att åstadkomma en lämplig avvägning mellan "hot"- och "straight"-musik lyckats vinna en publik – där 60% var "om inte precis fiender till så åtminstone oförstående publik för den moderna dansmusiken". Först skulle de överlistas med något diskret, melodiöst, som inte störde deras lugn. En schlager på svenska, ännu en melodiös melodi.

Nu kom vårt huvudanfall mot fienden. Skulle den nu vara mogen för ett "hot"-nummer. Vi gjorde ett försök med Alexanders ragtime band i ett rivande tempo för att göra pinan så kort som möjligt. En brakande applåd blev fiendens svar. Jag trodde inte mina öron. Hade vi verkligen lyckats överlista dem?

Vi drogo oss tillbaka och lade oss i försåt bakom tangon "Ingen som du", vilken naturligtvis accepterades med förtjusning. Så voro vi "buss på" dem igen. Nisse Lind och Birger Larsson spelade "Tiger rag" på dragspel och gitarr, "hot" så det visslade om öronen på våra åhörare. Även detta nummer "gick in" och de båda musikanterna belönades med en kraftig applåd.

Segern var vunnen. Våra motståndare hade kapitulerat, tack vare att de från början blivit förståndigt preparerade genom melodier, som de kunde förstå. När sedan "hot-" numren kommo, voro de vana vid orkesterklängen, kände på sig, att det var musik vi spelade och hade glömt bort sin från början avoga inställning till den moderna dansmusiken. (a. a. s. 13)

Den militära metaforiken gestaltar en självbild av att vara en minoritet med ett uppdrag. Här verkar det främst vara en bredare publik med gängse förväntningar om underhållning, vana vid diskreta schlagermelodier, som ska vinnas för något mer avancerat. Men det fanns också en strid att föra där jazzen skulle motiveras och föras in i det offentliga samtalet. Här fanns då en dominerande tendens, särskilt i storstadstidningarna, att jazzkonserter bedömdes av de ordinarie konstmusikkritikerna (t. ex. Kurt Atterberg, Teddy Nyblom, Gösta Nystroem), och att deras utgångspunkt var generellt negativ, ofta grundad i rasistiska tankegångar (se Nylöf 1998). Alternativt uppmärksammades främst underhållningsvärdet och exotismen.

En viktig drivkraft bakom *OJ* var Nils Hellström, vilken började som artikelskribent i början av 1935 och under samma år avancerade till att bli redaktör. Han kom att bli den kanske viktigaste rösten i *OJ* – fram till 1939 då han startade en egen tidskrift, *Estrad*, vilken existerade t. o. m. 1963. I nr 10 1936, gör han en längre utläggning om jazzens särskilda estetik, i anledning av publikens och dagstidningskritikers reaktioner i samband med Benny Carters konserter.

Musikrecensenterna ha vid sådana tillfällen [jazzkonserter] fått ett tydligen kärkommet tillfälle att briljera med en arrogans och ett språk, som annars inte anses passande i en saklig kritik [...] Det är ett stort misstag att nalkas jazzen med ett "akademiskt" sinne och ett öra, som definitivt fastnat för den traditionella musikens former. Jazzen är inte traditionell, utan har tvärtom skapat sig en synnerligen personlig form och har i sig många element som särskiljer den från annan musik [...] I huvudsak särskiljer sig jazzen genom 1) improvisationen. 2) instrumenteringen och 3) swingen [...] Improvisationen gör en

jazzmusiker inte endast till en reproducerande utan också till en skapande faktor. Melodien – ofta mycket banal – tjänar endast till underlag för antingen solistens eller arrangörens improvisationer.

Instrumenteringen är absolut egen för jazzen. Saxofonen, trumpeterna och dragbasunen spela icke på långt när samma roll i den symfoniska musiken. Likaledes måste man här nämna de många olika sordiner för brassinstrumenten, som jazzen frambragt, inte – som man kan tro – för att förolämpa stockholmspressen utan för att skapa olika klangeffekter [...] Och slutligen ha vi det mest vitala och levande elementet inom jazzen–swingen. Tyvärr används ordet numera i de mest underliga sammansättningar. Hotjazzen har som bekant blivit en kommersiell vara, och reklamkampanjen är litet egendomlig i många fall [...]. I varje fall kan fenomenet behandlas med en hög grad av objektivitet. Om ett flertal kompetenta jazzkritiker fingo till uppgift att fastslå, om ett visst utförande hade swing, så skulle de med all säkerhet överensstämma.

Swing är den perfekta rytmen, som uppkommer när exekutören arbetar i fullkomlig inre balans och harmoni. (a. a. s. 12)

I nr 10 1937 återkommer han till ämnet "Vad är swing?" Förutom att diskutera vad begreppet står för och innebär gör han också mer allmänna reflektioner.

Nu måste man skilja på jazz och jazz. Jag ar här hela tiden talat om den autentiska den negroida, den ursprungliga jazzen. Den har ingenting att göra med den s k jazzåldern [...] Jazzen är ett stycke folkmusik och har som tur är ingenting att skaffa med de underliga efterkrigsfenomen, som förbundits med dess namn. All schlagermusik brukar kallas jazz – det är därför som den autentiska delen började kalla sig hotjazz. men de två har, såvitt jag kan se, mycket litet gemensamt. Någon har träffande uttryckt skillnaden så, att jazz är musik *av* folket, under det att slagern är musik *för* folket. (a. a. s. 13)

Det vill säga, Hellström vänder sig emot den bild av jazz som skapades under 20-talet, och likaså mot tendensen att blanda samman jazz med schlagermusik mer generellt – två tolkningar som alltså fanns parallellt.

Ett annat fenomen som det var behov att distansera sig från var vad som kallades "symfonisk jazz", dvs. den tendens som fanns från 20-talet att skriva musik med jazzstil-

drag (främst synkoper och blå toner) för symfoni- och salongsorkestrar. Här var Gershwin det ledande namnet och *Rhapsody in blue* paradnumret – vilket ofta omtalades i termer av att Gershwin hade lyft jazzens konstnärliga nivå. I nr 10 1936 skriver Nils Hellström en passant: "Här kan inpassas, att alla som nalkas jazzen med traditionella krav [...] inte alls bruka ha någon svårighet att acceptera den s. k. symfoniska jazzen. *Symfonisk jazz är en bastard, som måste kläda sig i storebrors frack, för att få applåd*" (författarens kursivering). I nr 3 1937 finns en rapport från Håkan von Eichwalds konsert i Konserthusets stora sal torsdagen den 11 februari, återigen av Hellström. Där finns en passage som relativiserar rapsodins betydelse i jazzen:

I "Rhapsody in blue" koncentrerades naturligtvis intresset på von Eichwald, som i effektfull belysning spelade den svåra pianostämman. Jag kan inte finna annat än att denna rapsodi innehåller – förutom en del enastående passager, som alltid entusiasmera mig – ganska mycket onödigt snack, och hur Allehandas recensent kunde finna "hotmusikens sanna själ" i den, är mig en gåta. (a. a. s. 7)

I nr 10 1936, i anslutning till recensionen av Benny Carter-konserten som nämndes ovan, går Hellström också till attack mot en omogen publik.

Stockholmspubliken är förskräcklig!
Lika imponerad som man blir över Carter både som människa och konstnär, lika missbelåten måste man bli med publiken. [...] Inte endast, att den första konserten inte lyckades samla fullt hus, utan den andra var till och med mycket dåligt besatt. På sätt och vis var detta Carters eget fel – eller förtjänst, beroende på hur man ser på saken. Under den första konserten, som konstnärligt sett var mest vägande, vägrade han bestämt att spela för publiken. Arr spela för publiken innebär i Stockholm (eller Sverige?) att man skall spela så starkt och hastigt och högt, som det någonsin är möjligt. Detta gjorde Carter bara en enda gång under den första konserten. Nämligen i "Some of these days" som var extranummer, och då fick han sin första verkliga applåd. [...] Carters små vackra kompositioner "Nightfall" och "Blue Interlude" åstadkommo endast spridda applåder i Stockholm, men i Köpenhamn måste båda numren bisseras! Nej, vi har nog ännu mycket att lära. Som det nu utvecklade sig, skämdes man för den sensationslystna publiken, som för all

del i dagspressen får beröm för sin entusiasm, men icke förty saknar de mest rudimentära begrepp om de goda prestationerna. Sensationslysten är den och ingenting annat! (a. a. s. 7)

I nästa nummer (nr 11 1936) kom kritik från en läsare, varpå Hellström försvarade sin och *OJ*:s position av att vara en kritisk röst:

Det har, som vi se, sina sidor att ge ut en tidning, n b om man har ambition att vilja ge ut en tidning, som är mer än ett reklamblad för den speciella yrkeskår, den vänder sig till. Som bekant finns det tidningar, som samvetsgrant fylla sina spalter med bombastiska lovord över läsekretsens ofelbarhet och i allo enastående egenskaper både som yrkesutövare och människor [...] Vi ha något högre vyer. Kortast uttryckt är vårt mål att av Orkesterjournalen göra en riktigt *levande* tidning. [...]

[I Melody Maker och Metronome] förekommer verkligen en orkestergranskning med betygsättning, som gör att man kan tala om dissekering. Emellertid sker inte denna kritik i några mördande hatfulla avsikter, utan för att orkesterledaren skall bli uppmärksam på sin orkesters fel och brister och – om han anser att kritiken har rätt – försöka åstadkomma en bättre tingens ordning. Vad skulle annars kritiken vara till? (a. a. s. 12)

Instrumentalister som förkroppsligar musikaliska ideal

"Zilas Görling. Han är *just too bad*, som man säger i Harlem." (Nils Hellström i *OJ* nr 11 1935, s. 6)

Ett särpräglad drag som jazzen står för är betoningen av de enskilda instrumentalisternas betydelse. I sin samtidskontext är det värt uppmärksamma att jazzen lyfte fram solisten som någon som bidrar konstnärligt till ett musikverk, inte enbart är exekutör av kompositörens intentioner. En utveckling som därför är värd att uppmärksamma i *OJ* är hur instrumentalisten bereds växande utrymme och kapellmästaren gradvis minskar i betydelse. I nr 3 1934, presenteras en uppsättning av svenska musiker som *OJ*/Nordiska Musikförlaget enrollerat som expertrådgivare för sina respektive instrument. I numret presenterar Miff Görling trombonen, därefter avhandlas ett instrument i varje nummer.

Till att börja med är det rent tekniska råd och förklaringar som förekommer, men i nr 5 1934 där Sven Janthe presenterar "Rytmskt pianospel" är det utifrån att det är en särskild estetik som ska uppfyllas:

De nödvändiga förutsättningarna för att kunna bli en god danspianist äro först och främst känsla för rytm, gott gehör och skapande fantasi. Det är just den sista egenskapen, som skiljer pianisten av klass från medelmåttan. Numera räcker det ej att spela en melodi precis som den står skriven i piano-stämman, utan man måste komma med något utöver detta. (a. a. s. 1)

I nr 3 1934 introduceras rubriken Hört i radio, där olika utsändningar av dansmusik kommenteras. Till en början främst allmänna utsagor om orkestrar, sektioner och mottagningsförhållanden, men i nr 5 finns en lite längre och utförligare bedömning signerad Bert och Bob, av en utsändning med Arne Hülphers orkester på restaurant Kaos i Stockholm. Här är en viktig beståndsdel i kritiken att bedöma individuella insatser.

Tre fullträffar gingo till protokollet. Den första var Mood Indigo med ett ypperligt "lead in" och solo av Gösta "Smyget" Redlig (trumpet) efter Greta Wassbergs vissling. Ensemblen god och Verner Karlssons trombonesolo mycket klart och distinkt. Fullträff nr 2 var "Wild goose chase", Thore Jederbys paradnummer. Vi noterade att hans kontrabasbreaks höras tydligare i radio. Con Limprechts "Sweet music man" var utan tvekan utsändningens bästa nummer. Här hade E Eckert-Lundin ett bra sångchorus med utmärkt "komp" som underlag. De olika sektionerna skötte sig bra alltigenom. Saxarna jämnast (finfin klarinett av Tony Mason och väl accentuerad soli av Zilas Görling på b-tenor), brassen bäst i "lead in" och solo. "Kompet" bra kanske dock något för tungt i en del nummer. (a. a. s. 5)

I nr 5 1935 finns en recension av Sten Westman av en konsert i Stockholm med Coleman Hawkins. Även om han är något besviken, så lyser det igenom en romantiserad uppfattning av jazzmusikern:

Dock fick man vid ett par tillfällen höra den sanne store Hawkins. Den Hawkins, som man känner igen från hans bästa grammofonskivor, fast kanske ändå mer inspirerad. Båda gångerna var det ett hastigt tempo som spelades.

Det är svårt att exakt definiera, vad han spelar, man har endast känslan av att bäras bort på rytmen. Hans fruktansvärt betvingande rytm ligger till grund, under det att idéerna avlösa varandra. I slutet på varje chorus är det som om han toge ny sats och formligen kastar sig över nästa, i det han obetvingligt drar med sig de ackompanjerande. I sådana ögonblick var han fascinerande. Det var hotmusik i sin bästa och sannaste bemärkelse.

Om kvällen bjöd på besvikelse, så bjöd den också på några intensiva ögonblick, som sent kommer att glömmas och kom en att förstå, varför det finns endast en HAWKINS. (a. a. s. 3)

Som en strategi för att öka jazzens status kan vi betrakta hur vissa musiker lyftes fram som särskilt framstående och kunniga – med andra ord, jazzen är ett område där det är möjligt att skilja ut individuell kvalitet. Det går att tala om ett svenskt elitgarde, som utmönstras och ges utrymme. Som nämnts ovan anlätade Nordiska Musikförlaget tidigt en stab av instrumentalister som gavs expertstatus. I december 1935 ordnade förlaget en tredagars studieresa för dansmusiker från hela landet (*OJ* nr 11 och nr 12 1935, och nr 1 1936) där i programmet ingick bl. a. konsert, besök i skivstudio, Europafilms studio, Berns, Bal Palais, besök på orkesterrepetitioner. Som instruktörer deltog en rad orkesterledare och musiker, bl. a. Arne Hülphers, Gösta Jonsson, Folke Andersson, Thore Ehrling, Miff Görling, Tony Mason, Zilas Görling, Nisse Lind. I nr 2 1936 berättas om ytterligare ett initiativ under rubriken "Thore Ehrling till Dalarna" som *OJ*:s instruktör. Ehrling skulle vistas i Dalarna en vecka och finnas tillgänglig för de lokala dansmusikerna. Han presenteras i följande ordalag:

I närvarande stund torde Thore Ehrling vara en av landets tre främsta trumpetare när det gäller dansmusik, och under innevarande säsong är han engagerad hos Charles Redland på Atlantic i Stockholm. På senare åren har han emellertid i långt högre grad tilldragit sig uppmärksamhet som kompositör och arrangör av både kommersiellt betonad schlagermusik såväl som ultramoderna, hot-betonade orkestersaker. Vad han alltså företrädesvis kan lämna instruktioner i är: 1: Trumpetspelning, 2: Komponering, 3: Orkesterarrangering, 4 Orkesterrepetitioner [...] på grund av hans mångåriga rutin från olika dansorkestrar, bör han utan tvivel vara i stånd att lämna goda råd till alla dansmusiker över huvud taget oberoende av instrument. (a. a. s. 1)

I november 1936 inleder *OJ* en mångårig stående rubrik: "Svenskt stjärnalbum" där framstående musiker presenteras med kort levnads- och karriärbeskrivning. I nr 2 1937 presenteras saxofonisten och dragspelaren Sten Westman, som får en presentation som betonar den särskilda jazzmusikeridentitet han representerar. Jämför med Westmans eget förhållningssätt i recensionen av Coleman Hawkins ovan.

Det är nog ingen överdrift att säga, att Sten Westman är en av de mest *genuina* jazzmusiker, som hittills låtit höra sig i vårt land. För honom är jazzen inte så mycket ett yrke eller en förströelse som en konstform, där man har möjligheter till insatser av det mest intensiva slag. [...] Jazzen anser han vara den mest rytmiska musikform, som världen hittills upplevat [...] och säger: "På en danslokal kan man ibland få uppleva en för jazzen säregen atmosfär, som har en oerhörd vitalitet. Kan bara allmänheten känna denna atmosfär blott för ett ögonblick, så är jazzen som musikform mer än befogad". (a. a. s. 3)

Westmans särskilda status av att personifiera jazzen återkommer de följande åren. I nr 9 1937 presenteras ett tillskott i Seymours orkester: "Som 3:e sax och klarinettist återfinnes ingen annan än Sten Westman, som nu efter flera års bortavaro som saxofonist beslutat sig för sin efterlängttade 'come-back'! Stens många beundrare i Stockholm glädja sig säkert över denna möjlighet till litet "skönt spis" igen." I nr 1 1938 presenterades en kommande konsert med Westman som huvudperson: "Westman, vår kanske mest avancerade arrangör just nu, har levererat flertalet specialarrangemang för orkestern. Kvalitativt måste denna jazzkonsert räknas som en av de allra bästa, som någonsin givits av en svensk jazzkonsert." I nr 2 recenserades konserten som "helt gick i framgångens tecken", samtidigt som Westmans särskilda scenagerande blir ytterligare ett tecken på hans konstnärskap:

Strålande arrangemang alltigenom, Janthe och Westman är båda i absolut svensk toppklass. Som dirigent besitter Sten knappast någon enda av de sedvanliga publikegenskaperna. Han är alldeles för upptagen av musiken, förmodar jag, men det kan å andra sidan inte förnekas, att han ändå för sin magra lekamen med en viss, tankspridd elegans. Nu slog han endast in orkestern och sedan fick den nästan sköta sig själv utom i vissa dynamiska effekter. En vad är det förresten som säger, att dirigenten på en autentisk jazzkonsert skall behöva vara skådespelare? (a. a. s. 15)

I konsekvens med sin jazzidentitet emigrerade han till USA för att göra karriär där, men han avled 1942 – vilket fortsatte bygga på den mytiska bilden av honom. I nr 1 1938 presenteras en annan musiker som också fått en mytisk framtoning: "Sven Janthe på blixervisit i Stockholm. En intervju med den mystiska folkskolläraren, som spelade jazz fem månader i Stockholm och därefter försvann i de värmländska skogarna." Bakom mytbildningen fanns att Janthe upptäckts av en stockholmsmusiker på besök i Karlstad, gjort starkt intryck på musikerkollegor i Stockholm 1933–1934 men flyttat tillbaks till Värmland för att arbeta som lärare. Ett känsligt konstnärssinne framtonar genom ett citat från honom:

"Jag avskyr att spela i orkester – det är fullkomligt mördande för mitt temperament. När jag kom till Stockholm första gången visste jag inte vad det var att ackompanjera i en orkester. Det var jag inte alls lämpad till. Och hade man ett solo, tvingades man att spela så starkt, att all finess och allt innehåll försvann. Och gitarren band en vid harmonier på ett sätt, som jag inte gillar!"

Och nu påstå de initierade, att Sven Janthe ingalunda gått tillbaka under sin långa bortovaro, utan tvärtom avancerat än ytterligare, vilket inte säger så litet! Hans harmonisinne är fortfarande lika utvecklat men hans must och kraft och dynamiska våldsamt är nu närmast sensationell. Han är tyst, nästan litet sävlig, och går omkring på mycket kraftiga lägggar, som härdats genom det friska jakt- och fiskelivet i fjällen. Hela karlen andas kraft, men riktigt medveten om den blir man först, när han börjar spela. Då försvinner också sävligheten! (a. a. s. 10)

Janthe spelade in några skivsidor som pianosolist samma år, men kom i jazzen mest att vara verksam som kritiker, musikarrangör och musikteoretiker.³

Att uppfostra svenska orkestrar

En annan position som *OJ* intar är att vara vägledande för de svenska orkestrarna. Kontinuerligt under 30-talet ingår artiklar om de enskilda instrumenten, samspel efter arrangemang, ackordsanalys, arrangering m. m. I *OJ* nr 10 1936 gör Thore Jederby, som tidigare (nr 8 1934) givit råd om Kontrabasen i dansorkestern, en generell granskning av amatör-

3 Janthe avled december 2006, kort efter att ha spelat in en CD.

orkestrarna under rubriken "Svensk amatördansmusik av idag. En kritisk granskning", där han ger en mängd råd och direktiv:

Modern dansmusik skall inte indelas på samma sätt som konsertmusik. Det överlämnar vi åt tyskarna. Vad vi syssla med är amerikansk dansmusik.

Låt arrangören bestämma tempot!

Nojsa inte så mycket i rytmsektionen – enkelhet är regeln.

Lyssna på Armstrong i stället för Gonella [engelsk Armstronginfluerad trumpetare och sångare]. (a. a. s. 16f)

I nr 7 1937 går Willard Ringstrand ut med kritik under rubriken "Arrangörens syn på saken: Många felaktigheter i svenskt ensemblespel".

Som ideal för modern dansmusik står – enligt min mening – den som presenteras av de amerikanska och engelska elitörkestrarna. Dessa få följaktligen tjäna som jämförelsemoment [...] Studera exempelvis stråk-, brass och saxsektionerna. Observera den absoluta jämnheten i styrka och indelning i varje sektion samt även sektionerna emellan.

I en svensk trio dominerar i allmänhet första-stämman alldeles för mycket under det att harmonistämmorna ligga i lä. Likaledes forcerar förstastämman indelningen, under det att understämmorna litet försagt följa med.

Understämspelare uppmanas ofta att lyssna till sektionsledaren och följa honom. Detta är fel. Ni skall icke följa – ni skall *spela med* honom. I och med att ni följer honom skapas en viss osäkerhet. Ni väntar för att höra vad han gör. Följden blir att understämman kommer att släpa. (a. a. s. 10)

I nr 12 1936 rapporterades från en orkestertävling i Dalarna där *OJ* varit delaktig och Thore Ehrling, Thore Jederby och Zilas Görling utgjort jury. Deras utlåtande återgavs:

[...] Något pris för god prestation på altsax och gitarr utdelades icke. Arvid Granberg i Lilla Kapellet var bäst bland altsaxofonisterna som instrumentalist

betraktad, men som soloist och sektionssledare alltför omodern för att erhålla pris.

Alla orkestrarna – utom Rialto – spelade "Gloaming" för långsamt. Visserligen kan tempobeteckningen "Slow Swing" – angiven av Benny Carter – kanske ge anledning till missförstånd, men hans grammofoninspelning [...] ger det rätta tempot.

Ett markant exempel på att orkestrarnas skivstudium icke synes ske på rätt sätt var just "Gloaming", som överlag utfördes för staccaterat, trots att Carters inspelning otvetydigt ger prov på motsatsen. Vikten av ett omsorgsfullt skivstudium av avancerad dansmusik kan icke nog understrykas.

(a. a. s. 15)

I följande nummer kom kritik av juryns utslag på flera punkter av Sven Örthlund från Ludvika. Varför fick Roxy andra pris, inte Lilla Kapellet? Varför fick Charles Norman individuellt pris, han spelade ett bra solo "men ännu så länge är han nog underlägsen ett par av sina medtävlare som orkesterpianist [...] Trumpetpriset till Jocke gjorde kanske en och annan betänksam. Om priset tillerkändes honom för goda instrumentala egenskaper, varför då inte utdela altsaxpriset till Arvid Granberg av samma skäl?" Kritiken besvarades av Thore Ehrling:

Skulle det verkligen bara vara vi, som lade märke till denna orkesters [dvs. Roxy] lätta och lediga rytm? Inledningen var den mest *obesvärade* av alla orkestrarnas, och deras utförande av "Where there's you there's me" var det närmaste till kvalitetsbegreppet *swing* vi hörde under hela kvällen.

Vad beträffar fallet Arvid Granberg, så är det här fråga om en gradering i gammalmodighet. Granberg gjorde ett solo i något av specialarrangemangen, som var mycket omodernt medan Johanssons solistinsatser voro bättre och icke så pretentiöst serverade. (a. a. s. 10)

Örthlund återkom i följande nummer. Ehrling replikerade och poängterade juryns suveränitet och den breda publikens bristande insikter:

Jag har inte påstått att inte musikerna studerar danspublikens uppfattning. Tvärtom! Mitt påstående om dess ytliga uppfattning grundade sig i själva verket på de iakttagelser jag gjort under de relativt långa tid jag spelat! [...]

Ett huvudvillkor för en jury är ju för övrigt att den icke låter sig påverkas av publiksmaken. (a.a. s. 10)

Att fastställa jazzens relativa position

I arbetet med att stabilisera jazzen ingick också att ge den dess rätta proportioner. Att få ökad uppmärksamhet och förståelse utanför de egna kretsarna var en sak, men det gällde också att upprätta en rimlig och realistisk självbild i de egna leden. Antagligen både för att stävja orealistiska tendenser inom jazzen, och för att jazzentusiasterna inte skulle väcka löje utanför. Till detta hörde att ringa in jazzens plats i musikens värld. I nr 5 1936 går basisten Thore Jederby ut med en form av intern "rättning i leden" genom att kritisera tendensen att överdriva enskilda jazzstjärnors tekniska kapacitet, under rubriken "Äro dansmusiker tekniska virtuoser".

En sak, som jag i egenskap av dansmusiker alltid retar mig över och skäms för, är, när jag i olika facktidskrifter ofta får läsa uttalanden om olika jazzstjärnors "glimrande teknik" och "virtuositet" [...] Ett flertal av Sveriges bästa konserttrumpetare besökte Auditorium under Armstrongs konsert för några år sedan, ditlockade av förhandsreklamens skrånande om Armstrongs oerhörda virtuositet med höga toner och allting. Dessa musiker hade ju inget speciellt intresse för denna art av musik utan bedömde honom enbart som instrumentalist, och ingen av dem var det ringaste imponerad av "trumpetvirtuosen Armstrong". Tvärtom. Bedömd efter de allmänna fordringar man har rättighet att ställa på en trumpetare, ansågo de honom ingalunda märkvärdig. (a.a. s. 12)

Jederby försöker att formulera att kvaliteterna inom den moderna dansmusiken ska ses i relation till musiken i samhället i stort. Härvid går han in i en roll som talesman för den "legitima" (!) musiken:

Utän vidare måste jag fastslå, att en dansmusikers skicklighet ur rent instrumental synpunkt sett ingalunda är märklig och absolut inte får jämföras med de ledande inom den legitima musiken. Att, såsom ovan påtalats, jämföra dem med de *ledande världsvirtuoserna* är oförskämt! (a.a. s. 12)

Med andra ord, han relativiserar Armstrong med fleras tekniska skicklighet, fastslår att det finns en musik (dvs. konstmusiktraditionen) som har "legitim" status – alltså, har

företrädare, skall fungera som norm i samhället etc – och fastställer att jazzmusiken är underordnad denna musik. I argumenteringen återfinns konserttrumpetare som auktoriteter, dvs. representanter för den legitima musiken installeras som korrekta bedömare.

Efter denna relativisering och underordning av jazzen övergår så Jederby till att lyfta fram jazzens faktiska kvalitetsområden, eller med hans egna ord: "Jag har velat få den allmänna uppfattningen om "jazzstjärnornas instrumentala virtuositet" reducerad från att gälla det allmänna till att gälla det speciella."

Det speciella som då är jazzens unika kvaliteter utgörs då främst av den särskilda rytmiken och den (enligt Jederby) därav avhängiga fraseringen⁴: "[...] konsertmusikerna [sakna vanligtvis] all förståelse för denna dansmusiks speciella rytm, som i sin tur frambragt en för dansmusiker särpräglad frasering, vilket konsertmusikerna av lättförklarliga skäl står alldeles främmande för."

Han återkommer till Louis Armstrongs spel i högt register och slår fast av att det kan presteras av "vilken ordinär trumpetare som helst." Armstrongs kvalitet är istället att söka på andra håll:

Det väsentliga, som måste framhållas, är att Armstrong inte behöver spela högt, ty han har ju vid så många tillfällen visat, att han med enkla fraser uppbyggda på några få toner i ordinärt trumpetläge, lyckats uppnå långt mer fascinerande resultat, än när han ibland rör sig i de högre regionerna, som ibland även för den störste entusiast kan verka tämligen affekterat [...] Jag har med denna artikel velat framhålla, dels att dansmusikernas teknik i allmänhet är synnerligen ordinär och dels att vissa solister inom jazzen till och med med primitiv teknik skapat fascinerande musik. Och – bortsett från analytiska fackartiklar – varför skall vi då över huvud taget inblanda ordet teknik i denna så känslöbetonade konstform? Teknik är lyckligtvis inte musik. (a. a. s. 13)

En annan strategi var att lyfta fram enskilda musikers formella kompetens och på så sätt upplösa gränsdragningen mellan jazzens och den legitima musikens område. I nr 9 1938 presenteras Tore Vestlund i stjärnalbum: "Förste saxen i Thore Ehrlings orkester, Tosse Vestlund, provspelade för en tid sedan på klarinett för Hovkapellet [...] efter första provspelningen låg Tosse och Ivar Svengard främst med samma röstetal". Genom lottning gick

4 I min analys av Spike Hughes jazzkritik i *Melody Maker* 1931-32 (Arvidsson u u) är likaledes fraseringen ett ständigt återkommande tema, inte minst när han riktar sig direkt till engelska orkestrar.

Vestlund miste om platsen. I nr 8 1939 presenteras Åke Johnson under rubriken Känd dansmusiker till Hovkapellet. Han uppges ha studerat vid Musikaliska Akademien samt privat för Charles Barkel. Likaså hade både Thore Ehrling och Thore Jederby studerat vid Musikaliska Akademien och kunde genom sina dubbla kompetenser argumentera åt två håll, för två läsekretsar.

Det ska också tas med i kontexten att under 30-talet står strider inom musikerförbundet om kraven för medlemskap, där det finns både en stilistisk och en yrkesmässig gränsdragning verksam. Det finns en äldre tankefigur där musikern är en konstnär och förvaltare av den konstnärligt värdefulla musiken, vilket dels betyder att jazz och schlagermusik hade ett lägre värde, dels att de som enbart ägnade sig åt den – enbart var kunnig på sådan musik – inte var värdiga att vara medlemmar av musikerkåren. Där fanns också det faktum att många dansmusiker var fritidsmusiker och därför betraktades som illojala konkurrenter till de heltidsverksamma musikerna (se Edström 1983). Genom att både kunna hävda ett professionellt kunnande hos musikerna och en självständig estetik för jazzen skapade Ehrling, Jederby m fl en position inom de i samhället etablerade musikernas område.

Avslutning

Här har jag främst koncentrerat mig på *OJ*:s roll för etableringen av auktoritativa röster för och inom jazzen i Sverige. I den processen ingick att ge den individuella jazzmusikern en central position på kapellmästarens bekostnad, eller uttryckt med Pierre Bourdieus terminologi, en förskjutning av intresset från ekonomiskt till kulturellt kapital. En mer fullständig bild av *OJ* under 30-talet borde också ta upp formuleringen av amerikanska (och brittiska) musiker som förebild, särskilt betoningen av svarta amerikaners individuella och kollektiva ledarposition, en djupare granskning av hur swing både som stildrag och som kommersiellt fenomen mottas från 1936 och framåt, och mer i detalj vilka egenskaper som bedömdes, premierades eller kritiserades i skiv- och konsertrecensioner och pedagogiska artiklar. Till en fylligare diskursanalys av jazzens formering i det svenska 30-talet hör även att studera konsertrepertoarer och skivutgivningar, som också utgör ställningstaganden i offentligheten.

Projektet att skriva fram jazzen och jazzmusikern ska också ses i relation till att Svenska Musikerförbundet länge intog en i huvudsak negativ attityd till jazzmusiken. (Den jätte-jazz-konsert som förbundet stod bakom 1930 var närmast ett taktiskt drag för att säkra marknaden för de egna medlemmarna, på främst engelska orkestrars bekostnad.) Förbundet organiserade främst heltidsmusiker och betonade den klassiska skol-

ningen. 1936-37 vände dock förbundets attityd, då de deltids- och amatörorkestrar som stod för merparten av landets dansmusik börjat organisera sig i separata förbund; detta inledde en process där musikerförbundet ändrade sina kriterier för medlemskap med en särskild sektion som tillgodosåg fritidsmusikernas fackliga behov. I denna process kan etablerandet av Thore Ehrling, Thore Jederby och andra som ledande på nationell nivå sägas ha en medierande funktion; de har det kulturella kapital – formell utbildning, professionell erfarenhet – som kvalificerar dem att räknas inom det officiella musikfältet, samtidigt som de tillerkänns/tar sig auktoritativ position inom den moderna dansmusiken.

Debatterna och kritiken fångar också in de motsättningar och spänningar som skulle fortsätta att vara verksamma inom jazzen: mellan kapellmästarrollen och musikerrollen, mellan strävanden mot en autonom estetik och dans/populärmusikanvändningen, mellan att verka inom en svensk samhällsram och att ha konstnärliga förebilder och ledfigurer i externt centrum. I ett längre tidsperspektiv kan vi se att etableringen av *OJ* och dess tvilling Estrad skapade institutioner för att upprätthålla autonomi och kontinuitet för jazzfältet. Nils Hellström kom att, med tidningen Estrad och en konsertbyrå med samma namn, ha en plattform för att kunna främja och påverka jazzen i Sverige – till vilket hörde att arrangera omröstningar där svenska elitmusiker utmönstrades, och att placera svensk jazz internationellt: Hellström låg bakom placeringen av en tillfällig elitorkester vid jazzfestivalen i Paris 1949 vilket var ett viktigt steg i etablerandet av svensk jazz i internationella sammanhang. Thore Ehrling och Thore Jederby kom båda att etablera sig som en ny typ av kapellmästare – till skillnad från 30-talets ledande Håkan von Eichwald och Arne Hülphers hade Ehrling och Jederby trovärdighet som jazzmusiker. Kapellmästarens problem att balansera publik och musiker kom de dock inte ifrån.

Det kom däremot att dröja till 60- och 70-talen innan jazzen tillerkändes det kulturella kapital som är giltigt i samhället som helhet. Vad 30-talets arbete för självständighet betydde var att jazzen lyckades delvis frigöra sig från positionen att utgöra funktionell underhållning för stunden och inta en mellanställning – samtidigt som den ekonomiskt fortsatte att existera primärt som dansmusik, en motsägelse som till slut fick sin upplösning genom frigörelsen av rock- och dansmusikgenrerna som separata.

Mer generellt, vilka strategier används då för att etablera en musikform? Här har jag framför allt uppehållit mig vid den skriftliga diskursens betydelse, och upprättandet av tidskrifter som gör musikformen till huvudsakligt ämne. Viktigt är då formulerandet, utpekandet, benämmandet av kvaliteter som gör skillnad. Det kan vara musikaliska, sociala, rituella, psykologiska etc kvaliteter; poängen ligger i att tydliggöra skillnader och att tillskriva dem positiva värden – värden som antingen är etablerade i samhället i stort,

eller som man kan argumentera för. Vidare så är utpekande och tillskrivande av kompetenser, både hos särskilda musiker – eller personer i andra musikroller – och hos kritiker. Det handlar också om skapande av uppmärksamhet på olika sätt. Ett är att göra utspel av olika slag i det offentliga rummet, t. ex. med krav på utrymme i samhället, som seriös bevakning i dagspress, utrymme i radio, beaktande i musikundervisning. Att söka stöd hos etablerade offentliga personer i form av positiva uttalanden är en strategi för att låna kulturellt kapital⁵. Vidare skapas uppmärksamhet genom ritualer som ställer musikformen i centrum (t. ex. konserter, solist- och amatörtävlingar, minnesdagar).

Litteratur

- Arvidsson, Alf under utgivning: *"Mike" disc-courses on hot jazz: Discursive strategies in the writings of 'Spike' Hughes 1931-33*.
- Bourdieu, Pierre 1996: *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Broady, Donald (red) 1998: *Kulturens fält: En antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist: kommentarhäften till CD-utgåva *Svensk Jazzhistoria* vol. 2 (1930-36), vol. 3 (1937-39).
- Edström, Karl-Olof 1983: *På begäran: Svenska Musikerförbundet 1907-1982*. Stockholm: Tidens förlag.
- Edström, Olle 1989: *Schlager i Sverige 1910-1940*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs Universitet.
- Fornäs, Johan 2004: *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Kjellberg, Erik 1985: *Svensk jazzhistoria*. Stockholm: Norstedts.
- Lyttkens, Bertil 1998: *Svart och vitt: utländska jazzbesök 1895-1939 speglade i svensk press*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Nylöf, Göran 1998: "Jazz som kulturchock och generationskonflikt i mellankrigstidens Sverige." i *Svart och vitt: utländska jazzbesök 1895-1939 speglade i svensk press*. Red. B. Lyttkens. Stockholm: Svenskt Visarkiv, 1998. s 6-27.
- Westin, Martin 1998: *Musikerförbundet och jazzen 1920-1940: En genomgång av tidningen Musikern*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Åhlén, Carl-Gunnar 1987: *Tangon i Europa – en pyrrusseger?* Stockholm: Proprius.

5 Så anlitas i nr 3 1936 kapellmästaren vid Operan i Stockholm Herbert Sandberg, " sedan många år en varm Ellingtonbeundrare" att recensera Duke Ellingtons *Reminiscing in Tempo*. Vidare citeras i nr 4 1937 Wilhelm Peterson-Berger och Leopold Stokowsky i positiva uttalanden om jazz, balanserat med ett negativt från Wilhelm Furtwängler.

Writing Jazz: *Orkester Journalen* 1933–1939. The Autonomy of Jazz and a Swedish Jazz Elite

The Swedish magazine *Orkester Journalen* was established in 1933 and soon became a strong herald for jazz music. This article deals with how the magazine was used in the thirties in order to establish jazz as a separate and autonomous field. One strategy was to express and explain the specific aesthetics of jazz: at the time, swing, the specific instrumentation, and improvisation were all promoted as central to the aesthetic. Furthermore, the shortcomings of the contemporary newspaper critics and thus the importance of the magazine and its specialised writers were emphasised. Also, attention was deflected from the orchestra leaders (who were the focus of the first issues) and towards the individual musicians as embodying particular jazz qualities. In this process, the magazine took part in forming a Swedish jazz elite, by choosing what musicians to write about, by writing educational articles and reviews, and acting as judges in amateur competitions. Here, musicians gave authoritative statements on how and what to play, but they also expressed their standpoints on the role of jazz and jazz musicians in relation to classical music – which was a way of mediating statements from over-enthusiastic fans that could disturb the jazz musicians' claims to legitimacy in society at large.

Om författaren

Alf Arvidsson (f. 1954) disputerade i etnologi 1991. Professor i etnologi vid Umeå universitet. Forskar om populärmusikhistoria, nutida musikanvändning, samt folklöre i vidare bemärkelse. Har bl. a. utgivit *Sågarnas sång: Folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850–1980* (doktorsavhandling, 1991), *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1960* (2002) och *Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980* (2008).