



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm
FoU-projekt 2011

Viveka Hellström

Svenska jazzsångerskor
Vokalister på jazzscenen från 1960-tal fram till 1990

Inledning.....	2
Föregångare	3
Sonya Hedenbratt	5
Zetterlund och Porres, en jämförelse.....	8
Gals and Pals och Monica Dominique	10
Alice Babs	10
Yta eller djup hos Alice?	12
Karin Krog.....	14
Kvinnorörelsen, progg-rörelsen och musiken	16
Kvinnliga musiker och kvinnofestivaler	18
Radioprogrammet Tjejazz	23
Tradition och förnyelse	25
Utländska sångerskor i OJ.....	26
Sjuttioal: swing och storbandssång	31
Ann-Kristin Hedmark.....	34
Sång i Malmö: Postaroff och Engström	36
Tradjazz, gospel, blues	37
Mette Rongved	39
Besök från Norge: Radka Toneff	40
Fairy Tales.....	41
Sammanfattande kommentar	42
Åttioalets sångerskor	43
Berit Andersson.....	45
Berit Andersson i OJ	47
Skivinspelningar.....	47
Monica Borrforss	48
Monica Borrforss i OJ.....	49
Skivinspelningar.....	49
Lulu Engdahl Alke	50
Skivinspelningar.....	52
Lena Jansson	53
Lena Jansson i OJ.....	53
Skivinspelningar.....	54
Irene Sjögren	55
Skivinspelningar.....	56
Improvisationsläraren Sjögren	57
Annika Skoglund.....	57
Skivinspelningar.....	58
Lena Willemark.....	59
Sammanfattande kommentar	61
Fri improvisation och världsmusik.....	63
Marie Selander	64
Anita Livstrand.....	66
Inför nittioalet och framåt	67
Referenser.....	70

Inledning

Denna studie handlar om svenska jazzsångerskor. Den kan ses som en fortsättning på mitt forskningsprojekt om Nannie Porres, en av Sveriges första jazzsångerskor, som jag färdigställde 2009. Ett syfte med dessa bägge studier är att fylla igen luckor i den svenska jazzhistorien genom att belysa det instrument som haft, och som fortfarande har, flest kvinnliga utövare: rösten. Därför handlar den här studien om kvinnliga jazzvokalister i Sverige och de sångerskor som följer i spåren av dem som började sjunga på femtiotalet; Nannie Porres och hennes svenska kolleger Sonya Hedenbratt och Monica Zetterlund. Min tanke har varit att främst fördjupa mig i sjuttioalet och åttiotalets svenska jazzsångerskor, men även sextioalet har fått en belysning.

Jag har grundat mitt arbete på årgångar av jazztidningen Orkesterjournalen, OJ, en tidning som speglar och kommenterar svenskt jazzliv och utländska jazzartister genom artiklar, recensioner, intervjuer och debatter. OJ utkommer under den undersökta perioden med ett nummer per månad, undantaget ett sammanslaget sommarnummer (juli/augusti). För att få en bild av vilka jazzsångerskor som förekommit under de tre årtionden jag studerat har jag helt enkelt bläddrat igenom varje årgång, sida för sida. På köpet har jag också fått intryck av jazzscenen i stort under olika årtionden, om samtida debatter och av hur attityder och språkbruk hos skribenter ändrats under årtiondena. Dessutom har jag lyssnat på skivinspelningar och på en del konsertupptagningar, som jag funnit via sökningar i arkiven hos Kungliga bibliotekets audiovisuella avdelning och i Svensk jazzdiskografi, utgiven av jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv.

Mitt urval i den här studien utgår alltså från de jazzsångerskor som omnämnts i OJ under de årtionden jag undersökt, då denna tidskrift speglar det etablerade jazzlivet och är husorgan för svensk jazzmusik under denna tid. Jag är medveten om att många sångerskor som sjungit jazzmusik på diverse musikscener runtom i landet under perioden jag studerat aldrig nämnts i OJ. De manliga vokalisterna har också utelämnats, studien utgår från ett kvinnoperspektiv.

Jag har med några få undantag byggt denna studie på samtida dokument, även på en del intervjuer och artiklar i andra tidningar än Orkesterjournalen samt på radio- och teveprogram under den aktuella tiden. Att höra hur artisterna formulerat sig under den tidpunkt då de givit ut de skivor jag lyssnat på har intresserat mig, då jag vill sätta in sångerskorna i en samtida kontext och få en bild av hur dessa sångerskor ser på sitt skapande just då. Ibland har jag dock kompletterat med information från nutida hemsidor och från senare intervjuer med artisterna. Intervjuuttalanden från en äldre och förmodligen mognare sångerska kan ibland ge lite andra vinklar än då samma sångerska är ung och ger sina första intervjuer. Jag vill understryka att jag också är medveten om att intervjuer i medier aldrig kan ses som "sanningsenliga" dokument, då en sångerska naturligtvis gör mer eller mindre medvetna avvägningar vad hon vill säga i stunden och utifrån hur hon just då vill framstå. Hon styrs också av de frågor hon får och av den aktuella intervjusituationen. Därför är det möjligt att jag i denna studie förmedlar uttalanden från artisterna som de inte riktigt skulle stå för idag. Detta gäller även för de skribenter och recensenter i OJ som citeras i detta arbete.

Underlaget till studien är alltså redan publicerat material, i klingande och skriftlig form. Jag har avstått från att själv intervjua dessa jazzsångerskor, även om det i sig vore intressant. Materialet skulle då bli alltför omfattande och dessutom skulle studien få en annan inriktning. Jag har däremot sökt sätta in jazzsångerskorna och deras verksamhet i ett historiskt perspektiv, där även andra omständigheter kommenteras som jag tror kan ha påverkat

sångerskors uttryck och det utrymme de får och tar på den svenska jazzscenen under de årtionden jag undersökt.

Att titta i dessa tidskrifter, ibland från fyrtio år tillbaka, har varit en resa tillbaka till den tid då jag själv började gå på konserter och upptäcka jazzmusiken. Många av de konserter som recenseras i OJ har jag själv bevistat, många av de sångerskor jag skrivit om har jag lyssnat på och sett uppträda under sjuttio- och åttiotalet. Som sångerska åkte jag också flera gånger till Ingesund på sommarjazzkurs, där jag på sjuttioalet hade Nannie Porres som sånglärare. I början av åttiotalet gick jag en sångkurs på Annorlunda musikskolan i Sollentuna, ledd av sångerskan Berit Andersson. Senare på åttiotalet utbildade jag mig till cirkelledare i sång på SMI, och hade då sångerskan Pia Olby som lärare. Det blev också början på min utbildning till sångpedagog och mitt arbete som lärare i så kallad afroamerikansk sång. Det dröjde dock innan det blev möjligt att få en sådan utbildning på högre nivå i Sverige.

Denna min förförståelse finns naturligtvis med då jag själv tolkar inspelningar med de sångerskor jag studerar. Liksom dåtida recensenter kan jag aldrig vara neutral, men har försökt att beskriva det jag själv hör, för att en nutida läsare ska få en uppfattning om de olika sångerskornas uttrycksmedel. Av rättighetskäl har det inte varit möjligt att bifoga en skiva med musikexempel, så att läsaren själv kan lyssna. Jag har också fått hantera att jag personligen känner flera av de sångerskor som nämns i den här studien. Jag har så långt det är möjligt ändå sökt vara rättvisande i mina beskrivningar.

Många inspelningar med nämnda jazzsångerskor är tyvärr svåra att få tag på i dag, men somligt är nytugivet och annat går att hitta på bibliotek och via nätet på You Tube, Spotify och på artisternas och skivbolagens hemsidor. Jag hoppas att denna studie ska inspirera till många nyupptäckter!

Föregångare

Vokalisterna tar inte stort utrymme på sextioalets jazzscen. Jazzen har lämnat dansbanor och folkparker och flyttat in på konsertscener. Musiken är till stor del instrumental och man experimenterar med nya uttryck. Rocken tar över som ungdomsmusik. Alla de vokalisterna som haft jobb som så kallade refrängsångerskor i jazzorienterade orkestrar får nu söka sig till andra scener. Flera sjunger schlager, andra pop. En del gör karriär som schlagersångerskor i Tyskland. Många sångerskor slutar sitt artistliv när de gifter sig och föder barn.

Sonja Hedenbratt, Nannie Porres och Monica Zetterlund, som är femtioalets stora jazzsångerskor i Sverige, är alla aktuella också under sextioalet, även om de liksom jazzmusikerna har svårt att få jobb på en krympande jazzscen. Dessa sångerskor är alla uppfödda med jazzmusik. De har alla bra ”jazzröster”, enligt 1950-talets cool-ideal, lite mörka och lätt beslöjade röster. Det kan svänga, de kan frasera och interagera med jazzmusikerna. De sjunger också en hyfsad engelska. (Fast det får de jobba med, alla härmar språkljuden till en början då de knappt lärt sig någon engelska i skolan.) Ingen av dem ägnar sig i någon nämnvärd utsträckning åt scatsång, alltså ordlös improvisation, utan utvecklar sitt sjungande genom att frasera och variera melodierna. De har alla tagit till sig jazzidealen och använder dem även i andra sammanhang, när de sjunger visor och i revy-nummer. De tre jazzsångerskorna utvecklas också till goda texttolkare. De är alla noga med texter och får eloger för sina texttolkningar.

Monica Zetterlunds liv och artistiska bana har skildrats i en stor biografi av Klas Gustafsson (2009). Min FoU-studie från 2009 skildrar Nannie Porres artistiska liv. Däremot saknas ännu en studie om deras äldre kollega Sonya Hedenbratt, och därför vill jag lite närmre granska denna sångerskas verksamhet, och hur hon blivit mottagen i jazzpressen. Men först något om det samarbete som uppstod mellan sångerskorna, trots att man i jazzpressen gärna ville se dem som konkurrenter.

De tre sångerskorna Hedenbratt, Zetterlund och Porres hade alltså mycket gemensamt. De är jämte den äldre kollegan Alice Babs Sjöblom Sveriges första egentliga jazzsångerskor, och länge de enda som räknas som riktiga jazzsångerskor i Sverige. Ändå är det som om de inte alltid tycks få ta plats samtidigt på jazzscenen. I min studie om Nannie Porres har jag givit flera exempel på hur man liksom spelar ut sångerskorna mot varandra, och hur Monica Zetterlunds sång till exempel kan beskrivas som mer instrumentell och kylig och inte lika ”varm och äkta” som sångkollegernas Sonya Hedenbratt och Nannie Porres.¹ Men Zetterlund hjälpte i själva verket sina kollegor, och sångerskorna stöttade varandra och samarbetade i flera fall, också utanför regelrätta jazzsammanhang.

Jazzscenen är alltså till stor del instrumental under sextioalet, och det är svårt för jazzsångerskor att ta plats där. Jazzmusiker söker också nya sammanhang att spela i, då ställen som danspalatset Nalen stänger, och rock och pop alltmer tar över som ungdomsmusik. En kreativ scen under denna tid, inte minst för vokalister, finner man på kabaré- och revy-scener. Till exempel spelas kabaré på Hamburger Börs i Stockholm, där många nya textförfattare kommer fram: Beppe Wolgers och Olle Adolphson för att nämna några. Hans Alfredson och Tage Danielsson (Hasse & Tage) börjar också spela revy på Gröna Lund i Stockholm. Monica Zetterlund utvecklar sina talanger och röner stora framgångar i kabarén *Klappa din hand*, med texter av Beppe Wolgers och Per Rådström, och i revyer med Hasse & Tage. Hon hjälper också sina sångerskekolleger att få jobb i revyer.

På Zetterlunds förslag fick Sonya Hedenbratt hoppa in som hennes ersättare i Svenska Ords revy *Gröna Hund* 1962, något som Hedenbratt verkligen uppskattade, vilket hon berättar om för Bengt Wittström i en serie radiointervjuer.² Hon hade avstått från att skriva på kontrakt för skivbolaget Odeon, där de ville göra henne till schlagersångerska, berättar hon, med tontiga svenska texter som hon helst inte ville sjunga. Genom Hasse & Tage fick hon svenska texter med kvalitet, som dessutom var roliga! I uppföljaren till *Gröna Hund*, *Konstgjorda Pompe* (1963) sjunger Sonya Hedenbratt bland annat en svensk variant av Gershwins sorgliga kärleksballad *But not for me*. Svängig och humoristisk sjunger hon om hur både hon och maken jobbar dubbla skift för att ha råd med allt nytt, och till slut får koppla av i familjegraven. Jazzpianisten Gunnar Svensson leder ackompanjemanget. Överhuvudtaget är det mycket jazzig musik som får svenska texter i dessa revyer.

I en uppräknig i OJ av "årets jazzskivor" i december 1964 finns Sonya Hedenbratt med på en EP, där hon bland annat sjunger *Rågsved*, Hasse & Tages variant av *Tiptoe to the tulips*, där den nya moderna Stockholmsförorten beskrivs ur en nöjd hemmafrus perspektiv: "Rågsved, åtta trappor, fyra rum, två barn, en man och jag. En frysbox, åtti' liters, det är bra." Denna sång blev en smärre hit för Sonya Hedenbratt. Monica Zetterlund och Sonya Hedenbratt samarbetade sedan i flera revyer, och utvecklade bägge sina skådespelartalanger.

¹ Se Hellström, 2009, sid 16 ff.

² "Om Ella och Sarah, Kal och Ada - och många fler." Intervju med Hedenbratt i tre delar, SR, P1, mars 1987. Red. & prod. Bengt Wittström.

Nannie Porres lärde känna Monica Zetterlund lite bättre när de båda var flitiga besökare på "Cirkeln" (Restaurang Den Gyllene Cirkeln) under sextioalet. Den sågs då som Stockholms hetaste jazzscen, där många utländska musiker spelade tillsammans med våra främsta jazzmusiker. Monica Zetterlund uppträdde där flera gånger, Nannie Porres någon enstaka gång.

Det var Monica Zetterlund som 1965 föreslog att Nannie Porres skulle vara med i en folkparksshow – *Monica Zetterlund show* – tillsammans med sångerskan och skådespelerskan Monica Nielsen. Flera jazzmusiker, som pianisten Jan Johansson och saxofonisten Bernt Rosengren, var också med. Tage Danielsson var regissör. De turnerade under sommaren med denna show, där de bland annat sjöng burliska folkvisor, minns Nannie Porres, i den intervju jag gjort för min studie om henne.³ Zetterlund och Porres medverkade också bägge i Beppe Wolgers revy *Vi älskar er*, 1967. Det blev också en revy på Hamburger Börs, *Alla dessa pojkar* tillsammans med Ulla Hallin, sopranen i sånggruppen Gals & Pals. De tre sångerskorna var en lyckad kombination, både musikaliskt och personligen.

Detta utgör några exempel på det samarbete som fanns mellan sångerskorna på andra scener än den rena jazzscenen. Erfarenheterna från revyer blev betydelsefullt, och stärkte dem också i att det gick att sjunga på svenska, även i mer jazzorienterade sammanhang. Där knöts vänskapsband som höll också i det privata livet. De Stockholmsbaserade jazzsångerskorna Monica Zetterlund och Nannie Porres blev nära vänner, som stöttade varandra och hade mycket roligt ihop. De utvecklades dessutom som jazzsångerskor under de årtionden som följde och har gjort många skivinspelningar under sjuttio- och åttiotalet.

Sonya Hedenbratt

Sonya Hedenbratt beskrivs ofta som en "frodig" och "festlig" sångerska med stort hjärta och en stark publikkontakt. Hon sjunger med utlevelse och kraft. Så här skrev musikkritikern Ingmar Glanzelius 1949, då han hört det nya stjärnskottet sjunga. Glanzelius var själv nykläckt skribent för musiktidningen Estrad och ansvarig för dess Göteborgsbevakning:

Flickan Hedenbratt är frigjord och negroid till hela sin typ. En stor, ohämmad röst med spisorrsbilljud. Överväldigande och ofta rå. Men det är alltid Sonya bakom, stora Sonya med hjärta och naturbarnsmusikalitet...⁴

Sonya Hedenbratt är den äldsta av de tre jazzsångerskor som debuterar på femtiotalet, född 1931 i Göteborg. I radiointervjun med Bengt Wittström har hon berättat hur det hela började.⁵ Hon kom från enkla förhållanden, med en originell mor som bland annat uppfostrade dottern till vegetarian, något som inte var så lätt i trettiotalets Sverige. Musiken fanns i hemmet. Brodern Östen spelade jazzpiano, och det var han som uppmuntrade henne och som 1948 fick henne att hoppa upp och sjunga *Lover man* på en restaurang. Låten hade hon lärt sig genom att härma Sarah Vaughan från en skiva hon hörde hos en kompis. Sen blev det fler engagemang och hon fick också sjunga i radio.

Sonya Hedenbratt kom på så vis in i Göteborgs jazzkretsar. I intervjun med Wittström berättar hon hur hon fick vara med på Chalmers, där killarna repade och spelade. "Jag var en

³ Se Hellström, 2009, sid 38 ff

⁴ Kommentärhäfte till skivserien *Svensk Jazzhistoria*, vol 6, sid 61.

⁵ SR, P1, mars 1987. Red. & prod. Bengt Wittström.

av de få tjejer som fick komma in när som helst, även när det var förbjudet för tjejerna. Jag fick hjälpa till att kränga korv, och även sjunga då och då." Liksom sina yngre kolleger Porres och Zetterlund fick Hedenbratt alltså tillträde till miljöer som brukade vara förbehållet männen, och det gav både erfarenhet och status. Likt dem lärde hon sig jazz genom att lyssna på plattor och att sjunga med i olika band. Hon var på det viset självlärd, och kunde aldrig läsa noter till exempel. Hon berättar i radiointervjun att hon tagit en enda sånglektion, men kom inte tillbaka då sångläraren ville arbeta bort ett av hennes sårmärken; den beslöjade rösten.

Sonya Hedenbratt blev en förebild för Nannie Porres, som har berättat vilket intryck Hedenbratt gjorde då hon sjöng på Nalen 1951.⁶ Sonya Hedenbratt hade då vunnit en tävling som Göteborgs Doris Day, och blev uppringsd av Nalen-bossen Topsy Linblom som gav henne engagemang i Stockholm. Hon berättar i intervjun med Wittström hur stort det var att få sjunga på Sveriges främsta jazzscen, Nalen, där hon debuterade i september 1951 med Sweden All Stars under ledning av Arne Domnerus. "Vi hade inte repat eller nå'nting. Jag gick bara upp och sa min tonart. Dom bara spelade. Det lät som ett arr! Det var skickliga musiker!"

Sonya Hedenbratt gjorde succé och hade flera engagemang i Stockholm under åren som följde. Men hon klarade inte av att bo i Stockholm en längre tid, även om det säkert gett henne fler jobbomöjligheter. "När Simon [Brehm] skulle ha mig till sitt stora band 1953 på Bal Palais, det var då det sprack", berättar hon i radiointervjun. "Jag har försökt att flytta till Stockholm, för där händer allt, men jag klarar inte att bo där. Men jag är ett bevis på att det går ändå."

Sonya Hedenbratt återvände till Göteborg, och fortsatte att sjunga jazz, men blev också alltmer engagerad i folklustspelet *Jubel i busken*, tillsammans med Sven-Åke Cederhök, och i teveserien *Låt hjärtat va me*, som sändes 1969 och 1971. Genom dessa engagemang blev hon också en mycket folkkär artist. Många beklagade dock att hon inte utvecklade sin talang för jazzsång. Men hennes dotter Lena Bolin tror att hon ändå "helst vill bli ihågkommen för den duktiga jazzsångerska hon var", även om hon också var mycket stolt att vara en populär sångerska som förknippades med ett stort varmt hjärta.⁷

När Sonya Hedenbratt 1962 gästspelar på Nalen är det första gången på länge som hon framträder med renodlad jazzrepertoar, skriver man i OJ. Hon jämförs med sin kollega Monica Zetterlund, som vid samma tid framträtt med en lite ovanligare jazzrepertoar på Gyllene Cirkeln. Hedenbratt kallas "en mycket frodigare och friskare sångerska". Hon har volymen och viljan att verkligen satsa fullt, och att 'blåsa' ett solo. Sonya skapar en "feststämning", skriver man.⁸

Samma år recenseras EP:n *Du Sonya*, där Hedenbratt sjunger jazz på svenska tillsammans med Jan Johanssons trio. Det är då sex år sedan man hörde jazzsångerskan Hedenbratt på skiva, vilket man beklagar i OJ, för hon behövs "i detta jazzsångerskefattiga land". Plattan är mycket Göteborgsk, tycker man i OJ. Skivans bästa spår är *Embraceable You* fast på svenska – *En sabla bra du* – i en variant från ett Chalmersspex. Brodern, pianisten Östen Hedenbratt, har också skrivit en knasig låt, och saxofonisten Eric Nordström har bidragit med musiken till

⁶ Se Hellström, 2009, sid 33.

⁷ I teveprogrammet *Go'kväll*, inslaget "Sångpärlor", där Hedenbratts dotter berättar om sin mamma, sänt i SVT 2010. Online-dokument SVT-play 19/12 2011.

⁸ OJ, 1962, dec. sid 11.

Pia. Allt utgör en "idealisk inramning åt den mycket personliga sångerskan med den breda humorn och den struphesa, slarvigt egensinniga charmen", skriver OJ:s recensent.⁹

Sonya Hedenbratt sjunger också en mer smäktande kärleksballad, *The Nearness of you*, som på svenska fått rader som: "Av ödet blev det föreskrivet, att allt är mig givet, när du är mig så nära som nu". Hon sjunger i långa smekande linjer, med sin beslöjade röst. Jan Johanssons trio spelar lite bluesiga utfyllnader mellan sångraderna. Samma svenska kärlekstext sjunger hon också med inlevelse i en teveshow som gjordes i samband med Hoagy Carmichaels Sverigebesök 1968. Här får man även höra henne sjunga *I get along without you very well*, i en finstämd duett med gitarristen Rune Gustafsson. Bägge dessa nummer, som utgår från en älskande kvinna, utgör en stark kontrast till de nummer hon blev känd för i revysammanhang, där hon ofta spelade lite knasiga kärringar.

Sonya Hedenbratt höll kontakten med den svenska jazzeliten under sextioalet. På sjuttioalet kommer enstaka rapporter om Hedenbratt i OJ. Hon hoppar spontant upp "sin vana trogen" och är med i en jamsession "i gammal god stil" 1974.¹⁰ Hon sjunger också på Umeå Jazzfestival tillsammans med pianisten Sven-Eric Dahlberg m. fl. Hennes "utsvävningar" i buskis och annat har inte "satt spår i hennes tolkningar av fina jazzlåtar, och hon borde ges fler tillfällen att få sjunga jazz, "och kanske något kunna utöka sin repertoar", skriver man i december samma år.¹¹

När Sonya Hedenbratt ger ut en skiva med jazzstandards 1979 är dock mottagandet ljumt. Hon sägs knalla på "i väl uppkörda spår, och slutprodukten har blivit därefter, en tämligen likgiltigt historia", skriver signaturen J.O. När hon i november samma år gör två spelningar på jazzklubben Nefertiti i Göteborg, tillsammans med gruppen från sin nyss utgivna LP (där Sven-Eric Dahlberg, piano, och Eric Norström, tenor- och sopransax, ingår) är man mer positiv. Det är tyvärr sällan man får höra Hedenbratt sjunga jazz, skriver recensenten, och hon är lite ringrostig, "men jazzkänslan och entusiasmen finns där".

Men tänk så bra hon kunde bli om hon jobbade mer kontinuerligt med musik, utvecklade en personligare stil i stället för att som nu mest lita till amerikanska stildrag, något som hon visserligen gör bra men som är föga originellt.¹²

Sonya Hedenbratt hade ofta en förmåga att skapa en stark kontakt med sin publik, som gjort henne mer omtyckt som liveartist än på skiva. Att hon valde att stanna i Göteborg, brukar förklaras med att hon var "hemkär", och hon odlade också en sorts lokalpatriotism med Göteborgsvitsar och buskis. Men kanske kan man också ana en osäkerhet i kontakten med jazzvärlden i det mer mondäna och coola Stockholm, kanske en kulturkrock? Åke Abrahamsson skriver om ett enstaka engagemang på Gyllene Cirkeln i Stockholm, där Sonya Hedenbratt uppträdde med bland andra saxofonisten Bernt Rosengren och Staffan Abeleen. Här återkommer bilden av den frejdigt utlevande sångerskan med ett känsligt inre:

Älskad var dock Sonya Hedenbratt /.../ Hennes frejdigt svängande sång och allomfattande folklighet vann många hjärtan. Bakom scenen var hon nervös och bräcklig. Abbes sambo Doris kammade hennes hår, Det fick inte se tantigt ut: hon ville i alla avseenden ge publiken vad den ville ha.¹³

⁹ OJ, 1962,dec. sid 38.

¹⁰ OJ 1974, juni, sid 15.

¹¹ OJ 1974, dec, sid 21.

¹² OJ 1979, nov sid 15.

¹³ Abrahamsson & Bergner, 2002, sid 147. "Abbe" är Bengt Johansson, musikansvarig på Cirkeln.

Humor och spontanitet var kanske kvaliteter som lättare togs emot av en revy publik. Vokalistrollen var fortfarande förknippad med att vara ett blickfång, en kvinna skulle gärna vara vacker. Sonya Hedenbratt var stor och rund, och epitetet "frodig" följer henne hela livet. Hon diskuterar sitt utseende med Bengt Wittström i radiointervjun 1987, och säger att hon faktiskt inte brytt sig så mycket om att hon varit så storvuxen. "Det får jag leva med", säger hon och uppskattar att hon i stället blivit så omtyckt för sina inre kvalitéer.

Dottern Lena Bolin ger i teveprogrammet *Go'kväll* en lite annan bild:

Det här med att vara rund och god, tjock och glad, det är en sida av det. Men jag tror också att... hon kände sig inte vacker. Hon hade kanske svårt att acceptera sitt yttre på ett sätt, även om hon sen inte orkade göra nått åt det, och sa: /.../ dom får ta mig som jag e.¹⁴

På skivan *My best friends* (1990) medverkar Sonya Hedenbratts samarbetspartner sedan många år, pianisten Sven-Eric Dahlberg tillsammans med bl a Jan Allan på trumpet och trumslagaren Egil Johansen. Här sjunger hon främst amerikanska jazzstandards i lite större arrangemang. Tillsammans med Dahlberg spelade hon in flera skivor, bland annat *Just idag. Vårt hjärtas Sonya Hedenbratt*, där hon sjunger både på engelska och svenska. Nämnas kan också skivan *Mamma Blå* (1992) med det för Hedenbratt typiskt anspråkslösa tillägget *Ditt och Datt med Hedenbratt*. Texterna är skrivna av Viveca Sundvall och skivans genrer är blandade, med bland annat bluesinslag i *Mamma Blå Blues* och *Hej du gamle öbo*. Sonya Hedenbratt avled 2001.

Zetterlund och Porres, en jämförelse

Både Monica Zetterlund och Nannie Porres är sporadiskt aktiva på Stockholms jazzscen under sextioalet, och är några av de få kvinnor som nämns i jazztidningen Orkesterjournalen detta årtionde. Monica Zetterlund spelade 1964 på eget initiativ in den skiva hon själv sätter högst i sin jazzsångerskekarriär; *Waltz for Debbie* med den amerikanska pianisten Bill Evans. Under sextioalet fram till 1970 var det annars pianisten Steve Kuhn, också han amerikan, som blev hennes samarbetspartner i många jazzsammanhang. I en intervju i Orkesterjournalen beskriver hon honom som "en kräsen musiker med sparsmakat och oerhört raffinerat ackompanjemang".¹⁵ De turnerade i Sverige, Finland och Norge tillsammans med basisten Palle Danielson och olika trumslagare, bland annat Rune Carlsson. Hon spelade också in Kuhns kompositioner på skivan *Chicken Feathers* (1971) med Radiobandet och med Bengt Hallberg som arrangör.

Zetterlund samarbetade också med Thad Jones och Mel Lewis orkester på skivan *It only happens everytime* (1978), där hon bland annat framför kompositioner av Thad Jones och av Lars Gullin. Detta är ytterligare exempel på den lite ovanliga jazzrepertoar Zetterlund framförde och som hon också fått beröm för i jazzsammanhang. Signaturen D.S recenserar skivan i OJ och tror att det nog är bland det svåraste Zetterlund gett sig på. Han är till en början sval, tycker att hennes uttal är dåligt och att hon inte riktigt når upp till höjrdtonerna. Han är van vid sångerskor som möter detta amerikanska band med en större självsäkerhet. Men Zetterlunds "sprödare attack" vinner recensentens hjärta, "...här talar vi om två skilda världar, och sällan hittar man en så laddad sinnlighet som i kombinationen Zetterlund/Jones".

¹⁴ "Sångpärlor", SVT 2010. Online-dokument SVT-play 19/12 2011

¹⁵ OJ juli/augusti 1983, juli/augusti, sid 13.

Han framhåller särskilt balladen *He was to good to me*. "Det finns en nästan påtaglig känslighet här som är svår att beskriva med ord".¹⁶

Också Nannie Porres får under åren beröm för sina känsliga tolkningar och sin närhet till de ord hon väljer att sjunga. Hon samarbetar framförallt med kretsen av musiker som hon mött på 1950-talet, med pianisten Claes-Göran Fagerstedt och saxofonisten Bernt Rosengren i spetsen. Först på sjuttioalet spelar hon in skivor i eget namn: den engelskspråkiga *I thought about you* (1971) där jazzstandards samsas med nummer av mer samtida artister som Dylan och Melanie, samt den svenskspråkiga skivan *Närbild* (1976), där hon bland annat sjunger Gullins *Dannys Dream*, med text av Petter Bergman.¹⁷

Inför mitt föredrag i Kungliga bibliotekets serie om Monica Zetterlund 2010 talade jag med Nannie Porres om hennes relation till vännen och kollegan Zetterlund och vad de delade musikaliskt. Bland annat minns Porres att de lyssnade mycket på musik tillsammans. Nannie Porres lärde sig exempelvis att uppskatta Peggy Lee med hjälp av Monica Zetterlund. De gick också på många konserter tillsammans och hörde sångerskor som besökte Stockholm. Aretha Franklin och Carmen McRae är några Nannie Porres minns att de sett tillsammans. De hade ofta samma smak, och uppskattade samma sångerskor och instrumentalister, särskilt tenorsaxofonister som Dexter Gordon. Bägge har också utgått från samma förebilder: Sarah Vaughan och Billie Holiday, men de har utvecklats olika som sångerskor.

De har en gemensam repertoar i de jazzstandards de vuxit upp med, men har annars valt att sjunga olika repertoar. Nannie Porres har hämtat en del material från rockmusiken, och sjungit både Dylan och Stones. Monica Zetterlund har ofta valt ett mer mjukt svängande material. En av hennes favoritkompositörer var Blossom Dearie. Nannie Porres har också i mycket högre grad sjungit renodlad blues, medan Monica Zetterlund har tydligare förankring i svensk folkmusik.

De har bägge sjungit en hel del nykomponerat material på svenska, i sällsynta fall samma låtar. *Att en gång bli övergiven*, musik av Lars Färnlöf, text Beppe Wolgers, är ett exempel på hur samma material kan tolkas helt olika av interpreterna. Nannie Porres spelade in den på albumet *Kärlekens ögon*, som kom 1977. Tio år tidigare finns den i en inspelning för radion med Monica Zetterlund och Steve Kuhn på piano. Texten behandlar en modern kvinnas kärleksliv, där man lämnar och blir lämnad. Zetterlund sjunger den i en sorts berättande rubato, medan Porres version är inspelad med storband. Där Zetterlunds lyfter fram en saklig ton, ger Porres frasering och mörka röst en större svärta åt texten.¹⁸ I Zetterlunds interpretation är det berättelsen som står i centrum, i Porres inspelning, förstärkt av arrangemanget, blir låten mer renodlad jazzmusik.

Nannie Porres har själv framhållit i samtal med mig att de bägge sångerskorna också trivdes med lite olika sorts komp. Monica Zetterlund ville ha ett lite lättare sväng, medan Nannie Porres föredrog en pianist som var mer rytmiskt pådrivande, som Claes-Göran Fagerstedt, och trumslagare med lite tuffare beat, som exempelvis Leif Wennerström. När man lyssnar på skivinspelningar hör man också att deras frasering är olika. Monica Zetterlund sjunger ofta i längre legatolinjer, ibland med ett avslutande vibrato, medan Nannies Porres frasering är mer

¹⁶ OJ, 1978, nov, sid 37.

¹⁷ För närmre presentationer av Porres inspelningar, se Hellström, 2009.

¹⁸ Texten skiljer sig också något. De sista raderna i Zetterlunds version lyder "Men en dag bli övergiven, av en man man inte älskar, när man inte har nå'n annan: *åh fy fan*." Porres version slutar "...när man inte har nån annan, *gör mig rädd*".

korthuggen. Porres driver ofta framåt i fraseringen medan Zetterlund kan sväva och hänga. Hon tar sig också större friheter med melodierna jämfört med Porres.

De har bägge mycket personliga röster, man hör direkt vem det är som sjunger. Bägge har också en känslighet som ibland kan uppfattas som bräcklig och spröd. De är alltid noga med att texten går fram. Zetterlund kan vara mer gestaltande i sina texttolkningar, och har ibland närmre till skådespeleri. Porres låter alltid som om hon utgår helt från sig själv.

Gals and Pals och Monica Dominique

Monica Zetterlund blev också en viktig kontakt för pianisten Monica Dominique, som berättar att Zetterlund introducerade henne för radiojazzbandet, som hon skrev arrangemang för, med Monica Zetterlund som sångsolist. Monica Dominique berättar om en misstänksam attityd, där orkestermedlemmarna sa att "det där har väl Carl- Axel gjort" (pianisten Carl- Axel Dominique är make och kollega) då de inte trodde en kvinna om att kunna skriva arrangemang för en jazzorkester.¹⁹ Skivan *Monica – Monica* (1971) är ett annat exempel på ett samarbete mellan pianisten och arrangören Dominique och sångerskan Zetterlund.

Monica Dominique blev 1967 dessutom sjungande medlem i sånggruppen Gals and Pals, som hade stora framgångar under denna tid, bland annat i flera revyer av Hasse & Tage. Arrangör och ledare för gruppen, som grundades redan 1962, var pianisten Lars Bagge. Medlemmar förutom Bagge, var vid denna tid på herrsidan Svante Thureson och Beppo Gräsman. Kvinnorna förutom Dominique var två ursprungliga medlemmar i gruppen: Kerstin Bagge och sopranen Ulla Hallin. I teveprogrammet *Spelhålan* (1970) finns ett fint exempel på vokalt samarbete, då Monica Zetterlund tillsammans med tjejerna i Gals and Pals framför Basies *Lil' Darlin* (med John Hendricks text), i ett mycket långsamt tempo tillsammans med Steve Kuhns trio. Teveinspelningen förmedlar den starka kontakten mellan sångerskorna.

Gruppen Gals and Pals återuppstår i flera nya skepnader efter att två av gruppens medlemmar, Beppo Gräsman och Ulla Hallin, tragiskt avlidit. I OJ:s januarinummer 1984 skriver man om Nya Gals and Pals, där bland annat sopranen Lena Ericsson ingår. Gruppen har trots hög kvalitet svårt att hitta jobb, berättar man i OJ. Monica Dominique har därför hyrt Stockholms Konserthus för en konsert tillsammans med Bernt Rosengrens storband. Gruppen är i högform, skriver recensenten. Lena Ericsson framför bland annat *As time goes by* på svenska, Thureson uppträder som crooner och hela gruppen framför *Night in Tunisia* i "en Chaka Kahn-inspirerad discoverion".²⁰

Alice Babs

Sveriges första jazzsångerska är också aktiv och syns i OJ:s spalter under sextio- och sjuttioalet. Alice Babs Sjöblom, född 1922 med flicknamnet Nilsson, har själv beskrivit sin makalösa karriär i en självbiografi. Här kan man läsa historien om flickan från Västervik som blev ungdomsidol under artistnamnet Babs och som inte minst genom filmen *Swing it magistern* (1940) utlöste en fullkomlig Babs-feber i Sverige. Det startades Babs-tävlingar runtom i landet, där unga talanger kunde få chansen att själva bli sångerskor. På så vis har hon inspirerat många efterföljare.

¹⁹ I SVT:s program *Stjärnorna på slottet*, 2010.

²⁰ OJ, 1984, sid 19.

Alice Babs är långtifrån den enda vokalisterna denna tid. Nästan alla svenska orkestrar hade så kallade refrängsångerskor, som sjöng både schlager och mer jazzbetonad musik i "refrängerna", det vill säga ofta 32-takter långt corus. Sonia Sjöbeck, som också var vän med Alice Babs, sjöng till exempel i Thore Erlings orkester under 1940-talets första år. När hon fick barn efterträddes hon av Britt-Ínger Dreilick. Dessa två är några av de få så kallade refrängsångerskor som blivit ihågkomna.²¹

Alice Babs står i en klass för sig. I sina memoarer citerar hon själv Göteborgs-Posten, som krigshösten 1940 skriver en berömande recension efter ett framträdande. Här för man fram hennes naturlighet, hon anses frisk och okonstlad. Visserligen har hon ingen stor röst, tycker skribenten, men den når ut med hjälp av mikrofon. Den 16-åriga flickan är utan konkurrens!

Hon är otroligt rytmisk denna ursvenska flicka, hon har musikalisk fantasi och förmår ge sina vokala presentationer ett stänk av den omedelbarhet och osökta spontanitet som är swingmusikens lilla a och o som förlämnar det hela något av improvisationens friska charm.²²

Alice Babs Nilsson framstår tidigt som en flicka med gott musikaliskt självförtroende och med goda kunskaper i musik. Året 1939 debuterar hon under artistnamnet Alice Babs som jazzsångerska på skiva, med några av landets då hetaste jazzmusiker. Jazzdragspelaren Nisse Lind och hans Hot trio anses vara bland de första musiker i Sverige som verkligen förstår sig på jazz och som kan improvisera. Att "hotta" betyder just det – improvisation. Alice Babs är då bara 15 år gammal men har redan en god känsla för jazz, hon svänger och får i *Sweet Sue* utföra ett solo på "nästrummet", där hon alltså härmar en jazztrumpet.

Att Alice Babs är så kunnig uppskattas av musikerna, som ofta ondgör sig över sångare och sångerskor som de tvingas spela med, som missar sina sånginsatser och anses tillgjorda och odrägliga. Alice Babs svänger, hon kan ackompanjera sig själv på piano om det behövs, och hon kan dirigera en orkester. Charlie Norman, som turnerat mycket med Alice Babs, ger henne idel lovord i sina memoarer. Hon har "musikalisk disciplin" skriver han, kan räkna takter och är lätt att skriva arrangemang för. Däremot avviker hon från jazzkulturen i det att hon är en helylleficka som dricker mjölk. Hon är professionell, men också snäll och känslig, och kan ha nära till tårar. Norman berättar hur hon får honom och bandet att ställa upp på olika välgörenhetskonsserter som hon talat sig varm för, spelningar som kunde vara en plåga!²³

Jazz är den musik Alice Babs älskar allra mest, men hon gör mycket annat. Hon sjunger schlagermelodier på svenska, joddlar och spelar dessutom in en massa filmer. Hon jobbar oerhört mycket och turnerar flitigt runtom i landet. I Babs memoarer får man också en bild av hur tuffa villkoren var för turnerande musiker på 1940-talet, med långa resor till avlägsna orter och mycket enkla förhållanden. När hon gifter sig och föder barn 1945 har hon sin första lediga sommar på sex år, skriver hon. Redan efter ett år engageras hon åter för ett jobb i Norge, och med sin lilla dotter i en korg bredvid scenen sjunger hon swing i Oslo.

Till skillnad från många av sina kvinnliga kolleger fortsätter alltså Alice Babs sitt liv som artist, även sedan hon fött barn. Annars är det en vanlig anledning att kvinnor slutar sjunga

²¹ I min fördjupade studie om Nannie Porres (2009) har jag bland annat gått igenom klipp från Orkesterjournalen och musiktidningen Estrad från 1950-talet, som bland annat visar den nedlåtande attityd som fanns gentemot kvinnliga vokalisterna, särskilt så kallade refrängsångerskor, under denna tid.

²² Citat i Alice Babs Sjöblom, 1989, sid 86.

²³ Se Charlie Norman, *Musikant med brutet gehör*, 1980.

och musicera; de blir hemmafruar. Men Alice Babs känner sig stark även sedan hon fött sitt andra barn 1947, och ammar sonen Lars i buskarna under folkparksturnéer. När hon väntar sitt tredje barn, och är gravid i femte månaden, sjunger hon med Svenska Elitorkestern på en internationell jazzfestival i Paris. Inför en svårflirtad publik gör Alice Babs och bandet succé!

Alice Babs fortsätter att turnera, spela in skivor och filmer. Hon gör show med Charlie Norman på femtiotalet och reser med den i folkparkerna. De drar en jättepublik, med en blandning av jazz, barnvisor, schlagersång boogie-woogie och jodding. Alice Babs jobbar i många genrer och spelar in mycket schlagermusik. Hon tjänar betydligt mer på schlagersång än på jazzmusik. Hon gör reklam också, och har dessutom en hel del engagemang i Tyskland, men klagar i memoarerna på att tyska orkestrar inte svänger. I Sverige samarbetar hon också med jazzpianisten Bengt Hallberg, en av flera svenska musiker hon uppskattar. Babs får också göra jazzprogram på radion, där hon spelar skivor ur sin stora skivsamling.

Det myckna turnerandet är i längden slitigt, och i memoarerna skymtar ständiga konflikter mellan yrkesliv och hemmaliv för Alice Babs. Hon har dåligt samvete för att hon försummar tid med barnen. Särskilt långa utlandsengagemang tär på henne. I början av femtiotalet har hon ett svårt och ensamt jobb i London, och längtar ständigt hem. I början av sextiotalet avbryter hon sitt engagemang i den framgångsrika gruppen Swe-Danes, mitt i en utmattande USA-turné.

Detta är inte dock inte slutet på Alice Babs karriär som sångerska. På sextio- och sjuttiotalet spelar hon in flera jazzskivor och ger konserter, bland annat en uppskattad show på Tivoli 1969, tillsammans med jazzviolinisten Svend Asmussen, sin partner från gruppen Swe-Danes. Men framför allt inleder hon ett samarbete med sin ungdomsidol Duke Ellington. När han hör av sig kan hon inte säga nej, utan gör flera konserter med honom. Här får hon utnyttja sitt stora register och sin talang att improvisera.

Yta eller djup hos Alice?

Alice Babs vill ta sig vidare, vidga sitt register och utforska nya områden. Hon har sina rötter i swingmusiken, men har valt att sjunga för hela familjen och för alla åldrar, skriver hon i memoarerna. Men hon har också en ambition att utvecklas konstnärligt.

Jag var tidigt medveten om att jag inte skulle stå med pekfingret i luften och bara vara glad och sjunga hela livet. Jag kände starkt att jag hade möjligheter att utveckla min röst och förändra min repertoar – och jag var medveten om att alla mina 'fans' inte skulle följa mig på vägen.²⁴

Redan 1954 tar Alice Babs sånglektioner för Ragnar Hultén, professor och lärare vid Musikaliska Akademien. Alice Babs vill kunna utnyttja mer av sin rösts kapaciteter. Rösten ligger rätt, tycker professorn, ”trots jodding och jazzsång”, men han låter henne sjunga i ett högre register och tar fram en outnyttjad sopranröst. (Alice Babs väljer dock att inte arbeta vidare upp i koloratur-läge, för hon vill ha kvar lite av sin lägre röst.) Det är mammas röst som kommer fram, skriver Alice Babs i memoarerna. Hultén jobbar också med att egalisera rösten, så Alice Babs får en mer skolad teknik.²⁵

²⁴ Alice Babs Sjöblom, 1989, sid 275.

²⁵ Alice Babs Sjöblom, 1989, sid 277 ff.

En av Alice Babs tidiga förebilder är Ivy Andersson, en Ellingtonsångerska som sjunger ordlöst i höga lägen. Alice Babs får själv chansen att visa allt hon lärt när hon under sextioalet inleder sitt samarbete med Duke Ellington, och själv svingar sig upp på höjntonerna. Hon medverkar som sångsolist i hans *Second Sacred concert* (1968), i melodier med svåra intervall och stora språng. Detta är jazz som verkligen kan liknas vid konstmusik, men ibland får hon också uppträda med Ellington i helt orepererade sammanhang, och det är inte utan stolthet hon berättar hur hon genom att improvisera klarar av oförberedda konserter, och hon bidrar med en egen komposition till och med. Ellingtons *Third Sacred Concert* (1973) är delvis byggd kring hennes ekvilibrism som sångerska.

Alice Babs berättar i tidningen *Tonfallet* om samarbetet med Ellington, hur hon fått kasta sig ut i improviserade framträdanden utan noter, och hur han på så vis sporrat henne till att växa och att våga tro på sin egen förmåga.

Duke bejakade de tillfälliga infallen, improvisationerna /.../ det tror jag är en del av hans storhet. Och så visste han att de som får förtroende växer med uppgiften. Och var det något Duke kunde så var det att få sina solister att tro på sig själva. Det var otroligt hur han kunde spåra anlag som många av solisterna faktiskt var omedvetna om själva.²⁶

I en intervju i *OJ* 1972 har Alice Babs gott hopp om svensk jazz, och räknar upp en mängd fina svenska jazzmusiker. Men hon ser en skillnad mellan svensk och amerikansk jazzmusik. "Amerikanarna tror på vad de gör. De har mycket större självförtroende än vi svenskar."²⁷

Under sextioalet framträder Alice Babs i många jazzsammanhang med svenska musiker. Bland annat kan man höra henne i inspelningar från 1960-talet med Bengt Hallbergs trio samt med Arne Domnerus Big Band, där hon sjunger mer klassisk jazzmusik, med både rivig blues och stillsamma ballader. Här nyttjar hon hela sitt röstregister, ibland lägger hon sig känsligt nära text och melodi, ibland rör hon sig uppåt i mycket höga lägen i vokaliser, i improvisation och i stämmor med blåsinstrument i storbandsarrangemang.²⁸ Alice Babs gör också flera inspelningar med pianisten och arrangören Nils Lindberg och ger flera kyrkokonserter med honom där hon även sjunger folkliga koraler.

Det är inte alla som uppskattar Alice Babs senare jazzsång. Jan Bruér uttrycker i sin studie om svensk sextiotalsjazz (2007) att "vissa bedömare" tyckte att hennes sätt att sjunga jazz "med åren blev alltmer ytligt, när hennes ungdomliga entusiastiska swingkänsla ersattes av professionell skolning och kontroll".²⁹ I svenska jazzkretsar är det också många som distanserar sig från det Alice Babs spelar in på sextio- och sjuttioalet. Nannie Porres är till exempel, när jag intervjuat henne, mån om att framhålla att det är Alice Babs 1940-talsinspelningar hon gillar. Varken Sonya Hedenbratt eller Monica Zetterlund har, vad jag funnit, någonsin nämnt henne som en förebild, även om de som unga måste ha lyssnat en hel del på swingsångerskan Babs. Alice Babs mer skolade röst, som hon nyttjar från och med 1960-talet, avviker helt från de andras vokala ideal.

Till en del kan det också handla om en misstro mot en sångerska som rört sig i så många olika genrer, även i kommersiella sammanhang, och som dessutom har en religiös läggning. I samband med en nytgivning av 1940-tals-inspelningar på sjuttioalet, skriver till exempel

²⁶ Intervju med Babs i *Tonfallet* 4/94, sid 6.

²⁷ *OJ* 1972, dec, sid 9.

²⁸ På samlings-CD:n *As Time Goes By*, inspelningar från 1960-1969, utgiven 2009.

²⁹ Bruér, 2007, sid 136.

recensenten i OJ att Alice Babs på 1940-talet "var den här världsdelens förnämsta jazzsångerska". Men han fjärrar sig från dagens Alice Babs, när han fortsätter:

Kanske skulle hon förresten vara det fortfarande, om hon inte numera vore så upptagen av att bevisa sin mångsidighet genom att sjunga barnvisor, religiösa sånger, klassiska ballader och annat.³⁰

Det finns både de som hyllar och de som kritiserar Alice Babs. Men när Ingmar Glanzelius i Dagens Nyheter skriver en ovanligt elak recension av skivan *Music with a jazz flavour* (1973), där han kallar henne "käck" istället för "rytmisk" och menar att hon "aldrig är villig att tränga under ytan med sin sång", då är det många som reagerar. Alice Babs får också många positiva omdömen i OJ, och många rapporter kommer från konserter där både recensenten och publiken jublar. När hon återvänder efter en tids sjukdom, i en konsert i Malmö med en jazzgrupp och Malmö symfoniorkester under ledning av Nils Lindberg, njuter recensenten Jan Olsson.

Den repertoar Alice framförde i Malmö bestod bland annat av några folkvisor och ett par Ellington/Strayhornballader. Med andra ord höll hon sig till just det material, där åtminstone jag tycker att hennes underbara stämma och enorma begåvning kommer allra mest till sin rätt. Den fulltaliga publiken tycktes också, av ovationerna att döma, helt och hållet hålla med mig på den punkten. Att Alice är älskad som få andra artister är uppenbart.³¹

Alice Babs är som svensk sångerska ett ovanligt exempel på hur den kvinnliga stämman används mer instrumentellt i ordlös sång och improvisationer under sextio- och sjuttitalen. Hon har fortsatt att sjunga långt upp i åren med en förvånansvärt intakt röst, och gav 2001 – vid 77 års ålder – ut det rosade albumet *Don't be blue*, där hon framför mer traditionell jazzmusik tillsammans med Nils Lindberg Third Saxes Galore.

Karin Krog

I vad som ända in på sjuttio-talet kallas vår "magra vokalistflora" måste också en nordisk kollega till de svenska jazzsångerskorna nämnas. Den norska jazzsångerskan Karin Krog (född 1937) är mycket aktiv under denna tid, och omnämns i OJ:s spalter då hon ofta samarbetar med svenska jazzmusiker, både på svenska scener och utomlands. Dessutom spelar hon in en hel del skivor med svenska musiker. Krog sjunger jazzstandards och nyskriven musik, hon improviserar och nyttjar även sin stämma i elektroniska experiment. Hon blir så småningom en internationellt erkänd jazzsångerska.

Bertil Sundin framhåller Karin Krog som ett av få exempel på en jazzsångerska som försöker tillföra något nytt till jazzsången. I en artikel i OJ 1965, under rubriken "Sång är svårt", skriver han om att det saknas sångare som försöker förnya genren och till exempel ägna sig åt mer avancerad improvisation. Han nämner i sin genomgång av nya inspelningar Monica Zetterlund och hennes uppskattade samarbete med Bill Evans (*Waltz for Debbie*, 1964), men menar att hon inte "gått utanför den konventionella ramen för jazzsång". Sundin föredrar därför den norska sångerskan Karin Krogs *By myself* (1964) som "på flera sätt blivit den mest uppfriskande av årets plattor: här finns försök att förnya genren".³²

³⁰ OJ dec 1972, sid 30.

³¹ OJ 1978, nov, sid 13.

³² OJ 1965 juli/ augusti 1965, sid 24.

När Karin Krog uppträder på Gyllene Cirkeln i Stockholm får hon ett positivt bemötande. ”Karin Krogs sång är ett av de glädjande undantagen från enformigheten i sångarvärlden”, skriver man berömmade i OJ. Hon ”arbetar som en musiker, samtidigt som hon tar fasta på det unika med människorösten och utnyttjar en rad klangeffekter”, och hon visar ”en möjlig utvecklingsväg för jazzsången”.³³

Under Stockholms jazzdagar 1969 står Karin Krog för ”kvällens höjdpunkt” enligt recensenten. Hon sjunger tillsammans med basisten Kurt Lindgren, och detta format passar henne bättre än ett konventionellt komp.

Det är förbluffande hur fritt Karin förhåller sig till de standardmelodier som hon omhuldar, men ändå lyckas behålla det speciella hos varje låt. Hon gör sig bäst med Kurt Lindgren där de båda tillsammans kan utforska låtarnas karaktär.³⁴

När hon uppträder i Zürich 1971, verkar recensenten föredra den mer skönsjungande sidan av Krog framför de elektroniska röstexperimenten, som kallas ”groteska förvrängningar” till skillnad från de ”enkla, mjuka, vackra soloinsatser” som hon också framförde.³⁵

I en stor intervju med Karin Krog, i OJ 1976, berättar hon bland annat om sitt samarbete med basisten Kurt Lindgren och pianisterna Lars Werner och Göran Lindberg på 1960-talet. Krog är en artist som vid tiden för intervjun redan har en rik skivproduktion. Hon räknar sig helt som jazzsångerska, och har till skillnad från sina svenska kolleger aldrig sjungit visor och hittills heller inte sjungit på sitt modersmål. Hon sjunger både med text och ordlöst, men menar att det senare ”fordrar en hel del teknik”. Hon fortsätter att berätta om alla de möjligheter en sångerska har, och det speglar också hennes egen experimentlusta.

Visst händer det att jag sjunger ordlöst, men man kan jobba med sång även på en massa olika sätt. Man kan sjunga ordlöst, som sagt, man kan sjunga en skala, man kan göra en dikt, man kan jobba elektroniskt med hjälp av eko, ringmodulator och så vidare...³⁶

Karin Krog fortsätter att experimentera, men sjunger också mer traditionell jazzmusik. En av hennes tidiga förebilder är Billie Holiday, så texter är också något viktigt för henne. Tillsammans med pianisten Bengt Hallberg spelar hon in skivan *A song for you*, som recenseras i OJ 1979. ”En underbar LP med två av de finaste artisterna vi kan hitta i vår del av världen”, skriver Jan Olsson. ”Den formligen lyser av intelligens, leklynn och professionalism...”.³⁷ Karin Krog spelar även in flera skivor med pianisten och arrangören Nils Lindberg.

Jag har lyssnat på flera exempel på den mångsidiga sångerskan Karin Krog. På skivan *Different days, different ways*, inspelningar från 1970–1974, kan man höra henne i fria improvisationer tillsammans med olika jazzmusikanter. Rösten liksom pratar, men utan riktiga ord, hon kvider, skrattar, ropar och skriker till ett fritt spelande komp, bestående av tyska, norska och svenska musiker, bland andra basisterna Arild Andersen och Palle Danielsson och trombonisten Eje Thelin. Det kan låta teatralt, då stämman speglar olika känslomässiga tillstånd. Ibland är musiken gles, med nästan alldeles tysta partier, ibland

³³ OJ 1964, juni sid 8.

³⁴ OJ 1969, okt. sid 8.

³⁵ OJ 1971, dec. sid 27.

³⁶ OJ 1976, okt., sid 7.

³⁷ OJ 1979, jan. sid 26.

spelar musikerna intensivt på samma gång. Karin Krog framför här en sorts talsång med ett rytmiskt driv.

I samspel med Bengt Hallberg visar Krog en intimare sida, där texten verkligen står i centrum. Titelspåret på skivan *A song for you* (1979) är ett fint exempel på detta. På YouTube kan man också finna många inspelningar med denna produktiva sångerska. Tillsammans med tenorsaxofonisten Dexter Gordon framför hon till exempel *Blue Monk*, med en tuff attityd i korthuggna fraser, där hon ibland glider på tonerna med en lite frän röstklang. Inspelningen är från 1970, från skivan *Some other spring*. Ett sent exempel på Krogs sångkonst finner jag på en skiva med pianisten Steve Kuhn, *Together again* från 2006, där de framför Bacharachs *Alfie*. Här sjunger Krog mer finstämt och känslösamt och stämman har fått ett lätt vibrato i frassluten.

Karin Krog jämte Sveriges första egentliga jazzsångerskor – Alice Babs, Sonya Hedenbratt, Monica Zetterlund och Nannie Porres – dominerar fortfarande den svenska jazzscenen som vokalist långt in på sjuttioalet, där det dröjer innan nya jazzsångerskor når någon större framgång. Dessa föregångare finns med som ledande namn på listor över skivutgivningar och turnéer även in i åttiotalet, och de medverkar på svenska jazzfestivaler. De började alla att sjunga i en tid då det inte fanns någon nämnvärd medvetenhet om kvinnors villkor i arbetsliv och kulturliv, men detta är något som sakta började förändras i Sverige under deras aktiva tid som sångerskor.

Kvinnorörelsen, proggrörelsen och musiken

Kvinnorörelsen hade under 1960-talet aktiverats runtom i världen, inte minst i USA, med krav på ökad jämställdhet och politiska reformer. I Sverige lämnade alltfler kvinnor hemmafrutillvaron och började arbeta. I sin stora biografi om Olof Palme ger Henrik Berggren en bild av den förändring som skedde i skarven mellan sextio- och sjuttioal. År 1966 var ungefär 66 procent av alla kvinnor i Sverige hemmafruar, 1974 hade andelen sjunkit till ungefär 27 procent.³⁸ Den ökande andelen kvinnor på arbetsmarknaden ledde också till krav på en utbyggd barnomsorg. Kvinnor krävde också lika lön för lika arbete, och ändrade ekonomiska villkor, bland annat ett slut på sambeskattning. Den så kallat sexuella revolutionen, med en friare syn på pornografi efterträddes av protester mot porrindustrin. En ändrad familjelagstiftning och rätten till fri abort var också viktiga frågor. Berggren räknar upp en mängd jämlikhetsreformer som genomfördes under Palmes första period som statsminister, 1969 till 1976.³⁹

Inom kulturområdet märktes också en ökad strävan att synliggöra kvinnors uttryck och kvinnors musik. 1971 kom skivan *Sånger om kvinnor*, som spelades in på Musikenätet i Vaxholm, MNW. Det är en skiva med texter om kvinnor och av kvinnor. Musiken är skriven av Gunnar Edander, alla som spelar på skivan är män medan kvinnorna sjunger. Skivan blev en succé, och innehåller klassiker som "Åh tjejer, vi måste höja våra röster för att höras". Men Gunilla Thorgren berättar i sin biografi *Grupp 8 & jag* att hon ändå var missnöjd. Hon jobbade då på MNW och ville se en skiva helt gjord av kvinnor.

³⁸ Se Berggren, 2010, sid 452.

³⁹ Se Berggren, 2010, sid 460 f.

Gunilla Thorgren, som var aktiv i den så kallat progressiva musikämbelsen beskriver den som extremt mansdominerad. "Den dominerades totalt av komponerade, spelande, sjungande män och administrerande kvinnor som också, förstås, utgjorde hälften av publiken."⁴⁰ Några få kvinnliga profiler kunde musikämbelsen visa upp. Thorgren nämner Turid Lundquist och Helena Bohman (i gruppen Stenblomma) som exempel på de fåtaliga kvinnor som gjorde sin egen musik. Också sångerskan Marie Selander, som var en av dem som sjöng på *Sånger om kvinnor*, och vissångerskan Lena Ekman är undantag i en mansdominerad musikvärld.

När Thorgren ville genomdriva ett projekt med en skiva med enbart kvinnliga musiker och sångare var det svårt att finna deltagare. Lena Ekman och konstnären AnnBritt Ryde bidrog med sånger till skivan, som ett material att utgå ifrån. Det var personliga och självutlämnande texter, inte agitationsmusik i vanlig mening. "[S]en startade jakten på kvinnliga musiker/.../ problemet var inte bara att hitta professionella kvinnliga musiker, de skulle våga vara med på en kvinnskiva också. Vi hittade inte någon."⁴¹

Så småningom hade Thorgren ändå lyckats samla ett kollektiv av kvinnor, både professionella musiker och amatörer, som under några dagar spelade in skivan *Tjejclown – livmoder i strängarna*⁴². Mycket av musiken improviserades fram i okonventionella arrangemang, och man spelade på en mängd instrument, även på tändsticksaskar och med vispar på kokplattor. Några som deltog på skivan var musiker som senare kom att märkas i jazzsammanhang: flöjtisten Katarina Fritzén, som senare spelade i jazzgruppen Tintomara; pianisten Ann-Marie Henning, som på åttiotalet också komponerar egen musik, bland annat i sin grupp Blue Cluster. Sångerskan och slagverkaren Anita Livstrand deltar också med fiolspel. Jag har bara hört ett enstaka spår från den här originella skivan, men det är märkligt att läsa Thorgrens beskrivning av tillkomstprocessen och om det motstånd hon uppfattar att projektet mötte:

Nu efteråt förstår jag mekanismerna. Det kan vara svårt att förstå idag. Men det vi alla var i färd med, var som att genomföra den första flygningen. Vi var livrädda. Vi skulle göra något, som aldrig gjorts tidigare, en skiva av kvinnor, om kvinnor, för kvinnor. De professionella musikerna var heroiska tycker jag. De ställde ändå upp, men var förstås oroliga för att sedan bli utdefinierade ur sina andra musiksammanhang. Kvinnorörelsen var pestsmittad i mångas ögon.⁴³

Många i den så kallade progressiva musikämbelsen var alltså skeptiska till att stödja kvinnligt musikskapande. Den progressiva musikämbelsen i stort sågs dessutom med misstro av flera musiker, då den inte brydde sig tillräckligt mycket om musikens kvalitet. Det tyckte till exempel pianisten Bobo Stenson, när han intervjuades av Anita Westin i OJ 1976:

Om du med progressiv musik menar musik som har politiska texter, så är det ganska tråkigt här i Sverige. Den sortens musik har här blivit något av en klick-bildning, man når bara begränsade grupper. Man ställer inte så höga krav på hur musiker ska låta, bara texten går fram och det sänker ju kvalitén ganska mycket. Det beror väl på att om man vill säga nånting, så måste man ta till vara alla resurser.⁴⁴

⁴⁰ Thorgren, 2003, sid 236.

⁴¹ Thorgren, 2003, sid 258.

⁴² MNW 1974, Gunilla Thorgren producent.

⁴³ Thorgren, 2003, sid 260.

⁴⁴ OJ 1976, jan, sid 10-11.

Bobo Stensson är dock positiv till så kallad progressiv musik i betydelsen musik som är gränsöverskridande, där man blandar element från rock och folkmusik med jazz, något som blev allt vanligare under sjuttioalet.

Musikern och textförfattaren Turid Lundquist, som tillhörde den progressiva musikämbalgen och gav ut sina skivor på det alternativa skivbolaget Silence, hade som artist behov av nå ut till en bredare publik och att utveckla sin musik. Hon bytte därför skivbolag till Metronome, ett större bolag utanför musikämbalgen. För detta fick hon utstå hård kritik i musikämbalgens eget husorgan, tidningen Musikens Makt. Hon hade sålt sig till de kommersiella krafterna, menade man.

I ett samtal mellan Monica Zetterlund, Nannie Porres och den norska jazzsångerskan Karin Krog, som Lars Westin spelade in 1971⁴⁵, finns också vad som kan ses som tidstypiska tankar om kommersialism, men också iakttagelser om en skivindustri som snabbt vill sätta klorna i unga begåvningar, och därmed hämmar deras utveckling. Sångerskorna diskuterar bland annat de röstideal som man anser finns inom den kommersiella musikindustrin, där tjejer ska "kvittra" i högt läge, något dessa sångerskor inte är så förtjusta i.

Ett exempel som tas upp är sångerskan Lena Andersson, som är en av producenten och låtskrivaren Stikkan Anderssons "fynd", och som kanske är mest känd för inspelningen av *Är det konstigt att man längtar bort någon gång*. Jazzsångerskorna beklagar i samtalet att en så begåvad sångerska som Lena Andersson inte får tid att utvecklas, utan så snabbt ska "exploateras" av kommersiella producenter. De jämför med sin egen bakgrund, där de alla under lång tid i ungdomen sjungit med olika orkestrar och på så vis fått tid att mogna som artister.

Jazzsångerskorna Porres och Zetterlund gav under de här åren själva ut sina skivor på skivbolaget EMI, där de, liksom många andra svenska jazzmusiker, hade gott stöd av producenten Gunnar Lindqvist. I OJ 1977 kan man till exempel läsa hur de bägge sångerskorna tillsammans med sångkollegan Karin Krog genomförde en resa till New York, med Lindqvist som medföljande "förkläde". Syftet med resan, som skivbolaget betalade, var att leta ny repertoar och att höra på jazzmusik.⁴⁶

Kvinnliga musiker och kvinnofestivaler

På förslag av kvinnokommissionen inom Förenta Nationerna beslöt Generalförsamlingen att 1975 skulle utropas till ett internationellt kvinnoår med temat jämställdhet, utveckling och fred. Året därpå rapporterar OJ lite storögt om ett kvinnligt storband. "Även om kvinnoåret är till ända har det fört fram oanade aktiviteter. Ett kvinnligt storband är absolut ingen utopi längre", skriver Christer Nilsson angående Hörbyflickorna, som beskrivs som "tio musikaliska töser" som spelar under ledning av sin lärare Gunnar Nilsson. Läraren tycker att tjejer ofta är bättre och mer ambitiösa än killar, men att de oftare slutar spela. "Flickor brukar sluta när de gift sig och blivit mödrar", säger han. Detta storband är ideellt, men "deras strävan är att bli accepterade musiker, trots att de bär kjol", avslutas artikeln om dessa spelande tjejer.⁴⁷

⁴⁵ Samtalet sändes aldrig i radio, utan jag har tagit del av det via Svenskt Jazzarkiv.

⁴⁶ OJ 1977, april sid 4. Notis under rubriken "Pickles". Resan kom till på förslag från Zetterlund och finansierades genom Lindqvists förtjänst av EMI, har Nannie Porres berättat i intervju med mig.

⁴⁷ OJ 1976, mars sid 15.

Ett annat kvinnoband från Skåne presenteras i OJ 1977. Gruppen Tösabandet från Malmö består av sju tjejer, och spelar jazzmusik av "trad-art". Gruppen bildades redan 1974, och året därpå hade de redan 22 engagemang på jazzklubbar, studentföreningar med mera. Att de är ett tjejband har säkert bidragit till att de fått så många spelningar, tror de själva, men bandet har också uppmuntrats och fått gott stöd av manliga kolleger. Många kvinnor i publiken har dessutom kommit fram efter spelningarna och dunkat dem i ryggen, berättar de när de intervjuas i OJ, men de vill ändå inte se sig som kvinnoagitatörer: "Det är klart att många trodde att vi var antingen tuffa rödstrumpor med kvinnoagitation i blicken, eller att vi ville framhäva oss som sexiga. Ingen kunde väl tänka sig att vi *bara* spelade jazz."

Tösabandets medlemmar beskriver att de också kritiserats av vissa kvinnogrupper för att de spelar "killarnas musik". I artikeln skymtar problemen med att hela tiden betraktas utifrån ett könsperspektiv. "Rör vi oss på scen betraktas vi som 'höftvickande könsobjekt'. Står vi stilla är det genast 'typiskt kvinnor' som inte kan leva sig in i musiken." Men nu när Tösabandet spelat ett tag har de bättre självförtroende, och vill "göra något eget inom jazzen".⁴⁸

Under sjuttioalets synliggörs kvinnliga musiker genom olika manifestationer. På Kvinnokulturfestivalen som hölls sommaren 1978 i Stockholm, uppträdde jazzgruppen Tintomara, en grupp med enbart kvinnliga medlemmar, bland andra pianisten Elise Einarsdotter och flöjtisten Katarina Fritzén. I musikrörelsens tidning Musikens Makt beskrivs de som en välkänd jazzgrupp "utan kukkomplex, [som] spelar jazz med inslag av samba och rock." Husmoderns Bröst är en annan instrumentalgrupp som framträder på festivalen. De är från Malmö, har spelat ihop sedan 1974 och "som nu äntligen vågar spela utan bh, dvs framträda offentligt inför en stor publik", står det i Musikens Makt. De spelar en blandning av jazz, rock och visor "och är musikaliskt mycket proffsiga".⁴⁹

Grupperna finns också med på skivan *Bara Brudar. Kvinnor från olika länder spelar* (Silence, 1978). Här visas ett brett spektra av olika sorts musikgrupper från olika länder i en liveupptagning från festivalen. En av grupperna är FIG, Feminist Improvising Group, en europeisk fri form-grupp som startats på initiativ av sångerskan och performanceartisten Maggie Nicholls. På inspelningen med FIG hörs röster, trombon och sax samt rytminstrument i en fri improvisation som låter som en sorts samtal. De fria improvisationerna framförs med mycket humor, och möter lyckliga skratt från publiken! Tintomara framför också *All Blues* tillsammans med Maggie Nicholls och trombonisten Angèle Veltmeuer. Dessutom medverkar Anita Livstrand på skivan, med sin egen indiskinspirerade komposition *Dervishen*.

Kvinnobandet Feminist Improvisation Group uppträder också på en alternativfestival i Berlin 1980, och Thomas Millroth slås av det annorlunda tilltalet och den starka publikkontakten.

De här musikerna har skapat en mjuk och vänlig stämning sinsemellan. Konserten började med att de stod och småpratade med publiken, lyssnade på reaktionerna och helt plötsligt upptäckte man, att Maggie Nicholls höll på med en ordlös improvisation. Med hela kroppen i staccato markerade hon rytmen /.../ Gruppen spelade och sjöng helt improviserat i långa pass, men lämnade aldrig publiken. Det svängde något ohyggligt.⁵⁰

När Hillevi Ganetz (1997) skissar en kvinnornas rockhistoria i Sverige skriver hon att den progressiva musikrörelsen "inte fungerat som grogrund för kvinnliga musiker", och det är också

⁴⁸ OJ 1977, juli/avg. sid 15.

⁴⁹ Musikens Makt 1978, nr 8 sept-okt, sid 11.

⁵⁰ OJ jan 1980, sid 12.

få kvinnor som gör sin egen musik på skiva under 1970-talet. Förutom Turid Lundqvist, som skivdebuterade 1971, nämner Ganetz Marie Bergman, som gav ut en skiva med eget material 1974, samt Eva Dahlgren, som debuterade med en LP 1978. De yngre punkrockgrupperna Pink Champagne och Tant Strul släppte varsin singel 1980. "Det är också under 1980-talet som kvinnorna befäster sin ställning inom populärmusiken", skriver Ganetz.⁵¹

Först mot mitten av sjuttioalet börjar enstaka kvinnliga jazzband etablera sig i Sverige, medan jazzsångerskor som skriver eget material låter vänta på sig. På 1980-talet blir det fler kvinnor som spelar på svenska jazzscener, och fler kvinnor som sjunger. Ändå kan man säga att det råder en viss eftersläpning om man jämför med rockscenen och att kvinnor får en starkare ställning på den svenska jazzscenen först under 1990-talet, då flera sångerskor också skriver sina egna sånger. Men det tar lång tid att uppnå en jämn könsfördelning i svenskt jazzliv. Först 2011 har man till exempel för första gången lika många kvinnliga musiker och sångare som män på festivalen *Jazz Celebration*, efter en medveten satsning från festivalledningen, understödd av nätverket Impra.

Det ökande deltagande av kvinnliga musiker och sångare som mer framträdande aktörer på den internationella musikscenen märks i rapporteringen i OJ under sjuttioalets senare hälft. På en Memorialfestival för Coltrane, som hålls sommaren 1977 i Schweiz, är det de tre kvinnliga deltagarna som imponerar på OJ:s skribent; sångerskan Betty Carter med egen grupp, storbandsledaren Carla Bley samt sångerskan Irene Aebi, "festivalens kanske mest personliga solist." OJ:s skribent spår positiva förändringar för jazzmusiken genom ett ökat kvinnligt deltagande:

Den fräschhet och frihet från musikaliska fördomar de kvinnor som deltog här i Willisau besatt var frapperande. De var mer personliga i sitt spel än de flesta männen, jag tror att vi inom kort kommer ha ett flertal mycket skickliga musiker. Deras könsliga hemvist kommer i dagens könsrollsmedvetenhet att skapa ett oeftergivligt krav på egen identitet inom musiken. Det kan komma att bli en ny musik med samma nyskapande kraft som den våg av ny svart musik som formligen vällde fram under sextioalets black power-år.⁵²

När Carla Bley Jazz Composers uppträder i Molde samma år är OJ:s recensenten Bibben Fagerström inte alls lika positiv. Kanske är gruppen turnétrött, men Bley uppträder som "en skojfrisk repetitör". Fagerström ser en dålig konsert, och misslyckandet knyts till hela kvinnokollektivet:

Man talar och skriver så ofta om den glädjande tendensen, att alltfler kvinnor börjat ägna sig åt jazzutövande. Det är nog glädjande, men sådana här Carlatag kan jag mycket väl undvara.⁵³

I Kansas City startar man en årlig manifestation 1978, Womans Jazz Festival, som beskrivs som "a celebration by both sexes of the contributions made to improvised music by women".⁵⁴ Leonard Feather rapporterar från festivalens andra år, och han anser att kvalitén höjts sedan debutåret. Han nämner till exempel sångerskan Urzula Dudziak, och hennes "vokala utsvävningar med echoplex", som något av det mest uppmärksammade på festivalen.⁵⁵

⁵¹ Ganetz, 1997, sid 71.

⁵² OJ, nov. 1977, sid 8.

⁵³ OJ, okt. 1978, sid 8

⁵⁴ OJ juni 1981, sid 11.

⁵⁵ OJ Juni 1978, sid 8.

Pianisten Elise Einarsdotter berättar i en radiointervju om sina intryck av festivalen, som hon besökte tillsammans med sin grupp Tintomara. Det var inspirerande att höra så många fina musiker, berättar hon. Einarsdotter hade dessutom bestämt sig för att intervjua många av de kvinnliga artister och kompositörer som fanns där. Hon behöll kontakten med flera av dem efteråt.⁵⁶

Den svenska gruppen Salamander uppträder på festivalen i Kansas City 1981. Salamander är ett utmanande exempel på yngre musiker från Sverige, menar Feathers som åter rapporterar i OJ.⁵⁷ Även gruppens tenorsaxofonist Cecilia Wennerström skriver i OJ om sina intryck från festivalen, där hon imponeras av gruppen Sojourner, "åtta svarta kvinnor stark". Art Ensemble of Chicagos ande svävar över den gruppen, skriver Wennerström. Det är en grupp som också är förebilder för Salamander, som förutom Wennerström består av Katarina Karlsson, altsax, Susanna Lindeborg, piano, Vanja Holm, trummor och basisten Stig Boström. Gruppen framför egna kompositioner samt en omarbetning av en svensk folksång. "Vår ganska annorlunda musik blev väl mottagen", skriver Wennerström, "och mot slutet stod folk upp och hojtade och applåderade som galningar."⁵⁸

Salamander är en grupp som får en hel del omnämningen i OJ. Redan 1977 har Cecilia Wennerström porträtterats som en av få kvinnliga jazzmusiker. Hon bor då i Malmö där hon gått på Sämus (Särskild musikutbildning) och där hon spelar i olika sammanhang. Hon berättar att hon började som sångerska i olika tradband, och att hon älskade att improvisera. "Det var mycket därför jag fastnade för att spela tenor. Bl a för att jag retades till vansinne över att det var så få tjejer som vågade spela på så många manliga instrument." Hon är lite kluven till att ses som en kvinnlig musiker. Hon gillar inte att "man drar in könsrollstänkande i mitt spel" men ser sig gärna som en förebild för andra tjejer, så att de också vågar bryta mönstren. "Könsrollerna är lika cementhårda idag, som när jag började...".⁵⁹

Även pianisten Susanna Lindeborg, som också är medlem i gruppen Mwendo Dawa, vill inte helt definiera sig som kvinnlig musiker, men talar om tuffa villkor för tjejer.

Det kan vara tufft ibland. Kraven är på sätt och vis större på en kvinnlig musiker. För att nå topposition måste hon vara betydligt bättre än sina manliga kolleger. Och i musik har ju kvinnan ingen egen tradition, det är män som har dominerat i alla tider och detta återspeglar sig i musiken. Å andra sidan är jag inte någon kvinno-saxofonist, som vill sätta männen på plats, och rena 'tjejband' tycker jag för det mesta låter urusla. Visst vore det skojigt med fler kvinnor i musiken, men då skall de också vara av hög klass.⁶⁰

Kvinnor försöker att på olika sätt ta plats på musikscenerna, de har inte alla samma strategier. En del kvinnor söker sluta sig samman för att starta musikprojekt. I Musikens Makt 1979 berättas till exempel om en kurs utanför Norrköping, där 40 kvinnor musicerat tillsammans under en helg. Kursen har kommit till stånd på initiativ av tre tjejer i gruppen Spräck och Ös. "Vi bildades som protest mot att tjejer alltid sjunger så hurtiga, käcka och snälla visor. Men det är inte många tjejer som spelar eller sjunger annorlunda." På kursen prövar man

⁵⁶ Einarsdotter intervjuades i radioprogrammet "Jazzlandet", serien *Herregud en tjej* del 2, P2 dec 2010.

Hennes intryck från kvinnofestivalen redovisas också i Stålhammar (2009).

⁵⁷ OJ juni 1981, sid 10.

⁵⁸ OJ juni 1981, sid 11.

⁵⁹ OJ, april 1977, sid 13.

⁶⁰ OJ, juni 1978, sid 26.

röstbefrielse, bygger egna instrument och lär sig spela på elförstärkta musik, under ledning av rockgruppen Häxfeber. Kursen är inspirerande, tycker deltagarna, och liknande kurser ska hållas i Örebro och Karlstad. Framförallt handlar det om att våga uttrycka känslor, tycker flera av de intervjuade. Till exempel beskriver Ia i gruppen Spräck och Ös hur de arbetar:

Vi stämmer aldrig våra instrument när vi spelar /.../ Inte heller tar vi samma ackord eller försöker hålla samma rytm. Vår musik är helt improviserad. Att spräcka betyder att helt enkelt ta över det musikaliska utrymmet för ett tag /.../ Vi övar oss på så sätt att kommunicera med varandra.⁶¹

Jazzklubben Fasching i Stockholm gör en extra satsning på "kvinnojazz" genom att anordna "kvinnojazzdagar" under fyra dagar i december 1980. Endast en grupp bestod enbart av kvinnor, skriver Berit Nordlund i sin kortfattade rapport: Göteborgs Musikkollektivs Storband. De 18 musikerna spelade en starkt rytmisk musik som fick publiken att dansa. "Utmärkta instrumentalister och mycket svängig musik och man önskar dessa utomordentligt begåvade tjejer all lycka med den friska storbandssatsningen."⁶²

Göteborgs Musikkollektiv intervjuas också av Mia Gerdin i radioprogrammet *Spinnrock*, efter att kollektivets storband gett "en het konsert" på Kåren i Göteborg, som också spelats in. På konserten hörs afrikanskinspirerade slagverk, blåsriff och vokala inslag, både solistiskt och i körer. Man spelar en blandad repertoar; till exempel en låt av Dollar Brand, en långsam brasiliansk samba, samt låtar av Beatles, Stevie Wonder och Carlos Santana.⁶³

Några medlemmar som intervjuas i programmet berättar hur kollektivet från att ha varit en mycket lös sammansättning, nu är mer organiserat. Storbandet har till exempel utvecklats genom att man faktiskt börjat repa på fasta tider! Man har också specialiserat sig på olika instrument, i början spelade alla allt. Nu har man en kompgrupp, en stor rytmsektion och en rejäl blåssektion. Bandet har en hel del jobb, och blir väl bemötta, tycker de intervjuade deltagarna. Många blir imponerade av att det är så många tjejer som spelar blås till exempel. I Göteborg har man vant sig, men ute landet kan man vara mer storögda inför ett band med bara tjejer, berättar man i intervjun.⁶⁴

I en rapport från Stockholms jazzdagar 1981 skriver Tomas Millroth i en parentes att "allt fler kvinnor spelar jazz och vågar". Salamander och trumpetaren Ann- Sofi Söderqvist, som framträder med egen grupp, är några av de kvinnliga inslagen på festivalen. Millroth tycker särskilt mycket om gruppen Cool Bitter Funeral Beer Band, där sångerskan och slagverkaren Anita Livstrand är en av deltagarna.⁶⁵

Men när FRIM, Fria Improvisationsmusiker, håller festival 1982 är det endast en medverkande kvinna, sångerskan Marie Selander. Detta är något som får Millroth att reagera, och att ställa frågor till FRIM om dess verksamhet:

Utanför FRIM har ju exempelvis gruppen Salamander kommit fram, inom rockmusiken görs i alla fall försök av kvinnliga musiker. (Tant Strul tycker jag är ett bra exempel.) Jag tycker detta borde vara en tankeställare för FRIM. Vart tar de kvinnliga musikerna vägen? I tidigare vårspräck har faktiskt åtminstone några kvinnliga spelare deltagit. Är det ändå

⁶¹ Musikens Makt 2 mars 1979, sid 4.

⁶² OJ, feb 1981, sid 12.

⁶³ *Spinnrock*, 1984, SR, 28 april.

⁶⁴ Flera av musikerna från bandet blir på åttiotalet medlemmar i Kurt Olssons damorkester, och uppträder i hans teveshow, medverkar på skiva samt på flera turnéer.

⁶⁵ OJ, 1981 okt sid 14-15.

något i FRIMs arbete och hållning som gör att kvinnliga begåvningar söker sig till andra musikscener? Jag vill ställa frågorna till FRIM att rannsaka sig och skyll inte på att kvinnorna ju har svårt att komma fram överallt. FRIM borde ställa målet högre.⁶⁶

Kvinnorörelsens inflytande märks tydligt i Orkesterjournalen under sjuttioalets gång, i långsamt förändrade attityder till kvinnor och i en ökad medvetenhet om hur kvinnors villkor och bristande jämlikhet i samhället också påverkar musikscenen. De rent sexistiska beskrivningarna av kvinnor, med kommentarer om utseenden och med sexuella anspelningar som förekommer under sextioalet och i sjuttioalets början i OJ:s spalter, blir också mer sällsynta.

Fortfarande är dock övervägande delen av skribenterna män. Även inom övriga medier är det nästan bara män som rapporterar, recenserar och kommenterar musik, med några få undantag. Programmet *Spinnrock* med Mia Gerdin, som jag nämnt ovan, startade 1978 och sändes en gång i veckan under sju år. Programmet presenterades som ett musikprogram "med kvinnliga förtecken". Här spelades all möjlig musik relaterad till kvinnor: arbetarsånger, musikgruppen Röda Bönor, folkmusik, rockartister (bl a intervjuer med flera amerikanska kvinnor), punktjejer i band som Häxfeber och Aptit, Marie Bergman med flera. Också improvisationsmusiker och kvinnliga jazzmusiker kunde dyka upp i detta program.

En sällsynt serie radioprogram där jazzen stod i centrum, och där kvinnoperspektivet färgade kommentarer och den musik som spelades, kunde höras i radion från det sena sjuttioalet under rubriken *Tjejjazz*.

Radioprogrammet Tjejjazz

I slutet av sjuttioalet och början av åttiotalet hade den färgstarka journalisten och jazzdiggaren Lena Larsson en serie program i P2 som fick namnet *Tjejjazz*. Hon pratar i programmen på sitt eget högst personliga vis om kvinnor och jazz, både utifrån kvinnor som utövare och kvinnor som lyssnare. Hon belyser villkoren för kvinnor, roller och klichéer man hamnar i samt dem som bryter mot gällande normer, med exempel på starka tolkare från 1920-tal till nutid. Lena Larsson har reagerat på årets jazzdagar i Stockholm (1979) där hon kunnat räkna till 136 utövare varav endast två kvinnor, sångerskorna Lulu Engdahl och Nannie Porres!⁶⁷

Larsson talar också om kvinnors arbetsvillkor och roller, som är "minst två /.../mamma, hustru eller musiker; osynlig eller synlig." Detta ska inte bli några direkt feministiska program, säger Lena Larsson, men det är klart att många kvinnor "mest är aktiva som osynliga, som lyssnare". Som den goda och kunniga lyssnaren hon själv är spelar hon sedan skivor som hon kommenterar.

Första programmet, från 1979, ägnas vokalisterna, då det ju främst är där kvinnor hörts inom jazzmusiken (såväl som inom pop och schlager). "Genom orden får vokalisten, kvinnan, uttrycka musiken. På det viset kommer hon närmare dig", säger Lena Larsson. Hon kommenterar med inlevelse textinnehållet i de musikexempel hon presenterar, på ett sätt som också förklarar storheten hos en del artister, och även varför dessa texter om hjärta och

⁶⁶ OJ, 1982, juni, sid 6.

⁶⁷ I en anmärkning i OJ påpekar man att också trumpetaren Ann-Sofie Söderquist är med i ett av storbanden.

smärta blir så berörande för lyssnaren. Så här beskriver hon exempelvis Billie Holiday, i en inspelning av *Fine and Mellow*:

Hennes stämma speglar allt /.../ rädslan för tomheten som en nervös hinna i hela hennes framträdande. Hon som så många systrar vill alltid vara till lags. 'Om han bara är lite hyggelig mot mig ska jag alltid vara hemma', sjunger hon. Och stämmans ödslighet bärs också fram i samspelet mellan henne och övriga musiker – män!⁶⁸

Lena Larsson vrider och vänder på det här med banalitet i texter, även om hon också ger exempel på texter och artister som uttrycker stark självkänsla, som Bessie Smith och Ida Cox.

Lena Larssons spelar inte bara stenkakor med gamla blues- och jazzstjärnor – även om det är många sådana – utan ger också exempel på moderna inspelningar med kvinnor som på olika sätt är med och förnyar jazzgenren. På det viset får man som lyssnare i dag också en bild av dem som gjorde intryck då, i skarven mellan sjuttioal och åttiotal. I de program jag hört spelas exempelvis Abbey Lincoln, från en då nyutkommen skiva där Lincoln sjunger sin egen komposition *Throw it away!* Också Betty Carter hyllas i programmet för sin "egensinnighet" och sin "intensiva scat". Larsson spelar *Music Maestro, please* med Carter. Ett annat exempel Larsson lyfter fram är den svarta kvinnliga vokalgruppen Sweet Honey in the Rock, som utifrån sina afroamerikanska rötter sjunger traditionella sånger, men även egna sånger utifrån nutida erfarenheter. (Gruppen formades 1973 och existerar fortfarande.)

Även svenska artister spelas i programserien, till exempel jazzgruppen Tintomara. Skådespelerskan Lena Granhagen medverkar också från en upptagning från Kvinnofestivalen i Stockholm 1979. Granhagen sjunger för en fnissande publik den svenska texten till *Paper Doll*, en tjugo år gammal hit med rader som: "Han ska vara tjusig tuff och mörk, får gärna va' en skurk." Det utgör ett exempel på hur musik och texter som många av dessa kvinnor dåoreflekterat sjungit med i under inflytande av kvinnorörelsen får en annan belysning.

Lena Larssons *Tjejazz*-program är ett undantag i etern vid denna tid. När Kristin Lorentzon 1984 börjar på den helt mansdominerade jazzradion, välkomnas detta i OJ: "roligt att kvinnor kommer mer och mer i radions musikprogram".⁶⁹ Det dröjer dock länge innan kvinnor tar en större plats som producenter, recensenter och skribenter i det svenska jazzlivet. Nu, 2011, mer än 25 år senare, har Sveriges Radios en ny jury för sitt pris *Jazzkatten*, där man efter kritik bytt ut den helt manliga juryn så att könsfördelningen för första gången nu är jämn, med hälften kvinnor. Jazzradioredaktion på P2 har idag också en ledande kvinnlig radioproducent, Marie Westerholm, och dessutom flera kvinnliga programledare.

Jag har här radat upp några exempel på kvinnliga jazzmusiker som kommer fram under sjuttioalet och åttiotalens början, och på de satsningar som görs för att stödja kvinnors musikskapande i stort. Att förändringar i det omkringliggande samhället även påverkar kvinnligt musikskapande är uppenbart. De få radioprogram om musik med "kvinnliga förtecken" som jag beskrivit ovan, ser jag som exempel på hur kvinnliga musiker och även kvinnliga musikkonsumenter synliggörs utifrån delvis andra kriterier än vad mestadels manliga skribenter tar upp i jazztidningen OJ under denna tid. Hur jazzskribenter beskriver och värderar jazzsång och jazzvokalisternas uttrycksmedel vill jag nu ge exempel på.

⁶⁸ SR, P2 28/8 1979.

⁶⁹ OJ 1984, okt sid 20.

Tradition och förnyelse

Det rapporteras sparsamt om nya sångerskor i OJ under sextioalet och överhuvudtaget har sången och de vokala uttrycken svårt att ta plats bland jazzens förnyare, som under sextio- och sjuttioal utvecklar den fria improvisationen.

Jazzsångerskorna i Sverige så väl som internationellt återfinns främst i mer traditionella sammanhang där de fortfarande sjunger sånger med text. Den kritiska genomgång av jazzsångerskor som Bertil Sundin presenterar i OJ 1964 och 1965 behandlar vad Sundin uppfattar som bristen på nya vokala uttryck. Det räcker inte med att sångerskor lunkar på i traditionella spår, även om de ibland kan sjunga inlevelsefullt som Monica Zetterlund med Bill Evans, menar Sundin. Han föredrar därför norska Karin Krog, som också ägnar sig åt mer gränsöverskridande röstexperiment.⁷⁰

Ibland har skribenter i OJ också idéer om hur jazzsången ska kunna förnya sig. Göran Nylöf skriver i en Radio- och TV-krönika om programmet *Jazzforum*, där man beklagat sig över att den vokala jazzen är så skild från instrumental jazz, och kritiserat dess starka band till "modern schlagersång". Nylöf tycker att jazzen som genrer behöver bryta sin isolering, och vokalt söka sig till närliggande genre som exempel teatern.

Utänför jazzens direkta område försiggår dock en intressant vokal utveckling. Borde inte jazz som en form av nutida musik deltaga i denna. I den experimentella teatern försiggår intressanta saker. Plötsligt stod det klart att detta angår ju jazzens vokalister också. Det finns uppenbarligen åtskilligt som kan fungera som inspirationskälla för den som har ambitioner att föra den vokala jazzen framåt.⁷¹

I en Radio- och TV-krönika samma år återkommer Nylöf till idéer för den vokala jazzen med hänvisning till teatervärlden. Han presenterar **Patty Walters**, som han snarare ser som en "röstartist" än en jazzsångerska. "Om hon kommer att få något inflytande, så kan den vokala jazzen utvecklas mot ett slags vokal teater", skriver Nylöf. Han jämför Walters och det han kritiskt kallar hennes "stundals onyanserade känsloutbrott" med ett mer välkänt exempel från jazzvärlden: **Abbey Lincolns** ordlösa improvisationer i *Freedom now suit* till Max Roachs trummor på skivan *We insist!* Nylöf hyser en förhoppning om "att den vokala dramatiken kommer att bli en angelägen väg" för jazzsångare.⁷²

När jazzmusiker började spränga sig ut ur det tonala språket på sextioalet, och improvisationsgrupper inom så kallad fri jazz blev allt vanligare blev också jazzmusikscenen så gott som helt instrumental, utan vokala inslag. I början av sjuttioalet hittar Thomas Millroth dock ett exempel på "hur man effektivt kan integrera en kvinnlig röst i en fritt spelande ensemble", då han recenserar skivan *Art Ensemble of Chicago with Fontella Bass*. Här sjunger Bass kortare texter, vilket inte Millroth tar upp i sin recension, men han skriver:

Om inte det vokala spelade så stor roll i den svarta musiken, så skulle man kunna tala om hennes röst som ett instrument, jämbördigt med de övriga /.../ Nu är det kanske tvärtom, att de övriga musikerna fungerar så tätt ihop genom hennes närvaro, hennes vokala övertygelse och den integration av alla elementen som det ger.⁷³

⁷⁰ Se också Hellström, 2009, sid 19 f.

⁷¹ OJ, 1966, juni, sid 19.

⁷² OJ 1966, okt. sid 16.

⁷³ OJ 1972, maj sid 20.

Fontella Bass är en soulsångerska som ibland medverkat på den afro-amerikanska jazzgruppens skivor. I början av åttiotalet är det annars europeiska sångare från den fria improvisationsscenen som Millroth föreslår som inspiratörer för svenska sångare inom jazzfacket. När gruppen Salamander spelar på Fasching 1982, sjunger också altsaxofonisten i gruppen, Katarina Karlsson, *Kristallen den fina*. Hon "sjunger skolat, vackert", skriver Millroth, men hon improviserar inte. Han ger därför några goda råd till Karlsson. "Det är effektivt att blanda rösten med instrumenten och det vore ännu roligare om hon började improvisera. Kanske skulle hon sätta sig och lyssna på Maggie Nicholls i FIG [Feminist Improvisation Group, min anm.] eller Wilfred Staufenbieil i Herman Kellers grupp", föreslår han.⁷⁴

Utländska sångerskor i OJ

Utländska sångerskor som gästar Sverige får ofta omnämnande i OJ. På så vis får man som sentida läsare en bild av hur den internationella jazzscenen ser ut beträffande vokalisterna under årtiondena, och dessutom vad skribenterna tycker om och vad de ogillar hos vokalisterna.

De "klassiska" jazzsångerskorna Sarah Vaughan och Ella Fitzgerald är hyllade i OJ på sextiotalet, både i skivrecensioner och när de konserterar i Sverige och Europa. En annan uppskattad sångerska är Anita O'Day, som besöker Sverige 1963 och framträder för en allvarlig publik på Narren, en konsert som också filmas för svensk television. Dessa tre storheter är alla ekvilibristiska improvisatörer som utgår från jazzens standardmaterial, och de möts för det mesta med respekt.

När jazzsångerskan **Jeanne Lee** uppträder på Cirkeln 1963 tillsammans med Ron Blake på piano kallas hon "atomålderns Billie Holiday" och ses av många som en arvtagare till Sarah Vaughan. I Tidskriften Estrad beskriver en entusiastisk Rolf Dahlgren Lees improvisationer tillsammans med den Monk-inspirerade pianisten: "Hennes välklingande röst arbetar som ett instrument, lika obundet fri från grundtemat som en solist på t. ex trumpet eller saxofon." När hon sjunger texter "har hon utvecklat en personlig teknik att låta vokalerna följa hisnande sköna utflykter."⁷⁵ Lee pryder också omslaget till OJ:s sommarnummer 1963, och beskrivs i tidningen som en jämbördig partner till pianisten.

Den amerikanska jazzsångerskan **Carmen McRae** framträder i Stockholm 1966, och har en inte så välbesökt spelning på Narren på Gröna Lund. Konstigt att hon inte är mer känd, skriver recensenten, trots att det "bittert klagas över bristen på stora personligheter inom vokalfacket". McRae hyllas med epitetet "musikernas sångerska" då hon "hanterar sin stämma som ett instrument".⁷⁶

Mc Raes skiva *Live* lovordas också i majnumret 1978. Dick Idestam-Almquist uttrycker hennes kvaliteter genom att spalta upp vad hon inte är, till skillnad från hur han uppfattar andra vokalisterna, får man förmoda: "Hon blir aldrig ytligt ekvilibristisk, aldrig flåsig och självgott inställsam, hon sjunger alltid rent och har inga rytmiska svagheter. Hon är rak, svängig, djup och älskar sin publik."⁷⁷

⁷⁴ OJ 1982, april sid 7.

⁷⁵ Citat efter Abrahamsson, 2002, sid 144.

⁷⁶ OJ 1966, sept. sid 19.

⁷⁷ OJ 1978, maj sid 25.

Det är inte alla som efterfrågar modernare tongångar hos sångerskor. Den i Sverige populära **Ernestine Anderson** sjunger "rakt och medryckande", enligt den lovordande recensenten, då hon 1965 uppträder med Staffan Abeleens kvintett. Recensenten är också hänförd av hennes utlevelse på scenen, och skriver att hon sjunger "med en kroppsfröjelse som verkade mycket stimulerande inte minst på musikerna" !⁷⁸

Även längre in på sjuttioalet och under åttiotalet finner man hur recensenter ställer epitet som "tillgjort" mot "genuint", och man pläderar för enklare sångstilar i stället för pretentiösa konstigheter. Återkommande beskrivningar av sångerskor som uppskattas är att de är "varma" men också "äkta" och "genuina", utan tillgjorda later.

Sångerskor som uppskattas kallas dessutom ofta för "musikernas sångerska", kanske med hänvisning till att de uppskattas av musiker och inte är alltför publika? De sjunger då ofta "som ett instrument". Denna benämning används också om en del svenska sångerskor, till exempel om Nannie Porres.

När populära Ernestine Anderson återvänder till Sverige för att 1977 framträda på Atlantic i Stockholm, skriver recensenten Bo Scherman:

[Hon] hör väl inte till de mest betydande eller personliga jazzvokalisterna, men jag lyssnat hellre på hennes raka, okomplicerade sång, än det pretentiösa 'artisteri' man ibland upplever hos hennes mer namnkunniga kolleger.⁷⁹

Under sjuttioalet skriver Leif Karlsson en helsidesartikel om den holländska jazzsångerskan **Ann Burton**, som i nära tio år hört till den europeiska jazzeliten, men som ännu inte varit på Sverige-besök. Hon har fått utmärkelser, uppträtt på prestigefyllda, musikscener och gett ut flera skivor. Burton förmedlar "värme, känsla och fantasi", skriver Karlsson. Hennes nya album *Ballads and Burton* är ett "klassiskt jazzvokalalbum", och "[h]on för här traditionerna vidare på ett sätt som man skulle önska vore fallet med dagens s.k. moderna 'jazz'-musikanter."⁸⁰

Maxine Sullivan, en populär traditionell jazzsångerska från USA, är mycket omtyckt i Sverige och i Orkesterjournalen. Hon är född redan 1911, men under 1980-talet uppträder hon på Skeppsholmsfestivalen fyra gånger i rad och spelar även in tre skivor med svenska musiker, där hon sjunger standardmelodier. Bo Scherman uppskattar denna "genuina" sångerska.

det finns ingen som helst ytlig flärd i hennes artisteri, och hon ger sig inte in på några hisnande ekvilibriska improvisationer eller dramatiska effekter. Men hon är /.../ en genuin jazzsångerska. Endast en jazzsångerska skulle kunna framera och behandla tonerna på hennes sätt. Maxines raka, lågmälda sångstil kommer helt logiskt till sin rätt om utgångsmaterialet är bra. Då kan hon som få andra föra fram melodiernas kvalitét.⁸¹

När en annan uppskattad jazzsångerska, **Helen Merrill**, 1979 kommer till Sverige för en konsert i Umeå, lyder rubriken "Musikernas sångerska". Merrill berättar i en stor intervju i OJ om svårigheterna för en jazzsångerska att kunna försörja sig. Hon liksom flera andra i hennes

⁷⁸ OJ 1965, sid 13.

⁷⁹ OJ, 1977, okt. sid 12.

⁸⁰ OJ 1978, nov. sid 14.

⁸¹ OJ 1984, jul/avg, sid 31.

bransch har dock fått en publik i Japan. Hon berättar också om att hon haft turen att få jobba med många fina musiker. Merrill beskriver själv hur hon arbetar med pianisten John Lewis: "Att vi fungerar tillsammans är därför att vi jobbar som musiker tillsammans. Inte som sångerska med komp."⁸²

En "udda jazzsångerska", **Sheila Jordan**, sjunger under hösten 1966 på Konserthuset i Stockholm, men enligt recensenten räcker hon inte till för ett helt konserthus. Jordan spelar också in en konsert för radion tillsammans med Bengt Hallbergs trio.⁸³ Sheila Jordan, som sjunger bebop och modernare jazz som dessutom komponerar egna sånger och texter, samarbetar flera gånger med nordiska musiker. En skiva med Arild Andersen, **Sheila**, recenseras till exempel 1978. Skivan är en artificiell produkt, tycker recensenten Jan Olsson, även om han imponeras. "Jag hör ingen värme i Sheila Jordans sång, bara ambition och kunnande."⁸⁴

Sheila Jordan pryder omslaget på OJ:s septembernummer 1980. Hon har uppträtt i Kristianstad tillsammans med Steve Khunes trio. Recensenten Lennart Blomberg har "aldrig varit svag" för henne. Hon har ett "konstlat sångsätt" med ett "starkt vibrato som för tankarna till showbiz", men han tycker ändå att hon är en fin live-artist tillsammans med trion.⁸⁵

Sju år senare får skivan **The Crossing** en fin recension, Jordan kallas nu "unik" och prisas av recensenten Göran Olsson, även om hon inte har en stark röst. Likt Monica Zetterlund får hon ändå publiken att lyssna, skriver han. Hon kallas samtidigt för "en musikernas sångerska" och till skillnad från i Olssons recension ovan är hennes kunnande något som uppskattas och sången beskrivs i mjuka termer som "öm":

Hennes äkta jazzfrasering gör hennes sång till något av det bästa som finns i den kvinnliga avdelningen just nu. En musikernas sångerska är hon. Däri ligger kanske förklaringen till hennes för anonyma existens. Efter trettiofem år i branschen vet hon vad proffsighet innebär. Hon blandar sitt material mycket väl. Hon ger evergreens och original en öm behandling.⁸⁶

En annan jazzsångerska som under sjuttioalet utvecklar vokal improvisation på sitt eget sätt är **Betty Carter**. Hon utgår ofta från standardmaterial, men framför även kända ballader i extremt långsamt tempo och med en fri tolkning av melodi och frasering, utan att för den skull tappa meningen i texten. Hon är också känd för sina snabba ordlösa improvisationer med starkt rytmiskt driv, och där hon själv hela tiden sjunger i intensivt och tätt samspel med sina musiker, som hon piskar på och utmanar. Hon står hela tiden själv i centrum.

Betty Carter framträdde mycket i Europa under sjuttio- och åttiotalen. Recensenter i OJ kan ofta vara kluvna till henne. Ibland är dom knockade av hennes skicklighet och starka uttryck, ibland finner dom hennes improvisationer alltför utdragna, balladerna tråkiga och dessutom kritiserar hon för det värsta: hon sjunger falskt!

Men när Johan Gruvaeus 1977 hör henne på en Schweizisk musikfestival kallar han henne för "en fantastisk sångerska" och är överväldigad över alla hennes skiftande uttryck och av hennes improvisationer:

⁸² OJ 1979, jan. sid 9.

⁸³ OJ 1966, okt sid 11.

⁸⁴ OJ 1978, nov sid 29.

⁸⁵ 1980, sept. sid 9.

⁸⁶ OJ 1987, jan, sid 25.

Hon sjöng som en gudinna, med fullständig kontroll av rösten var den än befann sig. Ibland var den klar likt en fjällbäck för att nästa ögonblick förbytas till en whiskeyhes stämma full av dolda och innerliga löften. Hennes stämma var otroligt sensitiv och expressiv /.../ hon lät rösten flyta omkring, improviserade med en lekfullhet och fantasi snabbt, snabbt över tonerna. Hur hon hann med är en gåta.⁸⁷

I Gruvaeus beskrivning är Carter delvis en förförerska som lockar med "innerliga löften". I hans beskrivning anas en sångerskekliché: den sexiga nattklubbssångerskan. I sina improvisationer beskrivs Carter dock som mer utomjordiskt gudinnelik. **Ursula Dudziak** är en annan ekvilibristisk vokal improvisatör som besöker festivaler världen över och som flera gånger gästas Sverige. Hon imponerar på skribenten Gunnar Holmberg i OJ 1977, och hennes uttryck beskrivs mer instrumentellt: "På det sätt som Ursulas forcerade stämma utnyttjas såväl som soloinstrument som i ensemblespel kände man, att jazzmusiken missat något viktigt", skriver han.⁸⁸ Dudziak gör också succé på kvinnojazzfestivalen i Kansas 1979. 1984 skriver Lennart Blomberg om Dudziak, som uppträder på musikfestival med "bländande artisteri" i fint samspel med musikerna. Hon "tycktes ha tagit starkt intryck av sångfenomenet Bobby McFerrin", skriver han. Bägge sångarna är då medlemmar i vokalgruppen Vocal Summit, så kanske har de kunnat inspirera varandra!⁸⁹

Norska sångerskan **Karin Krog** har, som tidigare nämnts, sjungit traditionell jazz och sedan sextioalet också experimenterat med olika röstliga uttryck, bland annat med hjälp av elektronik. När skivan *Freestyle* recenserar i OJ 1987 påpekar recensenten Christian Munthe att jazzsångerskor som "söker sig nya vägar är inte det vanligaste".

På den här skivan möter man Karin Krogs röst i olika skepnader; sjungande, talande, viskande, ekande och stum. Hon tvekar inte att använda påläggsteknik och elektronisk klangförändringsapparat, men låter aldrig dessa hjälpmedel bli till mål i sig.⁹⁰

Munthe beskriver en rik skiva där Krog både använder texter och ordlös improvisation och blandar in element av norsk folkmusik, indisk och "annan asiatisk musik", men där hon även framför mer traditionella jazznummer. Skivan ger ändå ett lite fladdrigt intryck, tycker recensenten, även om han uppskattar hennes idériakedom. Värme ställs mot ett mer kyligt intellekt i hans recension.

Man får ingen helhetsbild av Karin Krog, snarare serveras man små utvalda bitar, bakom vilka det blir svårt att ana människan Karin Krog. Den största glimten får man i de traditionellare numren, där är hon säker och kan verkligen utnyttja sin varmt uttrycksfulla röst. I de mer experimentella numren får hon mer luta sig på intellektuellt uträknade lösningar.⁹¹

Två originella vokalister finns i den engelske pianisten, kompositören och arrangören Mike Westbrooks grupp: röstimprovisatören och trumpetaren Phil Minton och vokalisten och tenorhornisten **Kate Westbrook**. De besöker ofta Sverige under åttiotalet. När Mike Westbrook konserterar med svenska Radiojazzgruppen 1987 är Kate Westbrook en av

⁸⁷ OJ 1977, nov. sid 34.

⁸⁸ OJ 1977, dec sid 27.

⁸⁹ OJ 1984, okt. sid 20.

⁹⁰ OJ 1987, jan. sid 25.

⁹¹ OJ 1987, jan sid 25.

gästsolisterna. Hon kallas "unik" av OJ:s skribent Carl Etzler, med "en förbluffande förmåga till klangliga förändringar och suverän behärskning".⁹²

Under detta Sverigebesök ger också Mike och Kate Westbrook en konsert i mindre format tillsammans med saxofonisten Chris Biscoe, med en rad sånger framförda av Kate Wetsbrook, vilket recenserar i OJ. Sångerskan beskrivs som allt annat än inställsam, och med en förmåga att dramatisera texter:

Fru Westbrook är inte den som bara trallar ur sig låten sött och snyggt; hon vill verkligen lyfta fram texten och dess budskap och drar sig då inte för att ibland negligera melodin. Hon använder medvetet röstens olika klangfärger, från grova rytanden i lågt register, värdiga en packad sjöbuse, till sockersöta drillande i falsett, och demonstrerar ofta ett mycket dramatiskt utspel.⁹³

En annan av de kvinnliga "förnyarna" inom den vokala jazz- och improvisationsmusiken, som nämns under både sjuttio- och åttiotalet i OJ, är den skotska vokalisten Maggie Nicholls, som bland annat uppträdde på kvinnofestivalen i Stockholm 1978. Thomas Millroth hör henne i London redan 1974 och imponeras av hennes improvisationer. Hon liknas vid ett instrument i samspelet med medmusikanterna:

Hon behandlade sin stämma helt instrumentalt, sjöng ordlöst. Ibland lät hon nästan som ett blåsinstrument, som kommenterade basen och gitarren, tog upp små fraser. Känsligheten för olika nyanser var högt driven och snart började hon ta egna initiativ och ledde musiken i olika riktningar. Det var alldeles klart att Nicholls röst var kärnan i musiken, hennes idéer formade hela strukturen. Maggie Nicholls är en stor vokalist, en av de få som lyckats i den fria formen.⁹⁴

I OJ:s skiv- och konsertrecensioner möter man flera exempel på kvinnor som förnyar den vokala jazz- och improvisationsscenen under sjuttio- och åttiotal, med olika sätt att närma sig texter och ordlös sång. Det är vokalister som använder rösten i både dramatiska och ekvilibriska utsvävningar i samspel med sina medmusikanter. Dessa sångerskor besöker alla Sverige och har kunnat inspirera svenska vokalister.

Andra exempel har också getts här på utländska sångerskor som recenserats i OJ, och som skribenter haft olika inställningar till. En del vill se mer gränsöverskridande sång, andra tycker mest om mer traditionella sångerskor. Recensenter kan bländas av vokal ekvilibristik, men det är inte alla som uppskattar skickliga vokalister eller dem som tänjer för mycket på gränserna. De kan uppfattas som kyliga. Här har naturligtvis olika skribenter olika smak.

Även om många skribenter älskar sång verkar vokala uttryck ofta ses som underlägsna de instrumentala, och att de vokala uttrycken också är något som ses som skilt från övriga musiker, men som i bästa fall kan uppskattas av dem. Att "sjunga som ett instrument" och att vara "en musikernas sångerska" är ett av de finaste betygen en sångerska kan få. Att rösten i sig *är* ett instrument och att sångerskor dessutom skulle kunna inspirera musiker, är sällsynta iakttagelser. När till exempel von Konow skriver en stor artikel om sångerskan Bessie Smith 1982 kallas hon just "musikernas sångerska". "Hon sjöng som en jazzmusiker spelar, fraserade och pauserade som en instrumentalist utan att hämmas av texten", skriver von Konow.⁹⁵ Detta kan jämföras med hur Shipton i sin jazzhistoria (2001) beskriver hur musiker

⁹² OJ april 1987 sid 15.

⁹³ OJ april 1987 sid 15.

⁹⁴ OJ, 1974, okt. sid 15.

⁹⁵ OJ 1982, nov. sid 15.

som kompade Smith lärde sig av hennes fraseringskonst, alltså hur sången inspirerade musikerna, något som naturligtvis också måste gälla en hel del av de musiker som lyssnat på och samarbetat med senare tiders jazzsångerskor. I Sverige har musiker också kunnat inspireras av svenska jazzvokalister.⁹⁶

Jazzskribenter har alltså olika syn på vokalister och deras roll inom jazzmusiken. Många ser gärna att sångerskor håller sig till att sjunga jazzstandards med text, de verkar vilja kunna känna igen sig och gillar inte vokala experiment. Andra uppmuntrar vokalister som söker nya vägar, både med och utan ord. Texters innehåll kommenteras dock sällan i OJ.

Sjuttioal: swing och storbandssång

När jag sökt i sextio- och sjuttioalets Orkesterjournal efter jazzsångerskor är det förbluffande att se hur få nya svenska jazzsångerskor som nämns. Ibland kan de under sextio- och sjuttioalet förekomma i enstaka notiser i OJ, men oftast får de inte någon större uppmärksamhet där. De flesta spelar heller inte in skivor, kanske förekommer de på något spår på inspelningar med orkestrar.

Karin Marcus är ett ovanligt exempel då hon ägnas lite större utrymme i jazztidningen vid den här tiden. Hon presenteras i OJ 1969 som en erfaren sångerska som bland annat uppträtt på Cirkeln i Stockholm. Efter att ha turnerat med dansband i folkparkerna sjunger hon sedan ett antal år jazz, och har Billie Holiday och Anita O'Day som förebilder, men hon nämner även den ännu i Sverige rätt okända jazzsångerskan Betty Carter. Marcus är brett musikaliskt bevandrad, hon har spelat flera instrument och ger även pianolektioner på ABF. Hon har också börjat intressera sig för klassisk sång, berättar hon i artikeln.

Karin Marcus säger att hon alltid är noga med texten när hon sjunger, och försöker skapa sig en egen uppfattning om det hon framför. Hon är en sångerska som flera gånger får positiva omdömen i OJ i slutet av sextioalet, för att sedan helt försvinna ur spalterna. Jag har heller inte funnit några uppgifter om skivinspelningar med henne.

Producenten Gunnar Lindqvist på EMI såg till att sångerskan **Marlene Widmark** (född 1942) fick spela in en skiva tillsammans med den legendariske pianisten Teddy Wilson 1970. (Wilson har bland annat spelat med Billie Holiday). De två hade träffats på Cirkeln i Stockholm, där Marlene Widmark sjungit några nummer som uppskattades av Wilson. Även saxofonisterna Bernt Rosengren och Lars Gullin medverkar på skivan.

Detta är den första skiva Marlene Widmark spelar in (åtminstone i jazzsammanhang). Hon har sjungit i olika orkestrar sedan 14-årsåldern, och även medverkat på jazzfestivaler på Gröna Lund i Stockholm 1969 och 1970, och då fått beröm i OJ för sin varma sång. Hon turnerar i början av sjuttioalet med egen kvartett och kvintett. I en lista över svenska jazzgrupper, som publiceras i OJ hösten 1971, är hon den enda "nya" jazzvokalisten.

Skivans titel kommer från en av de melodier Widmark sjunger; *I let a song go out of my heart*. Det är en gammaldags skiva för sin tid, med arrangemang anpassade för Wilsons spelstil, lite i 1940-talsanda. Marlene Widmark sjunger välkända jazzstandards med sin ljusa, rena, lite tunna röst och med ett litet vibrato. Hon gör inga utvecklingar, utan sjunger

⁹⁶ Se vidare Hellström, 2009, sid 9 f.

melodierna i långa linjer, i sångcorus som omges av solisternas insatser, och påminner på så vis i de här inspelningarna lite om en gammaldags refrängsångerska.

En revival för swingmusiken uppstod under slutet av sextioalet, och en mängd storband bildades i sjuttioalets början. Jan Bruér beskriver hur storbandsjazzen i sjuttioalets massmedier liknas vid en ny folkrörelse och han räknar upp en mängd orkestrar som uppstod över hela landet, med både amatörer och mer professionella musiker. Många band leddes av jazzmusiker som hade en förankring i 1950-talets jazz- och dansorkestrar, och banden organiserades ofta genom studieförbund.⁹⁷ Ett exempel är Botkyrka Big Band, som under Rune Sjögrens ledning skapades via studiecirkel i ABF och som debuterade med full storbandsuppsättning 1973.

Kvinnliga deltagare var dock sällsynta, men ibland kunde man engagera sångerskor. Sångerskan Irene Sjögren debuterade till exempel som storbandssångerska 1971. Umeå Big Band och Sandviken Storband är två varaktiga storband som båda bildades 1968, och som förutom att engagera kända jazzinstrumentalister som solister också haft många vokalister med på konserter och jazzfestivaler.

I min studie om Nannie Porres, och även av min genomgång här av hennes kollegor, framgår det hur ofta diskussionen förts om vilka som ska få räknas som "riktiga" jazzsångerskor. Att associeras för mycket med underhållning svärtar ner en sångerskas rykte i jazzkretsar. Delar av svensk jazzmusik närmar sig under sextioalet konstmusiken. Från att räknas som "låg" musik, där musiker spelade till dans, förs jazzen in i "högre" sammanhang, som musik att lyssna till i konsertform, och den blir delvis en stadsunderstödd konstform. I sådana seriösa sammanhang kan en sångerska ses som ett störande inslag.

Åke Abrahamsson skriver om jazzmusik och sång (i boken om den svenska jazzen på restaurangen Cirkeln på 1960-talet), där han också nämner texter som en orsak till misstron mot jazzsång:

Den amerikanska sångboken, jazzens grundmaterial, var ursprungligen tänkt att sjungas. Blues är den svarta själens sorgesång. Sången föregick språket och musiken. Ändå har jazzsång i jazzkretsar setts litet över axeln. Med få lysande undantag förknippas den med refrängsång och kosmetiska vokalister, inte med verklig - instrumental - musik. /.../ Säkert finns i bakgrunden en misstro mot lätttexterna, de bedrägliga orden. Synen på musiken som sig själv nog.⁹⁸

Några av de sångerskor som framträder på jazzfestivaler under sjuttioalet är vad man kalla breda artister som uppträder i många olika sammanhang. De har ofta en mer pop-inriktad bakgrund, och har även sjungit schlager- och dansmusik. Några av dem uppmärksammas också i Orkesterjournalen. Flera av dem framträder med Sandviken Big Band och med Umeå Big Band under sjuttio- och åttiotalet, några samarbetar också med pianisten Berndt Egerbladh.

Björn Fischel presenterar 1969 sångerskan **Sylvia Vrethammar**, som bland annat uppträtt på Cirkeln med pianisten Rune Öfwerms trio. Henne ska man "hålla öronen öppna för i fortsättningen", skriver Fischel, men kan inte låta bli att parentetiskt tillägga "ögonen också, för den delen". Vrethammar får beröm för några av sina dygder: "hon sackar inte i rytmen, fraserar säkert och har ett autentiskt engelskt uttal".⁹⁹ Hon är född 1945 och är mest känd som

⁹⁷ Se Bruér (2007) sid 130 ff.

⁹⁸ I Abrahamsson, 2002, sid 143.

⁹⁹ OJ 1969, juni sid 12.

schlagersångerska (*Viva España!*) men uppträder också i jazzsammanhang, bland annat som storbandssångerska på Skeppsholmsfestivalen i Stockholm under sjuttioalet.

1975 recenseras skivan *Stardust and Sunshine*, trots att denna skiva inte kan kallas för en renodlad jazzplatta, skriver recensenten. Men "det finns mycket som kan tilltala OJ:s läsare" och hon anses ganska duktig i jazzsammanhang.¹⁰⁰ Här sjunger Sylvia Vrethammar en hel del jazzstandards. Även på *Château Sylvia* (1978) blandas genrerna. Vrethammar sjunger bland annat en snabb version av Ellingtons *In a mellow tone* till Mads Vindings bas. Bägge dessa skivor är producerade av Rune Öfwerman, som också spelar piano på flera spår.

Anna-Karin "Kisa" Magnusson (1949-2003) fick sitt genombrott som sångerska i musikalerna *Hår* 1968. Under sjuttioalet var hon aktiv som sångare i många olika sammanhang. Hon deltog i melodifestivalen, turnerade flitigt, bland annat med Östen Warnerbring och Björn Skifs, och uppträdde i shower och i TV-program. Hon deltog också som fältartist på Cypern 1978, tillsammans med bland andra sångerskan Ann-Kristin Hedmark, saxofonisten Arne Domnerus och gitarristen Rune Gustafsson.¹⁰¹

Kisa Magnusson samarbetade dessutom med pianisten Bernt Egerbladh, och gav ut flera skivor tillsammans med honom. Deras album *Blues Eyes* är en av fem skivor med vokala inslag som presenteras i OJ:s *Lista över svensk jazz på skiva* 1974.¹⁰² I en annons för Umeå Jazzfestival 1975 framgår det att hon och sångaren Gunnar *Silja-Bloo* Nilsson står för de enda vokala inslagen på festivalen detta år. Här uppträder hon med Umeå Big Band och med Egerbladh. Hon har också sjungit med Sandviken Big Band.

På *Blues Eyes* (1974) sjunger Kisa Magnusson med Radiojazzgruppen, och de flesta spåren är komponerade av Egerbladh och arrangerade av honom. Två nummer är hämtade från Aretha Franklins repertoar, vilket säger en del om den soul och blues-influerade stilen på skivan, som hörs både i arrangemang och i Kisa Magnussons sätt att sjunga. På skivomslaget står det dessutom att hon tidigt lyssnade på Mahalia Jackson. Kisa Magnusson har en anmärkningsvärt mörk, stark och lite från stämman. Hon är bara tjugofyra år då inspelningen görs, men låter äldre. Hon sjunger de ofta bluesiga texterna med känsla och driv i de långa fraserna som ofta avslutas med ett uthållet vibrato. På denna engelskspråkiga produktion finns också insatser från många fina solister, till exempel trumpetaren Jan Allan på titelspåret.

Två artister som inte nämns i sjuttioalets OJ, men som i viss mån kan associeras med jazzscenen är **Meta Roos** och **Agneta Baumann**. Meta Roos är född 1954. På Wikipedia kallas hon jazzsångerska men hon benämns också "underhållare" på sin hemsida. Hon är en mångsidig artist, och har bland annat uppträtt mycket i revyer. På sjuttioalet sjöng hon latinsvängande musik med Nippe Sylwéns Band (senare kallat Rose Band) som hon också turnerade med utomlands. Hon har också samarbetat med Berndt Egerbladh och Sandviken Big Band på åttiotalet. På senare år har Meta Roos spelat in jazzskivor, till exempel *Soft Winds*, 2003 där hon sjunger jazzklassiker i Kjell Öhmans arrangemang. Hon har också fortsatt att sjunga med Sandviken Big Band och tilldelades 2008 Anita O'Day-priset, som är en utmärkelse för utövare av "traditionell jazzsång". Året därpå blev hon Monica Zetterlund-stipendiat.

¹⁰⁰ OJ 1975, nov. sid 35.

¹⁰¹ Info från hemsida: <http://www.kisamagnusson.se/bigrafi.htm>

¹⁰² OJ 1974, dec sid 39.

Också sångerskan Agneta Baumann, född 1944, är en underhållningsartist som även framträtt i mer renodlade jazzsammanhang. Sedan 1970-talet samarbetade hon med jazzpianisten Knud Jörgensen, och hon var även kapellmästare för ett eget band som uppträdde på restauranger under sextio- och sjuttioalet i en stil som beskrivs som jazzinfluerad underhållningsmusik. Baumann avled 2011.¹⁰³

Organisten **Merit Hemmingson** blev på sjuttioalet känd för sina pop-arrangemang av svensk folkmusik där hon också nynnade melodierna och även sjunger texter ibland. Albumet *Huvva - svensk folkmusik på beat* kom 1971 och följdes av flera skivor i samma stil. Men Hemmingson började spela i mer jazzinfluerade jazzdansorkestrar redan på femtioalet. 1965 skriver OJ om henne, då hon gjort succé på Kanarieöarna, inte bara som jazzpianist och organist utan även som sångerska!¹⁰⁴ Hemmingson är i första hand instrumentalmusiker, och en av många som under sextioalet utifrån sina jazzrötter närmar sig rock och pop men även använder svensk folkmusik i moderniserad form.

Ann-Kristin Hedmark

I programmet *Två och en flygel* 1985 får pianisten Berndt Egerbladh besök av sångerskan Ann-Kristin Hedmark.¹⁰⁵ Hon är född i Skellefteå 1949, och berättar i programmet att hon redan som trettonåring började sjunga med gruppen Shadows och senare med Yngve Forsells orkester, som hon turnerade med från det att hon var femton år. Då sjöng hon vad hon kallar "hitlåtar". Tiden i orkestern var viktig för henne, Forsell var en bra marknadsförare och hon turnerade i hela Norrland. Det dröjde länge innan hon bröt upp och kom till Stockholm. Hon avstod också från ett erbjudande om att bli countrysångerska i USA och stannade i Sverige.

Ann-Kristin Hedmark är en mångsidig sångerska, som spelat in många skivor, både schlager och pop, country (med Lee Hazlewood) visor och svensk folkmusik, senare också musik inspirerad av Afrika och Brasilien. Hon berättar för Egerbladh att hon med tiden blivit mer kritisk i sitt val av låtar och numer är nogga med texter. Hedmark är när programmet spelas in aktuell med en skiva där hon sjunger texter som hon beställt av poeten Kristina Lugn. I programmet sjunger hon Lugns text till Cyndee Laupers *Time after Time* (en låt hon hittat via Miles Davis), på svenska *Var inte rädd*. Hon tycker om samarbetet med en kvinna. "En tjej vet hur en tjej tänker", säger hon. Hon och Egerbladh är gamla samarbetspartners, och framför också Gerswins *It ain't necessarily so* tillsammans i denna teveupptagning.

Ann-Kristin Hedmark har sedan sjuttioalet också framträtt som jazzsångerska. Hon fick ersätta Kisa Magnusson i en USA-turné med Sandviken Big Band, där hennes insatser blev uppskattade. I OJ: s majnummer 1975 berättas det om turnén och att Ann-Kristin Hedmark gjort intryck på den stora publiken då hon bland annat sjunger originalmusik av Bernt Egerbladh, och även svensk folkmusik i hans arrangemang. Hon står för en av få sångliga inslag på en festival storbandet bevisar och hon sjunger enligt recensenterna mycket bra!¹⁰⁶

Skivan *Ann-Kristin Hedmark och Sandviken Big Band* (1977, producerad av Svante Thuresson) prisas i OJ av recensenten Jan Olsson. Storbandet sägs vara landets bästa, med tenosaxofonisten Lennart "Jonken" Jonsson som en klippa och trumpetaren Bosse Broberg

¹⁰³ Info från skivbolaget Touché Music, <http://www.touchemusic.se/baumann.html>

¹⁰⁴ OJ 1965, jan sid 14.

¹⁰⁵ SVT 2, 30/5 1985.

¹⁰⁶ OJ maj 1975, sid 15.

som en gnistrande gästartist. På skivan sjunger Hedmark en engelskspråkig repertoar, med flera nummer hämtade från poprepertoaren, till exempel Beatles *Eleonore Rigby* som Lars Sjösten arrangerat. Ann-Kristin Hedmark vågar här dramatisera, står det i recensionen, "utan att det verkar tillgjort." Några nummer är skrivna av Egerbladh och hon sjunger också jazz och blues. Arrangemangen är soulinspirerade och rytmiska med beatiga trummor, och låter, när man lyssnar på dem i dag, tidsenligt sjuttioal. Den erfarna sångerskan lovordas i OJ som om all hennes kunskap vore något medfött och naturligt.

[Hon är] något alldeles extra, ett naturbarn med inbyggd känsla för form och stil, som aldrig tycks slå slint oavsett vilken slags musik hon väljer att sjunga. Rättfram, mustigt och med stor pondus framför hon sina nummer, utan åthävor och manér.¹⁰⁷

Ann-Kristin Hedmarks röst är mörk och kraftfull, med en liten heshet ibland. Hon har ett lite souligt sätt att sjunga, och tar ut svängarna ibland. Hon låter mycket säker och vet liksom vad hon gör. Man hör också att hon är noga med de texter hon framför. På skivomslaget citeras en recension från USA-turnén (i Reno Evening Gazette) där hon kallas "blues vocalist", och där referenserna ger en vink om mångsidigheten i hennes artisteri: "...with all the depth of an Ella Fitzgerald, the phrasing of Velma Middleton, the power of Janis Joplin and a beautiful voice and soul all Ann-Kristin's very own".

Jag hittar också ett klipp på You Tube från ett teveprogram 1974, där Ann-Kristin sjunger *Good Bless the Child* med Umeå Big Band, i ett storbandsarr som hämtats från den amerikanska gruppen Blood Sweat and Tears inspelning av samma låt. Hon sjunger svängigt och säkert och ser även proffsigt avspänd ut, rör sig mjukt och chosofritt. Hon flirtar inte med publiken, men är i kontakt med den genom kameran.¹⁰⁸

Ann-Kristin Hedmark fortsätter att uppträda i olika jazzsammanhang. Hon medverkar till exempel på Umeå Jazzfestival 1978. Tillsammans med sångaren Claes Jansson och Sandviken Big Band återkommer hon på skiva 1979, där hon sjunger två nummer: *Ain't nobody's business* och *It aint necessarily so*. I OJ 1980 uppmärksammas hon för att på i en radioinspelning ha framfört *The midnight sun never sets* tillsammans med Arne Domnerus.¹⁰⁹ På listan över svenska jazzskivor 1980 är hon den enda kvinnliga vokalisterna, med skivan *Nära och långt borta*, där hon sjunger svensk folkmusik och Olle Adolphson-melodier tillsammans med Berndt Egerbladh på piano. Skribenten som bevistat Mjölby Jazzfestival 1982 och bland annat hört Hedmark, tycker att hon "hör till våra fräsigaste i vokalväg på den svenska jazzfronten".¹¹⁰

Ann-Kristin Hedmark fick Jan Johansson-stipendiet 2004. Motiveringen lyder: "en norrländsk hundra med ena benet i den afro-amerikanska jazztraditionen och det andra lika självklart i den nordiska folkmusikens genuina vemod, helt i Jan Johanssons anda." Hon blev också den första att få Monica Zetterlund-stipendiet 2006, "för sina personliga, svängiga och innerliga tolkningar av både visa och jazzmusik".¹¹¹

¹⁰⁷ OJ 1978, mars sid 24.

¹⁰⁸ You tube: http://ckuik.com/Ann-Christine_Hedmark

¹⁰⁹ OJ, 1980 januari, sid 15.

¹¹⁰ OJ 1982 dec. sid 19.

¹¹¹ Information hämtad från <http://www.amal.se/page/24553/20081121annkristinhedmarktrio.htm>

Sång i Malmö: Postaroff och Engström

I januarinumret av OJ 1979 skriver man om sångerskan **Gunilla Postaroff**, efter ett framträdande med Malmö Storband. Hon kallas för en "förträfflig sångerska", och har också uppträtt med Skånska Swingeliten samt med gitarristen Lennart Risbäcks kvintett. I bildtexten kallas hon "populär sångerska i Skåne", och det är inte första gången denna sångerska nämns i OJ. Jag har också letat efter fler uppgifter om Postaroff på nätet, och det framgår att hon är en rutinerad sångerska, väl etablerad i Malmö där hon sedan årtionden tillbaka sjungit med flera band, bland annat tio år med Amiralens storband. Hon har också spelat in en del schlagermusik på 1960-talet.

I februariumret 1986 rapporteras från den jazzfest Föreningen Jazz i Malmö hållit. Här skrivs det framförallt om Gunilla Postaroff, som sjunger med "sensualism och känsla", och recensenten Christer Nilsson jämför henne med sångerskan Nancy Wilson.¹¹² Hon sjunger också med gruppen Samband, under ledning av trumpetaren Kjell-Åke Persson, som debuterar på skiva 1986. Gruppen spelar standardmaterial på denna LP som kallas "hyfsad" i Jan Olssons recensionen i OJ. Det är sångerskan som får de finaste omdömena:

Allra mest tycker jag om Gunilla Postaroff, en första klassens jazzsångerska: personlig, välsjungande och smakfull med en touch av Carmen McRae. Henne borde man höra oftare!¹¹³

I en recension från Sydsvenska Dagbladet 2010 av *Swing Easy*, nämns Gunilla Postaroff som på skivan sjunger med pianisten Lars Wadenbäcks kvintett. Hon får mycket beröm för sina insatser på skivan, med material som kallas: "Lokalt producerad standardjazz med lika delar jazzkärlek och rutin i spåren."¹¹⁴ Gunilla Postaroff framstår som en kompetent och svängig sångerska, som håller fast vid jazzmusiken från ungdomsåren tillsammans med sina musikervänner, som hon fortfarande uppträder tillsammans med, bland annat på den årliga Malmöfestivalen.

Den Malmöbaserade sångerskan **Agneta Engström** presenteras i en stor intervju i OJ 2001. Hon berättar bland annat vad åren med gruppen Scanjazz betytt för henne. Hon sjöng med dem under många år på sjuttio- och åttiotalet, och hon lärde sig att vara del av en orkester och fick dessutom god scenvana.

Det finns ingenting så kul som att sjunga med musiker man känner väl. Det är något helgjutet, ungefär som att sjunga med en kör. Att stå där mitt i den kokande musiken. Men efter några år med Scanjazz kände jag att jag ville utveckla mig själv.¹¹⁵

En skiva med gruppen recenseras i OJ 1981. Den är inspelad i USA och gruppen har tidigare omtalats i OJ, då de uppträtt både i Sverige och utomlands. De har utvecklat en stil från 1920-talet och sångerskan Agneta Engström bidrar förtjänstfullt, skriver Lars Lystedt:

¹¹² OJ 1986, feb. sid 14 f.

¹¹³ OJ 1986, feb sid 27.

¹¹⁴ Sydsvenska Dagbladet 25/8 2010.

¹¹⁵ OJ 2001, nr 7/8, sid 28.

[Hon] har gjort något eget av den vau-de-ville-stil som hon anammat. Hon fyller denna stil med den egna personligheten på ett charmigt sätt. Bluesarna utför hon med stark känsla för vad dessa kräver.¹¹⁶

I mitten av åttiotalet startade Agneta Engström bandet Holiday Magic, där hon enbart sjöng Billie Holidays repertoar. Hon började också pröva duoformatet tillsammans med olika pianister, och gjorde även en show med Blossom Dearies sånger, översatta till svenska. Hon berättar i OJ-intervjun att texter alltid betytt mycket för henne, och att det bästa är när musik och text blir ett. Därför är det inte instrumentalister hon lyssnar på i första hand, såsom sångerskor ofta säger att dom gör, säger Engström. Hon citerar saxofonisten Lester Young: "Lyssna på texten om du vill lära dig en låt."¹¹⁷ Agneta Engström har senare lett flera musikaliska projekt, där hon ofta utgått från evergreens.

Tradjazz, gospel, blues

På den så kallade tradjazzscenen (alltså i band som spelar i en äldre stil, ibland kallad "dixieland") förekommer ett fåtal vokalist. I tradjazzband är det ganska vanligt att någon av instrumentalisterna sjunger, men vokalist ingår ibland i grupperna, även om de sällan har någon framträdande roll. I Orkesterjournalen skriver man ibland om nya svenska sångerskor som framträder på tradjazzscenen. Ett exempel är sångerskan **Margaretha Thalén** som sjunger i Maggies Hot Five, och som medverkar med sina sångcorus på skivan ***Funny Feathers***, inspelad 1973 där hon sjunger rakt, enkelt och lite snällt på de flesta av skivans spår.

Ofta får tradjazzvokalist bara någon rads omnämnande i OJ. **Ragnhild Sjögren** presenteras dock lite utförligare, då hon sjunger blues, spirituals och jazzstandards under tradjazzfestivalen Easter Parade på Gyllene Cirkeln 1969. Man uppmärksammar till exempel hennes vokalbrev i *Good Morning Blues*, och hur hennes fraser ibland överlappar kornetten. I bildtexten kallas hon lite dubbeltydigt för "en attraktiv bluesvokalist".¹¹⁸

Både Margaretha Thalén och Ragnhild Sjögren har så småningom blivit sånglärare. Sjögren utbildade sig till rytmikpedagog och är numera lektor i sång vid jazzinstitutionen på Kungl. Musikhögskolan Hon har undervisat där sedan 1985. Thalén har länge undervisat på sångpedagogutbildningen på Stockholms musikpedagogiska institut, SMI, där hon numera förestår logonomutbildningen.

En tradjazzsångerska som får ett större genomslag i OJ är **Britt-Inger Bergström**, som 1972 presenteras som "en 18-årig tös" och "ett sångfynd". Hon sjunger lovande med gruppen Vieux Carré Jazzmen, och visar sig särskilt i standardlåten *On the sunny side of the street*, skriver Lennart Stenbeck. Han ser fram emot den skiva gruppen ska spela in tillsammans med den unga sångerskan.¹¹⁹

von Konow beskriver sina intryck av Bergströms sång, under Stockholms jazzdagar på Mosebacke samma år:

¹¹⁶ OJ 1981, sid 31.

¹¹⁷ OJ 2001 /7/8 sid 29.

¹¹⁸ 1969, maj sid 14.

¹¹⁹ 1972, juni sid 17.

Britt-Inger Bergströms röst kommer som en chock: ganska gäll med stort vibrato och oväntad volym. Det var inte den sorts sång man tveklöst faller för, men efter något korus fann man sig tillrätta. Här fanns antydningar om gospelement, och här fanns ett rejält utspel. Det var personlig sång, och det fanns kvaliteter man ville höra mera av.¹²⁰

I december 1972 rapporterar OJ att Britt-Inger Bergström är en av mottagarna av årets Armstrong-stipendium. Hon står för "årets stora genombrott inom den traditionella jazzen" och får utmärkelsen "för rytmisk sång med kraftfullt utspel och en personlig röstklang, inspirerad av genuin blues och gospelmusik."¹²¹

Skivan *Vieux Carré med Britt-Inger Bergström*, inspelad 1973, har ett porträtt av den unga sångerskan på omslaget, och hon sjunger på fem av skivans nio spår. Hennes röst är överväldigande stark och bärig för en 18-åring, hon tar i och håller ut fraserna, men sjunger ganska rakt i en stil som verkar vara starkt inspirerad av gospelsångerskan Mahalia Jackson. Flera av hennes sångnummer kommer också från gospel och sprititual-traditionen, till exempel *Just a closer walk with thee* och *Nobody knows the trouble I've seen*, den sistnämnda framförs i ett mycket långsamt tempo och killarna i bandet medverkar med körstämmor.

Två män dominerar den svenska bluesscenen under sjuttioalet, med egna texter på svenska: Peps Persson och Rolf Wickström. De uppträder också på diverse jazzfestivaler. I Göteborg finns dock en kvinnlig bluesångerska; Annika Dahlqvist, kallad Blues-Annika. Hon debuterar på skiva 1980, med ett svenskspråkigt album. Bertil Sundin anmäler skivan i OJ:s juninummer samma år. Han har blivit nyfiken på skivan då den rosats av DN:s musikrecensent Ingmar Glanzelius men sågats av Mats Olsson i Expressen. Recensenterna är överens om att det inte rör sig om bluesmusik till formen, men enligt Glanzelius till innehållet. Bertil Sundin ser ett löfte "om en stor svensk sångerska" i Blues-Annika.

Hon har en mörk alt, stark och klar, och en smula hård, och hon kan nyansera rösten till sångernas olika innehåll. Röstklangen påminner faktiskt lite om Bessie Smith, och hennes kännedom om Bessie framgår av "Nobody knows you when your down and out" här översatt till *Ingen känner dig när du är pantad och såld*. Hon är de utslagnas röst, ger identitet åt dem som står utanför och under...¹²²

Skivan är utgiven på musikälskardrivna bolaget Nacksving, och texterna skildrar det hårda klassamhället, skriver Bertil Sundin, "men på ett demagogiskt sätt". Hans invändningar handlar om sångerskans brist på distans till ämnet. Sundin tycker även att musikerna saknar självironi och spelar för tungt, uniformt och utan driv. Mig veterligen ger inte Blues-Annika ut några fler skivor efter detta debutalbum.

I Stockholm drivs jazzpuben Stampen i början av åttiotalet av två kvinnor, meddelar OJ, "och helt följdriktigt gick 1981 års Stampen-stipendium till en kvinnlig artist". **Pia Jarlo** heter sångerskan, som är välmeriterad, enligt Bo Scherman i OJ. Han tycker om denna sångerska, som sjunger inlevelsefullt och engagerat. Jarlo sjunger sedan flera år med gruppen Music Company och hon behärskar bluesrepertoaren allra bäst, enligt Scherman.¹²³

Rapporter om tradjazz, gospel och äldre jazzstilar förekommer sparsammare i åttiotalets OJ. Nämnas bör gospelsångerskan **Cyndee Peters**, som flyttade till Sverige från USA och som

¹²⁰ OJ okt 1972, sid 12.

¹²¹ OJ dec. 1972 sid 24.

¹²² Oj, juni 1980, sid 16-17.

¹²³ OJ, 1981, april sid 17.

ibland förekommer i jazzsammanhang. Exempelvis uppträder hon tillsammans med sånggruppen Bruna Bönor på jazzfestivalen i Umeå 1980. 1981 sjunger hon i Linköping med storband, berättar man i OJ. Peters blir också en folkkär körledare som sprider spirituals och gospel till det svenska folket. Hon samarbetar även med sångaren och gitarristen Eric Bibb, och framför ofta repertoar med förankring i den afroamerikanska musiken.

Mette Rongved

Mette Rongved kommer ursprungligen från Norge, men är bosatt och verksam i Sverige. I Orkesterjournalen finner man under sjuttioalet och åttioalets början flera notiser om framträdanden med Mette Rongved tillsammans med pianisten Jan Strinnholm, men också med Åke Johanssons trio. Hon uppträder ofta i södra Sverige, och även på jazzklubben Monmartre i Köpenhamn.

Mette Rongved spelar in två skivor tillsammans med Jan Strinnholm. På den första skivan, *Höstsommar* (1977) sjunger hon flera kompositioner av Strinnholm, några där hon själv skrivit texten. Hon sjunger också Coltranes *Naima* med egen text som handlar om kärleken till Coltrane och hans musik. Den följande skivan, *Hör min sång* (1980) är en upptagning från en konsert med de bägge i Köpenhamn. Här framför Rongved bland annat ett solonummer utan ackompanjemang, med egen text till Keith Jarretts musik. Även här behandlar texten själva musiken. Mette Rongved sjunger både på engelska och svenska, och nykomponerad musik varvas med jazzstandards som *My Funny Valentine* och *Here's that Rainy Day*.

Jan Olsson recenserar *Hör min sång* i OJ 1981. Han är skeptisk till både sångerskan och till hennes texter, och ser mest positivt på pianisten Strinnholm. Däremot tilltalas han av Mette Rongveds vilja att gå egna vägar.

För mig är Mette Rongved inte en jazzsångerska i egentlig mening, om nu det ska spela någon roll. Men hon är en begåvning, en udda sångerska som söker den väg som är hennes. En vacker dag kommer förmodligen att finna den och då kan hon bli något alldeles extra.¹²⁴

I ett helsidesporträtt i OJ 1991 berättar Mette Rongved om sin kamp för att bli en mer erkänd jazzsångerska. Hon började sjunga jazz i Norge redan på sextioalet, men det var då hon kom till Sverige och mötte pianisten Jan Strinnholm som det lossnade.

–Janne älskade att jobba solo, och min speciella sångstil kompletterade suveränt hans intentioner. Vi fick massor av jobb över hela landet på allt från studentnationer till konsertlokaler. Vi kom kanske i rätt tid eftersom många inte fungerade som vi; idag är det annorlunda.¹²⁵

Anita Westin hör sångerskan för första gången 1977, då Rongved och Strinnholm framträder i Scharinska villan i Umeå. Westin tycker inte att Mette Rongved riktigt mäktar med den avancerade repertoar hon framför. Hon kommer mer till sin rätt "i de folkvisebetonade saker som hon och Strinnholm själva komponerat".¹²⁶

¹²⁴ OJ 1981, juni sid 27.

¹²⁵ OJ 1991, nr 7/8 sid 18.

¹²⁶ Oj 1977, april sid 4.

I OJ i januari 1979 kallas däremot Rongved för "something else" bland svenska jazzvokalister, då hon sjungit ett långt set med Åke Johanssons trio på jazzklubben Nefertiti i Göteborg. Hon är säkrast i balladerna, skriver man, och hennes "bärande röst" är "förbluffande ren i alla lägen". I OJ i maj samma år får Rongved åter fina omdömen som balladsångerska, efter ett framträdande i Göteborg med trion.

Hon bekräftade att hon är en mycket lovande, kanske inte riktigt färdig ännu, men med den ambition hon besitter kan hon nå långt. Som vanligt var det balladerna hon behärskade bäst. Coltranes "Naima", naturligtvis, men också en ljuvlig "Whats new", där man nästan fick Billie i tankarna, samma små medel och fina nyanseringar.¹²⁷

I en rapport från Helsingborg 1980 talas om den alltför underskattade sångerskan från Norge som sjunger med "likaledes underskattade pianisten Jan Strinnholm". De åstadkommer tillsammans "intim jazzform" utifrån Skandinaviska förutsättningar, heter det i OJ.¹²⁸

Mette Rongved har en klockren stämma. På de inspelningar jag hört med henne sjunger hon i höga lägen, med en ljus röst som låter lite klassiskt skolad ibland. Strinnholm spelar ofta ganska fritt runt hennes klara stämma. Hans jazzinfluenser är tydligare än hennes. I OJ-intervjun 1991 berättar Mette Rongved att hon tagit sanglektioner för att få bättre teknik och utveckla sitt register så hon kan genomföra det hon vill. "Framförallt vill jag egalisera min klang och få rösten helt fri och mjuk", berättar hon. Annars framhåller hon jazzsångerskan Sheila Jordan som en förebild.

Tillsammans med pianisten Jan Persson spelar hon 1990 in skivan *And still we dream*, där hon bland annat sjunger jazzballader. I OJ-intervjun berättar hon att hon också sjungit med danska radions Big Band, men gärna skulle vilja jobba mer i större sammanhang. "Jag behöver jobba mer rytmiskt och med blåsare", säger hon. Hon beklagar i intervjun från 1991 att hon inte kunnat leva på jazzmusiken, och har utbildat sig till hudterapeut, då hon under långa perioder inte har några engagemang som sångerska. På hennes hemsida från 2000-talet framgår det att hon fortfarande ger konserter.

Besök från Norge: Radka Toneff

På sjuttioalet fick Sverige flera gånger besök av den norska sångerskan Radka Toneff. Hon samarbetade också med den i Sverige bosatta pianisten Steve Dobrogosz. Tillsammans spelade de in den rosade skivan *Fairy Tales*. Skivan utkom 1982 och det blev hennes sista skivinspelning. Radka Toneff tog sitt liv samma år, endast 30 år gammal.

Steve Dobrogosz har berättat om skivinspelningen i en intervju för norska Dagsavisen. Han berättar att de möttes i Stockholm 1979 i då han varit i Sverige i ett år och då Radka Toneff deltog med sin grupp på en jazzfestival. Deras pianist skulle sluta och bandet skulle snart ut på turné. Dobrogosz tog chansen, provspelade och fick jobbet. Han var med i Radka Toneffs kvintett fram till 1981.¹²⁹

I Orkesterjournalen nämns Radka Toneff första gången 1976 efter en konsert i Örebro. Anita Westin välkomnar denna nya upptäckt, och påpekar också bristen på vokalister i Norden.¹³⁰

¹²⁷ OJ 1979, maj, sid 14

¹²⁸ OJ 1980, mars sid 13.

¹²⁹ Dagsavisen 2007. <http://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/article296728.ece>

¹³⁰ OJ 1976, juli/aug sid 13-14.

Våren 1977 uppträder Radka Toneff i Göteborg. "Understödd av en utmärkt grupp sjöng hon med stark inlevelse angelägna sånger /.../Hennes röst är ganska liten men mycket uttrycksfull i en stil som påminner om Abbey Lincoln", skriver Lennart Blomberg uppskattande. I gruppen ingår bland annat den svenska pianisten Lars Jansson och "det gamla rytmparet" Arild Andersen, bas, och Jon Christensen, trummor.¹³¹

Radka Toneff spelar in två skivor på sjuttioalet: *Winter Poem* (1977) och *It don't come easy* (1979). Bägge skivorna innehåller kompositioner av Toneff. Även basisten Arild Andersen bidrar med kompositioner, och Radka Toneff sjunger också sånger hämtade från både pop och jazz i egna arrangemang. *Winterpoem* recenserar Bertil Sundin som har svårt att närma sig skivan, där fem av sex sånger på första sidan är komponerade av Radka Toneff. Andersens basspel håller ihop mycket av musiken, tycker Sundin.

Jag får inte riktigt kontakt med musiken men vill inte heller avfärda den för det finns i satsning och ett allvar bakom den som jag känner. Det är kanske för mycket allvar, för mycket ambition, som ger musiken ett oförlöst drag, hindrar den att lyfta.¹³²

It don't come easy får ett mer positivt mottagande i OJ:s novembernummer samma år. Recensenten Jan Olsson har aldrig hört talas om Radka Toneff förut, och kallar skivan en "första rangens överraskning". Han berömmar både repertoarval (bland annat de sånger Toneff själv skrivit), hennes medmusikanter och inte minst sångerskan själv.

En så begåvad och personlig sångerska var det bergis ett decennium (minst) sedan det senast dök upp på våra breddgrader. Med sin ljusa vackra stämma och sitt intelligenta sångsätt passar hon Arild Andersen och hans mannar som hand i handske.¹³³

I Sverige på sjuttioalet var det ytterst ovanligt med en sångerska som skrev eget material och var ledare för en grupp. Därför gjorde Radka Toneff starkt intryck på mig och på andra unga sångerskor som såg henne uppträda i Sverige i skarven mellan sjuttio- och åttiotal, och som lyssnade på hennes skivinspelningar. Hon var inte bara en personlig och känslig sångerska, utan både kompositör och arrangör och en musiker med kontroll över sina egna uttrycksmedel. Toneff var utbildad på musikkonservatoriet i Oslo och hade sedan unga år spelat piano.

Den duoskiva hon spelade in med pianisten Steve Dobrogosz 1982 är Norges mest sålda jazzplatta. Ja, den räknas som jazz, även om den innehåller ganska många sånger hämtade från popen. Detta är också första gången publiken fick möta pianisten Dobrogosz i ett tätt samarbete med en sångerska. Därför är det också en viktig skivinspelning för den svenska sångscenen, då Dobrogosz senare fortsatt att jobba med flera svenska sångerskor i ett samspel mellan pianot och rösten.

Fairy Tales

Steve Dobrogosz har berättat om skivinspelningen i intervjun för norska Dagsavisen. På konserterna brukade Radka Toneff och Steve Dobrogosz alltid framföra en låt på duo, med piano och sång. De gjorde också en inspelning på NRK (norska radion) av *My Funny Valentine*. "Jag tror inte ens vi hade övat, det var bara 'Vi tar den i C'. Och det blev jättebra!"

¹³¹ OJ 1977 april, sid 14.

¹³² OJ 1979, april, sid 27.

¹³³ OJ 1979 nov. sid 26.

Alla som hörde inspelningen tyckte om den, och det är också den tagningen från 1979, som hörs på skivan. Steve Dobrogosz var ung och hade aldrig gjort något liknande förut, berättar han i intervjun. På hans förslag blev de så småningom en skivinspelning. De bokade Griegsalen i Oslo och spelade in skivan på tre dagar. Dobrogosz föreslog några av de sånger de spelade in på plattans tio spår, bland annat *The Moon is a Harsh Mistress* och en låt av hans favorit Elton John. "Både hon och jag hade hört mycket på pop /.../ det var mycket pop i både hennes och min stil. Hennes stora förebild var Joni Mitchell."

Detta är också den första digitala skivinspelningen i Norge, men det är inte bara detta som gjort skivan så omtyckt.

Det är inte bara det med själva ljudet, det handlar också om hur hon sjunger, nerven i hennes röst, det där extra som du hör när hon sjunger. Det är sällan något sånt uppstår mellan två personer, den speciella kemin... allt bara klaffar. Jag skulle önska att jag kunde förstå det bättre, men det är bara oförklarligt /.../ Med Radka var det alltid lätt, vi var på samma våglängd. Vi behövde inte diskutera så mycket, allt kom naturligt. Vårt musikaliska förhållande var aldrig svårt.

Steve Dobrogosz berättar i intervjun att han blev fullständigt överraskad när han hörde att hon var död. Inspelningen hade gått lätt, han hade talat med henne efteråt och hon var också nöjd över resultatet. I ljuset av hennes död kanske man hör på skivan annorlunda. Intervjuaren tycker att hon låter ensam, men Dobrogosz har en annan förklaring till att Radka Toneffs sång berör så många lyssnare.

Jag förstår vad du menar. Men jag vet inte om det är rätta ordet, När Radka sjöng, sjöng hon från djupet av sin själ, /.../och det lägger folk märket till. Jag hör detsamma när John Lennon sjunger. Det är helt direkt, utan något filter.¹³⁴

Radka Toneff är fortfarande en viktig förebild för norska jazzsångerskor, och hennes inflytande har säkerligen bidragit till att det i vårt nordiska grannland finns flera starka kvinnliga röster inom jazz- och improvisationsmusik. Ett exempel är Sidsel Endresen, som i sin tur inspirerat många av dagens svenska vokala improvisatörer.

Sammanfattande kommentar

Vokalister som blickar bakåt och sjunger i gammal jazzstil, både tjugotal och swing, är alltså en del av det som i bred bemärkelse kan kallas för jazzsång eller åtminstone associeras med jazzscenen i Sverige under sextio- och sjuttioalet. Den vokala scenen kan knappast kallas stark. Få nya jazzsångerskor kommer fram under sextio- och sjuttioalet. Föregångarna Zetterlund och Porres ger ut betydande inspelningar de här årtiondena, annars är det instrumentalmusik som dominerar. Nya sångerskor som uppträder på jazzscenen förkommer ofta i andra musikaliska sammanhang, i vad som ibland kan kallas bredare underhållning och ibland mer pop-inriktat.

Anita Livstrand, som jag nämnt i samband med kvinnofestivaler och kvinnskivor, är då hon på sjuttioalet ger ut den egna skivan *Mötet* en av få kvinnor i Sverige som ger ut sin egen musik. En motsvarighet till norska Radka Toneff, som uppträder med sin egen jazzgrupp med sin egen musik, finns ännu inte i Sverige. Sångerskor som sjunger med storband medverkar som gäststartister. De är som sångerskor inte medlemmar i bandet. Många sångerskor framträder också i en lite gammaldags "vokalistroll" så att säga, i de grupper de är med i. De sjunger sina vokala inpass

¹³⁴ Dagsavisen, 2007. Översättning från norska av mig.
<http://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/article296728.ece>

omgivna av instrumentala solon, och har ofta inte så framträdande roller i de grupper de är med i. Det gäller till exempel Marlene Widmark och många av tradjazzsångerskorna.

Jag har i min genomgång lyft fram hur skribenter i Orkesterjournalen sedan sextio-talet diskuterar hur den vokala jazzen ska kunna utvecklas, men också visat hur en del föredrar sångerskor som sjunger mer traditionellt standardmaterial och som finner mer experimenterande sångerskor pretentiösa. Det är också sällsynt med vokal improvisation under sjuttio-talet. De äldre sångerskorna Karin Krog och Alice Babs är i detta fall vokala förnyare då de bägge experimenterar med ordlös sång på olika vis och vidgar sina vokala fält. De flesta jazzsångerskor som debuterar på sextio- och sjuttio-talet sjunger sånger med text, oftast engelskspråkiga jazzstandards. Mette Rongved är ensam bland jazzvokalister i Sverige om att skriva egna texter under denna tid. Hon uppträder också i duo-sammanhang med pianist, något som börjar bli lite vanligare under sjuttio-talet, där till exempel pianisten Egerbladh samarbetar med flera sångerskor.

De svenska textförfattare som de äldre jazzsångerskorna Sonya Hedenbratt, Monica Zetterlund och Nannie Porres hämtar material från – Beppe Wolgers, Hasse & Tage med flera – används inte av de nya sångerskorna. Däremot sjunger några svensk folkmusik i nya arrangemang, till exempel Ann-Kristin Hedmark. Också popmusik i jazzigare arrangemang förnyar repertoaren för både Hedmark och Kisa Magnusson. I deras sång hörs också soulinfluenser.

Några av de sångerskor som debuterar i jazzsammanhang under sextio- och sjuttio-talet fortsätter att sjunga på åttiotalet, många i storband som till exempel Meta Roos och Ann-Kristin Hedmark. Det är också under åttiotalet som Hedmark utvecklar sin egen profil som sångerska med flera skivutgivningar. Irene Sjögren återkommer också som jazzsångerska under åttiotalet och uppträder med egen grupp. Jag återkommer till henne i presentationen av åttiotalets sångerskor. Även Lulu Engdahl debuterar under sjuttio-talet, men får ett betydligt större genomslag under åttiotalet, och presenteras därför länge fram i denna studie. En del av de äldre jazzsångerskorna fortsätter alltså att utveckla sina förmågor under åttiotalet, andra försvinner från jazzscenen, åtminstone från OJ:s spalter. Men nya sångerskor gör entré.

Åttiotalets sångerskor

De kvinnor som på åttiotalet etablerar sig som nya jazzsångerskor på den svenska jazzscenen är nästan alla födda under femtio-talet, och har vuxit upp med pop och rock, vilket de influeras av. Flera av dem tar en egen plats i musikaliska sammanhang och en del har också egna grupper och ger ut skivor. De nya jazzsångerskorna som kommer fram uppträder både med traditionell jazzrepertoar och med nykomponerad repertoar. Ett fåtal sångerskor finns med i den fria improvisationsmusiken.

Jag avser inte att ge en heltäckande bild av de sångerskor som nämns i Orkesterjournalen under åttiotalet. Enstaka sångerskor kan förkomma i spalterna, som inte presenteras här. Många jazziga vokalister är också aktiva på landets musikscener utan att någonsin nämnas i Orkesterjournalen. Några får dock lite mer spaltutrymme, även om de inte kan räknas till de mer uppmärksammade sångerskorna under åttiotalet.

Sångerskan **Ruth Åsenlund** är ett exempel. Hon samarbetar på 1980-talet med maken Kurt Järnberg, trombonist och storbandsledare. 1981 medverkar hon på några spår på en skiva med Kurt Järnbergs Quintet, där hon sjunger *Easy living*, *A lot of living to do* samt *Lush life*. Jag hör några utdrag på nätet. Ruth Åsenlund sjunger med en mörk röst och det hörs att hon lyssnat på Sarah Vaughan. Hon biter av fraserna ibland, varvat med mer uthållen frasering

med avslutande vibrato. Hon sjunger med en stor, lite ropande röst och med stort utspel. Hon sjunger inte så svängigt, utan mer dramatiskt och glider ofta teatralt på tonerna.¹³⁵

1985 recenserar *I all enkelhet*, åter en skiva med Järnberg, där Åsenlund medverkar med Ellington-kompositioner, blues och Gershwin. Här finns också ett nummer på svenska: *Min livskamrat (Embraceable you)*. I recensionen av skivan är von Konow lite dubbel till hennes sång. På Skeppsholmsfestivalen detta år har hon visst presenterat sig som "skriet från vildmarken". Hon sjunger också rent och kraftfullt, men von Konow tycker att hon "har en tendens att böja tonerna på ett sätt som kan snudda vid bombasm och melodram", något som dock är en anmärkning i kanten, skriver von Konow, för hon är "onekligen inte vilken sångerska som helst".¹³⁶

En mer framgångsrik sångerska är **Elisabeth Melander**. Hon kan beskrivas som en "bred" sångerska, då hon uppträder i många olika sammanhang. Melander är född i Boden på femtiotalet och har en gedigen musikutbildning. Hon har bland annat studerat klassisk sång vid Framnäs folkhögskola, och utbildar sig i början av 1980-talet till sång- och ensemblepedagog vid Göteborgs musikhögskola för att sedan fördjupa sig i jazz och nutida konstmusik på musikerutbildningen.

Efter en Västeråskonsert med Mikael Råbergs storband skriver man i OJ 1984 om "en lovande sångerska /.../som inte verkar vara rädd för varken ljudliga eller rytmiska våghalsigheter. /.../ Redan i inledningslåten fick bandet och Elisabeth Melander med sig publiken i en smått obeskrivlig variant av *All of me*".¹³⁷ Melander medverkar också på flera spår på en skiva med samma storband från 1985. Här framförs en varierad repertoar som framförs på flera språk, och Melander visar sig vara en skicklig sångerska med en stor bärig röst. På skivan sjunger hon till exempel *Oknytt*, som gitarristen Johan Norberg komponerat och som fått text av T. Lindström, en text som har drag av folkvisa. Elisabeth Melander sjunger också med gitarren i ett solo. På ett annat spår, *Evocation*, sjunger hon på portugisiska och använder ett stort register i en rytmisk melodi. Hon visar också upp en mer jazzig sida i en snabb version av *All of me*.

En konsert med storbandet recenserar i OJ 1987:

Storbandskvällen blev en seger för Mikael Råbergs orkester och sångerskan Elisabeth Melander. Den senare helt sublim med sin skira, lätt eteriska stämma i bl a Francy Bolands harmonisnåriga *November Girl*.¹³⁸

Elisabeth Melander undervisar också i sång. Hon har till exempel varit sånglärare på Ingesunds sommar-jazzkurs. Hon är sedan 1985 anställd som sångpedagog och metodiklärare på Malmö Musikhögskola, främst inom improviserade genrer. På skolans hemsida kan man läsa om hennes bakgrund, där det framgår att hon sedan unga år sjungit och turnerat i olika musikaliska sammanhang. Hon har en bred erfarenhet som sångerska inom både gospel, jazz, visa, pop och soul, och har även framträtt på Melodifestivalen.¹³⁹

I den närmare presentation av svenska jazzsångerskor som nu följer, har jag koncentrerat mig på de få nya sångerskor som återkommer i Orkesterjournalen under åttiotalet och som givit ut skivor, spelat på jazzklubbar och deltagit på jazzfestivaler. En del har förekommit i både radio och teve.

¹³⁵ <http://www.klicktrack.com/plugged/releases/kurt-jrnberg/kurt-jrnberg-quintet-with-ruth-senlund>

¹³⁶ OJ 1985 dec. sid 47.

¹³⁷ OJ 1984, april, sid 14.

¹³⁸ OJ 1987, sept. sid 24.

¹³⁹ Se Malmö musikhögskola, <http://www.lu.se/o.o.i.s/16931>

De kan på så vis räknas till de mer synliga jazzsångerskorna under detta årtionde och framåt. Flera av dem blir också, liksom Melander ovan, engagerade som lärare i jazzsång på diverse kurser och på folkhögskolor och musikhögskolor. Sångerskorna presenteras här i bokstavsordning.

Berit Andersson

Berit Andersson är född 1953 och kommer från en musikerfamilj. Hennes pappa Sven Douglas var yrkesmusiker och spelade saxofon, modern var tidvis refrängsångerska i olika orkestrar och system utbildade sig så småningom till operasångerska. Att spela och sjunga var därmed något självklart för Berit Andersson under uppväxten, även om det tog ganska lång tid innan hon skaffade sig en mer formell musikutbildning. Som sina generationskamrater lyssnade hon mycket på pop under uppväxten, särskilt Beatles, men Ella Fitzgerald spelades också mycket i hemmet.

Berit Andersson har en bakgrund som sångerska i flera band sedan gymnasieåren. Genrerna har varit blandade; både funk, jazz, latinamerikanskt, afrikanskt och jazz. Hon har även spelat en del slagverk. Ett av de band hon sjöng i blev ett tag husband på ett musikställe i Stockholm, så Berit Andersson fick tidigt erfarenheter av att mer regelbundet stå på scenen. Hon berättar i en intervju i OJ från 2004 att det var fusionsgruppen Egba som fick henne intresserad av jazzmusik.¹⁴⁰

På 1970-talet blev hon också medlem i Leif Strands kammarkör. Kören samarbetade med många prominenta musiker, bland andra Georg Riedel, Arne Domnérus och Björn J:son Lindh. Berit Andersson fick flera solistuppdrag, och hon lärde sig också att hjälpligt läsa noter genom sin medverkan i kören. Däremot gavs inte någon direkt sängtränning här. Klangidealet i kören var år det mer "oskolade" hållet. 1978 sökte hon till Birkagårdens folkhögskola och gick deras musiklinje i två år. Det var en skola med en öppen och kreativ atmosfär, där det inte krävdes några teoretiska prov för att komma in, utan många gehörsmusiker kunde skaffa sig sådana kunskaper på skolan. Berit Andersson sökte sedan vidare till Kungl. Musikhögskolan (KMH) i Stockholm och utbildade sig under fyra år till rytmiklärare.

På KMH valde hon slagverk och improvisation som fördjupningsämnen. Att hon som sångerska skulle gå för en instrumentalist var på den tiden otänkbart för skolledningen, så Berit Andersson tog improvisationslektioner för Monica Dominique (en pianist som också sjöng) vilket hon trivdes bra med, berättar hon i intervjun i OJ. Hon framhåller också i intervjun att texter är något värdefullt att hålla på med för sångaren.

Under en period ville jag inte sjunga texter överhuvudtaget, utan bara gå in för musiken. Men jag tycker inte att jag är tillräckligt bra på scatsång /.../Sång är ju dessutom det enda instrument som kan framföra en text. Så det känns ju faktiskt viktigare.¹⁴¹

Berit Andersson tycker att scatsång är en bra träning för sångaren för att träna upp gehöret. I intervjun att hon framförallt ser jazz som en gehörstraderad musikform, som man främst lär sig genom att lyssna på andra. Men sångtekniskt har hon själv haft hjälp av de lektioner hon

¹⁴⁰ OJ 1/2004, sid 2 ff.

¹⁴¹ OJ 1/2004, sid 5.

tog för Kjell Hagegård på KMH. "Han hjälpte mig med tekniken: med stödet och skarvproblematiken, så att jag vågade sjunga över skarven och inte blev så begränsad." ¹⁴²

Berit Andersson har själv varit bland de första i Sverige som undervisat i sång med inriktning på så kallade afroamerikanska musikgenrer. Då hon gick på Birkagården började hon också undervisa på Annorlunda musikskolan i Sollentuna. Här kunde man gå på studiecirkel och sjunga musik med rötter i både jazz, kubansk och latinamerikansk musik. Berit Andersson baserade sin undervisning helt på gehör. Senare har hon bland annat arbetat på Birkagården och på KMI i Stockholm, samt undervisat i "afrosång" både på KMH i Stockholm och på Musikhögskolan i Örebro. Nu har hon en tjänst som sånglärare på musiklärarutbildningen i Örebro och undervisar också jazzsångare varje sommar på Visingsös folkhögskola.

Berit Andersson samarbetar med många musiker under åttiotalet och hennes CV, som jag fått ta del av, visar en mångfald av musikaliska sammanhang som hon deltagit i. Under åttiotalet sjunger hon till exempel med pianisten Torbjörn Langborn och gitarristen Christer Langborn, i orkestrar med både jazz och latinmusik på repertoaren. Hon samarbetar också med gitarristen Mats Bergström, både på duo och i hans septett tillsammans med sångerskan Diana Nunez. Från 1985 uppträder hon i olika sammanhang med pianisten och kompositören Ann-Marie Henning, ett samarbete som fortfarande pågår. I slutet av åttiotalet sjunger hon med Mikael Råbergs storband och turnerar med Mats Holmkvist storband "Stora Stygga", i ett projekt där trumpetaren Kenny Wheeler står för alla kompositioner.

På YouTube finner jag också några nummer från 1989, där Berit Andersson sjunger med Erik Puppe Lundmarks grupp Panta Rei, på jazzklubben Fasching i Stockholm. Materialet är skrivet av gitarristen Lundmark, en del med texter på svenska, en sorts "fusion-jazz" med inslag av latinrytm. En sång har en ordlös melodi, där sångerskan får utnyttja sitt stora register. Hon sjunger rätt mycket legato i melodier som ibland klättrar högt upp, till exempel i den mjuka *Sommarbris*, men får också använda mer styrka i *Dagen är du*. Detta är alltså två sånger med texter på svenska. ¹⁴³

Berit Andersson får sina största framgångar då hon sjunger med pianisten Steve Dobrogosz, och tolkar hans kompositioner och texter. De ger ut fyra skivor tillsammans. En samlingskiva, *Best Of*, kom 1999, där det även finns förut outgivet material. De uppträder också tillsammans på jazzfestivaler i Sverige och utomlands, på jazzklubbar och i många andra sammanhang i ett tio år långt samarbete.

I intervjun från 2004 kallar hon musiken de framförde som en sorts cross over-musik, och att det kunde göra det svårt för dem att få jobb.

Steve själv tycker inte att det är jazz – det kanske mest är jag som står för det i vår musik./.../ Vi föll mellan stolarna helt enkelt. Det var många jazzklubbar som vi inte fick spela på för att vi var för poppiga, och på popställen var vi för jazziga. I stället spelade vi en hel del i kyrkor och ordande konserter genom kammarmusikföreningar. ¹⁴⁴

¹⁴² OJ 1/ 2004 sid 5.

¹⁴³ <http://youtu.be/poAChE08kOM>. <http://youtu.be/0m7p-SDv1Ps>.

Sommarbris finns också tryckt i The Real Swede.

¹⁴⁴ OJ 1 2004 , sid 3.

Svårigheten att få jobb ledde till att de så småningom slutade med sitt duo-samarbete, som Berit Andersson annars tyckte fungerade mycket bra. Hon säger i OJ-intervjun från 2004 att hon överhuvudtaget har goda erfarenheter i sitt samarbetet med olika musiker. Hon tycker att hon alltid blivit bra och respektfullt bemött och att hon spelat med trevliga musiker som hon blivit kompis med.

Berit Andersson i OJ

På åttiotalet nämns Berit Andersson flera gånger i OJ:s spalter, och hon får alltid fina omdömen. Hon uppmärksammas till exempel för sina insatser i Mikael Råberg Storband. I en recension av *Torbjörn Langborn and the feel life orchestra*, som kallas "en smakfull, lagom kryddstark anrättning" med drag av latin och salsa, står det: "Sången är fin så länge Berit Andersson är vid mikrofonen."¹⁴⁵

Under rubriken "Helgjuten sångplatta" recenseras *Scary Bright*, den första skiva som Steve Dobrogosz och Berit Andersson spelar in tillsammans. Recensenten Göran Olsson kommenterar att han inte brukar ha höga förväntningar på plattor med kvinnlig svensk jazzsång, men då han hör denna sångerska blir det ett "chockartat möte". Han har inte hört henne förut, men han ger stort utrymme åt hennes sång i recensionen: hur hennes närmande till Dobrogosz kompositioner "vittnar om en inre styrka", att hon har "en fin rytmisk känsla" och att hennes röst "klingar kristallklart och hennes värme känns i mina porer". Dessutom har hon ett brett register, som klarar både gospel-feeling och softa melodier, som hon sjunger med "chorefri elegans". Det är en mogen och utvecklad sångerska Olsson häpet hör på denna platta. "Allt hon gör har bärighet", skriver han.¹⁴⁶

I recension av Dobrogosz och Anderssons andra skiva tillsammans, *Final Touch*, får Berit Andersson åter lysande recensioner av Göran Olsson, under rubriken "Ett enhetligt konstverk":

Berit och Steve har personlighet och ett visst mod. De vågar förlita sig till enbart det intima material som Steve skapat, fritt från schabloner och sidoblickar. Båda markerar mycket klart att de inte vill samla poäng med nöta vokalsuccéer.¹⁴⁷

Skivinspelningar

På samlingen *Best of*, med ett urval av deras skivinspelningar tillsammans från 1984 till 1994 (Dragon, 1999), har Steve Dobrogosz skrivit en omslagstext om deras samarbete.

Our collaboration was like a workshop where we tested how far we could stretch our musical wings. It was an exceptionally creative time, though we were never really able to get the music out beyond a small but loyal circle of listeners in Scandinavia.

På deras första skiva tillsammans, *Scary Bright* (1984) sjunger Berit Andersson kompad av en pianotrio, där förutom pianisten Dobrogosz, trummisen Axel Riel och basisten Anders Jormin medverkar. Även flöjtisten Katarina Fritzén finns med på ett spår. Titelspåret har text av Marshall Glover. Det är en rätt ösig låt, med lite beatiga trummor och ett hamrande piano. Texten är lekfull och spinner kring en livskänsla: "I've been blinded by delight /.../Now I'm

¹⁴⁵ OJ nov 1986, sid 23.

¹⁴⁶ OJ 1985, januari, sid 28.

¹⁴⁷ OJ, 1989, juni sid 21.

not afraid of my fright – scary bright, scary bright." Berit Andersson tar i när hon sjunger, och glider nästan ropande på vissa toner.

Pianissimo har också en text av Glover. Det är en kärlekssång med en mjuk melodi över ett rörligt basspel. Sången är uppbyggd med verser och en återkommande refräng: "You got to play me pianissimo...". Berit Andersson sjunger ganska mycket legato här, med en fyllig mjuk klang i rösten. Även *Motorway* (med text av Dobrogosz) är mjukt sjungen, där hon håller ihop melodin i långa fraser, men där varje ord är tydligt. Texten är vemodigt poetisk och handlar om svårfångad kärlek

Common ground har både text och musik av Dobrogosz. Det är ett jazzigare nummer, med återkommande ordlöst tema, där Andersson sjunger tillsammans med Fritzéns tvärflöjt. Detta är åter en text som är en sorts livsbetraktelse, kanske efter en genomlevd kris, som Berit Andersson sjunger säkert med sin klara starka röst.

På den följande skivan *The Final Touch* (1989) har samspelet tätat, då de arbetar i duo som två röster som andas tillsammans. I Dobrogosz pianospel hörs både gospel-, pop- och jazzinfluenser. Hans kompositioner är ibland mer komplexa, ibland enklare med tydlig vers och refräng-uppbyggnad. Här har han också skrivit alla texter.

Texterna är mångtydiga, och har stundtals bibliska anspelningar, som i *Eve and Mary* som handlar om två kvinnor som förlorat sina män. En del texter målar upp ett sceneri, som i *Closingtime at Schuberts*, och har också smått ironiska drag. Titelspåret *Final Touch* är en känslomättad kärleksballad där Berit Andersson sjunger legato, liksom genom bokstäverna, med tydliga konsonanter. Rösten har en liten heshet, runt en varm och fyllig kärna och hon sjunger mycket uttrycksfullt. Pianospellet är här ganska rent och enkelt.

På *Final Touch* har Andersson och Dobrogosz utvecklat det samspel som de fullföljer på kommande skivor. Här finns flera ballader om kärlek och mer allmänt existentiella teman, inte alltid helt lätta att tyda. Berit Andersson utvecklar också sin förmåga att hålla väldigt långa, nästan raka toner över ett rörligt pianospel. Rösten och pianot gör ibland dramatisk dragningar tillsammans och följer alltid varandra dynamiskt. Det är både skickligt och stämningmättat.

Berit Andersson har fortsatt att sjunga i jazzsammanhang, bland annat tillsammans med pianisten Göran Strandberg och i olika grupperingar med pianisten Ann-Marie Henning. Hon sjunger ofta deras originalkompositioner, men kan även framföra jazzklassiker. Hon har också framträtt i olika sammanhang med utländska storheter som trumpetaren och kompositören Kenny Wheeler och kompositören och orkesterledaren Maria Schneider.

Monica Borrfors

Monica Borrfors är född 1954 i Stockholm. På hennes hemsida kan man läsa om denna framgångsrika sångerska. Hennes samarbetspartner pianisten Gösta Nilsson var från början hennes musiklärare och dessutom hennes körledare under 20 år. De flyttade så småningom ihop och bildade familj. Borrfors debuterade som jazzsångerska 1980 på Stockholms jazzdagar på Kulturhuset med egen kvintett där Gösta Nilsson spelar piano, och gruppen blir omtalad från starten. Monica Borrfors kvintett har spelat tillsammans och turnerat runtom i Sverige och i världen fram till 2004, då gruppen efter 25 år upplöstes. Medlemmarna har

skiftat under åren. Tenorsaxofonisten Stefan Isacsson ersatte till exempel Hector Bingert, och var sedan medlem i gruppen fram till 1993. Gruppen har också medverkat i radio och teve.¹⁴⁸

Monica Borrffors har också arbetat med storband, men även i mindre konstellationer. Hon sjunger i dag bland annat med Gösta Nilssons trio. Hon har också engagerat sig för jazzmusikers villkor, och suttit i styrelsen för FSJ och Musikerförbundet bland annat.

Monica Borrffors i OJ

En något nervös sångerska uppträdde på lunchjazz under Stockholms jazzdagar 1980, där Lennart Stenbeck hör henne för första gången. Hon har "en uppenbar talang och lät förvånansvärt färdig", tycker han.¹⁴⁹ Monica Borrffors kvintett är sedan omskrivna i OJ, då de under åttiotalet ofta framträder på jazzfestivaler och på konserter runt om i landet.

Bill Olsson berömmar kvintetten i OJ april 1984 i samband med en konsert i Umeå. Han tycker att Borrffors blivit bättre då hon "skalat av mycket av härmningar" från förebilder som Vaughan och McRae.

Hon har inte något häpnadsväckande omfång, men å andra sidan en träffsäkerhet och en pondus som övertygar. Hon arbetar med dynamik och 'feeling' över hela linjen.¹⁵⁰

I septembernumret 1987 rapporterar man från Åhus-jazzen, där Monica Borrffors blev stor publikfavorit, med sin "varma, intensiva sång" till maken Gösta Nilssons piano. *Joy Spring* och *Social call* nämns av den repertoar som framfördes. I oktober samma år skriver man om Borrffors kvintett, "där den klassiska vokaljazzen står i högsätet med en rad standards". Samspelet i gruppen lyfts fram, och musiken "lever mycket på samklngen mellan Borrffors röst och Stefan Isakssons tenorspel".¹⁵¹

I december 1986 presenteras Monica Borrffors som den som med sin grupp fått överlägset flest röster för att få göra *Jazz i Sverige*-skiva 1987. Det handlar om en prestigefull utmärkelse för musiker, som delades ut första gången 1972 av Rikskonserter. Pristagare utses årligen av en expertgrupp. Utmärkelsen innebär lansering dels genom en skivutgivning på skivbolaget Caprice, dels turné i Rikskonserterns regi. Detta är första gången en kvinna och en sångerska får denna utmärkelse. I motiveringen tar man fasta på hela gruppen: "Juryn fastnade för gruppen också därför att den varit verksam i flera år och håller en hög musikalisk klass", skriver man i OJ. Gruppens repertoar beskrivs som "musik som finns i jazzens sångtradition" men att gruppen också framför originalkompositioner och "senare kompositörer" som Beatles och Stevie Wonder.¹⁵²

Skivinspelningar

Det dröjer alltså innan Monica Borrffors med kvintett debuterar på skiva. På *Jazz i Sverige*-skivan ***Your Touch*** (1987) medverkar förutom Gösta Nilsson på piano, basisten Per Jonsson och trumslagaren Rune Carlsson. Tenorsaxofonisten Stefan Isaksson spelar en framträdande

¹⁴⁸ Uppgifter hämtade från Borrffors hemsida: http://monicaborrffors.se/?page_id=6

¹⁴⁹ OJ 1980, okt. sid 10.

¹⁵⁰ OJ april 1984, sid 17.

¹⁵¹ OJ 1987, okt. sid 22.

¹⁵² OJ 1986, dec sid 5.

roll. Titelspåret på *Jazz i Sverige*-skivan ***Your Touch*** (1987) är en känslös kärleksballad, komponerad av Gösta Nilsson, med text av Eric Bibb. Monica Borrfors håller sig till den svepande melodin i långa linjer. I *Confirmation* sjunger hon det inledande snabba lite trixiga sångcoruset. Charlie Parkers bebopmelodi är ett exempel på instrumentala låtar som i efterhand fått sångtexter, här av Sheila Jordan. Ett annat sådant exempel på skivan är Clifford Browns *Joy Spring*. Men Monica Borrfors framför också många klassiska jazzballader, bland annat Carmichaels *The nearness of you* och Horace Silvers *Peace*. Hon sjunger dessutom en sång på svenska, Olle Adolphsons *Siv och Gunne*.

Monica Borrfors sjunger melodierna utan några utsvävningar och med texten i fokus, ibland i långa linjer med sjungande konsonanter, ibland med lite mer uppdelad frasering. Röstens lagd i ett mörkt läge, och har en lite hes karaktär. Formen är "klassisk" med sångcorus och instrumentala solon.

Your Touch får mycket fina recensioner och vinner också en Grammis 1988 för årets bästa jazzinspelning. Uppföljaren ***Second time around*** kom 1990. Här sjunger hon åter kända jazzlåtar men också en komposition av Lars Gullin och en av maken Gösta Nilsson. Thelonius Monks klassiker *Round Midnight* framförs här till storband i ett arrangemang av Bernt Rosengren. Borrfors sjunger mjukt i en ganska rak tolkning med texten i centrum. Den snabbare *Twisted* framförs med kvintetten, och är ett exempel på lite trixigare låtar Borrfors också framför.

Följande skiva ***Slowfox***, spelades in 1995, där Monica Borrfors sjunger ballader, varav många jazzklassiker, men här finns också kompositioner av Gösta Nilsson. Borrfors nyttjar här i ett lite större register och sjunger, som jag uppfattar det, med mer klang i röstens än på de tidigare skivorna. Hon har också en klarare röst i de högre registren. Hon gör fler utvecklingar i melodierna, men även här står texttolkningen i centrum. Arrangemangen och ljudbilden är lite modernare, med både syntar och stråkar, som i Michel Legrandes *What are you doing the rest of your life*. Sångerskan får åter beröm i OJ för sina tolkningar. Hon kan konsten att sjunga ballader utan att falla i sentimentala fallgropar, skriver man.

Monica Borrfors hör idag till våra mest kända jazzsångerskor. Hon har på 2000-talet spelat in ytterligare sex skivor, varav flera på svenska. De två sista har bestått av inspelningar av Monica Zetterlunds repertoar. Hon har dessutom medverkat på flera samlingsplattor och bland annat samarbetat med sångaren Claes Jansson på en skiva med Povel Ramels musik.

Lulu Engdahl Alke

I ett "Litet porträtt" intervjuar von Konow 1977 sångerskan Lulu Engdahl, där hon får berätta om sig själv och sin musikmak. Hon är född 1951 och uppvuxen i Karlstad, där hon lyssnat mycket på äldre jazzmusik, så som Armstrong och Glenn Miller, som hon fann via sina föräldrar. Annars är det förutom pop mest blues Lulu Engdahl refererar till i intervjun: Muddy Waters, Leadbelly, Josh White och Bessie Smith. När hon började sjunga var det också blues i första hand, berättar hon. Hon ville tidigt bli sångerska och har brokiga erfarenheter från olika scener och samarbeten med olika musiker, bland annat congaspelaren Sabu Martinez. Det ledde till ett avbrutet inspelningsprojekt i Holland, där producenten ville att hon skulle "skrika tio gånger värre än Janis Joplin". Hon blev besviken och åkte hem, och livet verkar ha varit i gungning.

Det var först senare under 1970-talet som hon fick kontakt med Bernt Rosengren och även lärde känna sin kommande make Björn Alke och andra jazzmusiker. Det tog lång tid innan Lulu Engdahl började sjunga igen, då med Björn Alkes kvartett. Vid intervjun har hon nyligen debuterat på skiva med kvartetten, och är arg på den kritik hon fått i OJ av Thomas Millroth, som inte tycker att Lulu Engdahl hittat sin egen stil, att hon låter rädd och osäker.

"Om vi spelade lika dåligt som vissa kritiker skrivrecensioner skulle det bli katastrof", säger Lulu Engdahl i intervjun. von Konow framhåller att det är inspelningstekniken som inte fungerar på skivan. Det kan "vem som helst som hört henne på estraden konstatera"¹⁵³ von Konow lyfter fram Lulu Engdahls dynamik och kraftfulla tilltal:

...som en slags naturkraft. Man märker det så påtagligt när hon pratar och berättar. Som jag tidigare påpekat är det raka linjer, inga krusiduller /.../Hon menar vad hon säger, precis som hon menar vad hon sjunger.¹⁵⁴

Thomas Millroth ägnar en stor del av sin recension av skivan med Björn Alkes Quartet åt Lulu Engdahls sång. Det är ganska förvånande att de två spåren som Engdahl sjunger får honom att reagera som han gör. Han menar inte att riva ned, skriver han, utan vill vara konstruktiv. Ändå är recensionen väl hård mot denna debuterande sångerska. Millroth hör en röst som är löftesrik men spänd, och han är besviken. I hans beskrivning blir Lulu Engdahl en kvinna som inbjuder till intimiteter hon inte fullföljer:

Hennes röst är sensuell, full av löften och antydningar. Jag hör att hon älskar Billie Holiday och att hon älskar denna typ av blues. Det gör jag med, men där lämnar Engdahl mig, hon säger mig inget mer, vill inget mer med det här gemensamma konstaterandet. Just när vi funnit varandra vänder hon på klacken och går.¹⁵⁵

Lulu Engdahl fortsätter att sjunga med basisten Björn Alke och gifter sig med honom. Hon har utvecklats oerhört, tycker recensenten som hör Lulu Alke (som hon sedan heter) med kvartett på jazzklubben Fasching 1980. Nu det är inga antydningar det handlar om.

Mer än någon i gamet har hon gått in för blues. Och hon sjunger hon annat, så finns det bluesfeeling också då. Hon har den i rösten, i varje stavelse. Och hon har volym och omfång i sin röst. Hon sjunger ut med besked. Det är alltid fråga om s k raka rör.¹⁵⁶

När Lulu Alke uppträder på jazzfestivalen i Umeå 1988 spelar Björn Alke piano. Recensenten Bill Olsson är entusiastisk. Han kallar henne för "en mycket personlig profil och jazzsångerska", och slås av "närvaron, koncentrationen och sättet på vilket hon bjuder på sig själv. Hennes sång är generös, har äkthet och laddning."¹⁵⁷

Jag hör Lulu Alkes kvintett i en radioinspelning från Piteå 1985 i två nummer: Jazzlåten *It could happen to you* och balladen *I'm yours*. Hon tar sig vissa friheter gentemot melodin och sjunger med temperament. Hon både viskar och gör rösten hes och spräcklig i en lite pressad sångstil. I två bluesiga nummer med Norrbotten Big Band sjunger hon rakare med större kraft.

¹⁵³ OJ mars 1977, sid 9.

¹⁵⁴ OJ, mars 1977, sid 30.

¹⁵⁵ OJ 1976, dec. sid 26.

¹⁵⁶ OJ 1980, juni, sid 10.

¹⁵⁷ OJ 1988, dec, sid 17.

Lulu Alke får också göra *Jazz i Sverige*-skivan 1989, och skivan som får titeln **Lulu Alke** är hennes skivdebut i eget namn. Medverkande musiker är Björn Alke, piano, Palle Danielsson, bas, Leif Fredriksson, trummor samt en hel del blåsare och även stråkar på vissa nummer. "Det är svårt att erinra sig någon tidigare svensk jazzskiva med så överrumplande sensuell kraft och utstrålning", skriver recensenten Bill Olsson, och berömmar också hela produktionen, det drivna kompet och solosatserna. Men framförallt sångerskan prisas :

Här sjunger hon med en trovärdighet och sinnlighet som sångskivor annars sällan lyckas förmedla. Hon verkar ha total närhet till sina känslor och har valt ut låtar som passar hennes temperament perfekt. Inledande *Angel eyes* är förödande vackert tolkad; stråkarna sveper runt Lulus suggestiva sång, där hon glider sensuellt på tonerna /.../ Lulu Alke är oemotståndlig, stolt och fri. Hon sjunger med hjärtat och inte med gester eller jargong. Frågan är om inte detta är den bästa skiva med jazzsång som gjorts här i landet under -80-talet.¹⁵⁸

Skivinspelningar

På skivan med Björn Alkes Quartett, från 1976, sjunger Lulu Engdahl (som hon då hette) två spår: den jazziga Billie Holiday-klassikern *Fine and Mellow* och Mose Allisons modernare *Everybody's Cryin' Mercy*. Bägge är bluesiga nummer. Hon har en personlig röst, hon sjunger lite försiktigt med korthuggna fraser. I Allisons komposition hör man tydligt influenser i Lulu Engdahls sång från hans eget sätt att frasera, med en push framåt och med tryck på vissa ord.

På skivan **Lulu Alke** (1989) framträder en betydligt säkrare sångare. Här blandas olika sorts arrangemang: kvartett med blåsare (sax eller trumpet/flygelhorn) storband, ibland med stråkar. Lulu Alke sjunger jazz, blues och ballader på engelska, i traditionellt upplagda former med sångcorus och solosatser. Här finns några sånger som sjungits av Billie Holiday: *You don't know what love is* och *Travlin' light*. Lulu Alke sjunger också två Ellingtonnummer: den jazzigt svängiga *I'm just a lucky so and so* och balladen *Sophisticated lady*. Hon sjunger även några bluesar, lite snabbare jazznummer samt fler jazzballader, som den inledande *Angel eyes* där hon sjunger till Bernt Rosengrens stråkararrangemang.

Lulu Alkes sångstil är något annorlunda än samtida kollegors, hennes röst är frän och lite nasal. Många av hennes uttryck kan associeras till blues, soul och gospel snarare än till mer traditionell jazzsång, men jag kommer också att tänka på jazzsångerskan Dinah Washington. Lulu Alke har ett litet snabbt vibrato, ibland använder hon en lite luftig röst, ibland pressar hon rösten. Hon sjunger oftast nära melodin med små variationer, där hon ornamenterar, låter rösten spricka upp i frassluten, glider på tonerna ibland. I balladerna sjunger hon i ganska långa och sammanhållna fraser. I snabbare nummer sjunger hon lite tuffare och mer korthugget. Hon klarar bra att ta plats i en storbandsituation, där hon sjunger med kraft. Som mest självklar låter hon i mitt tycke i blueslåtar. I balladerna kommer hon närmre orden, och ofta prövar hon att variera sin röstklang och färga sångerna på det sättet.

Debutskivan blir också den sista skiva Lulu Alke spelar in, men medverkar till exempel med sin kvintett i en radioinspelning från 1990, där hon sjunger flera jazznummer, bland annat *Yardbird suit*. Paret Alke flyttar från Stockholm och Lulu Alke undervisar ett tag på Framnäs Folkhögskola. Paret skiljer sig och Lulu Alke flyttar tillbaka till Stockholm. Hon avlider 1996, endast 45 år gammal.

¹⁵⁸ OJ 1989, sept, sid 21.

Lena Jansson

Lena Jansson är en sångerska från Borlänge, född i början av sextioalet, som under åttiotalet prisas för sina raka okonstlade tolkningar av engelskspråkiga jazzstandards. Hon "upptäcks" av tenorsaxofonisten Lennart "Jonken" Jonsson, som är hennes lärare i Borlänge. Jonken och Lena Jansson blir ett musikerpar som samarbetar i olika konstellationer, turnerar och spelar in skivor och som dessutom gifter sig.

I en intervju i Dala-Demokraten från 2008 berättar Lena Jansson att hon kom in i jazzmusiken via alla gamla musikfilmer hon tittade på som ung, med Fred Astaire, Gene Martin, Dean Martin med flera som sjöng melodier som blivit standardrepertoar för jazzmusiker. Sedan hon träffat Jonken matade han henne med jazzsångerskor: Anita O'Day, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Carmen McRae och Frank Sinatra. Den sistnämnda har alltid varit hennes favorit, berättar hon.¹⁵⁹

Lennart "Jonken" Jonsson intervjuas i radions P2 1983, i ett program om och med hans kvintett, under titeln "Som att leka". Här spelas flera musikexempel från olika tillfällen där Lena Jansson sjunger. Hon är ännu mycket ung, men Jonken talar om hennes "enastående förmåga att ta till sig texterna". Man kunde tro att man åtminstone behöver vara 30-40 år för att kunna tolka dessa texter, säger han. "Men det finns ju specialbegåvningar."¹⁶⁰

I kvintetten ingår, förutom Jonken och Lena Jansson, pianisten Gösta Rundqvist, basisten Sture Åkerberg och Roffe Andersson på trummor. Jonken talar i radiointervjun om hur man anpassar sitt spel till vokalisterna. Kompet kanske tar ned volym något, saxen fyller i tomrummen och kommenterar, säger han.

Jag hör också en radioinspelning från jazzklubb Fasching i Stockholm, från 1982. Lena Jansson inleder med *My man* tillsammans med Gösta Rundqvists piano. Hon sjunger ganska tyst, nära micken och nära orden. Hon har en lite barnslig, ljus och rak röst. Hon framför sedan *My Romance* i en lite svängigare version med bandet, och sjunger melodin rakt med små variationer. Sedan sjunger hon åter en ballad, *My Foolish heart*, där hon kryper nära texten, nästan viskande ibland. Konsonanterna sjunger i orden. Konserten avslutas med en up-tempo-version av *Dearly Beloved*.¹⁶¹

Denna tidiga inspelning är ett bra exempel på Lena Janssons sångkonst, och på den repertoar hon framför under åren som följer, ofta med Jonkens kvintett, ibland med Sandvikens storband. Hon har också samarbetat med Nils Lindberg och med Melker Isakssons trio. Även om Lena Jansson låter säkrare med åren har hon kvar sitt raka tilltal, och orden står alltid i centrum i hennes tolkningar.

Lena Jansson i OJ

Lena Jansson "har sjungit fint i flera år" skriver man i OJ 1984, då hennes debut på skiva – *Pay some attention to me* med Nils Lindbergs combo – recenseras av von Konow. Man har hört henne runt om i landet och på radio flera gånger, skriver han, och på skivan infriar hon

¹⁵⁹ Dalademokraten, publicerad 18/3 2008.

<http://www.dalademokraten.se/Templates/pages/news.aspx?id=21011>

¹⁶⁰ SR P2 1983, 1/9. I programmet framträder även Meta Roos.

¹⁶¹ SR P2, *Club Jazz*, 28/10 1982

alla löften. Hon är endast 22 år men har redan ett personligt sound och en personlig frasering, tycker han.

Få sjunger så påtagligt rent som Lena, hennes röst lyder minsta vink i hela registret. /.../ Lena har ingen stor röst, och den är inte bluesig, inte heller lik Billie Holidays. Och inte är den hes eller beslöjad. Likafullt är den en jazzröst, klar och utan markant vibrato /.../. Det svänger om Lena, mest påtagligt i halvsnabba nummer /.../ Hon har ett orubbligt föredrag och en osviklig känsla för ballader.¹⁶²

Lena Jansson sjunger denna Gershwin-melodi rättfram, med sin klara, raka röst med en antydning till vibrato i frassluten. Hon sjunger melodin utan några utvikningar, men med en driven och rytmisk frasering där varje ord är tydligt och i fint samspel med de ackompanjerade musikerna. Pianisten Lindberg och Jonken spelar solo i en klassisk jazzstil.

Lena Jansson omtalas också 1985, när hon sjunger med Jonkens kvartett i Norrköping. Lars Lystedt framhåller den okonstlade kvaliteten i hennes röst:

Lenas raka och nakna sång låter inte som någon annan jag hört. I början känns det lite konstigt att höra den mjuka och nästan vibratofria och lite naiva rösten. Det finns nämligen inget av Ellas eller Sarah Vaughans ofta manierade konst.¹⁶³

von Konow tycker i sin recension att Lena Jansson låter som Putte Wickman, som också medverkar på skivan. Lystedt jämför henne med kollegan Marlene Widmark. "Samma okonstlade artisteri", skriver han.

"Mognad sång med inre styrka" är rubriken för en recension av skivan *All of us* (1987) där Lena Jansson sjunger nio låtar med pianisten, arrangören och kompositören Nils Lindberg och Stockholm Big Band. Recensenten Göran Olsson tycker nu att hon fått sitt stora "break". "Hennes sång har mognat och hon har ett imponerande lugn framför mikrofonen. /.../Hennes spröda röst har en inre styrka", skriver han. Förvånande nog, skriver Olsson, passar hon bra till storband, mycket tack vare fina arrangemang av Nils Lindberg.¹⁶⁴

Skivinspelningar

Några av spåren från debutskivan från 1984 har återutgivits på en CD, där Lena Jansson sjunger vanliga och mer ovanliga Gershwin-kompositioner tillsammans med Nils Lindberg Combo, där även Jonken ingår. (CD-skivan innehåller också inspelningar från 1995.) Detta är klassisk jazzmusik, där sångerska och musiker förvaltar jazztraditionen på ett personligt sätt. Lena Jansson tar fatt i varje ord och liksom suger på dem, så att de också blir musikaliska element i hennes fraseringskonst. Hon sjunger mjukt och nära, men kan också ta i utan att rösten förlorar sin klarhet.

Lena Jansson behåller samma kvaliteter när hon sjunger till storband på *All of us*. Texten på skivomslaget är skriven av Jan Olsson och där berättas om Stockholm Big Band och dess ledare Lindberg. Bandet består av unga musiker, med gästartisten Jonken på tenorsaxofon. De flesta numren är jazzklassiker av kompositörer som Rodgers, Berlin och Ellington. Två kompositioner är skrivna av Lindberg: *As you are* och *Shall I compare thee to av summers day*, med text av Shakespeare. Den sistnämnda har blivit en välkänd och populär komposition

¹⁶² OJ 1984, okt sid 27.

¹⁶³ OJ, 1985, april sid 29.

¹⁶⁴ =J 1987, juli/avg. sid 23.

som ofta framförs av sångerskor. Lena Jansson sjunger den med lite uppdelad frasering, som ger en jazzig karaktär åt denna komposition som annars ofta framförs mer legato. Blåsarna omger hennes lite flickaktiga stämma på ett varsamt och självklart sätt. Även i ballader som *Detour Ahead* behålls känslan för orden även i arrangemangen, det skapar rum för en närheten i hennes sång, något som är ovanligt i storbandssammanhang. Skivan utgör ett fint exempel på en svensk jazztradition, där tankarna går till förebilder som Lars Gullin.

Lena Jansson och Jonken fortsätter att musicera tillsammans och ger även ut skivor på 1990-talet. Lennart Jonken Jonsson avlider 2007. Efter det har Lena Jansson fortsatt att sjunga med egen kvartett.

Irene Sjögren

Irene Sjögren är född 1953 och kommer från en musikerfamilj. Hon har i en intervju i teveprogrammet *Jazzhörnan* 1988¹⁶⁵ berättat att hon till skillnad från sina jämnåriga lyssnade på jazzlåtar i stället för pop. Hon älskar de gamla låtarna, men vill söka göra dem på sitt vis, säger hon, och vänder sig gärna till låtar "som inte är alldeles söndersjungna". Den storbandsmiljö hon växte upp i blev så att säga hennes skola. Men Irene Sjögren valde också en annan väg än musiken. Hon har studerat matematik och fysik och har doktorerat i elementarpartikelfysik vid Karolinska institutet i Stockholm.

Redan 1971 skriver man om Irene Sjögren i OJ. Hon kallas ett "nytt vokalistfynd", när hon 18 år gammal sjunger med storband i Salemstaden. Recensenten Jan Olsson skriver att "hennes raka, rytmiskt säkra och avspända sång gör sig allra bäst i ballader".¹⁶⁶

På en skiva med Botkyrka Big Band, 1979, medverkar hon på tre spår. Storbandet leds av Irenes far Rune Sjögren, trombonist och pianist. Några av de musiker som spelar på denna skiva, pianisten Ove Lundin och trumpetaren Gustav Bergalli, ingår senare i Irene Sjögren Quintet, som bildades 1983, med Olle Steinholtz, bas, och Pétur "Island" Östlund, trummor.

Irene Sjögren uppträder också 1981, med en trio som bildats på en improvisationskurs, på en lunchkonsert på Kulturhuset i Stockholm. Musiken beskrivs av Bertil Sundin som "lugn och avspänd jazzmusik, mestadels i traditionella former, med tonvikt på intim, finstämd musik"¹⁶⁷. Sångerskan prisas av Sundin för sin säkra intervalluppfattning, och det framgår av hans recension att hon också improviserar ordlöst.

Något som betytt mycket för sångerskan Irene Sjögren är ett år av samarbete med den amerikanska trumpetaren och storbandsledaren Thad Jones, som då bodde i Köpenhamn och bland annat undervisade på det danska musikkonservatoriet. Han hade hört henne sjunga och ville ha med henne i olika projekt. 1983–1984 sjöng hon både i storband och i mindre konstellationer med Jones och hon medverkade bland annat i ett radioprogram med danska radions storband. Detta blev en musikalisk kick för Irene Sjögren, och hans uppmuntran fick henne att ännu mer våga satsa på musiken.

Det var också samarbetet med Thad Jones som ledde till att den egna kvintetten bildades, då Irene Sjögren ville ha något hon kunde visa för Jones när han hörde av sig. Kvintetten

¹⁶⁵ SVT 1 22/7 1988.

¹⁶⁶ OJ 1971, maj, sid 19.

¹⁶⁷ OJ 1981, sept sid 17.

spelade sedan på jazzklubbar runt om i landet, de uppträdde på jazzfestivaler och medverkade i radioinspelningar. I OJ uppmärksammas kvintetten flera gånger, och när de spelar in en skiva 1986 kallas den en "efterlängtd skivdebut". Sångerskan får idel lovord av recensenten Jan Olsson, som beskriver Irene Sjögren som en jämbördig medmusikant i gruppen.

[Hon är] definitivt inte en refrängsångerska med komp. Irene är tveklöst medlem i ensemblen, där hon bidrar med *sitt* sound och *sina* inlägg /.../Hon är en utpräglad jazzsångerska, en välsjungerska som lyssnar och samspekar .

Olsson uppskattar Irene Sjögrens sound, och tycker att hon modulerar rösten på samma sätt som trumpetaren Gustavo Bergalli. Hon är också rytmiskt säker och "ger musiken spänning och liv".¹⁶⁸

Skivinspelningar

Skivdebuten med Irene Sjögrens Quintet, *Sweet Surprise* från 1986, innehåller åtta spår i en blandning av ballader och snabbare låtar, flera med latininfluerat sväng. Inledningsspåret är en snabb version av *I thought about you* följt av en långsam ballad av Red Mitchell, *Lonely Island*. Två av sångerna på skivan har svenska texter: Berndt Egerbladhs tonsättning av en dikt av Karin Boye, *Till skuggan av verkligheten*, samt en komposition av Elise Einarsdotter, där Irene Sjögren skrivit texten, *Porträtt*. Över huvud taget är det en lite ovanlig repertoar som hon med sin Quintet framför på skivan, i genomförda arrangemang och med sångcorus omgivna av solistinsatser från musikerna. Titelspåret, som också är det längsta på skivan, är skrivet av Blossom Dearie.

På skivomslaget skriver Göran Olsson om Sjögren att hon "formulerar sig som en instrumentalist". Sångsättet på skivan upplever jag också som mer inriktat på musikaliska kvaliteter än på ren texttolkning, även om orden alltid är tydliga. Irene Sjögren använder språkljuden, både på engelska och svenska, som musikaliska element. Hon kan hålla ut vokaler så att de låter som blåsinstrument, hon låter konsonanterna ljuda, hon kan ta en del av ett ord och rytmisera det. Rösten som är ganska liten och tunn låter ömsom viskande och luftig, ömsom lite nasal och mer vässad, i de högre registret klarare. Hon söker färga sången med olika röstklanger och fraserar och varierar melodin i sina sångcorus. Ibland improviserar hon utan ord, ibland sjunger hon vokaliser med trumpeteten. I det sista stycket, *Nocturne*, är sången helt utan ord. Den egna texten till Einarsdotters lite snåriga melodi handlar om "någon" som finns där och bryr sig om, "tröstar dig och smeker, sakta när du gråter /.../stärker dig och älskar..." .

En konsert med kvintetten 1987, där man spelar många nummer från skivan, recenseras i OJ, och inte minst sångerskan får beröm:

Sångerskan Irene Sjögren har en intimitet, innerlighet och inre styrka som ger texterna den betydelse de är värda. Men hon kan även ruska om publiken i up-tempos som *This Masquerade*

Recensenten nämner också det härliga kompet och trumpetaren Bergalli. De "backade förtjänstfullt upp Irenes oftast instrumentala frasering".¹⁶⁹

¹⁶⁸ OJ 1986, sept. sid 41.

¹⁶⁹ OJ 1987, juli sid 24-25.

I teveprogrammet *Jazzhörnan* 1988 sjunger Irene Sjögren två jazzklassiker tillsammans med Umeå storband: balladen *Lover man* och den snabbare *I thought about you*. Även här prövar hon liksom olika uttryck och färgar rösten med viskningar ibland. Hon improviserar mycket, gör egna melodiska utflykter och är rytmiskt driven. Hennes röst är inte så stark, men hon kan sjunga väldigt klart högt upp i registret, på ett sätt som kan påminna om Alice Babs.

2001 kom skivan *Song for a Willow*, där Irene Sjögren sjunger till piano och bas med sina gamla medmusiker Ove Lundin och Olle Steinholtz, och där också trumpetaren Gustavo Bergalli medverkar på några spår. Här tolkar Irene Sjögren och gruppen finstämt flera välkända jazzballader samt även senare kompositioner av bl a Maria Schneider med texter av Dave Castle. Texttolkningen är i mitt tycke tydligare här än i de tidigare inspelningarna.

Improvisationsläraren Sjögren

Från början sjöng Irene Sjögren helt efter gehöret, berättar hon för mig när vi våren 2011 stöter ihop på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, där hon sedan länge arbetar som sånglärare. Hon berättar att hon hade spelat lite piano i kommunala musikskolan och kunde läsa noter, men hade ingen teoretisk koll på harmonik eller grunderna för jazzimprovisation. Hon listade sig till detta så att säga bakvägen, via sitt lyssnande och eget experimenterande. När hon sedan lärde sig mer om musikteori kunde hon nästan känna sig upprörd över att ingen tidigare gett henne denna kunskap. Det var ju inte något omöjligt att lära, inte alls så svårt!

Flera sångerskor hörde av sig till Irene Sjögren och ville ha sånglektioner, när de hört henne improvisera. Lina Nyberg var en av de första eleverna. Irene Sjögren började på så vis tidigt undervisa i jazzsång på KMH, med improvisation som specialitet, och fick så småningom fast anställning där som sånglärare på jazzinstitutionen.

Annika Skoglund

På Annika Skoglunds hemsida står det att hon "blev tidigt intresserad av olika musikstilar och sångsätt", och det är onekligen en mångsidig sångerska som intervjuas av Mia Gerdin i radioprogrammet *Spinrock* 1983. Skoglund är då 22 år gammal och utbildar sig till operasångerska på Musikhögskolan i Göteborg. I programmet spelas också flera nummer, där Annika Skoglund sjunger med jazzgruppen Opposite Corner, men också sånger där hon får använda sin klassiskt skolade röst i kompositioner av de Frumerie och Schubert.

Annika Skoglund berättar i intervjun att hon började sjunga i kyrkan. Hon ser sig som kristen, men hon tycker att hon kan förmedla glädje i all sorts musik. Jazztexter går bra, även om de är banala. Hennes stora förebild är Stevie Wonder. Hans starka inlevelse och känsla vill hon ha i all musik hon sjunger, "fast på mitt sätt", säger hon. Hon tycker att det är lättare att sjunga jazz än klassiskt rent tekniskt, för man behöver inte ha "samma fräschör" i rösten hela tiden. Men inlevelse är lika viktigt i alla genrer, att det hörs att man vill tala om något, säger Annika Skoglund.

Tenorsaxofonisten Gunnar Lindgren är en ursprunglig medlem i Opposite Corner, en uppmärksammad grupp som startade på 1970-talet. På åttiotalet är han även lektor på Musikhögskolan i Göteborg, där han undervisar i improvisation, och jag antar att det är där han får kontakt med sångstudenten Annika Skoglund. Hon uppträder med gruppen på jazzklubbar och jazzfestivaler under 1980-talets första hälft, och i OJ beskrivs hon som ett

sångfynd. Hon medverkar också på två av gruppens skivor: *Low – High* (1982) och *Back from where we came* (1984). I en recension av den sistnämnda skivan kallar von Konow henne för en originell sångerska: "hennes röst är i hög grad ett instrument, ofta med från klang, alltid intensivt uttrycksfull".¹⁷⁰

Att Skoglund, trots sin ungdom, är en mycket kompetent och skicklig sångerska framhävs ofta i recensionerna. Då hon uppträder på jazzfestival i Göteborg 1984, sjunger hon "insiktsfullt och med fin bärighet". Bland annat framför hon Ornette Colemans *Lonely Woman*. "Jag tycker att hon borde sjunga fler låtar av det här slaget. det är egentligen bara ett fåtal sångerskor som klarar det", skriver recensenten Lennart Blomberg.¹⁷¹ Annika Skoglund är också sånglärare på Ingesunds jazzkurs sommaren 1984, och uppträder i samband med det på en lärarkonsert i Arvika, där hennes sångkonst beskrivs som intensiv och dramatisk.¹⁷²

I en recension från en jazzfestival i Helsingborg 1985 skriver Christer Nilsson:

Annika Skoglund med Opposite Corner återförde oss till jazzens mer naturliga miljö, intim klubb, rökig och varm. Nyansrikt och inlevelsefullt med avvägda dramatiska åthävor visade hon åter prov på sin höga klass.¹⁷³

Lennart Blomberg framhåller samma år Skoglunds sceniska kvaliteter, och jämför henne med mer falsksjungande kollegor.

I sångerskan Annika Skoglund har man också ett ansikte utåt som är värdefullt, förutom att hon sjunger fint och – framförallt – rent, vilket sannerligen inte alla större eller mindre sångstjärnor inom jazzen gör.¹⁷⁴

Skivinspelningar

På *Low – High* (1982) medverkar Annika Skoglund på tre av skivans åtta spår. På skivomslagets baksida står hon tillsammans med musikerna Gunnar Lindgren, tenorsax, Åke Johansson, piano, Kjell Jansson, bas och Mats Hellberg, trummor. (På den följande skivan är det Leroy Lowe som spelar trummor.) Texten på skivkonvolutet berättar om Göteborgsgruppen som en av de mest uppmärksammade sedan 1970-talet, och att gruppen är influerad inte bara av amerikansk musik utan också av "både folklig och seriös musik från olika länder".

De flesta av kompositionerna på skivan är skrivna av basisten Kjell Jansson. Annika Skoglund sjunger två kompositioner av Jansson. Den första är en tonsatt dikt av Göran Sonnevi, *Också i mitt hjärta*, där man hör hennes mer skolade stämma när hon tydligt framför orden i den lite snåriga melodin. I den andra sången *Höst* sjunger hon vokaliser.

Dessutom framför gruppen *Song for Mozambique*, med text och musik av Semanya McCord. Kompositionen finns ursprungligen på tenorsaxofonisten Archie Shepps skiva *A sea of faces*, 1975. I originalinspelningen framför sångerskan Rafi Taha texten mjukt över ett enkelt komp. Sången blandas här med ett poem av Shepp och texterna handlar om frihet för de svarta. Shepp var en av de många radikala jazzmusiker som under sextio- och sjuttio-talet stred för de

¹⁷⁰ OJ 1984, dec. sid 43.

¹⁷¹ OJ 1984, okt. sid 19.

¹⁷² OJ 1984, okt. sid 6.

¹⁷³ OJ 1985, sept. sid 17.

¹⁷⁴ OJ 1985, okt. sid 17.

svartas rättigheter i USA genom att liera sig med Black Panther-rörelsen och bland annat söka sina afrikanska rötter.

På *Opposite Corners* skiva är *Song for Mozambique* mer kraftfullt tolkad än i originalet. Den inleder skivans B-sida och är över nio minuter lång, med långa improvisationer. Annika Skoglund inleder mjukt i rubato: "There's a beautiful song that is heard. It begins with an african word...". Sedan kommer tempot igång och hon sjunger mer kraftfullt: "Tell the people they got to be strong!" Hon förhåller sig allt friare till melodin och är också med i improvisationerna med långa toner. Hennes röst har både styrka och mjukhet, och hon kan ta plats bland de ganska fritt improviserade medmusikerna.

På *Back from where we came* (1984) tolkar Annika Skoglund åter afroamerikansk musik med ett radikalt socialt budskap, dels i Eddie Harris *How can you live like that*, dels i *Uhuru Sasa* av Gary Bartz. ("Uhuru" är swahili och betyder "frihet".) Bägge kompositionerna är rytmiska och texterna är fyllda av social indignation och ett ganska aggressivt patos. Detta gäller särskilt i *Uhuru Sasa*, där Skoglund sjunger rader som "Hell no, we won't fight your dirty battles no more!" Detta är texter som kanske inte är vad man förknippar med en ung svensk sångerskas egna erfarenheter, men hon sjunger dem med övertygelse!

Annika Skoglund har stora röstresurser, ett souligt sångsätt med krut, dramatik och viss aggressivitet i rösten. Hon kan också ta i mycket högt upp i registret, med en vässad röstklang. I de lägre registren har hon en mörk klangbotten. Hon har ett bra amerikanskt uttal och berättar texten utan att släppa rytmiken. Hon ger sig också ut i rätt fria improvisationer, growlar, väser, skriker, glider på långa toner och tar plats bland de improviserade musikerna på ett vis man sällan hör från svenska sångerskor under denna tid.

På skivan sjunger hon också två jazznummer. I Ellingtons ballad *Sophisticated Lady* tar hon närmast teatralt fatt i textens dramatik och visar sitt stora röstregister i melodins klättringar. *Just in time* framförs i ett lite snabbare jazzsväng.

Rökiga miljöer och påfrestande turnéer sliter på rösten och Annika Skoglund väljer att satsa på den klassiska sångkarriären och slutar att sjunga med *Opposite Corner*. Hon har dock aldrig helt upphört med att blanda genrer, och samarbetar även på 2000-talet med jazzmusiker. Hon har också sjungit med Steve Dobrogosz i flera sammanhang och även framfört Kjell Janssons musik och texter, bland annat på skivan *Crossover* (2007).

Lena Willemark

Lena Willemark är född 1960 i Dalarna och med en uppväxt med mycket musik, där hon bland annat började spela fiol för en spelman i trakten. Hon är utbildad på KMH i Stockholm, där hon började på musiklärarlinjen redan som 18-åring och gick individuell studiegång med sångpedagogik som tillval. Med sitt intresse för folklig sång fick hon söka sig lärare utanför skolan. Lena Willemark har medvetet blandat genrer och ofta rört sig i gränsland mellan jazz och folkmusik. Hon ser olika musikslag och genrer som en helhet.¹⁷⁵ Lena Willemark blev senare riksspelman på fiol och uppträtt som traditionell folklig sångerska. Hon har även medverkat som sångerska i flera av Karin Rehnqvists kompositioner. I yngre år var hon också medlem i sånggruppen *Gals and Pals*. Hon har samarbetat med mycket med musiker hon mötte på KMH, bland andra pianisten Elise Einarsdotter och saxofonisten Jonas Knutsson.

¹⁷⁵ Uppgifter hämtade från Åkesson (2007) där bland annat Willemark intervjuats, se sid 151 f.

Lena Willemark dyker upp i OJ:s spalter i slutet av åttiotalet, då hon också framträder tillsammans med jazzmusiker på scen och på skiva.

Kompositören och arrangören Mats Holmquist spelar 1986 in ett ambitiösa projekt, *Tales of Time*, på rikskonserters skivbolag Caprice, med stöd av kulturrådet, där Lena Willemark är sångerska. Detta är ett exempel på stadsunderstödd jazz som musikaliskt liknar konstmusik. Holmquist har komponerat sju stycken för sopran, stråkkvartett och jazzkvintett, till engelskspråkiga texter av Apostolos Dimitrakopoulos. De asymmetriska texterna har väglett kompositören, och gett varierade känslouttryck och former för musiken, skriver Holmquist på skivomslaget. Lena Willemark visar sin skicklighet i kompositionerna, där hon använder ett stort register, framför texter i olika tempon och stilar och dessutom sjunger utan ord. Någon gång ges hon också utrymme att improvisera.

I OJ 1987 talas om "underbar sång" av Lena Willemark på Puppe Lundmarks skiva *Dances* (1986), där hon bland annat sjunger *Sommarbris*, en komposition av Lundmark.¹⁷⁶ Willemark ses också som "ett perfekt tillskott" till Elise Einarsdotters Ensemble, när de uppträder under Stockholms jazzdagar 1988. Det är främst de folkliga inslagen recensenten Christian Munthe fäster sig vid, och kombinationen av sångerskan röst och Knutssons saxofon. "Behandlingen av svenska folklåtar var både fräsch och medryckande", skriver han.¹⁷⁷ Lena Willemark medverkar också med ensemblen på skivan *Secrets of living*, inspelad 1989, i kompositioner av Einarsdotter samt även i några polskor.

Jag hör några utdrag från skivan på nätet: *My heart*, en ballad där Lena Willemark sjunger med lite viskande röst i en tonsättning av ee cummings poem: "May my heart allways be open...".¹⁷⁸ *Poem* är ett rytmiskt nummer om känslor, där Willemark framför texten med mer temperament och dynamik. Hon sjunger också vokaliser tillsammans med Knutssons saxofon, till exempel i stycket *Alexandriner*.

Skivan får en negativ recension i OJ 1990 av recensenten Jan Olsson. Han finner det mesta pretentiöst, "musiken når sällan upp till texternas nivå". Han är också kritisk till Einarsdotters pianospel, som han tycker är kantigt. Saxofonisten Jonas Knutsson kallas "moderiktig" i recensionen, men Knutsson står ändå tillsammans med basisten Olle Steinholtz för det jazziga, tycker Olsson. Sångerskans insats verkar mest irritera honom:

Lena Willemarks sång är rent formellt nästan anmärkningsfri, men har inget som gör, att hon skiljer sig speciellt från mängden. Utom möjligen i de ordlösa numren, där hennes trallande tyvärr är högst påfrestande.¹⁷⁹

Kanske känner inte jazzrecensenten igen sig i den genreöverskridande musik gruppen framför? Lena Willemark och Elise Einarsdotters utgår i sitt samarbete från både jazz och folkvisor och framför också tonsättningar av kända Boye-dikter, ett material som de bland annat framfört på bibliotek runtom i landet. Under 1990-talet kom fler skivor med Lena Willemark och Elise Einarsdotters ensemble. Lena Willemark har annars mest arbetat som folksångerska i projekt med musiker från olika håll och gett ut ett stort antal skivor. Mer jazzinspirerade projekt kan nämnas, till exempel fusionsensemblen Enteli, som bildades 1987, med bland andra saxofonisten Jonas Knutsson och med Bengt Berger på tablas. På

¹⁷⁶ OJ 1987, juni sid 29. I en upptagning från jazzklubben Fasching från åttiotalets mitt framför Berit Andersson samma sång. (Se vidare presentation av Andersson ovan.)

¹⁷⁷ OJ 1988, okt. sid 22.

¹⁷⁸ Sången har på 2000-talet åter spelats in med sångerskan Rigmor Gustafsson.

¹⁷⁹ OJ 1990, mars sid 30

skivan *Windogur* (2000) sjunger hon en egen komponerad svit tillsammans med pianisten Bobo Stenson och basisten Palle Danielsson med flera. På Einarsdotters album *Summer night* (2010) medverkar Willemark på flera nummer, bland annat i jazzballaden *It never entered my mind*, som hon framför tillsammans med basisten Steinholtz och pianisten Einarsdotter, ett nummer som även spelades in på *Secrets of living*.

Sammanfattande kommentar

Min sammanställning av de mer framträdande jazzsångerskorna från åttiotalet visar på en bredd och en variation i uttrycken och i repertoaren. Men de finns också det som förenar dem. Alla sjunger övervägande engelskspråkig repertoar och fortfarande är jazzsångerskor i Sverige framför allt textinterpreter som varierar sig genom att frasering och små vokala avvikelser från melodin. Ingen av dem komponerar själv sitt material, även om flera har egna grupper och på så vis påverkar arrangemang och repertoarval. Irene Sjögren är den enda av åttiotalets sångerskor som själv skrivit en text i de inspelningar jag hört, då på svenska. Hon är också medproducent på sin skiva från åttiotalet, *Sweet Surprise*.

Flera av de artister jag undersökt framstår som traditionella jazzsångerskor. De sjunger engelskspråkiga standards till ett traditionellt jazzkomp. Många sjunger också i storband. De bägge sångerskor som under åttiotalet belönas med utmärkelsen *Jazz i Sverige*-artist; Lulu Alke och Monica Borrfors, är till exempel sådana sångerskor. De har också bägge ett lite hest och mörkt röstläge och påminner på så vis om sina föregångare Hedenbratt, Porres och Zetterlund. (Alke sjunger ju också till stråkarangemang av Bernt Rosengren, liksom Porres gjort i många av sina skivinspelningar.) Alke har dock modernare soul och blues-influenser i sitt sätt att sjunga än sina föregångare. Borrfors låter mer som att hon söker närma sig ett lite äldre jazzideal.

Även sångerskan Lena Jansson utgår helt från så kallad standardrepertoar, även om hon ibland sjunger lite ovanligare låtar av Gershwin till exempel. Hon sjunger på engelska i klassiska jazzsättningar, och framträder även med storband. Hennes ljusa raka stämma avviker dock från kollegerna Alke och Borrfors. Men liksom dem är hon autodidakt och har lärt sig jazzmusik genom att lyssna på skivinspelningar och genom samspel med jazzmusiker.

Ett gemensamt drag för Alke, Borrfors och Jansson är också att de samarbetar med spelande makar; Lulu Alke med basisten och sedermera pianisten Björn Alke, Borrfors med pianisten Gösta Nilsson och Lena Jansson med tenorsaxofonisten Lennart "Jonken" Jonsson. För både Monica Borrfors och Lena Jansson har också dessa män varit deras "lärofäder", som "upptäckt" dem och som fört dem in i jazzmusiken.

Irene Sjögren har haft en ingång till jazzmusiken via sin pappa, ledare för Botkyrka storband som organiseras via ABF och är som en skola. Irene Sjögren debuterar där och säkert fått många kunskaper i detta jazzsammanhang. Hon har som sångerska dock själv fått lära sig hur man improviserar, och först efterhand kunnat skaffa sig mer musikteoretiska kunskaper. Berit Andersson är också självlärd till en början och har haft kontakt med jazzmusik via hemmet. Hon började dock sjunga sin egen generations musik: popmusiken. Liksom Annika Skoglund och Lena Willemark har hon också utbildat sig på musikhögskola, och där förbättrat sin sångteknik. Hon har också utvecklat sina kunskaper i improvisation via utbildningen.

För Annika Skoglund har den klassiska sångutbildningen varvats med sång utifrån andra vokala ideal. Hennes vokala influenser då hon sjunger med Opposite Corner är från soul och gospel snarare än från jazzmusik. Men hon har en god röstteknik, som nog stärkts av den klassiska sångträningen. Även Berit Andersson berättar att den klassiska sångträningen på musikhögskolan hjälpt henne tekniskt. Det är alltså på det viset flera utbildade röster som hörs inom den svenska jazzmusiken under åttiotalet. Också Willemark och Melander är ju högskoleutbildade. Mitt intryck är att de sångerskor som har genomgått högre musikutbildning i allmänhet har en mer egaliserad röstklang och kan sjunga i ett större register med en större röstklang än sina autodidakta kolleger.

Utbildningen har för Skoglund också lett till kontakterna med jazzmusiker. Förmodligen har även folksångerskan Lena Willemark dragits in i jazzmusikaliska sammanhang via sina studier på musikhögskolan. Att träffa nya medmusikanter och knyta musikaliska kontakter på musikkurser och musikutbildningar blir vanligare för blivande jazzsångerskor under åttiotalet. Jazzutbildningar blir också fler under detta årtionde, även om det fortfarande saknas sånglärare inom jazzmusik. Många av de sångerskor som beskrivits i denna studie blir själva de första sånglärarna i Sverige inom så kallat afroamerikanska musikgenrer, både på sommarkurser, studieförbund och så småningom också på folkhögskolor och musikhögskolor.

Bland åttiotalets nykomlingar finns också sångerskor som sjunger nyskrivet material av samtida kompositörer: Berit Andersson tolkar Dobrogosz musik och texter, Annika Skoglund sjunger kompositioner av Kjell Jansson, både Irene Sjögren och Lena Willemark tolkar pianisten Einarsdotters musik. Puppe Lundmark och Mats Holmquist är också exempel på nya jazzkompositörer som använder sång och texter i sina verk. Deras kompositioner kan ha lite knepiga melodier med svåra intervall, där sångerskorna får visa sin förmåga genom god intonation och sångteknik.

De texter som åttiotalets sångerskor framför är till övervägande del på engelska. Svenska är undantagsvis ett jazzspråk i de inspelningar jag tagit del av. Många gånger används tonsättningar av dikter, till exempel en samtida poet som Göran Sonnevi eller tonsättningar av Karin Boye. Mitt intryck är att sångaren många gånger låter mer ofri på svenska än på engelska. Sången blir lite högtidligare och hos en sångerska som Annika Skoglund kommer till exempel en mer skolad klang fram än när hon sjunger engelskspråkig musik.

Vokal improvisation dominerar knappast under åttiotalet, men det förekommer oftare än på de inspelningar jag hört från tidigare årtionden. Irene Sjögren är den som främst ägnar sig åt traditionell scatsång. Berit Andersson använder sin improvisationsförmåga med jazziga storband och i latinamerikansk musik, men jag har inte hört så många inspelningar med henne från åttiotalet där detta är framträdande. Däremot utvecklar hon sin fraseringskonst med Dobrogosz.

Annika Skoglund tar ut de vokala svängarna rejält med Opposite Corner. Hon är den som kanske kommer närmast det som Millroth beskrev som en väg för jazzsångerskor (med hänvisning till sångerskan Fontella Bass i Art Ensemble of Chicago): att integrera sångrösten i en fritt spelande ensemble. (Se ovan under rubriken "Tradition och förnyelse".) Jag vill nu granska de få svenska sångerskor som förekommer på de fria improvisationsscenen under åttiotalet och dessutom ge exempel på hur musik från andra kulturer kan ge sångerskor nya vokala uttrycksmöjligheter.

Fri improvisation och världsmusik

När FRIM (Fria improvisationsmusiker) under 1980-talet arrangerade festivaler, var andelen kvinnliga deltagare låg och vokala inslag sällsynta. I Millroths rapport i OJ om FRIM:s "vårspräck" 1982 reagerar han också på det faktum att kvinnliga deltagare saknas och att FRIM borde göra något åt saken. Festivalen hade en enda kvinnlig deltagare, vokalisterna **Marie Selander**.

Selander återkommer också på FRIM-festivalen i slutet av 1982, i en två dagars festival som har svårt att få publik, men som presenterar ytterligare några vokalisterna. Per-Erik Holmander rapporterar i OJ och höjer på ögonbrynen för sångerskan i Jan Wallgrens orkester, **Pia Olby**. Hon deltar i ett "purfärskt" band, som låter orepererat och "Wallgrenskt", enligt Holmander.¹⁸⁰ Dessutom uppträder **Cajsa Lindqvist** med vokala inslag och slagverk i en duo med trummisen Lasse Jonsson. Fler vokalisterna än föregående år, alltså. Men när OJ rapporterar om en FRIM-festival 1987 är Marie Selander åter enda kvinna.

Cajsa Lindqvists improvisationer under FRIM-festivalen 1982 beskrivs målande av Holmander, med hänvisning till andra sångare och improvisatörer: "Sången är ordlös, smackande, hög, låg, vacker, ful. /.../I Cajsas mun hörs: Phil Minton, grodor, Lauren Newton, ormar, vind, blues, Sheila Jordan, skrik...jo det är sant".¹⁸¹

Vad Cajsa Lindqvist sedan har för sig vet jag inte, då jag inte har funnit några fler uppgifter om henne. Pia Olby fortsätter däremot att samarbeta med pianisten och kompositören Jan Wallgren 1983 och 1984, men arbetar sedan främst med teatermusik. Men i slutet av åttiotalet börjar hon ett längre samarbete med pianisten Arne Forsén. De framför bland annat kompositioner av den egensinnige pianisten Lasse Werner. Liksom Werner är Forsén en fritt spelande pianist snarare än en följsam ackompanjatör. Ibland uppträder de under nittiotalet tillsammans med basisten Ulf Åkerhielm och trumslagaren Gilbert Matthews (som med Forsén bildar gruppen Brus Trio), där Pia Olbys textorienterade sång kan omges av rätt vildsinta improvisationer.

I en recension av en konsert i Stockholm 1990, med Forsén, Olby och slagverkaren Sune Spångberg (där pianisten Lasse Werner också deltog) beskrivs Pia Olbys sång och hennes samarbete med Arne Forsén. De har då känt varandra i åtta år, och framträder regelbundet sedan två år tillbaka, berättar recensenten Sven Boija.

Ingen av dem respekterar någon gräns för den musik de kan referera till. Pia har en kraftfull röst och utnyttjar verkligen sina dynamiska resurser. Hon lever ut texternas dramatik och Arne fyller ut eller provocerar allt efter behov.¹⁸²

Repertoaren som framförs är blandad: Cornelis Vreeswijk, Ornette Coleman, Lasse Werner med mera, med texter av bland andra Maj Sjöwall och Petter Bergman. Forsén och Olby är också representerade med en komposition av Werner på skivan *From Fasching with love* (1989). En egen skiva med duon, *Ur hjärtans djup*, kom 1991. Här tolkar de Werner och Vreeswijk och även en komposition av Ulf Åkerhielm. Pia Olby tilldelades Jan Johanssonstipendiet samma år. Hon framför också Johan Forssells tonsättningar av danska författaren Tove Ditlefsen tillsammans med Jan Levanders oktet på skivan *Spion från en främmande makt* (1994).

¹⁸⁰ OJ, 1983, sid 20.

¹⁸¹ OJ 1983, jan. sid 20

¹⁸² OJ 1990, mars sid 12

Pia Olby gav också kurser i jazz- och popsång på SMI (Stockholms musikpedagogiska institut) under slutet av åttiotalet, både för sångare och pedagoger, och fortsatte att arbeta som sångpedagog på SMI även under nittiotalet. Hon är i dag verksam som sångpedagog på Teaterhögskolan i Stockholm och på Musikhögskolan i Örebro. På skivan *Syndigt gott* (2002) sjunger hon svenska texter till jazzklassiker till traditionellt jazzkomp. Här står text och berättelse i centrum, men Pia Olby improviserar också ordlöst till Per V Johanssons bas.

Marie Selander

Sångerskan Marie Selander är alltså ofta den enda vokalisten och den enda kvinnan inom fri improvisationsmusik på 1980-talet. Hon är en mångsidig sångerska, född 1947, som redan i början av sextiotalet sjöng pop i den kvinnliga popgruppen Nursery Rhymes. Hon sökte sig sedan vidare till nya musikaliska uttryck via sitt intresse svensk folkmusik och för vokal musik från jordens alla hörn. På Bengt-Arne Wallins skiva *Varmluft*, som recenserades i OJ 1972, sjunger hon en medeltida ballad i hans arrangemang tillsammans med sångerskan Sylvia Vrethammar. Selander kallas "den ljuvlig sångerskan" i recensionen.¹⁸³

Marie Selander var med i flera folkmusikinspirerade grupper under sextio- och sjuttioalet, till exempel Didlers (irländsk folkmusik) som ombildades till gruppen Låt och trall (svensk folkmusik) och Vargavinter (världsmusik) och hon var engagerad i både kvinnorörelsen och den progressiva musikerörelsen och medverkade på *Sånger om kvinnor*, 1971. Hon utbildade sig senare på Kungl. Musikhögskolan (KMH) i en individuell studiegång med pedagogisk specialisering, där hon bland annat hade sångseminarier tillsammans med folksångerskorna Lena Willemark och Maria Røjås. Hon har själv varit gästprofessor i improvisation på Sibeliusakademien i Helsingfors (1995–1996). Selander har också komponerat en hel del musik till teaterföreställningar, körer med mera.¹⁸⁴

Selander samarbetade med flera improvisationsmusiker under åttiotalet, bland annat med trumslagaren Raymond Strid. Det är med honom hon framträder på FRIM-festivalen i december 1982. Recensenten Per-Åke Holmänder beskriver sina intryck av hennes sång.

Marie ylar, tjuar och fräser, hon jobbar och sliter. Marie är lite klangligt och tekniskt begränsad, men hon har rutin och utspel och en vilja som får henne att nå längre än de flesta. Mersmak!¹⁸⁵

I två samtal om rösten med Karl-Erik Tallmo (publicerade på The Art Bin på internet) delger Marie Selander sina tankar om vokala uttryck och om hur hon själv utbildat sig. Det första samtalet är från 1980 (då publicerat i Hifi & Musik) där Tallmo och Selander bland annat diskuterar olika röstideal och hur den klassiska musiken påverkat den västerländska musikens vurm för höga lägen, där särskilt tjejer tvingas pressa upp sina röster i lägen som inte passar dom, enligt Marie Selander. Hon jämför med hur rösten kan tränas i andra musikkulturer:

¹⁸³ OJ 1972, sid 31.

¹⁸⁴ Uppgifter hämtade från Åkesson, 2007, sid 138 f.

¹⁸⁵ OJ 1983, jan. sid 20.

– I indisk sång, t ex så börjar man ju med låga toner och går uppåt och sedan neråt igen och lite under den ton man började på och liksom tänjer, och håller man på sådär så är man efter ett tag nere några tonsteg under där man började. Egentligen är det ju inte konstigare att kunna tänja rösten neråt än uppåt. I den västerländska sångtekniken är man ju mest intresserad av att gå på höjden, i varje fall som kvinnlig sångerska, men ingen är ju intresserad av att expandera neråt. Både jag och Anita (Livstrand) går ju mycket lägre än vad kvinnor i allmänhet gör.¹⁸⁶

När samtalet förs, 1980, tar Marie Selander dock klassiska sånglektioner en gång i veckan på Birkagårdens folkhögskola. Hon tycker att det är värdefullt, och hon lär sig mycket om hur rösten fungerar. I det andra samtalet från 1996 berättar Marie Selander om den utbildning hon fick på KMH i Stockholm under åttiotalets början.

-Jag gick musikerlinjen, en speciell del som hette individuell studiegång, som riktade sig till folk som inte ville gå de vanliga linjerna, gärna folk med lite erfarenhet, ofta jazzmusiker och nutida musiker. Man fick en sorts skraddarsydd undervisning och jag valde dessutom en pedagogisk specialisering. Jag fördjupade mig i folkliga sångtekniker och icke-klassisk sång och gjorde ett examensarbete där...¹⁸⁷

Marie Selander studerade bland annat klassisk arabisk sång och lärde sig en del om kvartstoner, men är nog med att säga att hon bara skrapat på ytan. En sångtradition och att gestalta på djupet är ju ett livsverk, menar hon. Men hennes intonationsförmåga prisas när hon uppträder på FRIM-festival 1987. "Hon har en tonsäkerhet och förmåga att atonalt improvisera som man inte är van vid att höra."¹⁸⁸

1994 gav Selander ut en soloskiva med folkliga sånger och röstimprovisationer, *Voicings*, där hon också improviserar i små konstellationer med olika musiker. Selander återupptog därefter sitt samarbete med barytonsaxofonisten Cecilia Wennerström, som hon musicerat med redan på åttiotalet, de bildade gruppen SNOW tillsammans med trumslagaren Lise-Lotte Norelius. Gruppen turnerade också tillsammans med duon Olby-Forsén. En CD med SNOW kom 2000.

Selander beskriver själv trions musik, och dess blandning av musikaliska influenser:

Det är en alldeles egen musik, influerad av världsmusik, folkmusik, jazz, rytmiskt. Väldigt improvisatoriskt och helt akustiskt. Cissi har ju tydlig jazztillhörighet och Lise-Lotte arbetar ju mycket med världsmusik och klanger.¹⁸⁹

Det finns alltså få kvinnor inom den fria improvisationsmusiken i Sverige under den period jag studerat. De få svenska vokalister som recenserar i OJ beskrivs alla som gränsöverskridande, temperamentsfulla och dramatiska. Ljuden de frambringar kan vara "fula", fräsande och ylande. Mycket av deras improvisationer är också ordlös, och de arbetar oftast tillsammans med andra musiker i mindre konstellationer, gärna i duo-form.

Marie Selander utvecklar under åttiotalet sin vokala förmåga med hjälp av olika rösttekniker hon finner i studiet av folkmusik och icke europeisk konstmusik. Det kan också ses som ett alternativ för dem som inte trivs med att skolas i västerländsk konstmusik

¹⁸⁶ <http://art-bin.com/art/amariee.html>. The Art Bin Article and essays.

¹⁸⁷ <http://art-bin.com/art/amariee.html>. The Art Bin Article and essays.

¹⁸⁸ OJ 1987, okt. sid 18.

¹⁸⁹ <http://art-bin.com/art/amariee.html>. The Art Bin Article and essays. "Marie Selander - the singing professor." Selander var gästprofessor vid Sibeliusakademien 1995-1996.

och dess röstideal. (I Sverige finns ju inga sånglärare som är utbildade inom afroamerikansk musik vid den här tiden.) Också sångerskan Karin Krog nämner i den tidigare nämnda OJ-intervjun från sjuttioalet att hon intresserar sig för indiska sångtekniker. Jazzgruppen Rena Rama med trumslagaren Bengt Berger är annars en av de instrumentala grupper som tar intryck från indisk musik vid denna tid. Redan 1965 skriver man i OJ om indiska influenser hos jazzmusiker, och om ett gästspel av indiska musiker på Pistolteatern i Stockholm.¹⁹⁰ Selanders kollega från gruppen Vargavinter Anita Livstrand började under sjuttioalet att utveckla sin egen personliga mix av musikstilar, där även hon fördjupade sig i indisk musik.

Anita Livstrand

Anita Livstrand är född i början av femtioalet. Hon gjorde tidigt sin egen musik där hon på ett personligt vis blandade influenser från olika musikkulturer. Hon började i tonåren att spela på gatorna i Stockholm och sjöng blues, låtar av Bob Dylan, Joni Mitchell med flera och komrade sig själv på gitarr. Anita Livstrand köpte också en turkisk luta, *Saaz*, och skrev egen musik där hon sjöng ordlöst.¹⁹¹ Hon lärde sig också att spela det indiska stränginstrumentet tamboura och fick kompa många gästande indiska musiker.

Anita Livstrand gav ut sina kompositioner på skivan *Mötet* (1978) som hon beskriver som "egna låtar jag gjort på den turkiska lutan Saaz, och lite Indiskt och Blues m. m.", ett exempel på vad vi idag skulle beteckna världsmusik¹⁹². Medmusikanter på skivan var bland andra slagverkarna Bengt Berger och Thomas Mera Gartz, gitarristen Coste Apetrea och klaviaturspelaren Lars Holmer. Anita Livstrand spelade och sjöng även i andra grupper, exempelvis i den återbildade gruppen Vargavinter tillsammans med Marie Selander, basisten Tuomo Haapala och saxofonisten och Jörgen Adolfsson. Dessa musiker var också med i den fria improvisationsgruppen Iskra, och bägge grupperna ingick i musikkollektivet "Ett minne för livet", som anordnade konserter och workshops, med blandningar av indisk, svensk och afrikansk musik med inslag av fri improvisation. Anita Livstrand var också medlem i gruppen Bitter Funeral Beer Band, där hon sjöng och spelade afrikanska slagverk. Även den gruppen var medlem i "Ett minne för livet".

I mitten av åttioalet experimenterade Anita Livstrand med att låta olika sångtraditioner mötas (blues, indiskt, jojk med mera). Hon gjorde inspelningar hemma på sin fyra kanalers bandspelare, där hon också spelade diverse stränginstrument och slagverk. Inspelningarna gav hon ut på en kassett, som hon själv distribuerade.

Blandningen av vokala musikstilar återkom i trion **Anitas Livs**, som hon bildade 1987 tillsammans med kollegan från Bitter Funeral Beer Band, trumslagaren Lise-Lotte Norelius. I trion ingick också **Marianne N'lemvo**, sångerska och slagverkare i gruppen Bolon Bata. (N'lemvo ersattes i nittioalets början av Monica Åslund.) Gruppen hade sin första spelning 1988 på Café Stravinsky i Stockholm.¹⁹³

Anita Livstrand beskriver själv gruppens musik på sin hemsida:

¹⁹⁰ OJ 1965, dec. sid 20.

¹⁹¹ En av Livstrands kompositioner, *Dervishen*, finns på skivan *Bara Brudar*.

¹⁹² Citatet hämtat från <http://hem.spray.se/anita.livstrand/> där Anita Livstrand själv beskrivit sin musikaliska historia.

¹⁹³ Café Stravinsky var ett musikställe som drevs av Föreningen för eftersatta musikgenrer, som startades av studenter på KMH på 1980-talet. Jag var den som arrangerade Anitas Livs första spelning där.

Musiken är arr. av bandmedlemmarna. Lise-Lotte står för de så karaktäristiska sampling-syntslagverken ihop med sitt trumspel. Sångerna är ett urval av mig som sträcker sig med inspiration över kontinenterna Blues-Afrika-Jojk-Indien (även våra trummor och slagverk), fast också bortom de traditionella sammanhangen. Vi blandar oförsäkrat med lust som vi själva vill.¹⁹⁴

Anitas Livs i OJ

I en rapport i OJ från Stockholms jazzdagar 1988 skriver Bertil Sundin om den nybildade trion **Anitas Livs**. Sundin har lite svårt att känna igen sig i musiken. Han beskriver den som mångkulturell och "märklig", med sina influenser från både indisk och afrikansk musik och med jojk och blues.

Sånger från Bessie Smiths repertoar fick en speciell karaktär i denna aparta musik som mer var ett rytmiskt tillstånd än sånger med klar korusindelning. Musik med ett speciellt behag och bitvis fascinerande, men framträdandet som helhet kanske skulle ha vunnit på att kortas ner en smula.¹⁹⁵

Thomas Millroth är däremot mycket förtjust i gruppen när den uppträder i Stockholm två år senare, och är förvånad över att den inte är mer känd. Han beskriver utgångspunkterna för musiken på ett lite annat vis än Sundin.

En grund i de flesta stycken är samplade ljud och rytmer. Det ger en rituell karaktär åt musiken och blir den ram inom vilken musikerna får frihet till variationer. Instrument och röster lägger sig ovanpå varandra tills de når en önskad musikalisk höjd /.../ sammantagna blir de en kropp med sex händer, och en komplex personlighet och eruptiv kraft.¹⁹⁶

Anitas Livs gav ut två skivor under nittiotalet: *Ugh*, 1993, och *World Wide Music*, 1995, varav den sistnämnda blev Grammis-nominerad 1996. Gruppen turnerade också i flera europeiska länder.

Jag har alltså funnit ett fåtal exempel på svenska sångerskor som funnits med i så kallad fritt improviserad musik. Några sångerskor börjar också söka egna vägar inom "världsmusik". De är udda inslag i Orkesterjournalen under den period jag undersökt. Men begreppet jazzmusik breddas genom inflytande från omkringliggande genrer som pop och rock och med inslag av folkmusik från Sverige och världen, och sångerskor börjar i högre grad skapa sin egen musik.

Inför nittiotalet och framåt

I skarven mellan åttio- och nittiotial har den svenska musikscenen fått fler jazzsångerskor. Den "magra vokalistflora" som Orkesterjournalens skribenter klagat på under föregående årtionden har fått många starka tillskott. Men vokalisterna är jämförelsevis få. Först på nittiotalet växer den vokala scenen så det knakar. Många nya sångerskor hörs på jazzscenerna, och några av dem skyntar i OJ i nittiotalets början.

Göteborgsbaserade Maria Eriksson uppträder på jazzfestival i Umeå 1990 och ger ut en rosad skiva med eget band 1991. I skivrecensionen i OJ spårar Lars Lystedt en generationsväxling,

¹⁹⁴ <http://hem.spray.se/anita.livstrand>

¹⁹⁵ OJ okt 1988, sid 23.

¹⁹⁶ OJ 1990, juni sid 14.

och tar sin utgångspunkt i de äldre jazzsångerskorna och vad han ser vara etablerade uttryck inom jazzsången. Lystedt jämför också Maria Eriksson, som han verkligen tycker om, med sångerskan Stina Nordenstam, som han inte alls förstår sig på. Nordenstams framgångar ser han som en följd av en mediekampanj.

Är det en generationsväxling på G i vokaljazzens Sverige? En trend på glid från de etablerade uttryckssätten hos Monicornia Zetterlund och Borrforss eller de moderliga Nannie Porres och Lulu Alke? En förnygringsprocess där det gravt överexploaterade stjärnskottet Stina Nordenstam är det tydligaste exemplet på hur en målmedvetet genomförd 'hypekampanj' kan haussa upp en medioker talang till höjder där hon rimligen borde få någon form av svindel.¹⁹⁷

Nordenstam är en omdebatterad sångerska med ett annorlunda röstligt uttryck. Hon presenteras i en stor intervju i OJ 1990, om sin musik och sin röst. Nordenstam är då 21 år och går på Kungl. Musikhögskolan och har väckt uppmärksamhet i medierna när hon uppträtt med sitt band Stina and the Flippermen. Hon värnar om sitt eget uttryck, säger hon i intervjun, och vill inte bli instängd i något jazzfack, även om hon sjungit på Skeppsholmsfestivalen i Stockholm samma sommar.¹⁹⁸ Nordenstam får också göra *Jazz i Sverige*-skiva 1991, *Memories of a color*, där hon skriver allt material själv. Är det verkligen jazz Nordenstam sysslar med? undrar några. Men många yngre sångerskor som uppträder i jazzsammanhang nämner senare Nordenstams första skiva som en viktig inspirationskälla.

På Skeppsholmsfestivalen 1990 uppträder också en ung Lina Nyberg tillsammans med Bernt Rosengren med band. Nyberg skivdebuterar 1993 med *Close*, tillsammans med pianisten Esbjörn Svensson. Hon utbildar sig också på KMH i Stockholm och blir så småningom en av våra framgångsrikaste jazzsångerskor, som också arrangerar och komponerar egen musik.

Både Nordenstam och Nyberg får många efterföljare, och det blir betydligt vanligare med jazz- och improvisationssångerskor under nittioalets senare del som skriver sin egen musik och som driver egna musikaliska projekt. Många av dessa sångerskor är utbildade på folkhögskolor och musikhögskolor och har då ofta haft äldre jazzsångerskor som lärare. Kanske har detta bidragit till ett större självförtroende hos "nya" sångerskor; att de har fått bättre verktyg för att kunna förverkliga egna idéer. De jazzsångerskor jag beskrivit i denna studie har ju i stort sett saknat möjligheter att utbilda sig på sitt eget instrument inom den genre de verkar i.

Förutsättningar för jazzsång har i och med utbildningarna ändras. Från att ha varit en framförallt gehörsbaserad musikform, där man främst lärt sig genom att lyssna och härma, blir jazzmusiken något många lär sig inom musikutbildningar. Den så kallade standardrepertoaren har många sångerskor i dag mött via samtida, många gånger svenska, uttolkare och via undervisningsmaterial som *The Real Book*. Kontakten med jazzhistorien är en annan för yngre utövare än för de äldre kollegerna. Genregränserna blir också alltmer genomsläppliga då influenser från andra, närliggande musikgenrer påverkar jazzmusiken.

Jazzsångerskan Lina Nyberg strider numera tillsammans med andra jazzmusiker för ett mer jämställt musikliv där kvinnliga artister får samma utrymme som män, bland annat genom att söka påverka dem som bestämmer vilka som ska få uppträda på jazzfestivaler till exempel. Nyberg vill också att sångerskor ska räknas på samma vis som övriga jazzmusiker. I en

¹⁹⁷ OJ 1991, nr 12, sid 35.

¹⁹⁸ OJ 1990, okt. sid 15 ff.

intervju 2011 i radioprogrammet *Jazzlandets* serie om jazzens kvinnor¹⁹⁹ talar hon om det misstag som ofta görs då man diskuterar bristen på kvinnliga jazzmusiker:

– Ofta så säger man: Javisst, det finns ju alla sångarna, men det finns inga kvinnliga jazzmusiker. Och... det är ju som ett slag i huvet. För det är ju klart att jag är jazzmusiker, vad skulle jag annars va'?! Jag har ju hållit på med det här i tjugo år! Så i det finns det ju en slags nedvärdering av sången som instrument. Samtidigt får ju sångarna mer uppmärksamhet i... typ media, på grund av att folk har lättare att ta till sig sång än instrumentalmusik...

Att jazzsång räknas som ett jämbördigt instrument med övriga i jazzvärlden är alltså ett mål som ännu inte är uppnått. I min studie om Nannie Porres (2009) diskuterade jag vikten av att sångerskan blir en integrerad del i ett band. Många av sjuttio- och åttiotalets sångerskor har också, som jag beskrivit, haft långvariga samarbeten med andra jazzmusiker och sedan åttiotalet i allt högre grad haft sina egna grupper, vilket premierat en utveckling där det vokala efterhand kunnat ta en större plats.

I trumpetaren Ann-Sofi Söderqvists Jazz Orchestra, ett storband som debuterar 2011, noterar jag att sångerskan Lena Swanberg står som en av medlemmarna i bandet. Vokalister har i allmänhet förekommit som gästartister i storband, så detta är ovanligt men kanske ett bevis på ändrade attityder. Idag finns också fler sångerskor som experimenterar med röstliga uttryck och vokala improvisationer, till exempel den uppmärksammade sångerskan Sofia Jernberg i gruppen Paavo.

Att jazzsången och dess utövare synliggörs och diskuteras genom historiska studier som denna hoppas jag också bidrar till en större förståelse för jazzvokalisters olika uttryck och för synen på rösten som en självklar del av jazz- och improvisationsmusik.

¹⁹⁹ SR, P2 11 jan 2011. *Herregud, en tjej*. Jazzens kvinnor, vokalisterna.

Referenser

Abrahamsson, Å. (2002) *Den gyllene cirkeln: Jazzen på 1960-talet*. (Publikationer från jazzavdelningen vid svenskt visarkiv. Redaktör: Roger Bergner) Stockholm: Prisma.

Berggren, Henrik (2010) *Underbara dagar framför oss. En biografi över Olof Palme*. Falun: Norstedts.

Bruér, Jan. (2007) *Guldår & krisår: svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Stockholm: Svenskt visarkiv, jazzavdelningen.

Bruér J, m fl. *Cream of the Crop. Svensk jazzhistoria* vol. 6, kommentarhäfte. Gruppen för svensk jazzhistoria, Svenskt visarkiv.

Ganetz, H (1997) *Hennes röster: rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. (Diss. Stockholms univ. JMK.) Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion.

Gustafson, K (2009) *Enkel, vacker, öm. Boken om Monica Zetterlund*. Stockholm: Leopard.

Hellström, V (2009) *Vägen till orden som svänger. En studie om jazzsångerskan Nannie Porres*. FoU-projekt, Kungl. musikhögskolan. Stockholm.

Norman, Charlie (1980) *Musikant med brutet gehör*. Askild & Kärnekull.

Shipton, A. (2001) *A new history of jazz*. London: Continuum.

Sjöblom, A. Babs (1989) *Född till musik: Memoarer*. Stockholm: Norstedts.

Stålhammar (2009) *Musiken tar gestalt. Professionella tonkonstnärers musikskapande*. Hedemora: Gidlunds förlag.

The Real Swede. Svenska jazzklassiker (1997) KMH-förlaget, Academus AB

Thorgren, G. (2003) *Grupp 8 & jag*, Falun: Norstedts

Åkesson, I. (2007) *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Diss. Inst. för musikvetenskap vid Uppsala universitet. Svenskt visarkivs handlingar 5. Stockholm: svenskt visarkiv

Tidskrifter

Musiken Makt 1978, nr 8

Musikens Makt 1979, nr 3

Orkesterjournalen årgång 1962, 1964, 1965, 1966, 1969

Orkesterjournalen årgång 1970 – 1990

Orkesterjournalen nr 12 1991

Intervjuer

Herregud, en tjej. Jazzens kvinnor, vokalisterna. "Jazzlandet", SR, P2 11 jan 2011. Intervju med Lina Nyberg. Red. Bengt Lindroth.

Som att leka, SR P2 1983, 1/9, Intervju med Lennart Jonken Jonsson

Tonfallet 4/94, sid 6 f. Intervju med Alice Babs.

Två och en flygel, SVT 2, 30/5 1985. Berndt Egerbladh intervjuar Ann-Kristin Hedmark.

Jazzhörnan, SVT 1 22/7 1988 Intervju med Irene Sjögren.

Om Ella och Sarah, Kal och Ada - och många fler. Intervju med Sonya Hedenbratt i tre delar, SR, P1, mars 1987. Red. & prod. Bengt Wittström.

Orkesterjournalen 1990, okt. sid 15 ff. Intervju med Stina Nordenstam.

Orkesterjournalen 1991, nr 7/8 sid 18. Intervju med Mette Rongved.

Orkesterjournalen 1/ 2004 sid 2 ff. Intervju med Berit Andersson.

Orkesterjournalen 2001, nr 7/8 sid 28 f. Intervju med Agneta Engström.

Intervjuer publicerade på webben

Intervju med Lena Jansson: Dalademokraten, publicerad 18/3 2008.

<http://www.dalademokraten.se/Templates/pages/news.aspx?id=21011> (on line 20/6 2011)

Intervju med Marie Selander <http://art-bin.com/art/amariee.html>. The Art Bin Article and essays. "Marie Selander - the singing professor."

Go'kväll, inslaget "Sångpärlor", där Hedenbratts dotter berättar om sin mamma, sänt i SVT 2010. On line-dokument SVT-play 19/12 2011.

Stjärnorna på slottet, del 2, 2010. Intervju med Monica Dominique

SVT Play http://svtplay.se/v/2282800/pgm_2_-_monica_dominique, (on line 15/9 2011)

Övrigt

Spinnrock, red Mia Gerdin, intervju med Göteborgs musikkollektiv, SR P3 28/4 1984.

Tjejjazz, radioprogram med Lena Larsson, SR, P2, 28/8 1979.

Westin, L.: Samtal mellan Monica Zetterlund, Nannie Porres och Karin Krog, inspelat på Sveriges Radio 1971. (*Opubl.* Jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv i Stockholm.)

Samtal med Nannie Porres inför föredrag på Kungl. Biblioteket, våren 2010.

Samtal med Irene Sjögren på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, hösten 2011.

Webbsidor

Hemsida Monica Borrfor: <http://monicaborrfors.se> (on line 7/10 2011)

Hemsida: Mette Rongved: <http://www.mette.se/musik/index.html> (on line 7/10 2011)

Hemsida Anita Livstrand: <http://hem.spray.se/anita.livstrand> (on line 20/6 2011)

Hemsida Kisa Magnusson: <http://www.kisamagnusson.se> (on line 6/10 2011)

Info om Ann Kristin Hedmark trio på Åmåls kommuns hemsida:

<http://www.amal.se/page/24553/20081121annkristinhedmarktrio.htm> hedmark (on line 6/10 2011)

Info om Elisabeth Melander, Malmö musikhögskola: <http://www.lu.se/o.o.i.s/16931> (on line: 24/2 2011)

Info om Agneta Baumann. Skivbolaget Touché Music:

<http://www.touchemusic.se/baumann.html> (on line 6/10 2011)

Diskografi

Nedan förtecknas de skivinspelningar som ligger till grund för mina tolkningar av de artister som fått en större plats i denna studie. Listan är alltså inte en fullständig uppräknning av alla de inspelningar som nämns i studien. I övrigt hänvisas till uppgifter i Svensk jazzdiskografi: http://www.visarkiv.se/jazzdisk_se.htm

Berit Andersson

Torbjörn Langborn and the feel life orchestra, 1984, Amigo.
Scary Bright, med Steve Dobrogosz m fl, 1984, Dragon.
Final Touch, med Steve Dobrogosz, 1989, Dragon Records.
Best of Steve Dobrogosz & Berit Andersson, 1999, Dragon Records.

Britt-Inger Bergström

Vieux Carré med Britt-Inger Bergström, 1973. Play.

Monica Borrfor

Your Touch. Jazz i Sverige, 1987, *Second time around*, 1990, bägge Caprice.
Slowfox, 1995, BMG

Lulu Engdahl Alke

Björn Alke *Fine and Mellow*, 1976. (Två spår med Lulu Engdahl.)
Lulu Alke. Jazz i Sverige 1989. Caprice.

Ann-Kristin Hedmark

Ann-Kristin & Sandvikens Big Band, 1977, Philips.

Lena Jansson

Pay some attention to me. Med Nils Lindberg Combo, 1984, Blue Bell
All of us. 1986, Blue Bell

Karin Krog

Different Days - Different ways 1970, Philips.
A song for you, med Bengt Hallberg, 1977, Phont.

Kisa Magnusson

Blues Eyes, 1974, SR

Elisabeth Melander

Mikael Råbergs Jazzorchestra, 1985, FoLe

Mette Rongved

Höstsommar, 1977 (Coop) & *Hör min sång*, 1980 (Bellatrix). Bägge med Jan Strinnholm.

Annika Skoglund

Low-High, Opposite Corner, 1981, Caprice
Back from where we came, Opposite Corner, 1983, Dragon

Irene Sjögren

Botkyrka Big Band, 1979, A Disc.
Sweet surprise, Irene Sjögren Quintet, 1985, Dragon

Lena Willemark

Tales of Time, Mats Holmquist, 1986, Caprice
Secrets of Living, Elise Einarsdotters Ensemble, 1989, Caprice