

Självständigt arbete 15 hp 2012

Master

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle, MPS

Handledare: Maria Calissendorff

Viveka Hellström

Från viskningar till rop

Närstudier av fem kvinnliga Jazz i Sverige-röster

Sammanfattning

Studiens syfte har varit att öka förståelsen för röstliga uttryck i jazzmusik, med fokus på hur samspelet mellan ord och musik verkar i skivinspelningar med utvalda sångerskor. Utifrån en hermeneutisk ansats har fem skivinspelningar med fem svenska kvinnliga jazzsångerskor, samtliga utsedda till *Jazz i Sverige*-artister, beskrivits och tolkats ur ett vokalpedagogiskt perspektiv. I förhållande till jazzsångstraditionen visade sig två av studiens sångerskor på olika vis utmana vokala konventioner. Studiens resultat indikerar att utbildning stärkt jazzsångerskor så att de kan agera i flera roller i ensembler, också genom vokal improvisation och som kompositörer. Det framgick att samtliga sångerskor i studien framfört engelskspråkiga texter som främst behandlat kärleksmotiv. I detaljstudier av sångerskornas interpretation av texter, både egna och andras, framstod komplexiteten i deras vokala framställning. Resultaten visar att texter kan fylla olika funktion i musikaliskt samspel, samt pekar på att studiet av inspelade röster kan vara ett redskap i undervisningen, både för jazzsångslärare och ensemblelärare.

Sökord: interpretation, jazzensemble, jazzsång, röst, sångteknik, sångpedagogik, sångundervisning,

Abstract

The aim of the study is to enhance the understanding of voice expression in jazz music, focusing on the interplay between words and music in recordings of selected singers. From a hermeneutic approach five recordings of different Swedish female jazz singers, all selected as Jazz in Sweden- artists, has been described and interpreted from a vocal pedagogical perspective. In relation to the jazz vocal tradition it turned out that two of the singers in different ways challenged the conventions of jazz singing. Study findings indicate that education strengthened female jazz singers to find different roles in their interaction with other musicians in the ensemble, also through vocal improvisation and as composers. All singers in the study expressed themselves through lyrics in English that mainly dealt with love motifs. In detailed analysis of the songs and the singers interpretations of lyrics the complexity of the singers vocal production was shown. The study shows how lyrics for the singer can fulfill different functions in the musical interplay, and also implies that studies of recorded voices can be an educational tool, for both jazz vocal teachers as well as for ensemble teachers.

Keywords: interpretation, jazzensemble, jazzsinging, voice, vocal technique, vocal pedagogy, vocal tuition.

Innehållsförteckning

BAKGRUND	1
Precisering av forskningsområdet	3
SYFTE	6
Studiens deltagare	7
FORSKNINGSLÄGE	7
Jazzhistorisk forskning	7
Upplevelsen av sjungande röster	10
Röst och text	11
Informellt lärande och jazz inom högre musikutbildning	13
Forskning om vokalpedagogik	14
Röstforskning och undervisningsmaterial	16
VETENSKAPLIG ANSATS	17
Begrepp	21
METOD	22
GENOMFÖRANDE	24
RESULTAT	25
Presentation av sångerskorna i studien	25
Tolkning av intervjuer om bakgrund och utbildning	29
Sammanfattande tolkning	32
Tolkning av skivorna	33
Material och arrangemang på de fem skivorna	33
Sammanfattande tolkning av sångerskornas förhållande till jazztraditionen	35
Texter på de fem skivorna	36
Tolkning av utvalda spår	38
Sammanfattande tolkning av röstliga uttryck och fonotext	49
Reflektioner om utbildningen och förebilders betydelse	51
DISKUSSION	53
Tankar om min egen undersökning	57
Uppsatsens relevans för praxisfältet och vidare forskning	57

KÄLLFÖRTECKNING	59
BILAGA 1. SKIVINNEHÅLL	63
BILAGA 2. TEXTER	66

Bakgrund

Men vad är det med de sjungande damerna? Varför är det så många som med nå'n sorts automatik glider in i en tjusighet? Varför skruvar dom ner volymen, lägger in ett litet läckage i dom högre registren, tillåter sig att bli barnsligt nasala, lägger liksom huv'et på sne' och gör plattor som är rosiga, pastelliga, gulliga? Eller spinner på myten om den syndiga jazzklubbssångerskan, omvälvd av rökslingor, diamanter och människens trånande suckar.¹

Ovanstående citat inleder ett radioprogram från 2011 under vinjetten *Jazzlandet* där det spelas en hel del nya jazzvokalister. Programledaren Märet Öhman uttalar sig här om vokalister i vad som verkar vara en reaktion på tillgjorda kvinnoröster och vampiga sångerskor, en beskrivning som ligger helt i linje med vad jag funnit i mina tidigare studier av svenska jazzsångerskor, där begrepp som "ärlighet" och "äkthet" i beskrivningar av jazzsångerskor ställts mot "tilljordhet" och "förkonstling" (Hellström, 2009; Hellström, 2011).

Citatet speglar alltså en etablerad syn på kvinnliga vokalister inom jazzmusiken som tidigare förmedlats av jazzskribenter; att de är inställsamma och förföriska och att de formar sina uttryck gentemot ett manligt öra och en kommersiellt inriktad marknad. Få sångerskor når i en sådan beskrivning utanför konventionerna och skapar något som kan kallas "äkta" jazzmusik. Är det så? Hur låter kvinnoröster i den svenska jazzmusiken och vad bidrar de med i utvecklandet av jazzsången? Jag önskar komplicera bilden av jazzsångerskors uttrycksmedel genom att närmare undersöka hur sångerskor låter inom det fält som kan kallas för jazzmusik, vilket har lett mig vidare till en studie av inspelningar med svenska jazzsångerskor. Jag vill också pröva att i en musikpedagogisk uppsats använda inspelad musik för att undersöka vokala uttrycksmedel inom jazzgenren.

Inom det populärmusikaliska fältet lär man sig ofta musiken och sitt instrument genom att lyssna på andra, vilket Green (2001) tar upp i en studie om populärmusiker, som också inkluderar jazzsångerskor. Att härma förebilder är för många sångerskor inom det populärmusikaliska fältet fortfarande starten på att utveckla sin egen vokala förmåga. Så har också svenska jazzsångerskor beskrivit sin väg in i jazzmusiken.² Skivinspelningar blir för många sångare en sorts "lärare" då de lyssnar på andra sångare på skiva och till en början härmar dem. Det kan både handla om att söka efterlikna andra sångares klang, föredrag och fraseringskonst och om att i vidare mening inspireras av vad olika sångare kan göra inom en musikalisk genre. Jag har som sångerska inom jazz- och populärmusik egna erfarenheter av betydelsen av ett sådant sätt att lära.

Länge saknades vokal utbildning för andra genrer än de klassiska. I Sverige har det först sedan 1970-talets slut blivit möjligt för jazzmusiker att få en mer adekvat utbildning på sitt instrument på högskolenivå, men det har dröjt ännu längre innan man utbildat sångpedagoger för jazz och närliggande genrer. Jag utbildade mig själv till sångpedagog inom så kallade afroamerikanska musikgenrer på 1990-talet.³

¹ Märet Öhman inleder ett avsnitt av radioprogrammet *Jazzlandet* (SR P2 15/2 2011) med dessa ord. Programmet som sänds en gång i veckan avser att spegla jazzmusik i hela Sverige.

² Se Sjöblom (1989) där Alice Babs berättar om sin väg in i jazzmusiken, Gustafson (2009) om Monica Zetterlund, Hellström (2009) om Nannie Porres.

³ Benämningen på utbildningar för jazz och liknande studier på musikhögskolorna har skiftat, benämningen var till en början *afroamerikansk* musik. (Se också Hellström, 2004.)

Mina erfarenheter som utövande sångerska och pedagog har också lett mig vidare till forskning om jazzsång. I min magisteruppsats, byggd på intervjuer, har jag undersökt den afroamerikanska sångtraditionens inträde i den formella musikundervisningen (Hellström, 2004), där de studenter jag intervjuat visar sig ha haft sin grundutbildning hos klassiskt utbildade sångpedagoger och först på högskolenivå mött pedagoger inriktade på jazzmusik.

I den klassiska europeiska sångtraditionen är utvecklandet av en stor och klangfull röst av vikt, då sångare många gånger måste kunna höras i en orkester. Inom jazztraditionen, med mikrofonbaserad sång, kan ett mer talnära sångsätt brukas och det är snarast parametrar som rytmik, frasering, improvisationsförmåga och en mer individuellt formad tonbildning som står i centrum. ”Klang” är exempel på ett begrepp som så att säga får omförhandlas om man som sångare går från en klassiskt präglad estetik till att utöva jazzsång, men de sångare jag intervjuat har många gånger tagit hjälp av klassiska sånglärare för att få en bättre röstteknik. De anpassar sedan själva sångtekniken till den eget valda estetiken (Hellström, 2004).

Detta stämmer också in på hur flera svenska jazzsångerskor tidigare förhållit sig till sångundervisning, vilket jag funnit genom mina studier om svenska jazzsångerskor. I två så kallade Forsknings- och utvecklingsprojekt (FoU) vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, KMH, har jag fördjupat mig i de svenska jazzsångerskornas historia. Hösten 2009 avslutade jag en studie om jazzsångerskan Nannie Porres. I ett uppföljande projekt (Hellström, 2011) har jag koncentrerat mig på kvinnliga sångerskor som framträtt på sjuttio- och åttiotalets svenska jazzscen. Mina studier visar att jazzsångerskors förhållande till sångundervisning inte varit entydigt. För vissa har mötet med klassiskt inriktade sångpedagoger varit misslyckat, då olika estetiska ideal krockat. Sångerskan Sonya Hedenbratt berättar till exempel om sitt enda möte med en sångpedagog som ville arbeta bort en av Hedenbratts mer uppskattade kvalitéer i jazzkretsar; den beslöjade röstklängen (Hellström, 2011, s. 6). Men andra sångare har utvecklat sin sångteknik med hjälp av klassiskt skolade sångpedagoger, vilket till exempel gällt jazzsångerskan Berit Andersson (Hellström, 2011 s. 45 f).

Genom mina bägge FoU-projekt har jag velat synliggöra svenska jazzsångerskors verksamhet och dessutom beskriva sångerskors väg in i jazzmusiken. Mina bägge studier visar bland annat hur svårt det länge varit för jazzsångerskor att etablera sig på en manligt dominerad jazzscen och räknas som likvärdiga medlemmar i jazzensembler. Under åttiotalet har fler jazzsångerskor utvecklat kunskaper inom formell utbildning och jag har också funnit att allt fler jazzsångerskor etablerat sig på den svenska jazzscenen under denna tid. Föreliggande studie ser jag som en fortsättning på dessa bägge forskningsprojekt, där svenska jazzsångerskors verksamhet synliggörs, granskas och diskuteras. Jag vill i detta arbete undersöka de röstliga uttrycken hos några svenska jazzsångerskor utifrån musikproduktioner där sångerskorna själva spelar huvudrollen och där de till stor del framför texter, egna och andras.

De sångerskor vilkas skivinspelningar jag valt att studera är sångerskor som alla utsetts till så kallade *Jazz i Sverige*-artister. Denna prestigefulla utmärkelse har förärats musiker och grupper i Sverige sedan 1972 och har inneburit skivutgivning på skivbolaget Caprice samt lansering i form av en turné i Rikskonserters regi, både i Sverige och utomlands. Kandidaterna har utsetts av en expertjury, med målsättningen att spegla ung svensk jazz av

internationell klass.⁴ Då de som *Jazz i Sverige*-artister räknas just som jazzsångerskor finns också förväntningar på dem att uppfylla vissa kriterier associerade med genren, både från publik och kritiker.

Jag vill genom mitt urval av *Jazz i Sverige*-sångerskor också studera sångerskor med olika erfarenheter av att ha skolats in i jazzmusik genom informell respektive formell utbildning, där deras olika bakgrund därvidlag kan ha påverkat hur de låter. Ett vokalpedagogiskt perspektiv blir därmed verksamt i min undersökning av jazzsångerskornas röstbehandling och i beskrivningen av hur jazzsångerskorna utformar sina vokala stilmedel. Jag använder både begreppet *sångpedagogik* och begreppet *vokalpedagogik* i denna studie. *Vokalpedagogik* täcker ett vidare fält av vokal träning, förutom sångundervisning, och knyter också an till ett internationellt språkbruk.⁵

Precisering av forskningsområdet

Vad är då jazzsång och vem kan kallas för jazzsångare? Det är inte en lätt fråga att besvara, och diskussioner har förts bland annat i svensk jazzpress om vilka som verkligen ska räknas som ”jazzsångare” och alltså ses som en del av jazzgenren.⁶ Även sångaren själv kan antingen definiera sig som ”jazzsångare” eller se sig som en sångare som (ibland) sjunger jazz. Att bli utsedd till jazzsångare av andra behöver heller inte betyda att man själv identifierar sig som sådan.

Författarna Bruce Crowther och Mike Pinfold, som i flera böcker undersökt olika sidor av jazzmusik, har i *Singing Jazz* (1997) intervjuat en mängd jazzsångare och låtit utövarna själva svara på frågan vad jazzsång är. De får långtifrån entydiga svar. Några säger att en jazzsångare helt enkelt är en som sjunger jazz, men en jazzsångare kan också hantera ett material – vilket som helst – på ett jazzigt sätt (a. a., s. 13f). Några återkommande drag som kan sägas vara utmärkande för jazzsång kan dock skönjas i Crowthers och Pinfolds uppräknings, vilka jag tolkar enligt följande:

1. En jazzsångare *förvaltar en tradition* bland annat genom framförandet av så kallade jazzstandards *genom egna tolkningar och ett eget, personligt uttryck*. Jazzsångaren sjunger aldrig en sång exakt som den är skriven. En del jazzsångare har ägnat ett helt liv åt att sjunga de kända jazzmelodierna och tolkar dem genom subtila variationer av melodi och rytm, och genom olika sätt att närma sig texter.
2. En jazzsångare ska klara av att *sjunga till ett jazzkomp*, även ett som tar sig stora friheter. Ackompanjerande musiker ses i jazzmusiken alltid som medmusikanter, där alla i viss mån improviserar utifrån given harmonik och i rytmiskt samspel. Jazzångaren bör vara väl förtrogen med det harmoniska förloppet i sången och uppfatta hur till exempel en pianist färgar ackorden under framförandet. Sångaren ska också kunna förhålla sig rytmiskt till olika tempon, som ibland kan växla mellan olika delar i samma sång, där till exempel tempot kan dubblas eller halveras. Att kunna följa och förhålla sig till olika underdelningar i kompet är också viktigt. På

⁴ Den sista *Jazz i Sverige*-utmärkelsen delades ut 2010. Rikskonserterna lades ner den 1 januari 2011. Rikskonserters verksamhet har skildrats av Gustafson (2011).

⁵ Liljas (2009) använder i sin studie om David Björklings pedagogik, i kapitlet *Vokalpedagogik som forskningsfält* (s. 7 ff), bägge begreppen utan att närmre redogöra för någon skillnad.

⁶ Diskussioner som förts i jazztidningen *Orkesterjournalen* om detta berörs i mina tidigare studier om jazzsång (Hellström 2009; 2011).

alla dessa vis interagerar också jazzsångaren med sina medmusikanter utifrån mer eller mindre förutbestämda arrangemang eller i improvisationer.

3. Jazzsångarens *frasering* utgör en viktig del av det personliga utförandet av en sång. Genom att variera melodi, rytmisera, hålla ut vissa toner, synkopera, förskjuta accenter, dela upp melodin i större eller mindre partier, upprepa ord eller fraser eller till och med hoppa över vissa partier varierar jazzsångaren sin personliga frasering inom den ram som sången erbjuder. Sångaren kan ligga i framkant gentemot grundpuls och på så sätt vara drivande eller "hänga" och hålla ut fraserna över längre perioder. En jazzsångare kan ligga nära melodin så som den är skriven eller ta sig mycket stora friheter och liksom bryta upp den ursprungliga strukturen i en sång.

4. Ett viktigt kriterium för dem som räknas som jazzsångare – hos kritiker och publik och bland jazzmusikerna själva – har med "sväng" att göra. Jazz är i grunden en rytmisk synkoperad musik att dansa till. *Jazzsångare ska svänga*, vilket har med de ovan uppräknade kvaliteterna att göra; med frasering, rytmisering gentemot grundpuls och underdelningar och i hur samspelet utvecklas mellan sångaren och musikerna. Inom jazzmusik som i övriga musikgenrer finns olika epokers stilideal att förhålla sig till, där swingsångaren och en nutida utövare av jazzsång kan låta på helt olika vis, även i rytmiskt avseende.

5. *Ordlös improvisation*, så kallad scat-sång, är ett viktigt inslag i vad som kan betecknas som jazzsång där sångaren sjunger på språkljud som ofta innehåller rytmiskt drivande konsonanter. Sångaren sjunger solon över harmonik eller utifrån skalor (modalt) – precis som andra instrumentalister i ensemblen och alltid i samspel med dessa. Inom så kallad frijazz kan det vara fråga om ren röstimprovisation, med rop, skrik, olika läten och talade inslag. Men många som genom historien har kallats jazzsångare har aldrig ägnat sig åt någon ordlös improvisation.

Ovanstående kriterier kan alltså ses som ett försök att i vid mening ringa in stildrag som kan identifieras som jazzsång och förmågor som de vokala utövarna inom jazzmusikens olika stilarter bör behärska. Hur dessa vokala förmågor kommer till uttryck i ett musikaliskt sammanhang är en av de saker jag vill undersöka i denna studie. Jag avser på så vis att undersöka jazzsångerskans personliga förhållande till en föränderlig *jazzgenre* genom att identifiera *stildrag* som hör till jazzmusik i det personliga utförandet hos respektive sångerska i de utvalda skivinspelningarna.

Bjurström och Lilliestam (1994) söker reda ut begreppen "stil" och "genre", genom att bland annat utgå från musikforskaren Franco Fabbri. I hans definition avser stil den klingande musiken, medan genrebegreppet är bredare då de även innefattar musikens sociala och kulturella inramning. Men en musikalisk stil kan också kopplas också till en vidare kontext.

Avgränsningar av en musikalisk stil kan därför inte enbart utgå från det klingande materialet, även om vi rent analytiskt kan använda stilbegreppet för att referera till det klingande material som musiken utgör. I praktiken utgår avgränsningar eller definitioner av musikaliska stilar alltid – om än i skiftande omfattning – från existerande sociala och kulturella avgränsningar.
(Bjurström & Lilliestam, 1994, s. 212)

Lilliestam återkommer till beteckningarna stil och genrer i artikeln *Musikvetenskap och kulturvetenskap* (2009). Sådana beteckningar är långtifrån oproblematiska, menar han, då de ofta är vaga och föränderliga.

När en stilbeteckning uppkommer bland en grupp människor är den ofta relativt entydig och skapad som beteckning på något nytt, som står i kontrast mot något äldre och invariant. Så småningom slits emellertid termer ner, blir vagare eller får vidare betydelser. /.../ Därför uppstår behov av preciseringar /.../. (Lilliestam, 2009, s. 147)

Hur jazztraditioner förvaltas, förändras och ibland överges behandlas av den engelske musikhistorikern Alyn Shipton i hans omfattande *New History of Jazz* (2001). Shipton avslutar sin historiska exposé med en beskrivning av jazz i den postmoderna eran. Han påpekar hur jazzen utvecklas på ett nytt sätt efter 1970, med en oändlig mängd stilar. Jazzmusiker lär sig också musiken på ett nytt vis. Man kan inte längre tala om en linje med mästare och lärlingar eller om medlemmar i fasta band som vidareutvecklar och förnyar jazzen grundad i en jazztradition. Musiker tar numera musikaliska element från alla möjliga håll och har tillgång till en oändlig mängd artister via inspelningar på ett annat sätt än tidigare jazzmusiker har haft, framhåller Shipton, och det påverkar hur jazzen utvecklas och hur den uppfattas.

Genrebegreppet ”jazz” innefattar också de *roller* som jazzsångerskan tar i ensemblen eller orkestern, roller som traditionellt byggts på genuskodade konventioner, vilket jag undersökt i mina tidigare arbeten om svenska jazzsångerskor (Hellström, 2009; Hellström, 2011). Röstens instrument skiljer sig dessutom från alla andra instrument genom att vara det enda som kan producera ord och ton samtidigt. Påverkar framförandet av texter hur väl sångerskor kan integreras i en jazzensemble? Crowther och Pinfold belyser frågan i sin studie om jazzsång genom att bland annat skildra Billie Holidays förändring från att vara en sångerska som uppträdde som en del av jazzensemblen till att bli en textinterpret som framträdde i arrangemang där hon själv stod helt i centrum. Genom sångerskans fokusering på texten förändras alltså hennes roll i ensemblen (Crowther & Pinfold, 1997, s. 76 f).

I sin jazzhistoria är Alyn Shipton (2001) kritisk till vad han uppfattar som bristen på förnyelse inom det vokala fältet, där han tycker att de flesta vokalisterna bara upprepar sig och är tillbakablickande. Som exempel nämner han den populära jazzsångerskan och pianisten Diana Krall. Hon lutar sig mot en äldre jazztradition och spelar och sjunger i en gammaldags "Nat King Cole-anda", utan egna försök till förnyelse, enligt Shipton. Han jämför med den samtida sångaren Kurt Elling som enligt Shipton genom sin ekvilibristiska scatsång till skillnad från Krall utvidgar de vokala uttrycksmedlen och på så vis förnyar genren. Också sångerskan Cassandra Wilson beskrivs av Shipton som en förnyare av jazzsången, då hon bland annat arbetar med en annorlunda instrumentering. Jazzsångare kan också förnya genren genom textinnehållet, enligt Shipton, där sångerskan Abbey Lincoln ses som ett exempel, då hon i sina texter behandlar nya samhällsengagerade ämnen. (Se vidare Shipton, 2001, s. 886 f.)

Inte bara Shipton klagar på att jazzsångare har svårt att förnya sig och att de för mycket hänger kvar vid de gamla jazzlåtarna. Jazzskribenten Scott Yanow presenterar en mängd jazzsångare i *The Jazzsingers. The Ultimate Guide* (2008). Han anser att det är få som kan väcka liv i slitna jazzstandards. Helst borde jazzsångare helt skippa många av standardlåtarna, enligt Yanow. Några av de mest brukade borde hamna i karantän, föreslår han lite provocerande. Till skillnad från instrumentalister, för vilka det skrivs nya låtar som kan spelas av alla, har sångare svårt att hitta nytt material med tidlösa texter. Att plocka in sånger från pop och rock blir oftast misslyckat, tycker Yanow. Här är sångerna oftast så starkt förknippade med sin upphovsman att det är svårt för en annan sångare att ge dem liv, och materialet kan heller inte jämföras med kvalitén hos de sånger som skrevs av

låtskrivare som Cole Porter eller Irving Berlin. "Jazz definitively needs many more songwriters who has the ability to write timeless lyrics that are open to scores of different interpretations." (Yanow, 2008, s. xii)

Både Shipton och Yanow ger alltså en bild av att jazzsångare även på 2000-talet i stor utsträckning framför äldre jazzstandards, många skrivna redan på 1930-talet. Det är få som lyckas föra in nytt intressant material att framföra. Shipton vill på textsidan se nya ämnesval för jazzsångare, Yanow tycker att det är svårt för sångare att finna material som liksom den äldre jazzrepertoaren lämpar sig för olika tolkare att ta sig an. Jazzstandardrepertoaren blir på så vis inte förnyad, och till skillnad från instrumentalister verkar sångare ofta fastna i ett sorts tillbakablickande musicerande, om man får tro dessa herrar. Shipton och Yanow diskuterar jazzsångare av bägge könen, men jag vill här koncentrera mig på kvinnliga utövare och väljer därför att tala om *jazzsångerskor*.

Övervägande delen av de kvinnliga utövare inom den svenska jazz- och improvisationsmusiken har även i dag rösten som instrument, vilket bland annat föreningen Impras medlemslista vittnar om.⁷ Min studie har därför, som mina tidigare arbeten om svenska jazzsångerskor, ett kvinnoperspektiv. De skivor jag vill granska har spelats in under en period på lite mer än tio år, från sent 1980-tal till början av 2000-talet, en period då alltför många kvinnor börjat synas på den svenska jazzscenen, kvinnor som många gånger framför sånger med egna texter. Flera av dessa kvinnor har också fått möjligheten till utbildning inom området jazzmusik. Därmed är både de utvalda sångerskornas förhållande till en jazzsångstradition och till utbildning intressant att ta hänsyn till i studiet av sångerskornas framförande av musik och texter i skivinspelningar.

Syfte

Mitt syfte är att öka förståelsen för röstliga uttryck och för samspelet mellan röst och ord i jazzmusik genom att undersöka fem jazzsångerskor i skivinspelningar som tillkommit i samband med *Jazz i Sverige*-utnämningar. Mitt fokus ligger på framförandet av text och musik i de inspelade verken som tolkas utifrån ett vokalpedagogiskt perspektiv, men inspelningarna studeras också i förhållande till en jazzsångstradition.

Utifrån syftet formulerar jag fyra forskningsfrågor:

- Hur framstår sångerskornas förhållande till jazztraditionen i deras respektive *Jazz i Sverige*-inspelningar?
- Hur kan sångerskornas personliga uttrycksmedel i framförandet av texter – egna och andras – beskrivas och tolkas?
- Vilken betydelse får sångerskornas interpretation av texter för den roll de spelar gentemot sina medmusiker i ensemblen?

⁷ Impra är en svensk sammanslutning av improvisationsmusiker som vill verka för ett jämställt musikliv, och som därför har siktat in sig på att stödja kvinnliga improvisationsmusiker. Via deras hemsida kan man också ta del av medlemslistan: <http://www.impra.se/listan/>

- Vad kan eventuell utbildning haft för betydelse för formandet av sångerskornas uttryck och vilka spår av detta kan i så fall skönjas i de aktuella skivinspelningarna?

Studiens deltagare

Jag avgränsar min studie till att behandla skivinspelningar med de fem första kvinnor som i tur och ordning belönats med *Jazz i Sverige*-utmärkelsen, samtliga sångerskor. De två första är Monica Borrfors och Lulu Alke, som bägge utsetts till *Jazz i Sverige*-artister under slutet av 1980-talet, och som därmed fått göra var sin skivinspelning 1987 respektive 1989. Därefter följer Stina Nordenstam, som spelade in sin *Jazz i Sverige*-skiva 1991, Jeanette Lindström, *Jazz i Sverige*-artist med skivinspelning 1995, samt Lindha Svantesson (numera Kallerdahl) som fick utmärkelsen 2001 och då spelade in sin *Jazz i Sverige*-skiva.

Att tre sångerskor i min studie är utbildade på folkhögskole- respektive högskolenivå knyter också arbetet till det musikpedagogiska fältet, där den eventuella betydelsen av utbildning dessutom undersöks genom tolkningar av sångerskornas egna uttalanden i samband med de studerade skivornas tillkomst.

Forskningsläge

I denna forskningsgenomgång har jag i första hand sökt studier inom svensk jazzforskning med sikte framförallt på sångerskor. Jag har också sökt mig till angränsande områden för att finna studier relevanta för mitt eget forskningsämne. Några mer genusinriktade arbeten som behandlar hur kvinnliga artister mottagits och uppfattats har jag funnit vara av intresse för mitt eget arbete, där jag själv studerar kvinnliga artister. Studier som utgår från hur rösten och texten samspelar i musikalisk gestaltning är viktigt för mitt eget ämnesområde och jag har särskilt sökt efter undersökningar som utgår från inspelad musik. En genomgång av studier som på olika vis berör lärande, främst med inriktning på lärande och undervisning inom icke klassiska genrer, samt forskning om vokalpedagogik hör också samman med mitt eget val av ämne i den del som är mer direkt knuten till det musikpedagogiska fältet. Jag refererar också till egna studier i denna forskningsgenomgång.

Jazzhistorisk forskning

Jazzhistorisk forskning bedrivs sedan 1981 vid en särskild jazzavdelning vid Svenskt visarkiv i Stockholm, ett arbete som består både av dokumentation och av studier inom fältet (Kjellberg, 1983). Erik Kjellberg gav 1985 ut en översiktlig *Svensk jazzhistoria*, som 2009 åter givits ut i en något reviderad nätupplaga. I hans genomgång, som sträcker sig fram till början av 1980-talet, är det mycket få vokalisterna som behandlas och ingen närmre presentation ägnas heller de fåtaliga sångare inom svensk jazz som ändå nämns i denna översikt.

Forskning om svensk jazzsång har varit begränsad, ett fåtal studier berör sångerskor. Beskrivningar av svenska jazzsångerskors verksamhet får man främst söka i memoarer och biografier. Monica Zetterlund artistiska liv har till exempel beskrivits i en stor biografi av Klas Gustafsson (2009) där man bland annat får ta del av den unga Zetterlunds informella lärande; hur hon härmar amerikanska förebilder, lyssnar på pappans skivsamling och sjunger i lokala orkestrar på värmländska dansbanor, för att så småningom hamna som vokalist i ett storband i Köpenhamn.

Sociologen Göran Nylöf har i *Kampen om jazzen* (2006) skildrat striden mellan så kallade traditionalister och förnyare genom att studera jazztidskrifter i efterkrigstidens Sverige. Nylöf beskriver jazzscenen under det svenska 1950-talet som en manlig angelägenhet som stärker en manlig identitet. Här bidrar också mytbildning kring alla dessa manliga musiker. Också självständigheten i skapandeprocessen för jazzmusikern, och individualismen där man framhäver sig själv, strider mot rådande kvinnliga ideal och stärker en manlig dominans, enligt Nylöf. De kvinnor som ändå slår sig fram ser han som starka personligheter, de är rebeller.

I sin studie om svensk jazz på 1960-talet har Jan Bruér (2007) ägnat ett kapitel åt jazzsång i Sverige, med fokus på Monica Zetterlund. Bruér anser att det är svårt att definiera vad som ska kallas jazzsång, då han ser improvisationen som ett grundläggande inslag i jazzmusik. Men mycket av så kallad jazzsång under denna tid innehåller inte någon direkt improvisation, utan består till stor del av framförandet av engelskspråkiga standardlåtar, alltså sånger med text. Bruér modifierar bilden av 1960-talet som krisår för jazzen i Sverige. Han belyser att det också varit en kreativ period, där många framstående musiker är aktiva och komponerar egensinnig jazzmusik bland annat under inflytande av svensk folkmusik. På så vis kommer svenskheten i jazzen fram, menar Bruér, och framhåller bland annat att Zetterlund på sextioalet började sjunga på svenska.

Även musiketnologen Alf Arvidsson berör i en studie om *Jazzens väg inom svenskt musikliv* (2011) att flera jazzmusiker under sextioalet komponerar en sorts avancerad populärmusik för sångare. Han ger även flera exempel på hur jazzmusiker söker genreöverskridande samarbeten under sextio- och sjuttioalet inom vokalmusiken med etablerade körledare som Eric Ericsson och Leif Strand. Ett citat från körledaren Gustaf Sjökvist, som Arvidsson förmedlar, visar på hur inflytandet från jazz gör så att den av svensk körtradition formade kören får skifta fokus: ”Om man ska sjunga rytmiskt effektivare får man ha mindre anspråk på klangen.” (Citat efter Arvidsson, 2011, s. 251.)

Det saknas ännu studier som mer på djupet granskar svenska jazzsångerskors konstnärliga verksamhet. I mitt FoU-projekt (2009) där jag intervjuat en av våra första jazzsångerskor, Nannie Porres, har jag också studerat mottagandet av henne i jazzpressen och även sökt beskriva hennes uttrycksmedel utifrån studier av skivinspelningar. Porres sågs länge som ett undantag av samtida jazzskribenter och som en "riktig" jazzsångerska till skillnad från alla de så kallade refrängsångerskor som sjöng i orkestrar under femtioalet, och som ofta bemöttes med förakt av medmusikanter och recensenter. Hon blev också en likvärdig medlem av en jazzgrupp och fick på så vis tillgång till sammanhang som annars var stängda för kvinnor. För Porres har också framförandet av texter alltid varit viktigt, och hon har sjungit både på engelska och svenska under sin karriär. Min studie visar också att Nannie Porres jämte Alice Babs, Monica Zetterlund och Sonya Hedenbratt länge är de enda sångerskor som räknas på svenska jazzscener. (Se även Arvidsson, 2011.)

I det följande FoU-projektet (Hellström, 2011) har jag främst koncentrerat mig på de nya kvinnliga sångerskorna som framträtt på sjuttio- och åttioalets svenska jazzscen. Studien utgår från recensioner och presentationer av jazzsångerskor i tjugo årgångar av jazztidskriften *Orkesterjournalen* (OJ) och av egna tolkningar av skivinspelningar med de sångerskor jag funnit där. Resultat från denna studie bekräftar mitt antagande att det även under sjuttioalet varit få nya jazzsångerskor som etablerat sig på den svenska jazzscenen. Något fler sångerskor har kommit fram under 1980-talet. De flesta av dem har i sin verksamhet utgått från jazzens standardmaterial, men en del har också fört in repertoar från

pop, rock och soul och även framfört nya kompositioner. Det är under denna tid bara några få sångerskor som ägnat sig åt ordlös improvisation.

Ett genusperspektiv präglar många amerikanska studier om jazzsång och om kvinnor i jazzhistorien. I en genomgång av tidigare jazzstudier och jazzhistoriska verk visar till exempel Lara Pellegrinelli (2008) hur man missvisande separerat sången från den instrumentala musikscenen. Både bluesångares och tidiga vokalgruppers inflytande på hur jazzmusiken utvecklats i ett tidigt skede har negligerats, menar hon. Hon finner flera förklaringar, bland annat att sång nedvärderats genom att det associerats med underhållning och med kroppsliga sexuellt laddade uttryck och därmed ett kvinnligt uttryck som inte passar in i en manligt kodad jazzhistorik.

If demanding art music is made by men for men as connoisseurs, then the elimination of singing as women's primary form of participation helps make jazz into a "serious" (i.e. male) domain. Moreover, the erasure insures jazz's quest for authenticity and respectability. (Pellegrinelli, 2008, s. 42)

Liknande slutsatser drar Arvidsson (2011) som bland annat studerat synen på kvinnliga jazzmusiker under perioden 1930–1960. Arvidsson utgår från ett genusperspektiv när bland annat bemötandet av kvinnliga musiker och sångerskor i svensk jazzpress granskas. I en strävan att höja jazzens status ställs också ett "manligt" intellekt mot en "kvinnlig" känslomässighet, menar Arvidsson, i vad han kallar "bekönade" beskrivningar.

Det finns tydliga tendenser till att det pågående definitionsarbetet, den ständiga konstruktionen av gränser för vad som tillhör jazzen och vad som karaktäriserar det utanförstående, varit till kvinnors nackdel. Sång räknas som ett påhäng på den "autentiskt instrumentala" jazzen, en eftergift för den breda publikens krav [...] (Arvidsson, 2011, s.113)

Julie Dawn Smith (2008) undersöker kvinnliga uttryck i improvisationsmusik utifrån gruppen The Diabolique. Trion, som bildades 1990, emanerar ur flera kvinnliga improvisationsgrupper som började synas bland annat på kvinnojazzfestivaler runt om i Europa från 1970-talets slut. Tre framstående improvisationsmusiker, bland dem sångerskan Maggie Nicols, lekte ofta med kvinnliga klichéer i improvisationer som Nicols kallade "inspired lunacy" (Dawn Smith, 2008, s. 185). Dawn Smith skriver:

As many feminist theorist have observed, the sounds that women make (that is, the sounds that are associated with the female body) – including their cries, linguistic excess, improvisations, laughter, and noises – are generally interpreted as pathological and are associated with abjection, abnormality, and insanity. (a.a., s. 185)

Detta kan också jämföras med hur Susan McClary beskriver kvinnligt musikskapande och gränsöverskridande i sitt pionjärbete *Feminine Endings* (1991) där hon visar hur manliga kompositörer genom århundraden använt "den galna kvinnan" som en spelplats för att överskrida konventioner, spränga ramar och på så vis förnya sitt musikaliska språk. McClary avslutar sin betraktelse med ett modernt exempel, där en kvinna själv tagit över detta utrymme; kompositören, pianisten och vokalartisten Diamanda Galás använder den galna kvinnans vokala uttryck i en ny kontext och tänjer de vokala gränserna.

Alyn Shipton hävdar i *A New History of Jazz* (2001), som tidigare nämnts (se ovan sid 5), att jazzsång oftast är en bakåtblickande musikform, där vokalister främst ägnar sig åt att sjunga de gamla jazzmelodierna i traditionella arrangemang. Det stämmer väl med diskussioner jag funnit i OJ i min studie om svenska jazzsångerskor på sjuttio- och åttiotalet (Hellström, 2011) där skribenter ofta efterlyser en förnyelse av jazzsången. Den

fria improvisationsscenen i Sverige har få kvinnliga företrädare och nästan inga sångerskor ägnar sig åt fri improvisation under den period jag studerat. De flesta sångerskor jag funnit i min inventering håller sig vokalt inom mer traditionella ramar, men det blir fler som under 1980-talet ägnar sig åt ordlös improvisation i form av scat-sång och även sångerskor som sjunger vokaliser, alltså ordlösa melodier tillsammans med andra instrument.

Hur de fem sångerskor som varit de första att utses till *Jazz i Sverige*-artister förhåller sig till jazzsångstraditioner, vilka vokala uttrycksformer som dominerar på deras skivinspelningar och huruvida de söker tänja vokala gränser är något av det jag vill undersöka i föreliggande studie, genom att i ord söka fånga och även tolka sångerskornas vokala stilmedel.

Upplevelsen av sjungande röster

Hur vi upplever sjungande röster är beroende av en mängd faktorer. Musiksociologen Simon Frith diskuterar hur röstliga uttryck uppfattas i sin studie om populärmusik, *Performing Rites* (1996). Frith utgår från att rösten är en del av oss själva och därför starkt förknippat med vår identitet. Röster kan vara lätt igenkännbara och uppfattas som en del av personligheten, men hur vi uppfattar röster och dess uttryck är beroende av hur vi tolkar dem. Sångares röster tolkas i förhållande till olika musiktraditioner, men upplevs också som bärare av sociala attribut som styr lyssnandet, hävdar Frith. Vi uppfattar röster som "kodade", menar han, och det komplicerar uppfattningar om vad som anses vara äkta och naturligt.

And the point to stress here is that when it comes to singing voices all such reading have as much to do with conventional as "natural" expression, with the ways in which, in particular genres, singing voices are coded not just as female, but also as young, black, middle class, and so forth. (Frith, 1996, s. 196)

Frågan om vad som är äkta och autentiskt hos en sångare är också en fråga om smak, menar Frith och stödjer sig på en studie som jämför hur Billie Holiday och Bing Crosby tar sig an samma sång och hur konventioner styr vad lyssnaren uppfattar som äkta. Det slående är här att man inte uppfattar *bägge* som sanna. Vad den ena finner manierat finner någon annan vara äkta (a.a., s. 97).

Den engelska populärmusikforskaren Marion Leonard (2007) menar att gränsen mellan det som uppfattas som den artistiska personan och privatpersonen ofta luckras upp i bemötandet av kvinnliga rockartister. Det finns en fara, menar Leonard, att till exempel aggressiva utspel hos sångerskor bemöts som ett uttryck för en *kvinnlig* erfarenhet, och inte ses i ljuset av en musiktradition, och att även textinnehåll tolkas som ett uttryck för sångerskors personliga erfarenheter. Detta sätt att tolka gäller även för forskare, enligt Leonard.

I en uppsats från musikvetenskapliga institutionen i Oslo (2007) har Ingvill Mundal jämfört röstliga uttryck hos den afroamerikanska sångerskan Erykah Baduh och den svenska sångerskan Stina Nordenstam, den sistnämnda alltså en av de sångerskor som jag avser att studera i detta arbete. Titeln på Mundals studie säger något om arbetets innehåll: *.../ spor av kultur og tradisjon i songleg uttrykk og stemmeklang hos Erykah Badu og Stina Nordenstam*.

Mundal tecknar en ram utifrån vilken hon sedan går in på en närmare analys av hur Badu och Nordenstam låter i varsin inspelning av ett eget komponerat verk. Mundal är själv sångerska och sångpedagog, och hon skriver att hon valt två sångerskor som berört henne och som hon uppfattar har bidragit med något nytt. Nordenstams musik beskriver hon på följande vis:

[...] popmusikk med vakre melodiar og litt spennende og uvante arrangement med eit vårt uttrykk [med] et popmusikalsk stemmeuttrykk inann ein europeisk-klassisk songtradisjon, men med et nesten litt ekstremt uttrykk som gav seig retning mot en ny stil. (Mundal, 2007, s. 3)

Mundal analyserar en komposition från Nordenstams andra skiva, alltså ej något från den debutskiva jag kommer att ägna mig åt i denna studie. Mundals studie är musikvetenskaplig och diskuterar inte vokalpedagogik, utan de två sångerskorna studeras i förhållande till olika populärmusikaliska genrer och vokala traditioner. De sångtekniska begreppen som används i analyserna hämtar Mundal dock från den danska sångpedagogen och röstforskaren Cathrine Sadolin. I hennes studie jämförs två kompositioner av afro-amerikanska Badu och svenska Nordenstam utifrån kulturell hemvist, där analyserna av verken också omfattar arrangemang, ljudbild och texter.

Röst och text

Mundals studie (2007) är en av få studier jag funnit där man tolkar röstliga uttryck och texter genom att utgå från skivinspelningar. I Sverige har några studier behandlat sambandet mellan röst och text. I Ulf Lindbergs avhandling *Rockens text. Ord, musik och mening* (1995) står just texterna i centrum, och han analyserar bland annat texter av rocksångaren Bruce Springsteen. Lindberg jämför materialets ("låtarnas") roll i olika genrer, och hävdar att det här är en skillnad mellan jazz och rock.

I jazz talar man om 'standardlåtar' som bär kompositionens stämpel, snarare än den ena eller andra artistens. Inom rocken förknippas en låts egenart däremot alltid med en inspelning, eller ett konsertuppförande, av en bestämd artist. (Lindberg, 1996, s. 47)

En rockartist *präglar* alltid en text, med sin egen personlighet, till skillnad från exempelvis en dansbandsmusiker som snarare *serverar* texten, menar Lindberg. (Detta gäller enligt min mening också jazzartisten där det *personliga* i framförandet av jazzstandardmaterial är det väsentliga. Se ovan sid 3.)

Lindberg lanserar begreppet *fonotext* för studiet av texten i det inspelade uppförandet och hur den gestaltas av en viss röst. (Lindberg, 1995, s. 63). Det är ett begrepp som också litteraturvetaren Karin Strand (2003) använder när hon studerar sentimental populärsång från mellankrigstiden. "Som enda musikfenomen förmår den mänskliga stämman att samtidigt producera toner och ord, alltså musik och verbala yttranden", skriver Strand (a.a., s. 81). Strand uttrycker det som att hon studerar "orden och röstens berättelse i den musikaliska kontexten", även om orden egentligen inte kan skiljas från musiken, skriver hon (a.a., s. 72).

I en litteraturstudie av kvinnliga textförfattare inom rock- och populärmusik anlägger Hillevi Ganetz (1997) ett feministiskt perspektiv, då hon anser att litteraturstudier om rocktexter hittills varit "könsblinda" och att man i forskningen oreflekterat gett en bild av "manlighet som norm" (a.a., s. 29). Hur den västerländska populärmusiken och musikscenen såg ut under den period artisterna verkat blir också viktigt i Ganetz studie för förståelsen av de specifika texterna. Inte minst gäller det synen på kvinnor och vilka

förebilder som funnits för kvinnliga musiker inom rocktraditionen. I Ganetz studie är det framförallt texterna som studeras, musiken och framförandet har en underordnad betydelse.

Den klangliga relationen mellan ton och ord är något musikvetaren Frans Mossberg (2002) uppmärksammar i en studie om Olle Adolphsons verk. Mossberg använder sig bland annat av uppmätta värden av svenska vokalljuds formantfrekvenser och sätter dem i relation till "de frekvensvärden som de melodiska intervallen i den *skrivna* musiken representerar. Avsikten är att utröna något om klangliga 'eufona' samspel" (a. a., s.19). Eufoni är ett begrepp som kommer från grekiskan och betecknar den klangliga aspekten på texten. Mossberg vill genom detta fylla ett tomrum i forskningen och bidra med vad han anser vara en mer vetenskapligt inriktad undersökning om sambandet mellan text och musik.

Men Mossberg intresserar sig också för framförandet. Mer oskolade sångare inom visstraditionen nyttjar i allmänhet språkljud, klang, artikulation som en del av sin framförandekunst, menar han.

Artikulatoriska komponenter blir med andra ord till en konst i sig där de bästa artisterna utvecklar sina egna högst personliga artikulatoriska 'språk' och uttryck som kompenserar för vad som konventionellt skulle ses som brister i röstbehandlingen. (Mossberg, 2002, s. 243)

Även musikvetaren Marita Rhedin (2011) berör framförandekunst då hon studerat den så kallade litterära visan på svenska scener. I sin studie har Rhedin bland annat utgått från inspelningar, och noterar hur röstbehandlingen hos sångarna ändrades under 1930- och 40-talen, mycket på grund av mikrofonens inträde, som tillät en mycket mer intim sångstil, vilket också Strand (2003) uppmärksammar i sin studie. Ett naturligt och okonstlat framförandesätt eftersträvades inom viskonsten, enligt Rhedin, vilket även gällde för en av få kvinnliga utövare som lyfts fram i studien: Karin Juel, som scendebuterade på 1930-talet. Rhedin ser det okonstlade idealet som ett motiv till att Juel avböjde att ta sånglektioner. "För vissång, menade Juel, krävdes inte så stor röstvolym eller teknisk skicklighet. Innerligheten i uttrycket var i stället det väsentliga", skriver Rhedin som stödjer sig på uttalanden från Juel (Rhedin, 2011, s.145).

Som denna genomgång visat har jag framför allt funnit litteraturvetare och musikvetare som behandlar samspelet mellan ord och ton. Musikvetaren Lars Lilliestam (2009) behandlar i en artikel sångtextanalys, och efterlyser mer av tankeutbyte mellan olika vetenskapliga discipliner, för att se på sångtexter ur olika vinklar, både litterärt, musikaliskt, socialt och ur en samhällsrelaterad vinkel. En sjungen text måste också alltid behandlas som något annat än en läst text, understryker han:

En sjungen text är en enhet tillsammans med röstens sound och karaktär och ljud som andningar, stön, vibraton, viskning och rop. Om vi blir berörda beror det ofta mer på hur sångaren låter och hans eller hennes röstbehandling, 'feeling' och förmåga att övertyga än vad orden betyder rent semantiskt. (Lilliestam, 2009, s. 153)

Det är svårt, menar Lilliestam, att verkligen ta hänsyn till alla dessa parametrar. Han hänvisar till sin egen studie av rocktexter från 1998, där han säger sig mest ha tagit hänsyn till det semantiska innehållet. Att en sjungen text är ett komplext fenomen och att många faktorer styr hur vi uppfattar den visar sig också i alla de ingångar till ämnet som berörts i ovan presenterade arbeten. I min egen studie vill jag söka ta mig an utmaningen att tolka inspelade röster i deras framförande av texter inom jazzgenren. Jag vill också söka ge detta en betydelse för det musikpedagogiska fältet, vilket jag inte funnit någon annan studie göra.

Informellt lärande och jazz inom högre musikutbildning

Från och med åttiotalet blir också svensk jazzmusik en musikform som utvecklas genom deltagare som går på olika musikutbildningar för jazz- och improvisationsmusik, vilket även gäller för många jazzsångerskor (Hellström, 2004; Hellström, 2011). Betydelsen av utbildning inom jazz- och populärmusik i både informell och formell mening har undersökts i flera studier. Mavis Bayton (1998) har i en sociologisk studie intervjuat en mängd kvinnliga populärmusiker i Storbritannien, verksamma från 1970- till 1990-talet. Hon har också genom observationer sökt utröna hur kvinnliga populärmusiker lär sig spela och hur de samarbetar med andra musiker. Bayton har också studerat hur kvinnliga artister beskrivs och värderas i artiklar och recensioner.

Ett avsnitt i studien behandlar sångare där Bayton konstaterar att sång ofta ses som ett naturligt och känslomässigt uttrycksmedel för kvinnor, inte något som de lärt sig och utvecklat. "In reality, singing is largely a learnt skill", skriver Bayton (1998, s. 13). Flera av dem hon intervjuat har tagit sånglektioner, många har sjungit i skolkörer och många övar regelbundet. Dessutom har många av de kvinnor Bayton intervjuat spelat klassiska instrument som unga, där pianot är det vanligaste instrumentet. Som vokalist i ett band är det dessutom vanligt att sångerskor lär sig spela något instrument, ofta någon form av slagverk. De utvecklar dessutom sin mikrofonteknik. Sångerskor utvecklar alltså, liksom andra musiker, sina kunskaper via musicerande i många olika sammanhang.

Att musikutbildning i någon form är vanlig för populärmusiker bekräftas även av Lucy Green. De flesta av dem hon intervjuat i studien *How popular musicians learn* (2001) har tagit instrumentallektioner grundad på klassisk musikpedagogik. Den musik de själva sysslar med (pop, rock och jazz) har de för det mesta lärt sig på informell väg, genom att lyssna och härma och genom deltagande i olika musikgrupper. Green påpekar hur detta med att kopiera förebilder från skivor kan liknas vid en mästare-lärling-situation, där musikern från början försöker härma sin förebild så noga som möjligt, för att så småningom bli mer självständig och utveckla egna varianter av de inspelade låtarna. Detta gäller till exempel för sångerskan i Greens studie. Anmärkningsvärt är också att de intervjuade musikerna inte värderade sitt informella lärande som en musikutbildning. De musiker som själva arbetade som musiklärare använde dessutom snarare formella undervisningsmetoder än former hämtade från det informella lärandet i sin egen undervisning. (Se Green, 2001, s.177 ff.)

Alf Arvidsson (2011) påpekar att det först i och med 1970-talet och "expansionen av musikutbildningarna" som en ny generation kvinnor etablerar sig på jazzscenen. Arvidsson beskriver också musikutbildningar i jazzmusik som ett led i kampen att höja jazzens status. Organisationskommittén för högre musikutbildning (Omus) startade under 1970-talet sitt arbete med att reformera den högre musikutbildningen i Sverige. Staten tog på så vis så småningom ansvar för högre musikutbildning i afroamerikansk musiktradition, då man eftersträvade en större mångsidighet och en breddning av genrerna inom musikutbildningarna. Ett behov fanns också att utbilda pedagoger inom exempelvis improvisation (Olsson, 1993; Arvidsson, 2011). Vid KMH startade 1977 en utbildning för musiker och pedagoger inom dessa eftersatta musikgenrer, som en direkt följd av principbetänkandet i Omus.

Pianisten Elise Einarsdotter är en av pionjärerna inom jazzutbildningen vid KMH, både som student och lärare. Börje Stålhammar har intervjuat henne i en studie om några

professionella tonkonstnärers musikskapande (Stålhammar, 2009). Einarsdotter sökte sig tidigt till USA och Berkley College of Music, för att där studera jazz och improvisation, en utbildning som då saknades i Sverige. Hon säger i intervjun att de tre åren på Berkley stärkte hennes identitet som jazzmusiker, och hon visar på så vis vad utbildningsmöjligheter för jazzmusiker kan betyda. På KMH fick hon också möjlighet till utbyte med andra musiker och detta ledde till musikaliska samarbeten och till formandet av hennes egen musikgrupp, ett annat exempel på vad utbildning kan bidra med.

Både folkmusiker och jazzmusiker har under 1970- och -80-talet fått kämpa för att accepteras inom den högre musikutbildningen, skriver Stålhammar i kapitlet om Elise Einarsdotter.

Men enligt [Einarsdotter] kom inte kritiken enbart från det klassiska hållet utan även från jazzhållet. Konventioner skapades och skapas successivt inom alla genrer och stilar. Att experimentera med stilarna och överskrida genrer är inte alltid konfliktfritt, även om man idag kan tänja betydligt mer. (Stålhammar, 2009, s. 69)

Att jazzmusiker så att säga bemyndigat sig genom utbildningar kan också stärka den enskilde individ som antas på en sådan utbildning, och därigenom får högre status. (Jämför Arvidsson, 2011.) Att musikutbildningar har betydelse för det faktum att jazzsångerskor i Sverige sedan nittiotalet allt oftare skriver sin egen musik berör jag i min tidigare studie om svenska jazzsångerskor (Hellström, 2011).

Det råder brist på studier som undersöker sångundervisning för jazzsångare inom den högre musikutbildningen. Per-Henrik Holgersson (2011) har undersökt kunskapsutveckling i samspelet mellan studenter och lärare i enskild undervisning på musikhögskola. Studien baserar sig bland annat på observationer av instrumentallektioner, alltså inte av någon sångundervisning och ej heller av några kvinnliga studenter. Däremot är studenter från olika genrer representerade, bland annat jazz. På de jazzlektioner som presenteras i studien utgår man från känt jazzmaterial, vilket i undervisningen sätter fokus på den ofta komplicerade harmoniken så att improvisationen kan fungera. Holgersson har bara studerat några enstaka jazzlektioner, men om de studerade lektionerna i hans studie är representativa kan det få konsekvenser för sjungande studenter. Om jazzstandardmaterial fortfarande är navet i jazzundervisningen, även på ensemblelektioner, och formerna för improvisation på så sätt utgår främst från harmonik kan det bli extra komplicerat för sångaren.

Som min forskningsgenomgång antyder har undervisningen för jazzens instrumentalister utvecklats sedan sjuttiotalets slut, medan studenter som varit intresserade av jazzsång fått vänta längre på att finna lärare med rätt utbildning. Jag har i en tidigare studie (Hellström 2011) funnit exempel på jazzsångerskor som under 1980-talet själva ser till att skaffa sig kunskaper om improvisation. Sångerskan Irene Sjögren, som inte gått någon formell musikutbildning, utvecklade själv kunskaper i improvisation och scatsång, medan sångerskan Berit Andersson, som gick på rytmiklinjen på KMH, på eget initiativ tog lektioner för pianisten och sångerskan Monica Dominique för att utveckla sin vokala improvisationsförmåga. Dessa sångerskor blev från och med 1990-talet några av landets första lärare i jazzsång och bägge undervisar så småningom på högskolenivå.

Forskning om vokalpedagogik

Vokalpedagogiken har sina rötter i utbildning för sångare inom västerländsk konstmusik. Juvas Marianne Liljas tecknar i sin avhandling om David Björlings sångpedagogik (2007) vokalpedagogikens historia och undersöker hur vokalpedagogiken utvecklats i Sverige

under inflytande av en europeisk operatradition. "Pedagogerna har som förmedlare av musikens praktiska tillämpning stor betydelse för olika traditioners bevarande och förändringar", skriver Liljas (a.a., s. 5). Det vokala fältet har generellt spelat en underordnad roll i musikhistorien, menar hon, och de studier som behandlat sång har främst ägnats framgångsrika sångare, medan det fortfarande saknas studier om vokalpedagogik. Liljas visar också hur det vid sekelskiftet 1900 förekom vokalestetiska debatter, där olika tonbildningsideal krockade. Hon sätter också tonbildningsideal och röstvård i ett bredare sammanhang, som en del av bildningsrörelsen med studentsångare, skolsång och folkrörelser.

Numera finns olika musikaliska genrer representerade i den högre musikutbildningen, också i våra nordiska grannländer. När Tiri Bergesen Schei (2007) undersöker sångare i dagens högre musikutbildning i Norge jämför hon tre sångare från olika genrer: en klassisk sångare, en popsångerska och en jazzsångerska. Genom tre "case-studies" följer hon hur sångarna etablerar, förhandlar och upprätthåller sin identitet och hur inre och yttre krav formar identitetsbildningen. Mer eller mindre medvetna krav kan utläsas i hur sångarna talar om sig själva och sin verksamhet, i upplevelsen av att bli och vara sångare, också i förhållande till en publik, menar Bergesen Schei, som också knyter an till vokalpedagogikens historia i frågan om hur olika genrer värderas.

I Bergesen Scheis undersökning framgår hur den klassiska sångundervisningen fortfarande är grundläggande inom musikutbildningarna i Norge. Det klassiska sångidealet har en stark plats på toppen av hierarkin, menar hon och "er ett sterkt maktelement" (Bergesen Schei 2007, s.115). Det visar sig också när Bergesen Schei diskuterar hur jazzsångerskan i hennes undersökning förhåller sig till klassisk sång. Jazzsångerskan har en konfliktfylld inställning, och i värderingen av kunskapen inom sin egen genre rankar hon ibland de klassiska sångarna högre i sångtekniskt hänseende och tycker också att klassiska sångpedagogerna inom hennes utbildning ser ned på jazzsångare.

Den klassiska sångtraditionen sätter alltså spår i hur utbildningar formas och hur man talar om röster, även när det gäller andra genrer. Detta är något jag själv undersöker i min magisteruppsats om så kallad afroamerikansk sångutbildning inom den högre musikundervisningen i Sverige. I mina intervjuer med fyra sångpedagoger framhåller samtliga tekniska färdigheter och teoretiska kunskaper som det väsentliga innehållet i undervisningen. Få inslag i deras berättelser behandlar mer konstnärliga aspekter (Hellström, 2004).

Folkmusiken har likt jazzmusiken institutionaliserats och blivit en genre där många utövare numera får en formell musikundervisning. Ingrid Åkesson behandlar i sin avhandling *Med rösten som instrument* (2007) nutida svensk vokal folkmusik, där hon presenterar och studerar äldre och yngre folksångare, varav många av de yngre utbildats på folkhögskolor och musikhögskolor. Hur den folkliga vokala musiken därmed förvaltas, omskapas och nyskapas är något Åkesson undersöker i sitt arbete. Hon vänder sig emot uppfattningen att en institutionalisering av en musikstil alltid leder till likriktning, vilket hon inte finner hos de högskoleutbildade folksångerskor hon studerat, men hon finner att de i allmänhet blivit mer tekniskt drillade än sina föregångare.

Detta kan jämföras med utvecklingen för de svenska jazzsångerskorna, där alltför få från och med åttiotalet tagit sånglektioner för att förbättra sin teknik och flera dessutom utbildat sig på folkhögskolor och musikhögskolor (Hellström, 2004; Hellström 2011). I den här studien

undersöker jag fem sångerskor varav tre har eftergymnasial musikutbildning, utbildning som kan ha satt spår i hur de format sina vokala uttryck.

Bergen Schei framhåller i sin studie (2007) hur det hon kallar klassisk sångdiskurs håller på att ändras, då röstforskare kunnat visa att både musikalsångare och popsångare som länge arbetat som scenartister också brukat en avancerad sångteknik, skriver hon. Under inflytande av modern röstforskning lanseras också nya begrepp för moderna sångtekniker.

Röstforskning och undervisningsmaterial

Under 1990-talet började det i Sverige komma ett mer utarbetat undervisningsmaterial inom icke-klassiska sånggenrer, som också sökte lära ut sångteknik utifrån andra grunder än de klassiska. Ett tidigt exempel är Berit Kullberg och Ragnhild Sjögrens sångbok *Sing It* (1994) som behandlar blues, jazz, gospel och pop och som innehåller låtexempel, lyssningstips och en kortfattad historik för varje genre. Författarna är bägge sångpedagoger och Sjögren presenteras som lärare vid KMH i ”jazzsång och metodik” (a.a., s. 2). Här ges sångtekniska råd, men även en komp-CD medföljer, där både improvisationsövningar och rytmisk träning ingår, vilket visar att det inte bara är andningsövningar, tonbildning och andra mer sångtekniskt inriktade övningar som hör till jazzsångmetodiken.

Sångpedagoger inom icke-klassiska sånggenrer börjar under 1990-talet också ta hjälp av röstforskning. Man har bland annat sökt utveckla tekniker för specifika sångstilar som till exempel hårdrock. Den danska röstforskaren och sångpedagogen Catherine Sadolin (2009) vill till exempel slå hål på myter om att vissa sångstilar skulle vara mer skadliga för rösten än andra. Det går att lära ut hälsosamma rösttekniker för alla sångsätt, menar hon, och hänvisar till att röstforskningen hjälper lärare att ge mer specifika instruktioner. ”Jag är övertygad att ALLA ljud en sångare vill göra är lika viktiga och ska tas på allvar och omfattas av forskning”, skriver Sadolin i inledningen till sin lärobok *Komplett Sångteknik* (Sadolin, 2009, s. 7).

Inom röstforskning är benämningen bred för studiet av så kallat oskolade röster. Man använder beteckningen "västerländska icke-klassiska genrer" som även inkluderar folkmusik och jazz. Daniel Zangger Borch undersöker sångrösten i sin avhandling *Sång inom populärmusikgenren. Konstnärliga, fysiologiska och konstnärliga aspekter* (2008). Zangger Borchs avsikt är att studera sångsätten i olika populärmusikaliska stilar och inte musikstilarna själva. Han grundar sitt arbete på egna erfarenheter som rocksångare och på röstforskning som bedrivits tillsammans med professor Johan Sundberg vid Tekniska högskolan i Stockholm. Zangger Borch har i sin avhandling bland annat undersökt olika populärmusikaliska sångsätt i experiment där han själv varit både sångare och forskare, och utvecklar utifrån dessa experiment läromedel för sångare. Sundberg har beskrivit tidigare experiment som utförts inom icke-klassiska genrer i sin *Röstlära* (2001), experiment som varit förhållandevis få om man jämför med de studier som genomförts med hjälp av klassiskt skolade sångare.

Sångpedagoger har också behov att finna ett enhetligt språkbruk för olika röstliga fenomen och tekniker. Det är vanligt att pedagogerna använder ett bildrikt språk för att söka förmedla både tekniska och känslomässiga aspekter till sina elever, vilket ibland leder till rena missförstånd. Christina Larsson (2010) har i en magisteruppsats undersökt hur elever upplever bruket av metaforer i sångundervisning. Larsson menar att en del metaforer kan konservera gammal kunskap, som exempel det ofta nyttjade begreppet ”huvudklang”, medan andra kan spela en viktig roll i interaktionen mellan lärare och elev och på så vis

stödja lärandet, då de exempelvis förmedlar ett emotionellt innehåll. Larsson har också försökt att översätta en del av de använda metaforerna till ett mer vetenskapligt grundat språkbruk.

Som jag redan nämnt har Mundal (2007) i sin studie av röstanvändning hos sångarna Badu och Nordenstam använt Catherine Sadolins sångtekniska begrepp som redskap i analysen av inspelade verk med dessa artister. Hon brukar dem som neutrala begrepp utan värdeladdningar, vilket kan jämföras med Bergesen Scheis studie (2007) där sådana begrepp problematiseras. I ett examensarbete från KMH har Helena Swärd (2011) låtit några sångpedagoger och sångmetodik studenter lyssna på inspelningar med kända artister från så kallat afroamerikanska musikgenrer. De har sedan med hjälp av olika sångtermer, som hämtats från bland andra Sadolin, fått beskriva de sångröster de hört. Resultatet av denna lilla undersökning visar att bruket av sångtermer inte på något vis var enhetligt. Det verkar, enligt Swärd, vara de sångmetoder lärare eller studenter själva behärskar som styr hur de beskriver röster de hör. Undersökningen är intressant för mitt eget arbete då den visar hur olika även tränade sångpedagoger uppfattar inspelade röster, och hur svårt det verkar vara att finna ett mer vetenskapligt baserat och enhetligt språkbruk för att beskriva röster.

Vetenskaplig ansats

Då min studie bygger på tolkning av röster i skivinspelningar utgår jag från en hermeneutisk ansats. Hermeneutik är både en mångförgrenad filosofisk riktning som undersöker villkoren för vår förståelse av världen och vårt varande i den och en forskningsansats med tolkning som ett analysredskap i syfte att uppnå ökad förståelse genom att tolka innebörden hos olika företeelser. Ursprungligen har ämnet för hermeneutiken varit religiösa, litterära och juridiska texter, men senare utvidgats till att även omfatta ett vidare fält av diskurser och mänskliga handlingar. I denna kortfattade redogörelse av hermeneutiken kommer jag koncentrera mig på delar som rör den tolkande processen.

Grundläggande principer för en hermeneutisk tolkning är den hermeneutiska cirkeln vilket innebär att förståelsen sker genom en process där man som forskare riktar sin uppmärksamhet växelvis mellan del och helhet. Alvesson och Sköldbberg (1994) beskriver vad de kallar en "praktisk minivariant" av den komplicerade hermeneutiska processen, där dialogen med texten, i bokstavig eller bildlig mening, är det centrala och alltså syftar till förståelse. Förutom pendlandet mellan del och helhet utgör också växelspelet mellan förståelsen och forskarens egen förförståelse ett väsentligt inslag. I ljuset av en fördjupad förståelse av delarna förändras synen på helheten.

Till denna förståelse kommer vi aldrig förutsättningslösa som *tabulae rasae*, utan har alltid med oss en förförståelse – redan omfattade teorier, referensramar, begrepp, värderingar – i ljuset av vilken vi tolkar texterna, och vilken kommer att omvandlas under processens gång. (Alvesson & Sköldbberg, 1994, s. 165)

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer problematiserade synen på fakta som något rent och objektivt. I sitt arbete *Sanning och metod* (Wahrheit und Methode, 1960) undersöker Gadamer människans förförståelse, alltså den uppsättning av förväntningar, föreställningar och värderingar varje uttolkare bär med sig i mötet med ett verk och hur den process går till där till exempel en läsare söker förstå ett diktverk. Inlevelse blir för hermeneutikern ett betydelsefullt verktyg för att förstå en annan människa och dess verksamhet, enligt Gadamer. Genom begreppet *horisont* beskrivs det område som utgörs av det egna synfältet,

alltså det område som är bekant för oss och som därmed medverkar i vår tolkning av världen i mötet med det obekanta.

Den människa som saknar horisont ser inte tillräckligt långt och överskattar därför det för henne näralliggande. Omvänt betyder att 'ha' horisont att inte vara begränsad till det näralliggande och att kunna se utöver det. (Gadamer, 1997, s. 150)

Vår horisont bestäms av vår förförståelse, enligt Gadamer, och det gäller också att bli varse hur samtid och historia samspelar i tolkningsakten och hur våra egna fördomar också kan begränsa vårt synfält. Verklig förståelse sker i mötet med den andres livsvärld, i en *horisontsammanmältning* "som öppnar och upphäver en historisk horisont i samma process" (Gadamer, 1997, s. 155). Tolkningsakten försiggår alltså i en process där uttolkaren, genom fördjupade studier och i dialog med texten, gradvis tar in det för henne obekanta, ett skeende där ny förståelse kan nås. Sven-Erik Liedman uttrycker horisontsammanmältning som det skede i processen "varigenom det främmande berikar ens egen värld och samtidigt framträder i sin egenart" (Liedman, 1998, s. 145).

Min egen förförståelse är alltså central då jag väljer en hermeneutisk ansats i mina tolkningar av fem jazzsångerskors inspelade verk. Att medvetandegöra de kunskaper men också de förutfattade meningar som jag har med mig in i den tolkande akten är väsentligt för den vidare bedömningen av det rimliga i mina påståenden. I ett kapitel i antologin *Text och existens* (Selander & Ödman, 2004) diskuterar Per-Johan Ödman validitetsproblemet inom hermeneutiken och vad som kan sägas utgöra meningsfulla och giltiga tolkningar. Ödman ger också exempel på diskussioner i forskarvärlden och hur nya perspektiv på språk, mening och diskurs sätter begrepp som "sanning" i gungning.

Ödman avslutar med en betraktelse över den hermeneutiska cirkelns gränser, då "det mest grundläggande validitetskriteriet [...] är den hermeneutiska cirkelns kriterium" (Selander & Ödman, 2004, s. 110). Detta inbegriper att lägga märket till hur del och helhet hänger samman i våra tolkningar, och inse hur vår förförståelse verkar i våra tolkningar, inom vilka "diskursiva praktiker" vi själva verkar och hur det påverkar vårt sätt att tänka.

I allt detta är vi i hög grad överlämnade till vårt omdöme, vår förmåga att tänka logiskt och kontextuellt men vi är också införstådda med att det fordras öppenhet av oss för att vi ska kunna urskilja de frågor materialet ställer. (a.a., s. 111)

Förförståelsen är både problemet och förutsättningen för tolkningen, understryker Ödman. Den medverkar hela tiden i hur vi uppfattar världen, och består av både medvetna och omedvetna lager inom oss. Det är svårt att undvika att bli "förblindad" av den egna förförståelsen och att undgå att hamna i en "ond" hermeneutisk cirkel, där tolkningsobjektet bara blir en projektduk för det jag förväntar mig och önskar, menar Ödman. Vår bristfälliga självkänedom begränsar oss. Han ser, med ett begrepp hämtat från Gadamer, medvetenheten om vår "verkningshistoria" som en måhända bristfällig utväg ur dilemmat, en självinsikt hos forskaren grundad på självkritik.

En av hermeneutikens förgrundsgestalter, Wilhelm Dilthey, som verkade under 1800-talets andra hälft, skiljde på humanvetenskapernas inlevelse och naturvetenskapernas förklaring. Den franske 1900-talsfilosofen Paul Ricoeur inför åter *förklaring* som ett komplement till förståelsen i tolkningsprocessen. Han uttrycker också en misstro mot uppfattningen om förståelsen som ett sätt att närma sig en författares intentioner med ett verk. Det är texten själv som talar till läsaren, menar Ricoeur.

Ingenting har mer skadat teorin om förståelsen än att den identifierats med förståelsen av *den andre* (l'autre), vilket är en central tanke hos Dilthey. Som om förståelsen handlade om att förstå ett främmande psyke *bakom* texten. Det som skall förstås i en text är inte först och främst den som talar bakom texten utan det som texten talar om – *textens* "sak", d v s den värld som texten på något sätt utvecklar *framför* texten. (Ricoeur, 1993, s. 77)

Ricoeur förordar ett pendlande mellan inlevelse och distans, i och med att både förståelse och förklaring blir verksamma medel i tolkningen. Enligt Kristensson Uggla (2004) förvandlas tolkningsbegreppet härmed genom att Ricoeur angriper det från ett nytt håll.

Ricoeur söker visa att det finns en ofrånkomlig inre förbindelse mellan förståelsens inlevelsefulla lyssnande och förklaringens kritiska misstänksamhet i själva hjärtat av tolkningen. (Kristensson Uggla, 2004, s. 31)

Både Gadamer och Ricoeur är också upptagna av språkets möjligheter och begränsningar i tolkningen. I tolkandet av klingande musik måste forskaren dessutom söka klä sina intryck av det som ljuder i ord, alltså ännu ett steg i tolkningsakten. Detta problem brottas Anders Tykesson med i sin avhandling i musikalisk gestaltning, *Musik som handling* (2009) där ett noterat verk står i centrum, en stråkkvartett av Anders Eliasson. För att ringa in min egen tolkningsakt och vad jag får ta hänsyn till då jag utgår från skivinspelningar vill jag här använda mig av Tykessons arbete för en jämförelse.

Tykesson vill i sitt arbete komma åt ett innehåll i musiken som inte begränsar sig till de musikaliska strukturerna. Svårigheten blir att översätta ett sådant innehåll till ord, då musiken ses som ett eget språk med egna uttrycksmedel som inte motsvarar det skrivna eller talade språket, menar Tykesson och refererar bland annat till Ricoeurs idéer om texttolkning. Ricoeur ser läsaren av en text som den som realiserar textens uttalade mening genom läsakten, då texten sätts i rörelse. Enligt Ricoeur är författaren inte närvarande i det verk som läsaren möter. Tykesson uttrycker det som att textens subjekt (författaren) på så vis "talar genom läsaren. Följden måste bli att läsarens tolkande roll är central" (Tykesson 2009, s. 90). Tykesson ser likheter mellan en läsares möte med en text och musikerns möte med nottexten som "kallar på att bli spelad" (a. a., s. 91). Musiken blir ljudande i framförandet, tolkad av musikerna och realiserad i kontakt med lyssnarna, och på så vis verklig. Eftersom Tykesson här utgår från ett verk där upphovsmannen inte är densamma som spelar stycket ses komponisten som frånvarande i tolkningsprocessen, liksom interpreten inte varit närvarande i kompositionsprocessen. Men kompositörens intentioner är – analogt med Ricoeurs uppfattning och författarens förhållande till texten – så att säga vilande i verket till dess att det möter sin uttolkare och sätts i rörelse.

I Tykessons avhandling är det alltså ett noterat verk som är utgångspunkten för interpretation och tolkning. Jag avser dock att tolka inspelade verk, som möter mig som lyssnare i klingande form i särskilda inspelningar. (Några av dessa verk existerar i noterad form, andra finns mig veterligt inte utgivna i skriftliga utgåvor.) Då kompositör och interpret dessutom ibland är samma person blir förhållandena också annorlunda. Men i alla inspelningar jag vill studera handlar det om röster som tolkar musik och text i samspel med musik i en ljudproduktion. Detta komplexa fenomen är det som når mitt (lyssnarens) öra, och som i den meningen är den "text" som sätts i rörelse i tolkningsakten. Det är gestaltningen av text och musik i inspelad form som i första hand utgör materialet för min tolkningsakt, inte kompositionen i sig. Mina tolkningar avser heller inte att avslöja huruvida sångerskorna uttrycker personliga erfarenheter genom de texter de framför, men kan beröra hur sådana tankar kan väckas hos lyssnaren.

I mina tolkningar av inspelningar utgör ett inlevelsefullt lyssnande ett viktigt moment. Det är väsentligt att närheten bevaras i tolkningsarbetet, så att inte det intryck som jazzsångerskornas röster förmedlar till mig går förlorat i ett alltför distanserat analysarbete. Att söka fånga detaljer utan att förlora helhetsintrycket är också en utmaning i den hermeneutiska tolkningen, liksom att behålla medvetenheten om hur min egen förförståelse färgar mina tolkningar.

Att i enlighet med Ricoeur pendla mellan inlevelse och distans i tolkningsarbetet, är även min avsikt, då både förklaring och förståelse är betydelsefullt. Tolkningsarbetet grundar sig alltid i texten och dess strukturer, men öppnar sig också mot dess vidare meningsskapande.

[...] att förklara är att frilägga strukturen, d v s de interna beroenderelationerna som utgör textens statiska tillstånd. Att tolka är att följa den tankeriktning som öppnas genom texten, att ge sig iväg mot textens *gryningsland*. (Ricoeur, 1993, s. 60)

Analysarbetet skänker alltså distans då musikstyckets ("textens") egna strukturer blottläggs i en förklaring av de element som verkar i texten/musikstycket. Samtidigt får jag som uttolkare av de inspelade musikstyckena inte tappa den inlevelsefulla förståelsen som så att säga ligger utanför verkets alla delar och är mer än en summa av delarna. Genom att jag också söker förankra mina egna tolkningar i en större kontext, och då även förhåller mig till andras forskning, lämnar jag den egna "textläsningen" och går i dialog med andra förklaringsmodeller än mina egna.

I en jämförelse mellan inspelningarna i mitt arbete kan mer konkreta aspekter av materialet lyftas fram. Att på så vis söka stöd i identifierbara detaljer i det studerade verket blir också ett sätt att balansera det subjektiva draget i tolkningsakten. Per-Johan Ödman skriver i en artikel om hermeneutik i den musikpedagogiska forskningen om hur forskaren kan gardera sig mot subjektivism genom att "kategorisera sitt material [...] Kategoriseringen kan fungera som ett sätt att lära känna sitt material, som man sedan kan överge för att tolka varje utsaga för sig." (Ödman, 1995, s. 56) I mitt arbete med att tolka skivinspelningar kan alltså enskildheter i materialet uppmärksammas och kategoriseras för att sedan åter föras samman.

I artikeln tar Ödman upp arbetet med intervjuutsagor som exempel. I mitt arbete är i första hand inspelningarna utgångspunkten för mina "utsagor", mina analyser och tolkningar ett resultat av att jag lyssnar och att jag skriver. Som Ödman understryker är skrivandet centralt i den hermeneutiska processen, och texten är i tolkningsakten stadd i förändring.

Texten är som ett ting, men ett ting skapat av författaren. Det innebär två saker: att texten objektivt kan analyseras från olika utgångspunkter och att den också kan förändras av författaren. Detta leder till nya tankar, som i sin tur innebär förändringar av texten och ny förståelse. (Ödman, 1995, s. 65 f.)

De resultat som kommer ur analysarbetet och tolkningsprocessen kan inte ge uttömmande svar på mina forskningsfrågor, men kommer förhoppningsvis att leda till en djupare förståelse av de fem sångerskornas uttrycksmedel och om deras förhållande till jazztradition i de studerade verken.

Begrepp

Jag presenterar här några begrepp som hämtats från studier presenterade i forskningsgenomgången och som jag finner användbara i mina tolkningar av de utvalda skivorna. De inspelningar som utgör materialet i min studie är ett komplext fenomen, där sjungen text utgör en väsentlig del.

Lindberg (1995) har som tidigare nämnts lanserat begreppet *fonotext* i studiet av musikburen text i inspelad form (se ovan s. 11). Även Strand (2003) använder fonotext i sina studier av musikburen text, för att beteckna den klingande texten, "orden i framförandet".

Begreppet syftar därmed inte bara på en klingande till skillnad från en tryckt textversion, utan avser också ett specifikt framförande (på en särskild skivinspelning till exempel), iscensatt av en särskild röst och artist. (Strand, 2003, s. 72)

I hermeneutisk anda vill jag i mitt tolkningsförfarande pendla mellan helhetsintryck av respektive skiva, till mer detaljerade genomgångar av inspelningarna och åter till mer övergripande resonemang. Fonotext blir ett användbart begrepp, då detaljer om röstuttryck och om innehållsliga delar i texter samt musikaliska parametrar på så vis kan föras samman. Det blir ett verktyg för att inte förlora helhetsintrycket av hur röst, musik och text samspelar i inspelningarna och som påverkar min uppfattning av de enskilda verk jag studerar.

De kompositioner jag valt att studera och sångerskornas uttrycksmedel kan också tolkas i förhållande till en jazztradition (exempelvis till skillnad från den västerländska konstmusik som bildar ramen i Tykessons verkanalys). På så vis sätts mina tolkningar in i en större kontext. Jag vill bland annat undersöka hur sångerskorna förhåller sig till *konventioner* inom jazzsångstraditionen. Med detta avser jag de överenskommelser och den vedertagna praxis som utarbetats inom jazzgenren, och som exempelvis kan gälla former för hur ett musikstycke framförs, i vilken ordning sångerskan framför sin musikburna text och hur solisterna tar plats i framförandet. Sådana konventioner gör också att jazzmusiker kan musicera tillsammans och improvisera utan särskild förberedelse. Även den gemensamma repertoaren av *jazzstandards* möjliggör sådana möten. Att lära sig dessa former och denna repertoar utgör en viktig del i att skolas in i jazzmusiktraditionen.

Då tre av de sångerskor jag vill studera har en formell musikutbildning kan, med ett begrepp lånat från Bergesen Schei (2007), de enskilda tolkningarna också sättas i rörelse i ett *vokalkulturellt rum*, där gamla klangideal formade inom äldre konservatorietraditioner ibland krockar med andra vokala ideal från jazz och populärmusik, och där föreställningar om hur en sångerska bör uppträda också speglar inlärd kulturella mönster. Bergesen Schei brukar begreppet för den plats där sångarnas handlingar och tankar sker. Hon följer sångarna i deras dagliga övningar, där praktiken också rymmer en mängd föreställningar som är kulturellt betingade. Med begreppet *vokalkulturellt rum* söker Bergesen Schei täcka in de vokalkulturer som ryms inom detta rum. *Vokalkultur* är i hennes studie ett större begrepp än *genre* (a.a., s. 29). I min studie studerar jag icke sångarnas praktik, men skivorna kan sägas utgöra ett *resultat* av en sådan praktik. I mina tolkningar av sångerskornas intervjuuttalanden blir det vokalkulturella rummet ett begrepp som jag kan nyttja då jag bland annat undersöker föreställningar och tankar kring utbildningens betydelse.

Bergesen Scheis iakttagelser om hur olika klangideal präglar sångarna i hennes studie blir intressant för mitt eget arbete, just sett som del av ett vokalkulturellt rum.

Klang är et kulturelt fenomen og det defineres dermed normativt. Å etterstrebe en bestemt type klang med konsistens vil slik være å arbeide mot en definert kulturell norm hvor noe er riktig og noe annet er galt. (Bergesen Schei 2007, s. 86)

Även jazzsångkonventioner kan utgöra en del av ett vokalkulturellt rum, som styr jazzsångerskors handlingar och som kan komma i konflikt med andra vokala ideal som exempelvis präglats av utbildning. Bergesen Schei diskuterar i sin studie vilka krav jazzsångerskan i hennes studie ställer på sig själv, där Bergesen Schei i sina tolkningar utgår från en översiktligt beskriven jazztradition (a.a. s, 150 f). Jag utgår från Crowther och Pinfeld (1997) i min egen beskrivning av vad jazzsång kan vara (se ovan, s. 3f) och anger på så vis områden som kan ingå i en jazzsångerskas vokalkulturella rum.

Metod

Studien är kvalitativ och grundar sig i första hand på mina *tolkningar* av det inspelade materialet och den teoretiska ansatsen är hermeneutisk. I analyser och tolkningar av inspelningar utgår jag också från min förförståelse som sångerska och sångpedagog och från resultaten i mina tidigare studier om svensk jazzsång och svensk vokalpedagogik.

Mitt urval är strategiskt då jag väljer att studera fem belönade sångerskor, alla *Jazz i Sverige*-artister, som därvidlag kan ses som framstående utövare som verkar inom den svenska jazztraditionen. Jag utgår i min studie från sångerskornas respektive *Jazz i Sverige*-skiva, alltså sammanlagt fem CD-album. Ljudfiler kan av upphovsrättsliga skäl inte bifogas här, men samtliga behandlade skivor finns tillgängliga på musiksajten *Spotify* och en del av de inspelningar som studeras finns även tillgängliga via artisternas hemsidor. Några av de inspelade originalstyckena finns också publicerade i *The Real Swede* (1997) men jag utgår från den klingande representationen av verken i denna studie. I de fall där jag återger sångtexter utgår det för det mesta från utskrifter på skivkonvoluten (se bilaga 2). I några fall har jag använt publicerade not- och textutskrifter av verken. Artisternas övriga skivproduktion har inte beaktats i denna studie. Jag har också avstått från att ha lyssnat på konsertframträdanden med sångerskorna, som kan ha spelats in i samband med *Jazz i Sverige*-turnéerna.

Jag har dessutom använt intervjuer med artisterna som genomförts i samband med att de blivit utsedda till *Jazz i Sverige*-artister, för att på så vis söka få en inblick i hur sångerskorna själva sett på sitt arbete med respektive musikproduktion och huruvida de kommenterar utbildning och förebilders påverkan. Jag har också tagit del av information via sångerskornas hemsidor och i någon mån genom artikelmaterial om sångerskorna, främst i jazztidningen *Orkesterjournalen*, OJ.

Genom de utvalda inspelningarna vill jag också pröva hur väl de utvalda sångerskorna stämmer in på att beskrivas som just *jazzsångerskor*. Det handlar både om att söka definiera *stildrag* som förknippas med jazzsång och om att diskutera respektive sångares förhållande till en föränderlig jazzsångtradition. I mina beskrivningar av inspelningarna som helhet utgår jag från de områden som Shipton (2001) tagit upp i sin diskussion om jazzsång och dess eventuella förnyelse: instrumentering, arrangemang, textinnehåll och

inslag av improvisation. Jag vill understryka att jag inte avser att *värdera* de studerade sångerskornas insats i min undersökning, och med Shipton se ”förnyelse” som något som alltid är eftersträvansvärt, utan brukar ”tradition” och ”förnyelse” som analytiska begrepp. I min jämförelse av sångerskornas förhållande till en jazzsångstradition utgår jag bland annat från de kriterier jag angett för jazzsång i denna studie (se ovan, s. 3f). Jag kompletterar Shiptons områden genom att lägga till röstliga uttrycksmedel, som ges en särskild vikt i ett närstudium av utvalda nummer från respektive skiva, där *fonotexten* blir central, det vill säga hur röst och ord i förening uppfattas i den musikaliska helheten på inspelningarna.

Utgivningsåren på skivorna i min studie spänner över en period på mindre än femton år, från 1987 till 2001, där den äldsta skivan inte är mer än tjugofem år gammal då jag genomför denna studie. Detta är i historiskt hänseende inte någon lång tidsrymd, men i musikvärlden går förändringar fort, förutsättningar för skivinspelningar och för hur musik sprids idag är till exempel helt annorlunda än för bara tio år sedan. Det är viktigt att jag som lyssnare idag också är medveten om hur uppfattningar om vad man hör påverkas och förändras i ljuset av ny musik som hela tiden produceras. Att jag har med intervjuer med sångerskorna från den tid då skivorna skapades hjälper mig att kunna förstå skivorna också utifrån deras egen samtid. I ett jazzhistoriskt perspektiv blir även tidigare forskning ett redskap för förståelsen av dessa *Jazz i Sverige*-sångerskors personliga avtryck i en föränderlig jazzsångstradition.

Då jag under mer än tjugofem år själv haft kontakt med den svenska jazzvärlden, både som publik, utövare och senare som forskare, har jag haft kännedom om samtliga sångerskor i studien sedan en längre tid tillbaka. Några av sångerskorna har jag sett uppträda på scen, och skivinspelningarna har också varit mer eller mindre kända för mig från den tid då de utkom. Jag kommer alltså inte till mötet med fem *Jazz i Sverige*-röster utan en förförståelse om respektive sångerska och skivinspelning, och det påverkar hur jag lyssnar på sångerskornas skivinspelningar i den här studien.

Min förförståelse som sångpedagog spelar också in i tolkningsakten. Det vokalpedagogiska perspektivet i min undersökning är tydligast i mina beskrivningar av sångerskornas uttrycksmedel, där jag delvis försöker använda vedertagna begrepp och rösttermer, hämtade från röstforskningen. De begrepp jag använder kommer framförallt från den ordlista som publicerats i Johan Sundbergs *Röstlära* (2001). Ibland har jag valt att komplettera mina beskrivningar med sångtekniska begrepp hämtade från Cathrine Sadolin *Komplett sångteknik* (2009). De rösttekniska begreppen blir ett analysverktyg och dessutom ett hjälpmedel för att inte fastna i ett alltför subjektivt laddat språkbruk i mina beskrivningar av sångerskornas uttrycksmedel. I mina tolkningar blir det ändå oundvikligt att jag använder ett eget format bildspråk då jag söker levandegöra hur jag uppfattar rösternas olika uttryck i den musikaliska helheten. (Se även forskningsgenomgången ovan, s. 16.)

Mina kunskaper om inspelningsteknik och ljudproduktion är begränsade. Jag är medveten om att detta är en viktig del som påverkar hur vi uppfattar musikaliska uttryck och röster i inspelad form, men detta kommer ha en underordnad betydelse i denna studie.

Genomförande

I mitt analysarbete har ett upprepat lyssnande med pennan i hand varit mitt främsta verktyg, där jag sökt fästa för mina tolkningar genom att söka fånga konkreta detaljer. Jag har lyssnat på skivorna i en ljudanläggning, både via högtalare och i hörlurar. Ibland har jag också lyssnat på enstaka spår via lyssningssajten *Spotify*. Jag har ibland tagit hjälp av pianot och min egen röst för att komma åt musikaliska och vokala detaljer.

Det analytiska arbetet har inletts med att jag lyssnat på respektive skiva som en helhet och skrivit ner mina första intryck. Därefter har jag lyssnat på varje spår på skivan och fört anteckningar om låtval, instrumentering och arrangemang och också sökt belysa vilken roll sångerskorna intar på respektive skiva gentemot medmusikanterna. Här har jag bland annat fäst mig vid hur materialet framförs, hur melodier presenterats och eventuellt varierats av sångerskorna, andra vokala inslag som kan förekomma på skivinspelningarna inklusive vokal improvisation.

Jag har i dessa genomlyssningar även koncentrerat mig på det vokala framförandet och sökt beskriva vilka vokala medel som sångerskorna använder i olika kompositioner, där omfång, fonation, ansatser och dynamik varit några punkter jag fäst mig vid. Hur texterna framförs blir också en del av studiet av det vokala uttrycket, bland annat genom behandling av språkljud och hur tydligt orden hörs. Den sammantagna analytiska processen har i resultatdelen presenterats i sammanfattande form i min beskrivning av respektive skiva, och mer detaljerat i fördjupade studier av utvalda spår.

Två spår från varje skiva har sedan valt ut för ett närstudium, där jag i mitt urval utgått från titelspår på skivorna. (Från Lulu Alkes skiva, som inte har någon titel, har jag i stället tagit inledningsspåret.) Jag har därefter sökt ännu ett spår på respektive skiva som kunnat visa andra sidor av sångerskan, genom att exempelvis finna ett framförande i ett annat tempo. Jag har prioriterat sångerskornas egna kompositioner där sådana finns.

I mitt närstudium utgår jag framför allt från *fonotexten*, när jag söker beskriva hur röst, text och musik kan uppfattas som helhet. Beskrivningen av fonotexten ser jag som den mest tolkande akten i analysarbetet. Jag har lyssnat på dessa utvalda spår upprepade gånger för att kunna lägga märke till fler detaljer. Jag har valt att presentera även dessa mer detaljerade närstudier men i förkortad form i resultatdelen, då jag återkopplar till dessa längre fram i arbetet.

När jag sedan jämfört de fem skivorna har jag åter utgått från ett underlag i form av mina anteckningar. Jag har också lyssnat igenom skivorna ännu en gång som helheter för att söka stämma av ett mer samlat intryck mot mina alltmer detaljerade anteckningar. I hela analysarbetet har jag också växlat mellan de olika artisterna i de olika faserna, för att inte alltför länge åt gången lyssna på en och samma artist.

Jag har inför detta arbete också tagit del av tre längre radiointervjuer med Nordenstam, Lindström och Svantesson, där jag efter genomlyssning ordagrant antecknat de delar som jag funnit vara väsentligt för detta arbete, för att sedan skriva ut dessa delar av intervjuerna baserat på mina anteckningar. Mina tolkningar av de intervjuer jag tagit del av med sångerskorna får också en betydelse för mina resonemang om utbildningens betydelse, men jag vill understryka att jag har lyssnat på dessa intervjuer efter det att mitt analysarbete med

skivorna inletts. Information från dessa intervjuer har alltså inte till en början väglett mig i mina egna tolkningar av de inspelade verken.

Resultat

Resultatdelen bygger dels på tolkningar av artiklar och intervjumaterial, dels på mina egna genomlysningar av de fem *Jazz i Sverige*-skivorna. Efter en inledande presentation av de fem sångerskorna i studien söker jag tolkar intervjuuttalanden beträffande bakgrund och utbildningar. Jag ger även exempel på hur sångerskorna själva talar om sina *Jazz i Sverige*-skivor.

Därefter redovisas resultatet av mina tolkningar av de fem skivorna. Jag utgår först från skivorna som helhet, där jag presenterar skivornas innehåll och arrangemang och diskuterar hur sångerskorna förhåller sig till jazztraditionen i sina inspelningar. Jag granskar därefter i ett kortare avsnitt de texter sångerskorna framför.

Sedan vidtar ett närstudium av utvalda verk på respektive skiva, med fokus på fonotexten, vilket utgör den större delen av min undersökning. Slutligen reflekterar jag över utbildningens betydelse för det som framförs på de fem skivorna.

Presentation av sångerskorna i studien

Jag vill inledningsvis kortfattat presentera sångerskornas verksamhet fram till dess att de utsetts till *Jazz i Sverige*-artister, för att söka förmedla något om de erfarenheter sångerskorna har med sig då de spelar in sina skivor. Jag anger även något om de musiker som medverkar på skivorna och hur de åldersmässigt förhåller sig till sångerskorna. Jag har valt att lägga dessa presentationer i resultatdelen av uppsatsen för att läsaren ska få en överblick över de fem sångerskornas bakgrund och även något om de medmusiker som deltar på de skivor som behandlas i studien. Presentationerna bygger till största delen på information från intervjumaterial och hemsidor som jag tagit del av inför denna studie, förutom beträffande Borrfors och Alke, där jag även hänvisar till tidigare studier. Jag presenterar sångerskorna i tidsordning, alltså efter det årtal när deras respektive *Jazz i Sverige*-utnämning kom.

Monica Borrfors är född 1954 i Stockholm. På hennes hemsida kan man läsa om denna framgångsrika sångerska. I presentationen av Monica Borrfors utgår jag också från uppgifter i min tidigare studie (Hellström, 2011) och hänvisar till den där inte annat anges.

Monica Borrfors samarbetspartner, pianisten Gösta Nilsson, född 1940, var från början hennes körledare i den lokala kyrkokören, där Borrfors började sjunga under tonåren. Det var också han som så småningom förde in Monica Borrfors i jazzmusiken. De flyttade ihop och bildade familj. Monica Borrfors debuterade som jazzsångerska 1980 på Stockholms jazzdagar på Kulturhuset med egen kvintett och efter tre år blev Borrfors jazzsångerska på heltid.

Gösta Nilsson var då som senare gruppens pianist och arrangör.⁸ Medlemmarna har skiftat under åren. Tenorsaxofonisten Stefan Isaksson (som ersatte Hector Bingert) var medlem i gruppen fram till 1993. Det är också han som spelar på *Jazz i Sverige*-skivan. Isaksson hör tillsammans med Borrhors till gruppens yngre medlemmar, bägge födda på femtiotalet. Trumslagaren i gruppen, Rune Carlsson, som är cirka tio år äldre än Borrhors, har sedan tidigt sextioal varit en flitigt anlitad musiker som bland annat spelat med Monica Zetterlund.

Monica Borrhors med kvintett hade alltså samarbetat i många år innan skivdebuten kom med *Jazz i Sverige*-skivan *Your Touch* 1987. I OJ berättar man att Monica Borrhors kvintett fått övervägande flest röster för att få göra skivan, och hela gruppen lyfts fram i motiveringen till valet då den håller ”hög musikalisk klass”. Sångerskan hyllas för ”sin varma intensiva sång” och samspelet i gruppen får beröm, särskilt samklangen mellan Stefan Isakssons tenorsaxofon och Borrhors röst (Lundberg, 1987). *Your Touch* vinner också en Grammis 1988 för årets bästa jazzinspelning. Monica Borrhors kvintett fortsätter därefter att turnera och att spela in flera skivor.

I presentationen av **Lulu Alke** utgår jag från uppgifter i min tidigare studie (Hellström, 2011) och hänvisar till den där inte annat anges. Lulu Alke är född 1951, då med efternamnet **Engdahl**. Hon är uppvuxen i Karlstad, där hon lyssnat mycket på äldre jazzmusik, så som Louis Armstrong och Glenn Miller, som hon fann via sina föräldrar. Annars är det förutom pop mest blues Lulu Engdahl refererar till i en intervju i OJ 1977: Muddy Waters, Leadbelly, Josh White och Bessie Smith. Lulu Engdahl ville tidigt bli sångerska och har brokiga erfarenheter från olika scener och samarbeten med olika musiker, bland annat med congaspelaren Sabu Martinez. Då var det i första hand blues hon ville sjunga, berättar hon i intervjun.

I början av 1970-talet fick Lulu Engdahl kontakt med tenorsaxofonisten Bernt Rosengren och lärde även känna basisten Björn Alke och andra jazzmusiker i Stockholm. Både Rosengren och Alke, bägge födda i slutet av trettioalet, hörde till de mer framstående svenska jazzmusiker som kommit fram under slutet av femtio- och början av sextioalet. Rosengren har sedan femtioalet bland annat spelat in många skivor tillsammans med Nannie Porres. (Många av de musiker som spelat med Porres medverkar även på Lulu Alkes *Jazz i Sverige*-skiva.)

Lulu Engdahl kom alltså in i kretsar bestående av lite äldre jazzmusiker. Hon skivdebuterar genom att medverka på en skiva med Björn Alkes Quartet 1976, där hon sjunger två bluesiga nummer: Billie Holidays *Fine and mellow* samt Mose Allisons *Everybody's cryin' mercy*.⁹ Hon fortsätter att i olika sammanhang sjunga med basisten Björn Alke, gifter sig med honom och ändrar därmed efternamn. Hon uppträder på jazzklubbar och jazzfestivaler under åttiotalet, också med Norrbotten Big Band, och medverkar flera gånger i radioinspelningar. När Lulu Alke uppträder på jazzfestivalen i Umeå 1988 spelar Björn Alke piano, vilket han också gör på *Jazz i Sverige*-skivan *Lulu Alke*. Denna skivdebut i eget namn blir också den sista skiva Lulu Alke spelar in. Hon avlider 1996, endast 45 år gammal.

⁸ Gösta Nilsson är från början utbildad kyrkomusiker och organist med examen från Kungl. Musikaliska Akademien, ”utgångsår 1968” enligt uppgifter från en konsertpresentation. Han har också under många år ackompanjerat gospelsångerskan Cyndee Peters. (Uppgift från www.svenskakyrkan.se, ”Program för sommarmusiken i Husie kyrka”, 2011.)

⁹ Lulu Engdahl får för denna begränsade insats en anmärkningsvärt negativ recension i OJ, men försvaras av en annan skribent i tidningen. (Se vidare Hellström, 2011, s. 51.)

Stina Nordenstam är född 1969 i Stockholm. Uppgifterna om henne bygger på en längre intervju publicerad i OJ 1990 samt en intervju i radions P2 1991, som genomfördes i samband med *Jazz i Sverige*-utnämningen.

Stina Nordenstam är uppvuxen i en familj där pappan spelade swingpiano och där hon också musicerade med sin lillasyster. I unga år gick hon på kommunala musikskolan där hon lärde sig läsa noter, spelade fiol och sjöng i körer. Från 12 års ålder gick hon i Adolf Fredriks musikklasser, under gymnasiet studerade hon på Södra Latins musiklinje i Stockholm. Därefter sökte hon vidare för musikstudier vid KMH i Stockholm. När hon inte kom in läste hon litteraturvetenskap vid Stockholms universitet ett år, innan hon åter sökte till musikhögskolan och påbörjade sina studier vid KMH 1989, antagen på det individuella programmet inom afro-amerikansk musik med sång som huvudinstrument. När Stina Nordenstam 1991 blev utsedd till *Jazz i Sverige*-artist var hon alltså student på KMH.

Det var under gymnasieåren som Stina Nordenstam kom att ägna sig åt jazzmusik, tillsammans med skolkamrater. Hon bildade så småningom gruppen *Stina and the Flippers* tillsammans med pianisten Anders Persson (född 1958) som hon träffat på en jazzkurs i Umeå. I gruppen ingick bland andra David Wilczewski (född 1953), en amerikansk saxofonist som kommit till Sverige på 1980-talet. Tillsammans med gruppen framförde Stina Nordenstam bland annat sitt eget material, blev mycket uppmärksammad och ofta uppskattad. Nordenstam fick Faschings Vänners stipendium för unga musiker 1989. Hon gjorde också stor succé tillsammans med sin grupp på Skeppsholmsfestivalen i Stockholm 1990. Många gånger liknas hon vid denna tid vid Billie Holiday. En annan referens som ofta nämns för att beskriva Nordenstams musik och sång är den amerikanska sångerskan och låtskrivaren Rickie Lee Jones.¹⁰

Efter den uppmärksammade skivdebuten med *Jazz i Sverige*-skivan *Memories of a color* 1991 slutade Stina Nordenstam snart att uppträda, och koncentrerade sig på att skriva musik.¹¹ Hon har efter debuten spelat in flera album med egna kompositioner.

Jeanette Lindström är 24 år när hon 1995 skivdebuterar med *Jazz i Sverige*-skivan *Another Country*. Presentationen av henne bygger på information från två intervjuer från 1995 – en i radions P2 och en i OJ – som genomförts i samband med *Jazz i Sverige*-utnämningen. Dessutom har jag hämtat en del fakta från Lindströms egen hemsida.

När Lindströms *Jazz i Sverige*-album utkommer 1995 har hon nyligen avslutat sin utbildning på KMH i Stockholm och har en lång musikutbildning bakom sig. Hon är uppvuxen i Jämtland, där hon fann jazzen i sina föräldrars skivsamling. Jeanette Lindström började tidigt spela piano och tog klassiskt inriktade lektioner på kommunala musikskolan. På musikgymnasiet i Östersund började hon också spela bas och sjunga, men det var på Birka folkhögskola som hon började utöva jazzmusik, genom att spela piano i en jazztrio och sjunga i en jazzensemble.

¹⁰ I radiointervjun i P2 liknar intervjuaren Birgitta Larsson-Tollan Nordenstams sång både vid Holiday och Lee Jones. Då Nordenstam uppträder i Umeå efter sin skivdebut, undrar recensenten Bill Olsson varför Nordenstam ”måste agera tvillingsjäl med Rickie Lee Jones”. Rubriken på recensionen är ”Manierat barnjoller”. (OJ 12/91 s. 18)

¹¹ I OJ var recensionen av Nordenstams skiva mycket negativ och handlade till största delen om att hon under falska förespeglingar utnyttjat *Jazz i Sverige*-utnämningen och gjort en skiva som inte är jazz. Hon har ”svikit förtroendet”, tagit sig in i studion ”med lånta fjädrar” och är ingen ”ärlig apostel”, enligt den arga recensenten Göran Olsson. (OJ, 12/91, s. 40)

Efter att ha sökt vidare och kommit in som pianist på Fridhems folkhögskola och som sångerska på Skurups folkhögskola blev valet det senare och Jeanette Lindström har därefter främst koncentrerat sig på att sjunga. Efter studierna på Skurup blev hon 1993 antagen vid den afroamerikanska institutionen på KMH, på det individuella programmet med sång som huvudinstrument, studier som hon alltså avslutade 1995.

Jeanette Lindström hade sjungit i många olika sammanhang och konstellationer förut, men i och med *Jazz i Sverige*-utmärkelsen fick hon för första gången möjlighet att bilda en egen kvintett. Hon sjunger på skivan med musiker som är födda runt mitten av sextioalet och alltså något äldre än hon och som redan är framstående i svenskt jazzliv.¹² *Jazz i Sverige*-skivan blev Lindströms skivdebut och jazz har sedan dess varit huvudinriktningen, men hon har också fördjupat sig i besläktad musik av kompositörer som Kurt Weill och Burt Bacharach (som bägge finns representerade på debutskivan) och har också fortsatt att ge ut skivor med egen komponerad musik.

Lindha Svantesson (senare Kallerdahl) är född i Mölnlycke 1972 och är 30 år när hon 2001 utses till det årets *Jazz i Sverige*-artist. Presentationen av henne är dels baserad på uppgifter från hennes hemsida och från pressmeddelande från skivbolaget Caprice, dels från en intervju med henne i radions P2 2001, i samband med *Jazz i Sverige*-utnämningen, där inte annat anges. Till skillnad från de andra sångerskorna i denna studie, har jag inte funnit någon intervju med Svantesson i OJ om hennes *Jazz i Sverige*-skiva.

Lindha Svantesson debuterade på skiva 1997 tillsammans med gitarristen Mattias Windemo. De gjorde ytterligare en skiva tillsammans 1999, *Röd*, där Lindha Svantesson sjunger egna texter på svenska samt improviserar till Windemos gitarrspel. Hon är utbildad på Birka och Skurups folkhögskolor. Då hon ger ut sin *Jazz i Sverige*-skiva 2001 har hon redan en bred erfarenhet från samarbete i olika grupper som jazzsångerska och som röstimprovisatör. Hon har till exempel framfört egna versioner av jazzstandards såväl som egna kompositioner och texter samt ägnat sig mycket åt röstimprovisation och presenteras av skivbolaget Caprice som en personlig artist och en röstkonstnär med stark scenisk utstrålning. Lindha Svantesson är den enda sångerskan i gruppen av nya unga musiker i Sverige som vid slutet av 1990-talet började utforska den fria improvisationsmusiken.¹³

De flesta av de musiker som spelar med Svantesson på hennes skiva *Far From Alone* är ungefär jämnåriga med henne, flera med en bakgrund både i rock, jazz och fri improvisationsmusik. En av de medverkande, tensorsaxofonisten och klarinettisten Fredrik Ljungkvist (född 1969) har liksom Svantesson utbildat sig på Skurups folkhögskola och därefter på KMH. Han har som musiker beskrivits som en brobyggare mellan mer traditionell jazz och fri improvisationsmusik.¹⁴ Sopransaxofonisten Joakim Milder, född 1965, som också är medproducent för Svantesons skiva, arbetade vid tiden för skivans tillblivelse som improvisations- och ensemblelärare vid KMH, ett arbete i vilket han även fått möta sångerskor.

¹² Basisten Dan Berglund och trumslagaren Magnus Örström hade till exempel 1993 bildat en trio tillsammans med pianisten Esbjörn Svensson. Denna trio spelar också på kompskivan som medföljer Kullberg & Sjögren *Sing It* (1994).

¹³ Jazzskribenten Thomas Millroth, som i en artikel inventerat den svenska fria improvisationsscenen, skriver om "the immensely talented vocalist Lindha Svantesson" och som ensam sångerska i dessa sammanhang. (<http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/ftmill.html>)

¹⁴ Se artikel i DN 2010: www.dn.se/kultur.../nominerad-till-dns-kulturpris-fredrik-ljungkvist

Tolkning av intervjuer om bakgrund och utbildning

Genom de intervjuer och artiklar jag tagit del av har jag också fått en del information om de fem sångerskornas bildningsgång. Jag vill nu närmre söka betydelsen av utbildning i både informell och formell mening för de fem sångerskorna, genom att framför allt tolka intervjuuttalanden av sångerskorna själva. Dessa intervjuer kan inte sägas ge någon heltäckande bild av de fem sångerskornas inställning till eventuell utbildning, utan styrs av de frågor varje intervjuare ställt och också av hur varje sångerska valt att presentera sig vid intervjutillfället. Men jag ser ändå intervjuerna som ett givande komplement till min skivlyssning, bland annat för att de kan placeras i tiden för varje skivas tillkomst och även ge underlag för tankar om betydelsen av musikutbildning för skivornas utformande.

Som framgått av mina presentationer är både Monica Borrfors och Lulu Alke autodidakter som skolats in i jazzmusiken via äldre manliga kolleger, och de kommer också att musicera tillsammans med sina spelande makar. I de få OJ-intervjuer jag funnit med Lulu Alke antyder hon också att bluesmusik varit en viktig inspirationskälla för henne. Hon verkar ha med sig egna erfarenheter från musikscener när hon inträder i den krets av jazzmusiker som också hörs på hennes *Jazz i Sverige*-skiva. Hon är den av de studerade sångerskorna som är äldst när hon spelar in sin skiva, 38 år gammal.

Jag har inte funnit några uppgifter om att Lulu Alke haft någon musikutbildning eller om hon någonsin tagit sånglektioner, men förmodar att hon framför allt lyssnat och härmat, vilket jag tycker hörs i hennes skivdebut på Björn Alkes skiva 1976. (Se vidare Hellström, 2011.) Genom att hon tidigt umgåtts och sjungit med erfarna äldre jazzmusiker har hon också skolats in i ett jazzspråk som grundar sig i 1950- och 60-talets jazz-estetik. I detta liknar hon Monica Borrfors. Borrfors lärare och bandleadare Gösta Nilsson är ungefär lika gammal som Lulu Alkes medmusiker och han är uppvuxen med liknande jazzmusik, och återvänder till denna sin ungdoms musik i och med sitt samarbete med Monica Borrfors.

I ett teveprogrammet med tre jazzsångerskor, som sändes i SVT 1986, presenteras bland annat Monica Borrfors. ”Jag tillhör egentligen en generation som inte vuxit upp med jazzmusiken, utan har kommit i kontakt med den via min man som är jazzmusiker”, säger Borrfors i programmet. ”Vi började spela hemma”, berättar hon.¹⁵ I en betydligt senare intervju (Engvall, 2011) berättar Borrfors mer om hur samarbetet med kyrkokörledaren Gösta Nilsson började. Nilsson tyckte att hennes röst passade för jazz, berättar Borrfors, och när de började testa visade det sig att hon faktiskt kunde en massa jazzlåtar, som hon tror att hon lärt sig nästan omedvetet genom att de spelats på radion hemma under hennes uppväxt.

Monica Borrfors har alltså inte börjat sjunga jazz på eget initiativ, men fått växa in i jazzmusiken genom att bli sångerska med egen kvintett och har på så vis lärt sig musiken genom att musicera med andra. Jag har inte funnit några andra uppgifter om Borrfors eventuella musikutbildning, men genom det mångåriga deltagandet i kyrkokören bör hon fått en del vokal träning och dessutom tränat sig i att läsa noter.

¹⁵ Programmet har jag tagit del av på en videokassett som jag fått från sångerskan Berit Andersson. Jag har inga närmare upplysningar om sändningstid, men programtiteln var *Det här är min musik*. I programmet sjunger de tre sångerskorna Berit Andersson, Irene Sjögren och Monica Borrfors vardera två nummer tillsammans med pianisten Steve Dobrogosz trio.

Stina Nordenstam har däremot musikutbildning från unga år, bland annat som körsångare i Adolf Fredriks musikklasser och från musikgymnasium. I OJ-intervjun från 1990 beskriver hon bland annat tiden på Adolf Fredrik: ”Jag tyckte att jag sjöng dåligt, jag vantrivdes.” (Myrenberg Raymond, 1990, s. 16) Under gymnasieåren kom sånglusten tillbaka, berättar Nordenstam. Det är också under gymnasietiden hon fastnar för jazzmusik. Då intervjun genomförs är hon student på KMH, hennes inställning till studierna där verkar kluven och hon ger intrycket av att hon inte tycker att hon lever upp till det som förväntas av henne.

– Jag är ingen särskilt bra elev, jag är annorlunda. De flesta jobbar och jobbar för att bli duktiga instrumentalister. Det tycker jag inte att jag har tid med. Jag vill göra vad jag kan med min röst, det är vad jag har rent faktiskt, och en massa idéer om hur den ska ramas in. (a.a s. 16)

När Stina Nordenstam intervjuas av Birgitta Larsson-Tollan i radioprogrammet *Rum för musik* (SR P2 15/1 1991) återkommer hon till bristerna i sin sång, men det verkar också ha blivit en utgångspunkt för hur hon skapat sin egen musik. På intervjuarens fråga varför hennes musik låter ”så speciell, så personlig och...dynamisk”, svarar Nordenstam lite trevande, och tar bland annat upp hur hon sjunger:

Jag tror att det är en lyckad blandning av många saker, till exempel att jag [suckar] inte från början var jättebra på att sjunga liksom, så att jag var tvungen...att hitta ...eller liksom [...] komma på andra saker hos mig än bara min röst, [...] att det är ganska enkel musik ändå, liksom...jag är inte rädd för att göra enkla saker.
(*Rum för musik*, 1991)

Nordenstam verkar kämpa med en sorts uppfattning om att hon har en röst som i konventionell mening inte duger, en uppfattning som kanske härrör från de musikutbildningar hon tagit del av. Möjligheten att via sånglektioner stärka sin vokala teknik är ingenting hon nämner, utan hon verkar i stället vilja utgå från vad hon anger som begränsningar i den vokala förmågan när hon utvecklar en egen estetik.

Annars förmedlar Stina Nordenstam i denna radiointervju mycket glädje över att få möjligheten att spela in en skiva. Att spela in sin musik tycker hon utmanar en mer intellektuell sida där hon jämför med att stå på scenen, som hon ser som ”mer en helt känslomässig sak”. Skivinspelningen känns samtidigt ”som något mycket personligt”. Mycket tid av samtalet upptas också av texterna och deras betydelse (*Rum för musik*, 1991).

Värt att notera är också att Nordenstam i intervjun i OJ från 1990 förmedlar en lite dubbel inställning till jazzmusik, en genre som hon finner ger manöverutrymme men som också är fylld av outtalade regler. ”Jag vill inte alls backa ur jazz-sammanhanget, men inte heller försvära mig åt det.” (Myrenberg Raymond, 1990, s. 15) Nordenstam uttrycker också att hon verkligen uppskattar de musiker hon sjunger med och känner ett stöd från dem, men att hon ibland skulle vilja spela alla instrument själv för att helt kunna kontrollera sina musikaliska uttrycksmedel.

Jeanette Lindström berättar för Lars Westin i OJ-intervjun vad åren på Skurups folkhögskola betytt:

Man får del av olika förhållningssätt, och man kan jamma dygnet runt, spela olika sorters musik. Jag använde min röst mycket som ett instrument och arbetade mycket med improvisation. Jag gillade att sjunga ordlöst. (Westin, 1995, s. 25)

Tankar kring folkhögskoletiden tar också stor plats i en intervju i radioprogrammet *Jazz nouveaux* samma år (SR P2 12/6, 1995) där sångerskan berättar hur hon på Skurups folkhögskola också fått värdefull träning i att ordna spelningar och många möjligheter att uppträda inför publik.

I OJ-intervjun reflekterar Jeanette Lindström också över sina nyss avslutade musikhögskolestudier, hon framstår här som en betydligt mer positiv student än Stina Nordenstam. Lindström verkar ha fått med sig många användbara kunskaper från sin utbildning:

Undervisningen handlade bland annat om teknik och attityd. Jag fick lära mig att inte *göra nåt*, det vill säga sjunga utan ansträngning /.../ Jag kan göra ungefär det jag tänker – fast det finns förstås ändå miltals att gå när det gäller det rent tekniska. Men uttrycket är det viktigaste, och det är viktigt att inte *sätta på sig* ett uttryck, att inte föreställa, utan att verkligen *vara*... (Westin, 1995, s. 25)

Hon tror också att hon haft nytta av att från början vara pianist och därför vet hur det är att vara en instrumentalist i en ensemble och därför inte blivit ”en sångerska med komp”. Ändå talar hon i intervjun om attityder mot sångerskor som ett problem och att det fortfarande blir ”svårt och konstigt” med sång i ensembleundervisningen, men tycker också att sångarna själva måste ta för sig i gruppen. (a.a., s. 25)

Lindströms instrumentkunskaper verkar alltså ha stärkt henne i att kunna bli en mer integrerad medlem av en jazzgrupp. I radiointervjun i programmet *Jazz nouveaux* berättar hon varför det ändå blev sången som blev hennes huvudinstrument, då hon förutom piano också provat på att spela bas. ”För mig är det mer direkt med sången. Det är utlämnande /.../ men det är också en härlig känsla att öppna sig och försöka vara...mer direkt.” (*Jazz nouveaux*, 1995)

Sången uppfattas alltså av Jeanette Lindström som det mest utlämnande instrumentet, ett tema som också Svantesson berör i samband med utgivningen av sin *Jazz i Sverige*-skiva. I ett samtal med Marie Westerholm i radioprogrammet *På tal om kultur* (SR P1, 1/2 2001) framhåller Lindha Svantesson vikten av trygghet och ett visst mått av ramar för att ha modet och kunna känna sig riktigt fri i den fria improvisation hon ofta sysslar med.

Jag är trygg med att vara galen, liksom.. förstår du, man kan vända på det också [...] jag känner mig inte trygg om jag har en massa rader framför mig, jag blir också stressad för att jag inte är någon bra notläsare, bättre än jag tror men ändå så...
(*På tal om kultur*, 2001)

Lindha Svantesson talar inte direkt om sina musikutbildningar i denna intervju, utan samtalet rör sig mer om rent personliga utgångspunkter för skapandet. Hon nämner att hon är rastlös och dålig på att hitta rutiner. Ibland försöker hon göra sångövningar ”som jag inte tycker om” och även lyssna på musik som hon inte gillar. Detta blir en motvikt till att bli alltför självfokuserad, säger hon. I övrigt är det samspelet Svantesson framhäver i intervjun, både med medmusiker och med publiken.

Svantesson talar om att hon har lätt för att vara spontan och hon berättar också om former, som verkar vara något att utgå ifrån i musiken:

Jag känner mig väldigt uttråkad och rastlös om jag inte i mig själv har former, liksom [...] det är min personliga uppgift och min personliga tolkning av vad sväng och rytmer är så att säga, så för mig är det jätteviktigt med form, men det är ju min form. (*På tal om kultur*, 2001)

I radiointervjun med Lindha Svantesson kretsar samtalet mycket om hur spontanitet och samspel kan förenas i en estetik som mycket kan förknippas just med fri improvisation, medan Lindström anger mer traditionella jazzmusikaliska referenser (till exempel Miles Davis och Keith Jarrett) i de intervjuer jag tagit del av. Det framgår också att inte minst åren på Skurups folkhögskola givit Jeanette Lindström möjligheter att utforska improvisation i samspel med andra, vilket även Lindha Svantesson getts tillfälle till genom sina studier på Fridhem och Skurups folkhögskolor.

Sammanfattande tolkning

Både Nordenstam, Lindström och Svantesson skapar till stor del sin egen musik på sina *Jazz i Sverige*-skivor och uttrycker alla i de intervjuer jag tagit del av ett behov av att utveckla sitt personliga musikaliska språk, där utbildningens stärkande betydelse tydligast formuleras i intervjuerna med Jeanette Lindström, medan det både hos Nordenstam och Svantesson anas en mer obekvämlig inställning till att behöva inordna sig och disciplinera sig genom att till exempel öva. Det blir något man ”borde” göra men ofta inte gör.

Jag tolkar det som att Nordenstam och Svantesson på så vis har ett konfliktfyllt förhållande till det vokalkulturella rum där de vistas, som till dels byggts upp av föreställningar om disciplinerande dygder som något som i alla fall i Nordenstams fall förknippas med musikutbildningar. Det är något som de bägge sångerskorna på olika vis avviker ifrån. I Lindströms intervju svarar anas däremot en utveckling, där sångteknik är något hon stegvis lär sig behärska för att också kunna uttrycka sig personligt. Utbildningen kan på det sättet sägas stärka henne som konstnär.

Medan de äldre sångerskorna i studien, Monica Borrfors och Lulu Alke, med hjälp av de musiker de samarbetar med vid tiden för deras *Jazz i Sverige*-utnämning kan placeras i vad som kan betecknas som en klassisk jazztradition, har de tre yngre sångerskorna mer blandade erfarenheter. Både Stina Nordenstam och Jeanette Lindström har vistats i jazzsammanhang med något äldre och jämnåriga jazzmusikerkolleger och där kunnat utforska olika jazzmusikaliska uttryck, medan Lindha Svantesson främst verkar ha befunnit sig inom de fria improvisationskretsarna. Stina Nordenstam verkar vilja distansera sig från både jazzmusik och musikutbildningar i jakten på ett eget musikaliskt uttryck, om man får tro de intervjuuttalanden jag refererat till här. Även för Svantesson verkar det viktigt att själv styra formerna för sitt musikaliska uttryck.

Hur sångerskornas olika erfarenheter och inställningar kan märkas i sångerskornas egna skivinspelningar är något av det jag vill undersöka genom en närmre granskning av sångerskornas *Jazz i Sverige*-skivor.

Tolkning av skivorna

I min tolkning av de fem *Jazz i Sverige*-skivorna utgår jag först från helheten, för att sedan på en mer detaljerad nivå undersöka utvalda inspelningar från varje skiva. Genom att undersöka det material och de arrangemang som dominerar på respektive skiva vill jag pröva hur sångerskorna i dessa inspelningar förhåller sig till jazztraditionen. Denna del bygger också på en jämförelse mellan de fem skivorna. Ett kortare avsnitt behandlar textinnehållet på varje skiva. I mitt närstudium av varje skiva är fonotexten central, där jag söker beskriva och tolka vokala stilmedel och uttryck hos var och en av de fem *Jazz i Sverige*-artisterna.

Uppgifter om de kompositioner som framförs på de fem *Jazz i Sverige*-skivorna samt uppgifter om medverkande musiker anges i Bilaga 1.

Material och arrangemang på de fem skivorna

Monica Borrfors kvintett är *Jazz i Sverige*-vinnare 1987 och ger då ut skivan *Your Touch*. Skivan innehåller tio spår, varav en originalmelodi med musik av pianisten Gösta Nilsson, den komposition som fått ge namn åt albumet. Borrfors är den enda av samtliga studerade sångerskor som också framför en sång på svenska på sin skiva, en visa av Olle Adolphson, i övrigt framför hon engelskspråkiga jazzstandards med sin kvintett. Förutom sång hörs piano, bas, trummor och tenorsaxofon på skivan, alltså en klassisk akustisk jazzsättning.

Lulu Alkes skiva från 1989 har ingen titel utan det är enbart sångerskans namn som står på omslaget. Även denna skiva innehåller tio spår, med blues och jazzstandards i varierande sättningar, där en komptrio förstärks både med blåssektioner och stråkar på vissa nummer.

Stina Nordenstams album *Memories of a color*, 1991, består av nio spår. Hon framför enbart sina egna kompositioner med egna engelskspråkiga texter på sin skiva. Sättningarna varierar på skivan och ett stort antal musiker deltar, också flera av medlemmarna från hennes grupp *Stina and the Flippermen*. Flera keyboards förekommer på flera spår, också med olika sorters ”synt-ljud”, som kan förstärka stämningar i texten. Akustiska instrument blandas med elförstärkta instrument och med elektroniskt bearbetade ljud, men några spår framförs med piano och stråkkvartett och ett med enbart sång i stämmor som ackompanjemang. Nordenstam spelar själv både piano och keyboard, hon är den enda av de studerade sångerskorna som även spelar på sin skiva. Hon är också medproducent.

Jeanette Lindström Quintet ger ut sitt album 1995, med titeln *Another Country*, efter en komposition av Lindström. Jeanette Lindströms egna kompositioner dominerar skivan, sju spår av elva, där de flesta utgörs av tonsatta engelskspråkiga texter, både egna och andras. Nio nummer framförs med kvintetten, i klassisk jazzsättning med piano, bas, trummor och tenorsaxofon. Ett nummer på skivan framförs till enbart pianoackompanjemang. Jeanette Lindström står även som medproducent för skivan.

Lindha Svantessons skiva *Far from Alone* (2001) har fått sin titel efter en av de egna kompositioner Svantesson framför. Hon har skrivit musiken till fem av de åtta nummer som framförs på hennes *Jazz i Sverige*-skiva, i två nummer har andra musiker på skivan bidragit med musik. Svantesson har skrivit text till samtliga sånger, utom en: *Meaning of the blues*,

en äldre jazzmelodi som framförs sist på skivan.¹⁶ Lindha Svantesson sjunger ofta i lite annorlunda sättningar och uppträder till exempel utan basist på flera spår, medan en annan sång framförs med två basister och en klarinettist. Någon gång får sången vara ensam utan ackompanjemang. Elgitarr med mycket reverb används också i flera nummer, liksom även fritt spelande trummor. Arrangemangen varierar sålunda på skivan. Svantesson är även medproducent.

Monica Borrfors och Lulu Alkes skivor uppvisar vid en första jämförelse liknande drag. Sångerskorna som bägge är födda på femtiotalet och i trettioårsåldern då de spelar in sina respektive skivor lutar sig mot en äldre jazztradition både i arrangemang och låtval. I bägge fallen är deras spelande (äldre) män med på skivan, och har också satt prägel på inspelningarna genom att medverka som arrangörer. De bägge sångerskorna framför på sina respektive *Jazz i Sverige*-skivor överlag engelskspråkiga jazzstandards. Bägge framför en blandning av välkända ballader och snabbare jazznummer, men Lulu Alkes repertoar är i jämförelse mer bluespräglad. Borrfors sjunger i snabbare tempon än Alke. Hon framför också två instrumentalnummer från beboptraditionen som fått texter i efterhand: Charlie Parkers *Confirmation* och Clifford Browns *Joy Spring*. Det avslutande spåret på Borrfors skiva, *Siv och Gunne*, framförs i ett arrangemang med enbart piano, som inte innehåller några direkta jazzinslag.

Musikaliskt ger Borrfors och Alke sina bidrag till tolkandet av standardrepertoaren genom att variera melodierna och fraseringen, där de förhåller sig till olika rytmiska underdelningar och även sjunger med olika blåsare som spelar runt deras stämman. Ingen ordlös improvisation förekommer på skivorna och sångerskornas sånginsatser avlöses av instrumentala solon då vokalisterna träder tillbaka. På så vis uppträder sångerskorna i en klassisk jazzsångerskeroll.

På Stina Nordenstams *Jazz i Sverige*-skiva är instrumental improvisation mer sparsamt förekommande. De mer solistiska inslagen står ofta sopransaxofonisten David Wilczewski för, som ges utrymme att improvisera på flera spår, också runt sångerskans insatser. Även pianosolo, elbasssolo och ett trumpetsolo förekommer, men produktionen är i allmänhet styrd och arrangerad runt sången.

Jeanette Lindström framför några nummer som hör till jazzstandardrepertoaren på sin skiva. Mer kända jazzmelodier framför hon i egna arrangemang. Inledningsspåret *Never will I marry* (Frank Loesser) börjar till exempel med Jeanette Lindströms ensamma röst till trummor, innan de andra instrumenten stegvis tar vid. Här är spelsättet också mer fri formbetonat, annars improviserar musiker och även sångerskan oftast över harmoniska förlopp. Lindström knyter också an till mer närliggande föregångare inom nordisk jazz då hon framför en egen version av den norska sångerskan Radka Toneffs komposition *It don't come easy*.¹⁷ Även en mer populärmusikaliskt inriktad kompositör finns representerad på skivan: Burt Bacharach.

¹⁶ Sången hör inte de vanligaste i jazzrepertoaren, men har i Sverige till exempel spelats på Bernt Rosengrens skiva *First Moves* (1977) i en storbandsversion där Nannie Porres är sångsolist.

¹⁷ Sången finns på Radka Toneffs album med samma namn som utkom 1979. Jag presenterar Toneff i en tidigare studie (Hellström, 2011). Hon var på sjuttioalet nära nog den enda sångerska i Norden som framförde sin egen musik på jazzscenerna. Toneff tonsatte bland annat dikter av Robert Creely, som även Lindström tonsatt på sin skiva. Steve Dobrogosz, som skrivit texter till Lindströms musik, har också varit verksam som pianist tillsammans med Toneff.

De traditionella jazzformerna dominerar på Lindströms skiva, där sånginsatser avlöses av att musikerna improviserar över harmonierna innan sångerskan återkommer, men Jeanette Lindström improviserar också en hel del på skivan och sjunger även vokaliser tillsammans med andra instrument. Ibland sjunger hon på långa toner i en mer ackompanjerande roll. Musiken är dynamisk. En del nummer är ganska ”ösig”, andra mer lågmälda, snabbare nummer varvas med ballader. Den egna kompositionen *Cold* framförs med ensamt piano. *Competition*, en komposition av Lindström som är det längsta spåret på skivan, är ett ordlöst nummer som är uppbyggt kring musikernas solon. Medmusikerna tar i allmänhet stor plats i produktionen i olika sorters samspel med Jeanette Lindströms sång.

Både Monica Borrfors och den yngre Jeanette Lindström framträder med egna kvintetter på sina skivor, medan de andra uppträder med varierande sättningar. Så som repertoaren presenteras på skivorna skulle den lika väl kunna framföras ”live”. Det gäller på sätt och vis Lulu Alkes skiva, men hon har flera gånger en stor orkester som ackompanjemang och uppträder också som sångsolist till storband på sin skiva där arrangemanget är uppbyggt runt hennes sång.

Stina Nordenstam och Lindha Svantesson har elförstärkta instrument på sina skivor, och de använder också bägge sångpålägg, där de ibland hörs improvisera med sig själva. Nordenstams skiva är den som jag mest upplever som en studioprodukt av de studerade skivorna, med välarrangerad musik där olika musikers insatser växlar på de olika kompositionerna. På Svantessons skiva finns en starkare ”livekänsla” där flera spår innehåller en hög grad av kollektiv improvisation. Många inslag av sångimprovisation och även ren röstimprovisation förekommer där Svantesson ofta improviserar över en upplöst harmonik. Svantesson sjunger också vokaliser tillsammans med en blåsare på ett nummer. Hon använder nån gång en ordlös melodi som en sorts refränger i sina kompositioner, något som även är vanligt förekommande på Nordenstams skiva.

Sammanfattande tolkning av sångerskornas förhållande till jazztraditionen

Det är lätt att identifiera Monica Borrfors, Lulu Alkes och Jeanette Lindströms *Jazz i Sverige*-skivor som just *jazz* om man ser till arrangemang, sättning och repertoarval och även de former i vilken musiken framförs. Det kan på så vis också betecknas som traditionell jazzmusik, även om Lindström skrivit en stor del av materialet själv och på det viset i högre grad präglar sin *Jazz i Sverige*-produktion jämfört med Borrfors och Alke. Hon tar också en större plats genom att även improvisera, sjunga vokaliser och använda rösten i ackompanjerande klanger med andra instrument. På så vis uppträder hon som sångerska i flera olika funktioner, jämfört med Monica Borrfors och Lulu Alke som genomgående framför sång med text på sina skivor och sedan lämnar över utrymmet till instrumentalisterna när det är dags för improviserade soloinsatser.

Lindha Svantesson visar sig på sin skiva som en sångerska hemmahörande inom den fria improvisationen och har också många annorlunda arrangemang på sin skiva. Hon kan ses som en aktör inom en modernare jazztradition, präglad av kollektiv improvisation där hon agerar som jämbördig partner tillsammans med medmusikanterna och hon kan ta plats även i ”stökiga” musikaliska sammanhang. Men hon framför även stillsammare nummer, där en blåsare kan improvisera runt hennes sångstämma i en mer traditionellt präglad jazzstil.

I min tolkning är Stina Nordenstam den som tydligast avviker från de kriterier jag ställt upp för jazzsång genom att hon framför egna kompositioner som snarare kan beskrivas som jazzinfluerad popmusik än som jazzmusik. På hennes skiva är inte heller de medverkande

musikerna lika framträdande som på de andra skivorna, de ges också mindre utrymme att improvisera utan har oftast en ackompanjerande funktion. Nordenstam uppträder mer som en solist på sin skiva och ej som en medlem av en grupp om man jämför med de andra sångerskorna. På några spår framträder hon helt själv, ackompanjerad av egna röstpålägg eller eget pianospel. Hon för även in konstmusikaliska element i kompositioner och arrangemang på sin skiva, medan alla de övriga uppträder i mer tydligt improvisationsmusikaliska kontexter.

Sångerskorna har alla en erfarenhet av jazzmusik med sig när de spelar in sina skivor, men de förhåller sig olika till jazzmusik, vilket jag funnit i genomgången av material och arrangemang på skivorna. Kanske har musikutbildningar stärkt både Lindström, Nordenstam och Svantesson i att de har fler redskap med sig in i sammusicerandet med andra och därmed kan pröva olika uttrycksmedel på sina skivor och som sångerskor ha fler funktioner i samspelet med medmusikerna. Att de skriver eget material medför också att de får en mer tydligt styrande roll i sina produktioner än Monica Borrfors och Lulu Alke.

Det är också värt att understryka att Nordenstam och Lindström, de två högskolestudenterna i denna undersökning, blivit utsedda till *Jazz i Sverige*-artister när de bägge är mycket unga, 22 år respektive 24 år, jämfört med de övriga i studien som alla tre är i trettioårsåldern när deras skivor spelas in. Sångerskorna befinner sig därmed inte heller på samma plats i sin individuella utveckling när de får möjligheten att spela in sina respektive skivor. Lulu Alke, den äldsta sångerskan i studien, har länge varit verksam som sångerska när hon spelar in sin skiva och har en lång erfarenhet av samspel med jazzmusiker på landets musikscener. Hennes identitet som jazz- och bluessångerska är väl etablerad vid inspelningstillfället. Stina Nordenstam, som är den yngsta i denna studie, har bara ett par år av offentliga framträdanden i ryggen och är student när hennes skiva spelas in. Hon har en förväntan på sig som ”ungt löfte” och verkar pröva vilken väg hon vill gå genom den här skivan, där hon helt förlitar sig på framförandet av sitt eget material.

Texter på de fem skivorna

Som framgått av ovanstående beskrivning är det med ett undantag engelskspråkiga texter som framförs på de fem *Jazz i Sverige*-skivorna. Även när sångerskorna själv skriver texter har de valt att skriva på engelska, kanske för att de på så vis knyter an till en jazztradition bestående av engelskspråkiga jazzstandards, kanske för att de är uppvuxna med i huvudsak engelskspråkig musik, kanske för att på så vis lättare nå en internationell publik. Engelska kan också uppfattas som ett mer lättsjunget språk i jazzsammanhang. Detta är spekulationer från min sida, men ett försök att ge några förklaringar till att de svenska sångerskorna valt bort sitt modersmål på dessa skivor.

Det dominerande ämnet på samtliga skivor är kärlek och relationer. De flesta sånger utgår också från ett ”jag”. Monica Borrors utgör här ett undantag genom att hon nästan enbart sjunger om lycklig kärlek på sitt album. På övriga skivor är det oftare ensamhet och svårigheter i relationer som antyds eller rena förluster av kärlek som beskrivs och uttrycks. Men textens ”jag” är inte alltid den som lämnas kvar övergiven. Lulu Alke framför på sin skiva ett bluesnummer där ”jaget” är den som själv lämnar en relation: ”I’m leaving you baby, don’t count the day’s I’m gone”. På Jeanette Lindströms skiva är det i inledningsnumret sångens ”jag” som aldrig vill gifta sig (*Never Will I Marry*) medan en flicka i ett annat nummer uppmanas att göra sig redo för kärlek och giftermål (*Wifes and*

Lovers). Men Lindström framför också *Lonely House* och *It don't come easy*, som uttrycker en mer existentiellt färgad ensamhet.

Monica Borrfor och Lulu Alke sjunger överlag kända jazzstandards, där balladerna ger mer utrymme för texttolkning än i snabbare nummer. De båda sångerskorna textar i allmänhet tydligt, men i Borrfor's fall kan texterna till snabbare och samtidigt svårjungna melodier, som exempelvis i framförandet av *Joy Spring*, vara svåra att uppfatta. Lulu Alke har aldrig så snabba tempon på sin skiva. De klassiska jazznummer som framförs på Borrfor's och Alke's skivor är i allmänhet skrivna av drivna kompositörer som Cole Porter och Duke Ellington och kända låtskrivarpar som Rodgers & Hart. De har både sångbara melodier och väl skrivna texter med sångbara kvalitéer, även om textinnehållet i sig ofta kan upplevas som banalt, och mest utgörs av varianter på temat "I love you".

Jeanette Lindströms egna texter är orimmade och ganska korta. *Cold* handlar om ett tillstånd som kanske kan vara allmänt, beskrivet utifrån ett "you", där en hemsk sanning uppenbarar sig och hjärtat brister. *Meeting* är en impressionistisk beskrivning av ett plötsligt möte, där texten består av enstaka ord. (Titelspåret *Another Country* återkommer jag till i ett närtudium.) Hon har också valt att tonsätta texter av andra, där Steve Dobrogosz bidrar med två. Liksom på Borrfor's skiva – där Eric Bibb skrivit texten till *Your Touch* – har också Lindström låtit en textförfattare med engelskan som modersmål skriva texter till hennes skiva. Jeanette Lindström verkar i hög grad vilja framföra texter av god kvalitet, där jag upplever att flera texter är mångbottnade och inte hamnar i klichéer.

Stina Nordenstam och Lindha Svantesson har (med ett undantag) skrivit alla texter på sina skivor. Nordenstams texter uppfattar jag som väl genomarbetade med litterära kvaliteter, då de ofta innehåller utbyggda berättelser eller målade beskriver situationer, de är mångtydiga och många gånger rätt långa. Flera har en nästan filmisk karaktär, de tar sin utgångspunkt i en "scen": någon som går på en gata; sitter vid ett fönster; ser ett foto. I flera texter finns ett sorts fiktivt "jag" som står i centrum och som antyder sin historia eller som beskrivs utifrån, antingen som ett "you" eller ett "she" eller "he", identiteterna kan vara glidande. Mer centrallyriska sånger finns också, där textens "jag" till exempel längtar efter någon eller sörjer en förlorad kärlek. Andra sånger är mer som små noveller: Allan Bean har återvänt från sin resa till månen; en pojke sitter i ensam ett mörkt hus och ser på stjärnorna, för att nämna några exempel.

Lindha Svantessons texter är korta, orimmade och ibland lite pratiga. De handlar till övervägande del om kärlek och relationer med ett "I" som riktar sig mot ett "you". Några gånger finns rader som känns igen från jazzstandards, till exempel: "I know the score" (i *Speak of love*, rad från sången *Spring can really hang you up the most*). En del texter uppfattar jag mer som ett material för improvisation, de är liksom öppnare för förändring, med rader som kan upprepas och varieras. Den enda text som inte är Svantessons egen på skivan är *The meaning of the blues*, en melankolisk text som handlar om förlorad kärlek, och som på sätt och vis sammanfattar skivans tema.

Texterna på de fem *Jazz i Sverige*-skivorna är av skiftande karaktär och jag ser dem som mer eller mindre lämpade för en mer djuplodande textanalys. En del bär på ett enklare kärleksbudskap, andra uttrycker känslotillstånd medan några utgörs av mer mångbottnade berättelser. Sångerskorna ger också texter olika betydelser via sitt sätt att framföra dem. Hur några av texterna kan upplevas som *fonotexter* vill jag nu granska genom några närtudier.

Tolkning av utvalda spår

Genom att närstudera utvalda nummer på de fem skivorna vill jag söka en närmre förståelse för sångerskornas vokala framställningar och hur de varierar sitt framförande på olika vis. Genom mina tolkningar av *fonotexter* (alltså det klingande framförandet av texten genom en specifik röst i en särskild inspelning) vill jag också närma mig hur sångerskornas röster låter, vilka vokala stilmedel de nyttjar och vad som därmed kan bidra till att skapa deras olika personliga uttryck på dessa inspelningar. Det blir också ett försök att utröna något om vad tolkningar av texter kan innebära och vilken betydelse detta får för framförandet i stort.

I mina tolkningar av fonotexter har jag delvis valt att använda mig av en del sångtekniska termer, hämtade från röstforskning och från vokalpedagogisk litteratur. (Se även metodavsnittet ovan, s. 23.) Jag förklarar termer första gången de används, men några begrepp som återkommer vill jag redan nu kortfattat förklara. (Jag hänvisar vidare till Sundbergs *Röstlära*, 2001, för utförligare beskrivningar.)

Fonation: Med detta avses hur tonen alstras och hur väl stämbanden sluts. Sundberg (2001) anger fyra slag av fonation: pressad, neutral, flödlig och läckande fonation (a. a., s. 280). Vad vi exempelvis uppfattar som en luftig, ibland nästan viskande röst kan anges som ”läckande fonation”. I läckande fonation är stämbanden mycket löst sammanförda. I den pressade fonationen är stämbanden däremot hårt sammanpressade, vilket kan vara fallet då man skriker.

Klangfärg : Hur vi uppfattar röstens ljudkvalitet, vilket är beroende av både artikulation och fonation.

Egalisering: Sundberg beskriver det som ”utjämning av skillnader i röstkvalitet mellan olika tonhöjdsområden, vokaler eller register” (a.a., s. 279).

Ansats: Fonationsbörjan. Ansatser kan vara hårda, mjuka, läckande (så kallad h-ansats) och avser alltså olika sätt att sätta an tonen.

För att ange *omfång* använder jag små bokstäver (exempelvis c) för att ange lilla oktaven, en etta (C1) för ettstrukna oktaven och så vidare.¹⁸

Beteckningen *chorus* (som egentligen betyder refräng) anger hela sångens form (till exempel vers, vers, refräng), coda avser en avslutande del. Former kan även anges med hjälp av bokstäver (AAB till exempel). Jag använder ibland ordet *komp* i stället för ackompanjemang. Jag är medveten om att jag i mina beskrivningar kan använda ett sådant språkbruk som präglas av min egen förståelse som sångerska inom icke klassiska genrer, med ordval som ibland kan uppfattas som jargong. Jag försöker förklara sådana ord om jag uppfattar dem som otydliga och har också valt att ibland sätta dem inom citattecken.

Även mina försök att med hjälp av metaforer och ett målande språkbruk söka fånga och förmedla hur jag uppfattar och tolkar de klingande rösterna och det musikaliska sammanhanget kan förstärka det subjektiva draget i mina tolkningar, men jag hoppas att detta balanseras av att jag söker förankra mina iakttagelser i identifierbara detaljer.

¹⁸ Jag undviker här att använda upphöjd siffra, vilket är ett vanligt sätt att ange oktaverna, då detta kan blandas ihop med fotnotsangivelser.

Monica Borrfors: närstudium av *Your touch*

Titelspår och det andra spåret på skivan. Längd: 4.25. (Sången är publicerad i *The Real Swede*, 1997. Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Detta är en originalmelodi skriven av kvintettens pianist Gösta Nilsson, med text av Eric Bibb. Sången är en ballad framförd i långsamt tempo, med en text som delvis är rimmad, i formen AABA. Monica Borrfors framför hela sången, därefter spelar tenorsaxofonisten ett solo över de bägge A-delarna, sångerskan återkommer i B-delen där tenorsaxofonen spelar runt sångerskan i små utfyllnader. Saxofonen ligger ofta i samma läge som rösten och klangerna blandas. Ackompanjemanget är stillsamt stödjande.

Text: *Your touch* är en positivt laddad kärlekssång, som handlar om den kärlek textens ”jag” känner från den älskade, en kärlek som jaget länge drömt om och knappt kan tro är sann, men som upplevs genom den älskades blickar och beröring: ”It’s written in your tender touch”. Textens ”jag” hoppas också att kunna besvara kärleken och på så vis stärka den älskade. Texten följer melodins långa linjer, i vad jag uppfattar som ett mjukt och sångbart språk med många öppna vokalljud på höjntonerna. Sången är en klassisk kärleksballad i traditionell jazzstil, både vad gäller harmonik, melodik och till innehåll.

Fonotext: Balladen startar direkt med Monica Borrfors sång i de första orden som sjungs i en inledande oktavsprång, från g till G1 på orden ”Your touch”. Ansatserna är mjuka och rösten har en mörk, lite beslöjad röstklang med ofta läckande fonation. Tonernas avslut får ibland ett litet vibrato och Borrfors kan också antyda ett glissando som ger ett lite sentimentalt intryck åt framställningen, exempelvis i frasen: ”It’s you, who I adooore”. Hon håller sig till melodin, som hon ofta sjunger i långa linjer med sammanbundna fraser.

Framförandet är genomgående ganska lågmält, men i sångens B-del märks en större dynamik då sångerskan ökar intensitet och styrka i orden: ”That my love will be sunshine to you”, där också tenorsaxofonen kommer in i bakgrunden med några snabbare löpningar. B-delen stegras ännu mer då hela melodin också höjs ett halvt tonsteg i den följande raden, för att sedan i melodins nedåtgående rörelse tas ned i styrka. Borrfors sjunger B-delens avslutande ord mycket tyst: ”[any storm] you encounter on your way”, medan den kromatiska övergången till A-delen på orden ”My dear” förstärks av att tenorsaxofonen tar samma toner. Detta upprepas då B-delen tas om efter saxofonsolot.

I framförandet av denna kärleksballad visar Monica Borrfors en sida av sitt musicerande, som är framträdande på hennes debutskiva: att hålla sig nära text och melodi och understryka en sorts innerlighet i förhållande till orden genom mjuka ansatser och långa linjer i fraseringen. Det liknande sångsättet i B-delarna talar för att Borrfors utarbetat sin interpretation av sången och kan upprepa sin tolkning, att den alltså inte uppstått helt spontant i stunden.

Monica Borrfors: närstudium av *Three little words*

Stycket inleder skivan och är kort: 2:14 totalt. Den går i G-dur och framförs i ett snabbt swingtempo. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Sången, som är skriven 1930 av låtskivarparet Harry Ruby & Bert Kalmar, har blivit en så kallad jazzstandard som spelats in av ett otal artister, till exempel av sångarna Ella Fitzgerald och Nat King Cole och av tenorsaxofonisten Lester Young. Detta nummer kan ses som ett exempel på det traditionella jazzmaterial som Monica Borrfors med kvintett framför på den här skivan.

Text: Texten är enkel, kort och rimmad och rör sig kring de tre ord som textens ”jag” lever för att få höra: ”I love you”.

Fonotext: Monica Borrfors röst kommer in direkt tillsammans med ackompanjemanget och hon sjunger med energi den korta sången, ungefär så som sången är skriven. Därefter kommer hela sången ännu en gång, nu med melodivariationer från Borrfors, men med liknande frasering som i början. Efter att tenorsaxofonisten spelat solo över två chorus kommer sångerskan tillbaka med ytterligare en variation på temat, där orden till en början rytmiskt sjungs på en och samma ton, för att sångerskan därefter åter närmar sig den ursprungliga melodin. Saxofonisten spelar en del utfyllnader bakom sångerskan och sången slutar med de tre orden ”I love you” i tre korta konstaterande toner.

Låten går snabbt och texten är enkel och kan knappast ses som ett material för någon djupare textinterpretation, utan orden får snarare en rytmisk betydelse i tolkningen. Budskapet är också enkelt, där varje sångchorus avslutas med ett krasst konstaterande i tre tydligt uttalade ord: ”I love you”. Hela framförandet andas energi och glädje.

Borrfors sjunger inom ett omfång av a som lägsta till D2 som högsta ton. Hon sjunger rytmiskt drivande framåt i fraserna, orden är hela tiden tydliga och hon sjunger ut med viss kraft. Vokalerna kan ibland hållas ut något, medan konsonanterna aldrig är särskilt accentuerade. Orden följer i stort melodirytmerna hela tiden, sångerskan upprepar till exempel aldrig ett ord eller varierar rytmiken genom att dela upp fraserna på ett varierande vis i olika sångchorus, utan varierar sig rytmiskt genom att dra ut eller ihop fraserna. Borrfors är på så vis alltid trogen framförandet av texten.

Exempel på hur Borrfors varierar sin melodi frasering från andra sångchorus: I den inledande meningen drar hon ut på orden i början: ”Threeee lii-tle words...”, och det första ordet får också en liten böj. Hon börjar också en ters högre än den ursprungliga meloditonerna (på B2 i stället för G2), för att fortsätta i ett högre läge, med att göra ett oktavsprång (D1 till D2) uppåt på de två första stavelserna i ordet ”won-der-ful”. Detta bidrar till en intensifierad känsla i sången. Röstklngen är i oktavsprången egaliserad och höjntonernas klangfärg klar och stark.

Detta nummer visar hur Borrfors framför melodier i snabbare tempo tillsammans med sina medmusiker, och hur en viss antydning till improvisation anas i hur hon liksom tänjer materialet och varierar melodi och frasering, för att sedan lämna plats för andra solister. Att den enkla texten ändå har en mening för sångerskan tycker jag märks genom att orden framförs tydligt så som de skrivits, trots det snabba tempot.

Lulu Alke: närstudium av *Angel Eyes*

Inledande spår på skivan. Längd: 4:50. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Denna ballad, skriven 1946 av Matt Dennis med text av Earl Brent, har blivit en jazzstandard som spelats in av många artister, till exempel Ella Fitzgerald, Anita O'Day, och Frank Sinatra. På sin skiva framför Lulu Alke sången i Ab och i ett långsamt tempo till pianotrio och stråkar. Hon sjunger hela sången, pianisten Björn Alke spelar solo över två A-delar, därefter kommer Lulu Alke tillbaka i B-delen och avslutar med den sista A-delen. Jan Allan medverkar på sordinerad trumpet i B-delarna, och spelar runt Alkes sångstämma i rytmiska utfyllnader och löpningar som ofta ligger lite högre upp i omfånget, jämfört med Alkes röst. Stråkararrangemanget är skrivet av saxofonisten Bernt Rosengren.

Text: Sångens text är rimmad, formen AABA, med en coda. Texten utgår från ett jag ("I") som förlorat fotfästet, då den älskande, kallad "Angel Eyes", ej är där. En olycklig kärlek målas upp, till den förföriska "Angel Eyes" som tycks vara otrogen. Hela sången verkar utspela sig på en sorts scen eller i en offentlighet. I B-delen vänder sig jaget till alla omgivande personer, som tycks skratta och festa medan den bedragna huvudpersonen söker efter den älskade. "Have fun you happy people. The drinks and the laughs on me." Livet pågår liksom någon annanstans, men för jaget finns bara känslan av oro: "Gotta find who's now number one, and why my Angel Eyes aint here." Sången avslutas i originalversionen med orden "Scuse me while I disappear." I Alkes version sjunger hon dock inte dessa ord, utan upprepar i stället raden: "And why my Angel Eyes aint here."

Fonotext: Ett kort pianointro till bas och trumset spelat med vispar inleder, därefter tillkommer de svepande stråkarna. Musikerna spelar den suggestiva rundgången på fyra ackord, som en stor del av A-delen harmoniskt är uppbyggt kring. Lulu Alke börjar därefter sjunga. Hennes röstklang är ganska mörk och något nasal. Hon sjunger orden tydligt, även om vissa ord ibland hoppas över. Alke delar upp frasen, där hon smycker ut frasslutet med små ornamenteringar: "Try to think – that love's not a-rou-ou-ou-nd." Hon fortsätter med att sjunga nästa fras med en beslöjad röstklang och en luftig nästan viskande röstkaraktär (läckande fonation), där hon också drar ut på orden över grundpulsen: "Still, it's un-coom-foort'-bly- neeeear". Detta mönster, hur hon växlar mellan olika klangfärger och i hur hon fraserar, upprepas i Alkes sätt att framföra A-delarna.

I B-delarna tar Alke i lite mer med en något pressad fonation, som ger en nasalare, lite från röstklang (vad Sadolin anger som *twang*¹⁹). Hon låter också rösten spricka upp flera gånger, till exempel i orden "drink u-up". B-delarna görs på likartat vis. Alke växlar också mellan att använda raka uthållna toner i vissa frasslut, medan andra avslutas med ett kort vibrato.

Lulu Alke varierar sålunda framförandet melodin, genom att växla mellan olika vokala uttrycksmedel som ger olika klangfärg, genom dynamiska variationer och genom att smycka ut vissa toner. Det ger en känsla åt framförandet som pendlar mellan inlevelse och en viss distans i tolkningen av texten, som att "jaget" i sången både vänder sig in mot sig själv och ursäktande ut mot en oförstående omvärld. De känslolösa, mollstämda stråkarna understryker det smärtsamma draget i texten, och text-jagets ensamhet.

Återkommande mönster i hur Lulu Alke sjunger de olika verserna tyder på att hon arbetat en del med interpretationen av sången, och liksom färdigställt en tolkning. Alla de stilmedel

¹⁹ Sadolin skiljer på olika sorts *twang*. Vad jag finner Alke göra kan snarast liknas vid Sadolins beskrivning av "distinkt *twang*", där ljudet får en "mer genomträngande och gäll karaktär" och beror på en sammanpressad larynxtub. (Se Sadolin, 2009, s. 52.)

hon brukar, varierande klangfärg, ornamenteringar och så vidare är också typiskt för hennes sångsätt på andra långsammare nummer på hennes skiva.

Lulu Alke: närstudium av *Today I'm singing the blues*

Spår 8 på skivan. Blues i Ab. Längd: 4.28. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Sången, som är en utbyggd blues, skriven av C. Lewis och C. Hamner och har tidigare spelats in av sångerskan Helen Humes i en storbandsversion från början av 1950-talet samt av soulsångerskan Aretha Franklin 1960 och i en ny version av Franklin 1969. (Jag har inte funnit uppgifter om sångens tillkomstår.) På Lulu Alkes skiva framförs den i Bernt Rosengrens arrangemang till pianotrio med tillagd blåssektion, i ett ”klassiskt” bluesarrangemang med blåsriff och triol-underdelat ackompanjemang. Sången har tre verser och framförs i ganska långsamt tempo med breakpartier, där den tredje versen är förlängd med fyra takter.

Text: En klassisk bluestext om förlorad kärlek, som talar om ett ”i går” där kärleken fanns och ett ”i dag” där textens ”jag” är övergivet och förbannar sitt öde ; att alltid vara förlorare i varje kärleksaffär och därför förbli ensam.

Fonotext: Lulu Alke sjunger till en början ganska lågmält med sin mörkt färgade stämma i de inledande breakpartierna, men tar i mer i fortsättningen av sången med en pressad fonation, som ger en lite hård röstklang med styrka. Ibland låter hon rösten spricka upp på vissa toner som en effekt, i antydna registerbrott. Hon ”wailar” på vissa toner, det vill säga hon smyckar ut enstaka toner med små melismer, ett sångsätt som brukar förknippas med soul och gospel. I samma mening kan hon också hålla ut toner och även trycka till på vissa ord, som i omkvädet.

Jag vill här söka visa alla de stilmedel, som kan rymmas i en enstaka mening, där vissa stilmedel anges inom [] och där understrykningar i ordet står för just den ”push” Alke ger på vissa stavelser: ”We-e-e-ell [med vibrato] yesterday I sang a love so-o-ong [wail], but today-ay-ay [uthållet på tre toner] I'mmm sing-ing the blues” [med push i ansatsen på singing]. Denna återkommande textrad utför hon likartat i alla verser.

I den förlängda breakversen, där sångerskan sjunger ensam i små partier mellan blåsriffen tar hon i ännu mer i vissa partier, som när tempot åter går igång och hon går upp på de högsta tonerna i framförandet (Eb2) i ordet ”every”. Hon använder en mer pressad fonation, och jag upplever att sångerskan här når en ytterkant på sitt tonomfång, innan hon håller ut nästa ton med en mörkare och fylligare klangfärg och ett litet vibrato på orden ”love affaaaiir”. Hon använder också growl²⁰ i starten på följande fras: ”yes it muust be written for me...”.

Alla dessa vokala effekter understryker textraderna, som förmedlar en känsla av att vara orättvist behandlad. Lulu Alke använder i stort sett samma effekter i sitt sångsätt när denna vers återkommer efter saxofonsolot. Tommy Koverhults tenorsaxofon är kraftfull och med viss distortion på en del toner, och den förmedlar på så vis samma känsla som Alkes sång.

²⁰ Growl betyder ”morrande” eller ”brummande” och beskrivs av Sadolin (2009) som en förvrängning av ljudet som används som en effekt ”som kan rymma flera olika uttryck, från hängivelse till aggression”. ”Vid growl lutar struplocket bakåt så att det nästan täcker stämbanden.” (a.a., s. 192) Sadolin skriver mycket om denna teknik.

Lulu Alke sjunger denna blues med styrka och alla de effekter hon nyttjar i sin vokala framställning visar på temperament. Sångerskan tar på så vis en ledande roll i framförandet. Liksom i *Angel Eyes* finner jag när jag närmre studerar sångsättet i denna blues hur Lulu Alke laborerar med en mängd olika vokala uttrycksmedel som förmedlar en stark vilja och en nästan rastlös energi år framförandet, där orden får bära både klangmässiga och meningsskapande kvalitéer.

Stina Nordenstam: närstudium av *Memories of a color*

Titelspåret är första spår på skivan. Speltid: 4:39

Text och musik: Stina Nordenstam. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Sången går i fyrtakt i ett rörligt medelsnabbt tempo och arrangemanget bygger till en början på en upprepad rytmisk figur på ett keyboard, innan fler kompinstrument kommer in. Rösten ligger till en början nära i ljudbilden. A-delen är mer stillastående, B-delen har ett stadigare beat och är rörligare, fler ord framförs mer rytmiskt på varje fjärdedel. C-delarnas ordlösa slinga fungerar som refräng. Hela kompositionen är uppbyggd kring en enkel harmonik som till en början kretsar runt ett a-moll-ackord. Melodin bygger på en dorisk skala, börjar på a och sträcker sig som högst till B1.

Text: Texten utgörs av fyra delvis rimmade verser i formen ABAB. Textens ”jag” är på resa och samlar porslin får man till en början veta, och letar efter något förlorat med en alldeles särskild kulör. I den förhållandevis långa texten antyds också ett händelseförlopp där ”jaget” blir bestulen. En förlorad kärlek verkar också spela en roll. Texten ger antydningar om en livsberättelse som är öppen för flera tolkningar. I sången spelar också en återkommande ordlös melodi rollen av refräng.

Fonotext: Rösten kommer in i ljudbilden med den rytmiska figuren i bakgrunden. Stämman har ett säreget uttryck och låter lite barnslig. Den ligger i vad jag uppfattar som ett talnära läge, men klättrar sedan upp mot den högsta tonen i A-delen, med en mer läckande fonation och i en tunn och ljusare färgad röstklang. Stina Nordenstam drar lite på orden gentemot det stadigt pulserande ackompanjemanget: ”I’m searching for a coolor...”. Hon sjunger med tydliga registerbrott, och nyttjar att stämman får en tunnare och luftigare klang på höjntonerna. Bakom rösten pumpar en bastrumma, likt hjärtslag.

Uttalet är något som bidrar till att stämmans uttryck blir särpräglad och att orden ofta är svåra att uppfatta. Nordenstam sjunger med någon sorts amerikanskt uttal på ett ofta överdrivet sätt med tjocka r. Diktionen kan vara otydlig då orden ibland dras ihop. Color låter till exempel som ”Calööörrrr”, pink and brown låter som ”phänkenbrrawn”. Ibland kan en ensam konsonant komma på efterkälken, som i andra versens ”bro-ke”. Språkljuden blir till musikaliska element som färgar uttrycket.

Orden är också lite uppdelade i frasen, vilket skapar rytmik. På så vis varierar Stina Nordenstam fraseringen. Rösten både berättar och liksom smakar på orden, som en person som liksom letar efter orden för det hon vill uttrycka. I B-delen tar sången fart och Nordenstam sjunger mer pådrivande rytmiskt. Rösten ligger nu i något lägre läge och är lite mer konstaterande i tonfallet, men texten kan fortfarande vara svår att uppfatta.

C-delen är ordlöst sjungen på språkljud i ett lite högre läge, pådrivande i ansatser med hörbara ”h”: ”he-hey, he-hey–n-de, de-eja n-de-eja”, i en upprepad slinga. Röstklängen är

här klarare och fonationen kan snarast betecknas som neutral. Sopransaxofonisten Johan Hörlén improviserar här runt sångstämman.

I andra A-delen kommer ett "you" in i bilden och förvandlar sången till en kärlekssång, om någon som gått förlorad. "Jaget" har blivit bestulen på sin plånbok och ett foto: "With that photo I lost you for good". Personen i sången är utsatt och har förlorat allt, men det kan också uppfattas som en befrielse: "Now I've finally got nothing to lose". Rösterna ligger mycket nära i ljudbilden. Här är texten sjungen med mer läckande fonation, tydliga inandningar hörs också.

I B-delen ligger jaget alldeles stilla, som för att förhindra att känna den smärta som antyds i texten: "Try not to breath at all". Flera dova stråk i ljudbilden förstärker känslan av oro och hot. Med C-delens upprepade slinga öppnas sången upp från den mer intima situationen och rösterna hamnar längre bort och svävar i ett större rum där den får sällskap av sopransaxofonen, men den dova basen bidrar fortfarande med en viss svärta till ljudbilden.

Stina Nordenstam: närstudium av *Soon after christmas*

Skivans åttonde spår. Speltid: 6:48

Text och musik: Stina Nordenstam. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Nordenstam spelar själv "grand piano" på inspelningen, där för övrigt valthorn och pålagda sångstämmor kompletterar sångrösten och pianospalet.

Harmoniken är enkel, byggd kring Ab-dur. Sångens A-del har en melodi byggd på upprepade rytmiskt parvisa motiv. Melodin varierar i verserna. Omfånget rör sig mellan ab som lägsta ton upp till Db2 (I bakgrundsstämmor kan rösterna ibland gå längre ned.) B-delen upprepas som en refräng. Pianot spelar enkelt, ofta markerande fjärdedelar. A-delarna framförs i rubato, B-delarna framförs i ett jämnt tempo. Sångstämmorna är ordlösa, lagda i terser och mjukt ackompanjerande. Mellanspelets instrumentering med horn i stämmor skapar en lite melankolisk och högtidlig stämning, där arrangemanget har drag av västerländsk "klassisk" konstmusik.

Text: Texten är uppbyggd med verser (A) och refränger (B), där refrängen är rimmad. Verserna är många och varierar samma tema, refrängerna har samma text hela tiden. Formen är ABA ABA ABA med vissa instrumentala mellanspel. En av verserna upprepas i slutet. Detta är en centrallyrisk kärlekssång sjungen av ett ensamt "jag" som är vaken på natten och längtar efter någon.

Fonotext: Stycket inleds med ett pianointro som spelas i ett dröjande långsamt tempo med rubateringar, där en melodislinga spelad högre upp i registret avlöses av en dov ton i det låga registret. Sångstämman kommer sedan in med ett "I", därefter en paus, innan sången tar fart "call you upp a thousand times...". På så vis etableras från början relationen mellan ett jag och ett du i sången. Verserna inleds ofta med ett enstaka ord på detta sätt innan resten av melodin kommer igång. Orden i A-delarna är uppdelade i stavelser med tryck på varannan i ett regelbundet mönster. I B-delen är orden mer sammanhållet sjungna och ordlösa sångstämmor tillkommer som är mjukt sjungna.

Rösterna uppfattar jag som ljus och lite barnslig, men också liksom pockande i A-delarna. I B-delen ligger sångerskans röst i ett mer talnära läge och är nästan viskande (delvis läckande fonation), med en ofta instabil röstbehandling, där det låter som Nordenstam inte

riktigt kommer ned på de lägsta tonerna. Det avslutande ordet ”snow” darrar: ”sno-ho-how”. Det ger ett fragilt intryck. De ackompanjerande sångstämmorna i B-delen håller liksom om den ensamma solörösten och vaggar den i en regelbunden rytm.

Sången är alltså dröjande framförd med små pauser och rubateringar i pianospel och melodi. Ibland tar sångerskan i mer och det kan också förstärkas av pålagda bakgrundsstämmor. Textning och språkljud färgar framförandet så att texten kan vara svår att uppfatta i A-delen. Registerbrotten i stämman är märkbara och används som effekter. I den avslutande frasen stannar sången upp innan slutordet framsägs tyst med bruten stämma: ”Waiting for another – day”. Framförandet pendlar mellan neutral fonation med en mer energiskt återgiven ton till en mer instabil röstbehandling med läckande fonation, som ger ett sårat och sårbart uttryck. Det skapar dynamik i framförandet och det varierande röstuttrycket gestaltar också underliggande känslor i texten. Hela sången avslutas med att den inledande pianoslingan upprepas och att den dova klavertonen slutligen klingar ut, vilket skapar en ödslig stämning som ligger kvar när rösten försvunnit.

Jeanette Lindström: närstudium av *Another country*

Titelspåret är andra spåret på skivan. Speltid: 5,38.

Text och musik: Jeanette Lindström. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Kompositionen går i fyrtakt och framförs i ett halvsnabbt tempo. Piano och trummor är i rörligt och rytmiskt samspel under hela stycket. Pianot spelar ibland med i melodin. Kontrabasen hörs också tydligt i ljudbilden. Instrumentering och spelsätt är ”jazzigt”, med synkoperingar och åttondelsunderdelningar i trumkompet på cymbalerna till en början och ett glesare spelsätt som tar fart i B-delarna och får ett stadigare beat.

Ackorden är färgade, kompositionen startar i ett Eb-maj-ackord omväxlande med ett Db-maj. Melodin är inte helt lätt att till en början identifiera och följa, det kräver flera genomlyssningar för att få grepp om den.

Jeanette Lindström sjunger två verser, där sopransaxofonen ofta spelar runt hennes sånginsatser i andra versen och i B-delarna. Därefter kommer ett bassolo avlöst av ett sopransaxofonsolo. Sångerskan återvänder för att avsluta sången med första versen, och en förlängd B-del med ett sångsolo i codan tillsammans med sopransaxofonen.

Text: Texten består av korta rader i A-delarna, som är rimmade. B-delarna är orimmade, formen A B A med avslutande B1, där B-delen är förlängd med en extra rad. Sången är centrallyrisk och utgår från ett jag, ett ”I” som riktar sig till ett ”you”. Den beskriver ett inre rum, och en längtan efter men också en rädsla för att nå en annan människa. ”Jaget” i sången befinner sig i ett eget land och verkar bättre klara en kärlek som är på avstånd eller som existerar i den egna fantasin än verklig närhet.

Fonotext: I början står kompet mer stilla. Melodin börjar på ett Bb och svingar sig upp på ett Bb1 på orden ”so high”, där hon håller ut tonen och också tillför ett litet känsligt vibrato. I den första frasen sjunger Jeanette Lindström med stavelserna lite uppdelade (här angett med kommatecken) så att fraserna får en viss skjuts framåt (understrykningar): ”I’m a-bove, you, know”, som ett konstaterande. Detta upprepas i de följande raderna: det rytmiskt sjungna ”You can’t see, me, now” med efterföljande höga och uthållna ”But Iiii” som får sin fortsättning i ”see you in my dreams”, som en brygga över till B-delen.

B-delens melodi sätter fart i ett något högre läge, där rösten också har mer vibrato. Det ger ett intensivt intryck, något mer känsloladdat också, där textens fråga: "I wonder can I reach you?", ställs med viss kraft. Den sista frasen i sången, "Would you reach to me?", är tystare och luftigare framförd, med en något läckande fonation. Det färgar textraden som en mer känslig fråga att ställa.

Jeanette Lindström sjunger överlag med en tät, klangrik stämma. Hon sjunger rytmiskt och varierar fraserna och förhåller sig hela tiden till kompetens "sväng". Sångsättet verkar ibland inspirerat av soul, då Lindström kan ornamentera tonerna med små wailar som är typiskt för sångsättet inom soultraditionen. Texten är viktig men orden och stavelserna blir också musikaliska element. Orden är ganska tydliga, men ibland när sångerskan smyckar ut melodin mer så är det svårare att höra vissa ord, detta gäller särskilt i B-delen.

Från att sjunga en mer tydlig melodi i sångens första del utvecklar Lindström melodin med små variationer i uppdelningar av ord och stavelser, när hon återkommer efter instrumentalsolon. Efter det ordlösa solot över codans två ackord avslutas sången med den sista radens fragila fråga, som liksom hänger kvar i luften när sången slutar, förstärkt av ett lite dovt pianoackord som ligger kvar några sekunder i en efterklang.

Jeanette Lindström: närstudium av *All the world's a stage*

Tredje spåret på skivan. Speltid: 5,35.

Musik: Jeanette Lindström. Text: Steve Dobrogosz. (Sången är också publicerad i *The Real Swede*, 1997. Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Melodin är uppbyggd i små fraser, och innehåller många svåra intervall som till exempel nedåtgående stor septima och en hel del kromatik. Många fraser är synkoperade. Omfånget i melodin ligger mellan a som lägsta ton och Db2 som högsta. Ackorden är färgade och stycket innehåller en hel del kromatiska ackordskiften.

Text: Dobrogosz sångtext består av rimmade verser i A-delen och refränger med liknande text, B, i mönstret: AB AB ABB . I B-delarna varierar texten då den andra raden byts ut. Texten har en ironisk touch och beskriver i min tolkning en sorts förförelseakt som bygger på spel och förställning från bägge parter. Andra radens "Your do-eyed confidence" uppfattar jag som en lek med "blue-eyed confidence", alltså att blåögt och naivt ha förtroende för någon, där ordet "do-eyed" i den här texten i stället antyder ett spelat förtroende. Från spelet mellan ett "I" och ett "you" i texten vidgas perspektivet i refrängens återkommande rad, och dess konstaterande: "All the world's a stage". Kommande verser kombinerar samma tema.

Fonotext: Till kompetens svängande "walking" (basen spelar pådrivande i fjärdedelar) kommer rösten in ganska mjukt i en enkel melodisk fras med korta toner och uppdelade ord: "Be-leive in me" med tillägget "ma fräänd" (här utskrivet som det låter), där "friend" är sjunget med en något pressad fonation, och en nasalt färgad röstklang samt med en antydning till registerbrott där rösten liksom spricker upp i frasslutet. Nästa fras "Your do-eyed con-fi-dence" har en nedåtgående melodisk rörelse och sjungs med uppdelade stavelser där avslutningen får en liten skjuts framåt, följt av lite mjukare sjungna synkoperingar i melodin till "I keep it safe and sound toniiiiight", följt av ett lite mjukare nästan lismande sjunget "In my private lion's den", en fras som leder över till B-delen.

Refrängen ligger i ett lite högre tonläge och har en tydligare melodi än A-delen. Sångerskan tar i mer. Den återkommande, synkoperade frasen ”All the worlds a staaaage” öppnar sången och blir en fras som lätt fastnar i lyssnarens öra och minne.

Sångerskan sjunger med mindra vibrato jämfört med i sången *Another country*. Jeanette Lindström nyttjar flera små effekter i sångsättet, som att trycka tonen nedåt lite hårt i nedre registret och ibland släppa tonen med en push i frasslutet. Detta sångsätt återkommer i det vokala improvisations-choruset, där Jeanette Lindström ofta upprepar rytmiska element och lämnar en hel del pauser, men där improvisationen blir mer intensiv efterhand med fler toner och ibland uthållna lite glidande toner i det lägre registret. Skillnaderna i röstklängen utnyttjas som färger som sångerskan liksom spelar på.

Sångsolot är ”instrumentellt”, det vill säga frikopplat från melodin, men behåller samma vokala känsla som när Lindström sjunger texten. I sitt solo nyttjar sångerskan ungefär samma tonomfång som i melodin. Hon uppehåller sig ganska mycket vid lite lägre toner runt bb (lilla bess) och ab, med en mörkare klang som ibland närmar sig halvt talade toner. Hon sjunger på scat-fraser, alltså rytmiska språkljud som ”bodop” och ”bejba”.

Det ironiska och dubbeltydiga draget i texten förstärks genom Jeanette Lindströms sångsätt. Hon sjunger både med driv och ett temperament och använder också mer av det lägre tonomfånget av rösten, särskilt i solodelen. Textens stavelser delas genomgående upp i sången, där konsonanter i ord som ”remember” skjuter på fraseringen. Sången är överlag både rytmiskt, lekfullt och temperamentsfullt framförd vilket också färgar intrycket av texten.

De två exemplen visar hur Jeanette Lindström använder olika vokala stilmiddel i sin framställning av texten och att textinterpretation spelar en stor roll i hennes framförande. Hennes improvisationer är för det mesta ordlösa, men hon behåller stämningar från texten och utför sina improvisationer med samma tonfall. Jeanette Lindström använder ofta vad jag uppfattar som ett blandregister eller *mixed voice*.²¹ Hon uppvisar ett tekniskt drivet sångsätt som oftast har mjuka kanter i en oftast egaliserad röstklang, även när hon sjunger rytmiskt och när hon tar i mer. Hon sjunger också med mycket dynamik och kan till exempel låta toner svälla, vilket tyder på att hon har god kontroll på luftflödet.

Lindha Svantesson: närstudium av *Far from alone*

Titelspåret är tredje spåret på skivan. Speltid: 4:38

Text och musik: Linda Svantesson. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Melodin har tydliga A och B-delar, som bägge startar i vad jag uppfattar som ett F-majackord och sången rör sig runt detta ackord. Versernas melodi klättrar mer oregelbundet upp och ned, lite talspråkligt men följer samma mönster i alla verserna. Melodin har ett omfång större än en oktav, från a upp till Ciss2 som högsta ton. B-delarna, som jag uppfattar som refränger, inleds med ett upprepat motiv på tre toner på orden ”call me in”.

I slutet av sången ändras harmoniken, och sopransaxofonen spelar solo över ett Eb-majackord, där efterhand flera röster smyger in. Här används mycket ekoeffekter. Vokalsolot består till en början av långa toner där Svantesson till en början sjunger bakom saxofonen i ett lägre röstläge, och där flera röster kommer in genom sångpålägg, där Svantesson

²¹ Kullberg och Sjögren (1994) beskriver *mixed voice*: ”när den talnära rösten möter den övre rösten” (s. 15).

efterhand sjunger högre upp i tonomfånget och nyttjar olika klangfärger som blandas med sopransaxofonens toner. I codan ligger flera röster kvar i ett sångpålägg där B-delen varierar i ett sorts ekoeffekter mellan rösterna, men en ensam lite eftertänksam röst får avsluta stycket.

Text: Texten består av orimmade verser (A) och refränger (B). Texten beskriver ett förhållande mellan ett "I" och ett "You" där man i verserna kan utläsa ett skeende med ett förhållande som till slut kraschat. Variationerna i A-delarna kan ses som att de speglar en process där jaget i sången tar sig igenom olika skeden i att bryta upp från en relation: "laughed about it", "screamed about it", "thought about it". Sista versens rad "I've been a fool to let you go" antyder en sorg över att relationen är över.

B-delarnas upprepade "call me in" kan upplevas som en sorts bön. Den avslutande raden "You're still beautiful to me", som också avslutar hela stycket, visar att "jaget" inte kommit över sin förlust.

Fonotext: Stycket är överlag melankoliskt, känsligt framfört och präglad av känslan av förlust. Texten är tydligt framförd, även om Lindha Svantesson varierar sitt sångsätt i nästan varje fras. Hon kan låta det mjuka och ganska tysta sångsättet som dominerar stycket avlösas av plötsligt starka toner, korta toner växlar med långa uthållna, vissa frasslut är glidande, en läckande fonation avlöses av längre uthållna toner i vad som kan betecknas som neutral fonation, ibland med avslutande vibrato. Även ansatserna varierar, där mjuka h-ansatser kan blandas med hårda, en dröjande frasering kan avlösas av en kraftigare och snabbare löpning. Svantesson använder också registerbrott på flera ställen i verserna, och sången får då ofta en lite talspråksnära prägel.

Registerbrott kan också spegla känslor som är dubbeltydiga, exempelvis i andra versens rad, som Svantesson utför i en uppdelad frasering, här angett med kommatecken samt kommentarer inom []: "screamed, about it" [rösten spricker upp på about], "you know" [mjukt och lågmält]. Det uppsprickande ordet låter nästan som gråt. Fonotexten fortsätter: "I've been a lost, youth" [ansatserna är hårdare och sångerskan trycker till ordet "lost", så det liknar ett rop] "with,out" [ansatserna på varje stavelse är lite stötiga] "yoooooooo" [mjuk ansats i en långt uthållen slutton].

Exemplet visar hur textens betydelseskikt i samspelet med alla de vokala effekter Svantesson nyttjar gör sången mer komplex och stärker intrycket av ett underliggande känslospel som den kortfattade texten antyder. Att snabbt byta uttryck, ibland nästan på varje ord i en fras, i en explosiv dynamik är typiskt för hennes sätt att variera uttrycket och färga framförandet klangmässigt. Hennes sångsätt är okonventionellt och starkt känsloladdat.

Svantesson delar ofta upp texten i små bitar, med varje ord utsagt för sig blandas med lite mer sammanbundna fraser, och hon varierar på så vis rytmiken. I B-delarna, som genomgående är mer mjukt sjungna med uthållna rakare toner, får konsonanten i ordet "in" ofta ljuda: "innnn". De sångbara orden "call me in" varierar också fraseringsmässigt varje gång och blir ett material för vokal improvisation i slutdelen. Lindha Svantesson varierar på så vis hela tiden sitt framförande av texten och jag uppfattar henne som en improvisatör som alltid musicerar i stunden och följer infall och impulser i samspel med musikerna.

Lindha Svantesson: närstudium av *It will rain*

Femte spåret på skivan.

Text och musik: Lindha Svantesson. (Texten återges i sin helhet i Bilaga 2.)

Speltid: 2:17

Kompositionen, som går i 11/8 delar, är uppbyggd runt en intensivt upprepad basgång på fem toner i en nedåtgående till en början kromatisk slinga. Basgången spelas av dubbla kontrabasar. Texten framförs i styckets första halva innan en kollektiv improvisation tilltar, där röst, gitarr och trummor och så småningom tenorsaxofon improviserar fritt över denna basgång, som i slutet ligger kvar ensam innan den klingar bort ("fade out").

Text: Texten är orimrad och består av korta meningar som på omslaget är utskrivna i svit, utan radfall. Den skrivna texten avviker något från den text som ljuder på skivinspelningen. Texten utgår åter från ett "jag" som riktar sig till ett "du". Den beskriver en situation eller en sorts kontaktsökande (kanske flera situationer) där ett "jag" på olika sätt försöker komma nära ett ovilligt "du" och där tonen blir alltmer uppskruvad. "Jaget" verkar lite från sina sinnen, blir knuffad av bilar, gör allt för att komma i närheten av den andre.

Fonotext: Texten framförs till en början i en antydd melodi i en omkastad D-dur klang, (a-F#1-D1) för att övergå till en alltmer ropande framställning, först lite dröjande för att bli alltmer intensiv, där den stegrade intensiteten understryks genom att talrösten ligger i ett högre tonläge i den ettstrukna oktaven och rör sig mot C2. Svantesson delar upp texten i delar och rytmiserar på så vis framförandet gentemot de omgivande musikerna som spelar alltmer aggressivt.

En röstimprovisation tar vid, med ett inledande "barap!" och andra mer rytmiska halvt ropande toner på olika språkljud, som blir avlösta av ett sorts tjatter i mycket högt läge (högre upp i den trestrukna oktaven) och andra snabbt smattrande uttryck.

Framställningssättet kan påminna om mani och galenskap. Svantesson använder sig också av registerbrott, av mer instabil röstbehandling samt av glidningar på olika språkljud. Rösten omges av alltmer kaotiskt spelande medmusikanter där den upprepade lite haltande basgången håller ihop det hela. Svantesson visar i denna komposition hur hon i en fri improvisation använder texten dramatiskt och också använder sig av uttryck i röstimprovisationerna som ofta är teatrala, med rop och talade inslag. Hon är hela tiden mycket rytmiskt driven och visar hur hon tar en tydlig plats bland "stökigt" spelande medmusiker.

Lindha Svantesson är den av samtliga sångerskor i studien som uppvisar störst variation i hur hon använder rösten och hon nyttjar också det största röstomfånget, då hon kan sjunga och låta i mycket höga lägen. Hon tänjer de vokala uttrycksmedlen och kan låta både "galen" och explosiv, men också mer stillsam och melankolisk, som dessa bägge närstudier visar. I bägge fallen är det i grunden fråga om känslösa interpretationer av egna texter, där orden på olika vis bildar utgångspunkter för ett improvisatoriskt framförande.

Sammanfattande tolkning av röstliga uttryck och fonotext

Vid ett närstudium framstår de fem sångerskornas vokala uttrycksmedel som både varierade, komplexa och sinsemellan olika. De laborerar med stilmedel som de lärt genom att pröva ut dem i musikaliskt samspel och genom en gradvis inskolning i jazzmusik som

sett olika ut för dem. Var och en har sin personliga stämma och också sitt eget sätt att framföra texter.

Närstudiet visar på alla de delar som medverkar till att färga sångerskornas interpretation av texter. Genom att sångerskorna varierar dynamiken, genom bruket av olika ansatser och genom att växla mellan olika klangfärger kan de understryka textens budskap. Då sångerskorna snabbt växlar mellan vokala stilmedel kan skiftande känslolägen också uttryckas och därmed blir deras framförande av texter mer komplext, då de på så vis lyfter fram undertexter i interpretationen. Ord kan också nyttjas som musikaliska parametrar i framförandet, där språkljuden nyttjas både rytmiskt och klangligt och där textens semantiska innehåll får en underordnad betydelse.

I närstudiet har jag uppehållit mig vid många detaljer för att identifiera vokala stilmedel, men det är i *helheten* som varje sångerskas personliga framställningskonst visar sig, alltså vad som sammantaget träffar lyssnarens öra och påverkar hur röster och texter uppfattas i det musikaliska sammanhanget. Jag tror inte att de studerade sångerskorna alltid mejslar ut varje rad genom att överväga användandet av olika stilmedel på enskilda ord eller textrader, som mitt närstudium kan ge intryck av, utan att det många gånger är fråga om stilmedel som uppstår i stunden, men nyttjandet av dem bygger på kunskap och erfarenhet.

I mina tolkningar av enskilda spår från de fem skivorna har jag också funnit att texter kan fylla olika funktioner i den musikaliska helheten. Texter kan vara stämningsskapande, enkla eller dubbelbottnade, de kan bära på berättelser (tydligast hos Stina Nordenstam) eller vara mer fragmentariska och liksom luckras upp in i ordlösa improvisationer (som i några av Lindha Svantessons inspelningar). Ord är meningsskapande men kan också bli till ett ljudande material att utgå ifrån och att rytmiskt spela med. På så vis kan framförandet av texter också ingå i det musikaliska samspelet med andra musiker i ensemblen (som inte minst Jeanette Lindström ger prov på). Här kan förändringar av klangfärg i det egna utförandet även handla om att söka samklang med andra instrument.

Mina tolkningar av Monica Borrfors och Lulu Alkes sångkonst visar hur en sångerska utifrån det jag kallat en traditionell jazzsångerskeroll sätter sitt personliga avtryck inom denna tradition. Dessa två autodidakter är liksom många av sina samtida kolleger under 1980-talet jazzsångerskor som framför sånger med text och som inte improviserar utan ord, där graden av variationer i det individuella framförandet av standardmaterial ofta visar sig i de små detaljerna.

Jag har också funnit att Nordenstams tolkning av de egna texterna är det centrala elementet på hennes skiva, men paradoxalt nog gör hennes sångsätt och hennes artikulation att det samtidigt ofta är svårt att höra vad hon sjunger om. Vad jag beskrivit som Stina Nordenstams ofta instabila röstbehandling medverkar också till att orden blir svåra att uppfatta. I vokalpedagogiskt hänseende är hon den av sångerskorna som också uppvisar flest brister i sin röstbehandling, genom att rösten till exempel bryts, att rösten ofta låter så spröd och att diktionen är så otydlig. Allt detta blir samtidigt det som färgar Nordenstams högst personliga sångsätt och uttryck. Jag uppfattar det som mycket medvetna val från hennes sida att låta på detta vis och att hon använder sig av olika röstliga uttryck för att gestalta stämningar i texten. Hennes sångsätt kan uppfattas som affekterat, men är i hennes egen beskrivning en följd av att hon utgått från den röst hon har.

Hur mycket tänjer då de fem sångerskor jag studerat de vokala uttrycksmedlen och i vilken mån utmanar de konventionerna? Tre av de fem sångerskorna kan enkelt uttryckt sägas

hålla sig i en mittfåra: Monica Borrfor, Lulu Alke och Jeanette Lindström. Borrfor använder en likartad röstklang på sin skiva, Alke laborerar mer med olika röstuttryck och röstklanger medan Lindström oftast använder en mjuk och egaliserade röstklang, men hon intar som sångerska olika roller ensemblen, med och utan text. Dessa tre sångerskor låter sinsemellan olika men kan enligt mitt tycke knappast sägas utmana uppfattningar om hur en jazzsångerska eller för den delen en sjungande kvinna ”bör” låta.

Stina Nordenstam och Lindha Svantesson uppvisar däremot var och en på sitt sätt mer extrema röstuttryck, som ibland tar helt olika riktning: Nordenstam rör sig mot tystnad och Svantesson häver upp explosionsartade skrik. På så vis kan de sägas röra sig åt motsatt håll genom att bruka vokala ytterligheter. De kan därmed ses som vokala nydanare som genom sina *Jazz i Sverige*-inspelningar också ställer frågor till lyssnaren om vad som ryms inom ett begrepp som ”jazzsång”.

Reflektioner om utbildningen och förebilders betydelse

Kan då den musikutbildning som tre av sångerskorna i studien tagit del av märkas i deras skivinspelningar? Jag har flera gånger framhållit hur de tre yngre sångerskorna i denna studie vokalt tar större plats i sina *Jazz i Sverige*-produktioner, dels via egna kompositioner men också då de improviserar, använder sångstämmor i pålägg med mera. De interagerar med sina medmusiker i mer utpräglad improvisation, vilket både Jeanette Lindström och Lindha Svantesson visar i sina skivinspelningar. Dessa bägge sångerskor uppfattar jag också som de mest sångtekniskt drivna av de fem studerade sångerskorna, men de använder rösten på olika vis sinsemellan, vilket mina närstudier visat. Svantesson tänjer de vokala gränserna i större utsträckning och spelar med olika vokala uttrycksmedel som kan pendla mellan mjuka och fragila toner till vokala explosioner, medan Lindströms improvisationer håller sig inom mer harmoniska ramar i traditionellt präglad scatsång.

Stina Nordenstam är den av sångerskorna som också uttalat att hon känner sig obekväm både som sjungande elev och student och i viss mån som sångerska inom jazztraditionen. Hon verkar uppleva det vokalkulturella rum som hon vistats i runt tillblivelsen av sin *Jazz i Sverige*-skiva som för trångt, och vägen till ett större utrymme för henne själv verkar hon finna i en egen estetik som bygger på att finna andra värden än de som hon upplevt förväntats av henne. Det jag beskrivit som hennes medvetna instabilitet i sångsättet, som hon många gånger uppvisar på sin skiva, utmanar också etablerade vokalpedagogiska konventioner.

Jeanette Lindström är den enda av sångerskorna i denna studie som yttrat att hon fått hjälp med sångteknik via sina musikstudier. Hon har studerat under en tid då det också blivit möjligt att möta sångpedagoger som haft inblick i jazzmusik, även om denna vokalpedagogik inte varit särskilt utvecklad under 1990-talet, men även en mer klassiskt inriktad sångundervisning kan ha gett henne tekniska redskap. Det har under hennes utbildningstid blivit möjligt att ta lektioner för äldre jazzsångerskor, för att bland annat kunna utveckla kunskaper i improvisation, både harmoniskt och modalt, kunskaper hon visar prov på i flera nummer på sin *Jazz i Sverige*-skiva. Sådana kunskaper kan också stärkas av andra ämnen som musikteori och ensembleundervisning, som hon haft tillgång till under sin utbildningstid. Jeanette Lindström verkar på så vis kunna finna stöd för sin musikaliska utveckling i det vokalkulturella rum där hon vistas.

Om Lindha Svantesson kunnat utveckla sitt improvisatoriska musikaliska språk genom sångundervisning är svårare att svara på. Hennes vokala uttrycksmedel är okonventionella, mångskiftande och kan upplevas som utmanande. Jag upplever henne som en mycket skicklig sångerska som uppvisar en röstlig förmåga som jag uppfattar vilar på en sångteknisk stabil grund och att hon är en sångerska som behöver en generöst tilltagen plats för att kunna utforma sina uttryck. Hennes skiva är utgiven i början av 2000-talet när möjligheterna ökat att finna sånglärare med kunskaper inte bara om jazzmusik utan också för andra genrer som pop, rock och folkmusik, där olika röstliga tekniker kan läras ut. Inflytandet från andra genrer in i jazz och improvisationsmusik har också ökat mångfalden av uttryckssätt och genregränserna blir alltmer genomsläppliga, vilket kan höras i hur Lindha Svantesson uttrycker sig på sin *Jazz i Sverige*-skiva. Så kan det vokalkulturella rummet förändras och vidgas. Samtidigt har Svantesson i uttalanden antytt konflikter utifrån föreställningar hur en (jazz)sångerska ska vara och vilka kunskaper hon bör besitta, där färdighetsträning och notkunskap är något hon pekar ut som viktigt men som hon varken anser sig fullt ut besitta eller riktigt trivas med. Dessa föreställningar färgar det vokalkulturella rummet.

Att hamna i sammanhang där det finns stöd för sångerskor att pröva att improvisera med andra och därmed kunna få ett stärkt självförtroende hör också till det som utbildningar har möjlighet att ge. Kanske är det ingen slump att både Lindström och Svantesson som har studier från folkhögskolor bakom sig, som givit mycket möjlighet till musicerande med andra, också är de sångerskor i studien som i högre grad improviserar på sina skivor och därmed i störst utsträckning interagerar musikaliskt med de andra musikerna.

Förebilders betydelse för de studerade sångerskorna har bara antytts i denna studie. Jag har avstått att i högre grad gå in på eventuella vokala förebilder för de fem sångerskorna, men att lyssna och lära av andra tror jag fortfarande är viktigt för jazzsångerskors lärande, inte bara för att inspireras av andra hur man som sångerska själv kan låta, utan också för att via andra hitta möjliga vägar för sitt eget skapande. Jeanette Lindström har till exempel med en sång av norska Radka Toneff på sin skiva, en nordisk artist som från och med sjuttioalet visat hur en kvinna kan uttrycka sig med egen komponerad musik och med personliga texter i ett jazzsammanhang. Stina Nordenstams sångsätt har av många liknats vid den amerikanska sångerskan Rickie Lee Jones, och jag kan också höra tydliga drag av Jones sätt att komponera och framföra sånger i hur Nordenstam framträder på vissa nummer på sin skiva.²² Jag tror att denna artist pekat ut en *riktning* för vad Nordenstam själv tillåtit sig att göra på sin skiva, där också Rickie Lee Jones egensinniga och okonventionella sångröst visat på vokala alternativ.

De musiker som sångerskorna samarbetat med på sina skivor är naturligtvis också möjliga förebilder för dem. Mötet med instrumentalister är inte minst viktigt för jazzsångerskors kunskapsutveckling. Musiken lärs i samspel med andra och även instrumentala klanger, hur musiker improviserar och annat kan inspirera sångerskorna. För autodidakterna Monica Borrfors och Lulu Alke har tillträdet till jazzmusikaliska sammanhang varit nödvändigt för att de ska kunna utveckla sin sångkonst, och deras spelande makar har också i hög grad präglat deras skivor.

²² Stycket uppvisar likheter med Rickie Lee Jones *Skeletons* från albumet *Pirates* (1981) en pianoballad framförd med rubatering, stråkar, klassiska blåsarrangemang och ett ”o-ortodox” sångsätt.

Stina Nordenstam, Jeanette Lindström och Lindha Svantesson har alla fått tillträde till sådana sammanhang via kurser och utbildningar. De har på det viset inte varit lika beroende av att på egen hand finna en väg för att få sjunga med jazzmusiker. Utbildningar erbjuder möjliga mötesplatser. Men jazz- och improvisationsmusikscenen har även under deras utbildningstid dominerats av spelande män, vilket också speglas på samtliga *Jazz i Sverige*-skivor som jag studerat här. De fem sångerskorna är (med undantag för några namngivna stråkmusiker på Nordenstams skiva) ensamma kvinnor på sina inspelningar.

Diskussion

Syftet med min uppsats har varit att skapa en större förståelse för röstliga uttryck i svensk jazzmusik och att särskilt undersöka och tolka samspelet mellan röst och ord. I mina tolkningar har jag vänt och vridit på de fem skivinspelningar med både inlevelse och distans. Jag har dissekerat detaljer och samtidigt försökt förstå hur dessa detaljer verkar i helheten, jag har både låtit mig påverkas av sångerskornas uttryck och sökt distansera mig genom att sätta in de enskilda rösterna i ett större sammanhang. Min egen förståelse för de studerade sångerskornas uttrycksmedel har därmed ökat, men det har också i ett vidgat perspektiv ökat min förståelse för vad jazzsång kan vara, där till exempel ord som ”frasering” och uttryck som ”melodisk variation”, som jag ofta använt i egna beskrivningar av jazzsång, genom detta arbete fått en rikare innebörd. Jag hoppas att jag också kunnat förmedla dessa mina upptäckter och upplevelser till läsaren och på så vis bidragit till en ökad förståelse för jazzsångerskors mångsidiga uttryck.

Utmaningen i att utgå från egna tolkningar av klingande musik och musikburna texter ligger i att kunna lyfta de egna subjektiva intrycken till något som kan uppfattas som mer allmängiltigt, en svårighet som bland annat Lilliestam (2009) påpekat. Jag har rätt sparsamt använt begrepp hämtade från röstforskning för att beskriva hur de studerade rösterna låter och på så vis också sökt komplettera ett mer subjektivt språkbruk i mina analyser. Även Mossberg (2002) använder sig av rön från röstforskning i sina analyser av visor, men då för att söka fånga eufona samband och betydelsen av detta för hur texter skapas, där han bland annat kvantitativt söker beskriva samspel mellan ord och toner genom mätningar av formantfrekvenser. I min studie har i stället själva framförandet av text och musik stått i fokus i en kvalitativ undersökning. Med Mossbergs ord (a. a., s. 243) har jag funnit och även sökt beskriva ett ”personligt artikulatoriskt språk” hos de sångerskor jag studerat, men begreppet fyller en annan funktion för sångerskorna i min studie än för företrädare för den viskonst Mossberg studerar. Mossberg tolkar det som ett sätt att kompensera för brister i den vokala förmågan, vilket inte gäller för sångerskorna i min studie.

Det är också intressant att som en jämförelse med mina egna resultat se vad Mundal (2007) belyser i sin analys av Nordenstams stämma, där Mundal utgår från Stina Nordenstams framförande av en egen komposition på hennes andra skiva, alltså en annan skivinspelning än den jag studerat. Mundal letar spår av musikaliska traditioner i Nordenstams uppförande. Hon finner något av en klassisk europeisk sångtradition i det att Nordenstams klang, enligt Mundal, mycket sitter i huvudet, medan Nordenstam samtidigt frångår ett sådant ideal genom att sjunga med ”trängre vokaler”, alltså genom att eftersträva ett annat klangideal än det klassiska. Grunden för Nordenstams röstbehandling betecknar Mundal utifrån Sadolins begrepp med funktionen ”neutral” (Mundal, 2007, s. 90 f). Jag har någon gång använt termen ”neutral” i min beskrivning, men också pekat ut hur Nordenstam många gånger

använder sig av en instabil röst användning och av sångsätt som avviker från vad som inom vokalpedagogiken uppfattas som riktigt och hälsosamt.

I mina närläsningar har jag till skillnad från Mundal (2007) koncentrerat mig på att visa vilka olika vokala stilmedel sångerskorna nyttjar i sina framföranden av musik och text, och funnit hur de verkar som ett medel i interpretation och i musikalisk gestaltning. Hur jag så att säga ”läser” Nordenstams röst får på så vis en annan inriktning, men både Mundal och jag söker sätt att i ord fånga, bland annat med hjälp av termer hämtade från röstforskning, hur Nordenstams säregna stämma låter. Vi tolkar det bäge som att hon medvetet formar en egen estetik också genom sin otydliga och personliga artikulering.

En av mina utgångspunkter för detta arbete har varit jazzhistorikern Shiptons kritik av jazzsångerskor (se ovan s. 3 f). Att några av sångerskorna i den här studien i hans mening kan uppfattas som ”förnyare” av jazzsångstraditionen har framkommit i mina analyser, men även mer traditionella drag har också visat sig, framför allt i det material och de arrangemang som de två åttiotalsinspelningarna med Monica Borrfors och Lulu Alke uppvisar. Deras mörka och många gånger beslöjade röstklång liknar också vad Bruér (2007) beskriver som ”coolidealet” som de svenska föregångarna Hedenbratt, Porres och Zetterlund får representera i hans studie, alltså ett ideal som faller tillbaka på 1950-talets jazzestetik.

Mina resultat visar också att de texter de fem *Jazz i Sverige*-sångerskorna framför överlag behandlar samma sak; kärlekstemat dominerar och sångspråket är engelska. Det kan tyckas förvånande med tanke på att vi sedan sextioalet fått så många nya svenska textförfattare som också kunnat skriva bra texter till jazzmusik och att några av våra främsta jazzsångerskor, Monica Zetterlund och Nannie Porres, många gånger sjungit på svenska. Ingen av sångerskorna i min studie (undantaget Borrfors i en enstaka melodi) knyter an till denna svenska tradition. Samhällsengagerade texter lyser också med sin frånvaro på de studerade skivorna.

De huvudinriktningar som Bruér (2007) spaltar upp i sin studie, utifrån den repertoar som framfördes av svenska sångare under 1960-talet, kan i varierande grad även gälla för sångerskorna i min studie. Huvudinriktningen för svenska jazzsångerskor har ända in på sjuttioalet varit framförandet av standardlåtar på engelska, sånger som nästan alltid behandlat kärleksmotiv. (Jämför Bruér, 2007, s. 138.) De texter som sångerskorna i min studie själva skrivit behandlar också kärlek och relationer, då oftast olycklig kärlek och ensamhet.

Ett fåtal av de originalkompositioner som framförs på de fem *Jazz i Sverige*-skivorna har också publicerats i *The Real Swede* (1997). Denna notutgåva har varit ett försök att vidareförmedla en svensk låtskatt för nya tolkare att ta sig an. På så vis har några av de kompositioner jag studerat tänkts att även kunna framföras av andra. Nilssons komposition *Your touch* från Monica Borrfors skiva, med text av Eric Bibb, är ett av de verk som publicerats *The Real Swede* och liknar en traditionell jazzstandard. Av Lindströms mer modernt inriktade kompositioner har två med texter av Steve Dobrogosz publicerats i *The Real Swede*. Att de verk som valts ut för publicering har engelskspråkiga textförfattare är vad jag förmodar ingen slump. Jag tror inte att texter som möter lyssnaren via skivinspelningar i allmänhet utsätts för samma granskning som den text man möter i skriftlig form via en notutgåva. Att som svenskspråkig skriva på engelska kan utgöra ett hinder för att uppnå god kvalitet i texterna.

Jag frågar mig också om de egna mer centrallyriska texterna som både Jeanette Lindström och Lindha Svantesson framför på sina *Jazz i Sverige*-skivor skulle kunna tolkas av andra? Stina Nordenstam, som jag uppfattat skrivit de mest komplexa texterna av sångerskorna, har också skrivit sånger till andra artister.²³ Men de kompositioner och texter hon själv framför har (med något undantag) vad jag känner till hittills inte tolkats av andra på senare skivinspelningar. Kanske har Nordenstams egna starkt personliga tolkningar stått i vägen för att någon annan skulle våga ta sig an några av hennes sånger. I den meningen håller jag med Yanow (2008) att det är svårt att finna tidlösa sånger i material som så starkt förknippas med upphovsmannen. (Se ovan s. 5 f.)

Genom denna studie har också mina tankar väckts om vilken roll texter spelar i utförandet, även huruvida framförandet av texter så att säga kan stå i vägen för sångerskor, att orden och berättelsen låser sångerskan i att inte kunna delta i mer improvisatoriska sammanhang. Det kan jämföras med vad en av de intervjuade folkhögskolestudenterna uttrycker i Larssons studie (2010). Sångerskan, som går på jazzlinjen, menar att det kan kännas befriande att ibland slippa orden när hon musicerar med andra musiker i jazzensemblen, för då blir det lättare ”att nå fram till varandra”. Sångrosten utan ord liknar då mer instrumenten, och sångstudenten uttrycker det som att orden kan ”ställa sig i vägen” mellan henne och musikerna (a.a., s. 49) Min studie visar en lite mer komplicerad bild, där sångtexter kan fylla olika funktion och även användas som element i improvisationer med andra. Detta finner jag vara en viktig aspekt att tänka på för lärare i jazzensembleundervisning.

Att sångerskor också skrivit egen musik kan underlätta för dem att få material som lämpar sig för improvisation. Många gånger utgår jazzundervisning från standardmaterial, med ofta komplicerade harmoniska förlopp att improvisera över. Det visar sig bland annat i de jazzlektioner som beskrivs av Holgersson (2011). Detta kan vara särskilt svårt för den som har rösten som instrument att lära sig behärska. Sångerskorna i min studie visar upp egna kompositioner med enklare harmoniska förlopp och med ibland modala skalor att utgå ifrån, som passar deras röster och som lämpar sig för vokal improvisation.

Att en klassiskt inriktad sångundervisning många gånger ansetts förstöra ett personligt och äkta uttryck har jag i mina tidigare studier funnit flera exempel på, där jazzsångerskor uttryckt att de inte velat förändra sina röster via att ta sånglektioner för lärare som inte förstår sig på de röstkvaliteter som hyllats inom jazzmusiken (Hellström, 2009; Hellström, 2011). De uppgifter jag funnit om hur de äldre sångerskorna i denna studie lärt sig att sjunga jazz påminner om hur exempelvis Nannie Porres skolats in i jazzmusiken (Hellström, 2009). Den största delen har då handlat om att man söker efterlikna förebilder för att så småningom kunna utveckla ett eget personligt uttryck, alltså en väg mot självständighet gentemot ”lärare” som i det informella lärandet representeras av artister på skivor och av äldre musikkolleger. (Jämför Green, 2001.) Mina resultat i denna studie visar dessutom att Stina Nordenstam och Jeanette Lindström, som bägge har lång erfarenhet av formell musikundervisning, förhåller sig olika gentemot undervisningssituationen. I min tolkning har jag funnit att Nordenstam för det mesta verkat känna sig obekväma medan Lindström uppfattat utbildningen som ett stöd.

I studiet av de fem *Jazz i Sverige*-sångerskorna har jag också sökt visa vilken konstfullhet och vilka medvetet använda stilmedel som kan ligga bakom det som kan uppfattas som

²³ Hon finns till exempel representerad med en sång i *Monica Z Sångbok* (1997) och har också skrivit material för sångerskan Nina Ramsby.

både oförställt och naturligt. Inte bara personlighet utan även ”äkthet” och ”naturlighet” är uppskattade värden som eftersträvas även inom jazzmusik, något inte minst jazzkritiker brukar framhäva i samband med sångerskor. (Se det inledande citatet till denna studie, s. 1.) Men jag har även funnit exempel på röstuttryck som kan uppfattas som affekterade, särskilt märkbart hos Stina Nordenstam, och även mer teatralt färgade uttryck, tydligast hos Lindha Svantesson. I mina beskrivningar av dessa bägge sångerskor har jag också använt mig av klichéer som brukar användas om kvinnliga uttryck som avviker från de gängse normerna. Nordenstams röstuttryck kallar jag ”barnsligt”, vilket kan uppfattas som ett förklenande epitet. ”Instabilitet” som jag använder för att ibland söka fånga Nordenstams avvikande vokala uttryck är en term hämtad från röstforskningen, men ger också associationer till psykisk ohälsa. Lindha Svantesson låter i min beskrivning ibland både ”manisk” och ”galen”. Svantesson brukar själv ordet ”galen” när hon beskriver sina uttrycksmedel. Åter kan alltså ”den galna kvinnan” utgöra en spelplats för musikaliska och röstliga experiment. (Jämför McClary, 1991.)

Kanske kommer mer affekterade sångsätt alltmer in i jazzmusiken från närliggande genrer som pop och rock. Att lära ut olika ”sound” med hjälp av utarbetade rösttekniker har blivit ett alltmer centralt inslag i modern sångundervisning, som både pedagoger och röstforskare som Zangger-Borch (2008) och Sadolin (2009) visar. Därmed förändras estetiken och frågan blir då om det ”naturliga” röstuttrycket alltid blir det som eftersträvas även för jazzens vokaler? En sångundervisning där vokala tekniker ibland lärs ut helt frikopplade från ett musikaliskt sammanhang kan också leda till att jakten på röstens ”sound” överskuggar andra musikaliska uttrycksmedel. Förståelsen för att röstliga uttryck uppstår i en musikalisk kontext är enligt min mening viktigt att inte tappa bort.

I min studie är det främst Lindha Svantesson som ägnar sig åt vad som kan uppfattas som mer röstliga experiment. På sin *Jazz i Sverige*-skiva använder hon ett stort vokalt omfång och hon blandar sång och talade inslag och läten, vilket kan jämföras med folksångerskor i Åkessons studie (2007) där några sångerskor frångår vad som beskrivs som stereotypa skönhetsideal. ”Flera av de kvinnliga utövarna utforskar hela sitt röstregister, från det lägsta till det högsta, från grovt till ljust, från sång till viskningar, grymtningar och andra ljud”, skriver Åkesson och hon menar att de på så vis ”bryter mot de vanligaste förväntningarna på kvinnliga röster” (a.a., s. 249). Åkessons studie visar alltså att utbildning kan stödja kvinnors möjlighet till vokal expansion i flera avseenden.

Två av de folksångerskor Åkesson nämner som exempel har också verkat inom jazzfältet: Lena Willemark och Marie Selander. Selander är en pionjär och var länge den enda sångerska som verkade inom den fria improvisationsmusiken i Sverige. (Se Hellström, 2011) Lindha Svantesson kan ses som hennes efterföljare och en viktig och inspirerande förebild för yngre sångerskor som vill utforska den fria improvisationsmusiken, där röstliga uttryck hämtade från andra musikkulturer också kan förekomma.

Även Nordenstam kan ses som en föregångare i Sverige, men från andra utgångspunkter. Som sångerska på en svensk jazzutbildning har hon varit en pionjär i det att hon skrivit allt sitt material själv på sin *Jazz i Sverige*-skiva, hon har hävdat ett eget musikaliskt och vokalt uttryck utifrån sina egna kompositioner. På det viset tror jag att Nordenstam varit en inflytelserik inspirationskälla för alla de svenska jazzsångerskor som sedan 1990-talet kommit efter henne och som också framför egna kompositioner. Jeanette Lindström är ett av de mer framgångsrika exemplen på en sådan jazzsångerska och har i sin tur fått en mängd efterföljare.

Tankar om min egen undersökning

Min förförståelse har ändrats under arbetets gång och som lyssnare hör jag nya saker i en ständigt pågående process – en upplevelse av den hermeneutiska cirkeln. Jag har omvärderat tidiga intryck av skivinspelningarna då jag gått djupare in i varje sångerskas sätt att framföra ord och toner. Har jag då lyckats att undvika att med Ödmans ord hamna i en ”ond” hermeneutisk cirkel (se ovan s. 18) och inte bara söka bekräftelse på det jag vill och förväntas höra?

Jag har genom mina tidigare FoU-projekt om jazzsång och jazzsångerskor även fått erfarenheter i att söka tolka skivinspelningar. Mitt senaste projekt (Hellström, 2011) är nyligen avslutat och intryck från detta arbete har på gott och ont även verkat i denna masteruppsats. Kanske har jag därmed, åtminstone till en början, inte haft en svalkande distans i detta arbete, då jag till exempel påverkats av hur jazzvärldens skribenter beskrivit sångerskor, något mina tidigare FoU-projekt till stor del behandlar. Min ambition med denna studie har också varit färgad av att skapa motbilder till ensidiga och ofta sexistiskt färgade tolkningar av sångerskors uttrycksmedel som jag funnit i jazzpressen och som också framgår av studier i min forskningsgenomgång (Leonard, 2007, Pellegrinelli, 2008, Arvidsson, 2011). Jag hade till en början även tänkt studera recensioner av de fem sångerskornas *Jazz i Sverige*-skivor, för att också belysa mottagandet av dessa skivor, något jag senare valt att avstå ifrån.

Under arbetets gång har det i stället blivit alltmer viktigt att sångerskornas verk fått tala till mig ”i egen sak”, så långt det nu är möjligt. Att söka undvika att själv bli en recensent och att hamna i värderande språkbruk har också visat sig vara svårt. Jag har ständigt fått tvätta mina beskrivningar (och mina öron!) för att frångå *bedömningar* och i stället öppna mig för en verklig *förståelse* i mitt tolkningsarbete, vilket jag förhoppningsvis lyckats med.

I mina beskrivningar av det jag hört har jag många gånger haft svårigheter att översätta olika intryck i ord. Jag är medveten om att jag varit inkonsekvent i hur jag angett fonotexter. I stället har jag prövat olika sätt att till exempel ange frasering och utsmyckningar på stavelser och enskilda toner. Här finns mycket att utveckla metodiskt för framtida forskare för att få till ett mer enhetligt sätt att beskriva fonotext och alla de parametrar som ingår där.

Att jag valt att studera de fem första kvinnor som belönats som *Jazz i Sverige*-artister har på sätt och vis varit lyckat. Det har givit ett urval som visat sångerskor med olika bakgrund, i olika faser av sin utveckling och sångerskor som givit ut sina skivor under en period då inte minst utbildningar förändrat villkoren för svenska jazzsångerskors verksamhet. På så vis har jag kunnat spegla många sidor av svensk jazzsång i mina tolkningar. Men det har också varit ett väl stort material att hantera. Kanske hade ett mindre urval givit möjlighet till ett större djup i tolkningarna.

Uppsatsens relevans för praxisfältet och vidare forskning

Jag har här pekat ut flera områden där denna studie kan ha betydelse inte bara för sångundervisning utan för jazzutbildning i stort, där en viktig uppgift är att integrera sångerskor i ensemblerna. Att man som sångerska till exempel kan arbeta med texter på olika vis tillsammans med ensemblernas övriga instrumentalister ger min studie prov på

och här kan en större medvetenhet både från sånglärares och ensemblelärares sida vara av vikt.

Ett noggrant studium av skivinspelningar ger också många kunskaper som är relevanta för praxisfältet, i detta fall främst för den sångerska som vill ägna sig åt att sjunga jazz- och improvisationsmusik. Även i den här uppsatsen har det på flera ställen talats om vikten av att lära av förebilder, men en sådan kunskap förblir ofta oformulerad. Jag har som sånglärare ofta mött studenter som nämner artister de lyssnat på och finner vara viktiga inspirationskällor, men de sätter sällan ord på *vad* det är de hör eller fastnar för och *vad* det är de lärt genom att lyssna och kanske härma en sådan förebild. Att medvetandegöra till exempel en sångerskas vokala stilmedel, att verkligen försöka sätta sig in i hur en sångerska fraserar och med ord söka beskriva det, kan fördjupa förståelsen och bidra till kunskapsutvecklingen. Gemensamma lyssningsseminarier ser jag också som ett viktigt inslag i jazzundervisningen, där studier som denna kan ge uppslag till ämnen att diskutera för både sångare och musiker.

Ett fruktbart samtal mellan lärare och elever inom sångundervisningen underlättas också av att man finner ett gemensamt språkbruk. För sånglärare kan det vara svårt att förmedla hur en elev ska göra, då sångarens instrument till stora delar är osynligt. Röstforskningen har bidragit till att vi idag vet mer om vad som faktiskt händer fysiskt när vi alstrar ljud och toner, men rösttermer hämtade från den världen täcker inte allt det som röster uttrycker. I min studie har jag på olika sätt försökt beskriva vad det är jag hör och vilket intryck det förmedlar till mig. Min studie bygger på *mina* tolkningar men kan förhoppningsvis leda till reflektioner över hur vi i sångundervisningen alltid tolkar röstuttryck och hur även språkbruk och ordens valör kan påverka en undervisningssituation.

Ett förslag på vidare forskning vore att gå vidare med en lyssningsundersökning där sånglärare med olika bakgrund beskriver några röster utifrån skivinspelningar. En sådan undersökning skulle kunna fokusera på språkbruk men det skulle också vara intressant att undersöka och jämföra sånglärares *upplevelser* av röster, till exempel utifrån kriterier som ”äkta” och ”naturligt”.

Att studera hur man arbetar med interpretation i jazzsångundervisning vore också intressant, utifrån de tankar som väckts i denna studie. En intervjuundersökning med utövande jazzsångerskor och jazzsångare om texters betydelse där även svenska respektive engelska som sångspråk kunde belysas skulle också kunna generera värdefull kunskap för aktörer inom det vokalpedagogiska fältet.

Denna uppsats har behandlat sjungande kvinnor som utövar jazzmusik eller som rör sig bort ifrån den genom sina olika sätt att uttrycka sig. Det vore också intressant att ägna jazzsångare en studie. Kanske skulle jag då finna både viskande gossar, skrikande karlar och herrar som lägger huvudet på sned i smeksamma toner...

Källförteckning

- Alke, L. (1989). *Lulu Alke. Jazz in Sweden '89*. Stockholm: Caprice Records (CAP 1372, LP). CD-utgåva.
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (1994) *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Arvidsson, A (2011). *Jazzens väg inom svenskt musikliv. Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. (Etnologiska skrifter, Umeå universitet nr 57. Publikationer från Jazzavdelningen Svenskt visarkiv nr 22.) Riga: Gidlunds.
- Bayton, M. (1998). *FrockRock. Women performing popular music*. Great Britain: Oxford University Press.
- Bergesen Schei, T. (2007). *En diskursteoretisk analys av professionelle sangeres identitetsdannelse*. (Diss.) Bergen: Universitetet i Bergen. Griegakademien. Institutt for Musikk.
- Bjurström, E. & Lilliestam, L. (1994). Stilens markörer. I J. Fornäs & U. Boëthius & M. Forsman & H. Ganetz, B. Reimer (red.) *Ungdomskultur i Sverige* (Linköpings univ.). Stockholm: Symposium. Elektronisk resurs:
<http://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:201269>
- Bruér, J. (2007). *Guldår och krisår: svensk jazz under 1950- och 60-talen*. (Diss.) Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Borrfors, M. (1987). *Your Touch, Jazz in Sweden '87*. Monica Borrfors Quintet. Stockholm: Caprice Records. (CAP nr. okänt.) CD-utgåva.
- Borrfors, M. (2012). Hemsida. Hämtad 14/5 2012 från <http://monicaborrfors.se/>
- Caprice Records (2001). Pressrelease för Svantesson: "Far from alone". Hämtat 15/5 2012 från: <http://www.capricerecords.se/template/Phonogram.asp?PhonogramID=20812>
- Crowther, B. & Pinfold, M. (1997). *Singing jazz: the singers and their styles*. London: Blandford.
- Dawn Smith, J. (2008). Perverse Hysterics: The Noisy Cri of the Diabolique. I Rustin, N. T. & Tucker, S. (eds) *BIG EARS. Listening for gender in jazz studies* (s.181 - 209). Durham and London: Duke University Press.
- Det här är min musik*. (1986). Videokassett i privat ägo. SVT 2 1986, sändningsdatum okänt.
- Firth, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gadamer, H. (1997). *Sanning och metod - i urval*. Göteborg: Daidalos.
- Ganetz, H. (1997). *Hennes röster: rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. (Diss.) Stockholm/Stehag: Symposium.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Cornwall: Ashgate.
- Gustafson, K. (2009). *Enkel, vacker, öm. Boken om Monica Zetterlund*. Stockholm: Leopard.

- Gustafson, K. (2011). *Levande musik i hela landet. Rikskonserter från början till slut*. Göteborg: Bo Ejeby.
- Engvall, L. (2011). Intelligent, roligt och udda. (Intervju med Monica Borrfors.) *Amos 3/2011*. Svenska kyrkan Hässleholm. Hämtat 14/5 2012, från: <http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?di=644531>
- Hellström, V. (2004). *Bildningsgång och lärarroll. En intervjustudie om ämnet afrosång och dess inträde i den formella musikutbildningen*. (Magisteruppsats i musikpedagogik.) Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, Centrum för musikpedagogisk forskning.
- Hellström, V. (2009). *Vägen till orden som svänger. En studie om jazzsångerskan Nannie Porres*. (FoU-rapport.) Stockholm: Kungl. Musikhögskolan. Elektronisk resurs: <http://www.kmh.se/en-studie-om-den-svenska-jazzsångerskan-nannie-porres>
- Hellström, V. (2011). *Svenska Jazzsångerskor. Vokalister på jazzscenen från 1960-tal fram till 1990*. (FoU-rapport.) Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Elektronisk resurs: http://www.kmh.se/assets/files/pdf/Forskning/2011_Svenska_jazzsa%CC%8Angorskor.pdf
- Holgersson, P-H. (2011). *Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning: en kulturpsykologisk studie av musikerstudenters förhållningssätt i enskild instrumentalundervisning*. (Diss.) (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning.) Stockholm: KMH-förlaget.
- Jazz Nouveau* (1995). Intervju med Jeanette Lindström. Intervjuare: Maria Stolterman. SR P2, 12/6 1995. Hämtad från Svensk mediedatabas.
- Jazzlandet* (2011). Programledare Märet Öhman. SR P2 15/2 2011.
- Jones, R. L. (1981). Skeletons. I *Pirates*. Prod. Titelman & Waronker. Warner Bros.
- Kallerdahl, L. Hemsida. Hämtad 14/5 2012 från: <http://www.lindhakallerdahl.com>
- Kjellberg, E. (1983). Svenskt visarkiv, jazzen och musikvetenskapen. *Svensk tidskrift för musikforskning vol. 64/82*, 61-67.
- Kjellberg, E. (1985). *Svensk jazzhistoria – en översikt*. (Reviderad nätupplaga 2009.) Stockholm: Norstedt.
- Kullberg, B. & Sjögren, R. (1995). *Sing it. Att sjunga jazz, pop och gospel*. Sundbyberg: Warner Chapell Music.
- Larsson, C. (2010). *Rörande metaforer: om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning*. (Magisteruppsats.) Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, Institutionen för musik, pedagogik och samhälle.
- Leonard, M. (2007). *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. Cornwall: Ashgate.
- Liedman, S-E. (1998). *Mellan det triviala och det utsägliga. Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia*. Göteborg: Daidalos.
- Liljas, J. M. (2007). *"Vad månne blifva av dessa barnen?" En studie av David Björlings pedagogik och dess bakgrund i äldre sång- och undervisningstraditioner*. (Diss.) (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning, MPC.) Stockholm: KMH-förlaget.

- Lilliestam, L. (2009). "Musikvetenskap som kulturvetenskap". I O. Edström (red) *Säg det om toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv* (s.135-181). Falun: Carlsons bokförlag.
- Lindberg, U. *Rockens text. Ord, musik och mening*. (Diss.) Stockholm/Stehag: Symposium.
- Lindström, J. (1995). *Another Country*. Jeanette Lindström Quintet. Stockholm: Caprice records. (CAP 21480.) CD-utgåva.
- Lundberg, C. (1987). Jazzsång och punk. *Orkesterjournalen* 10/1987, 20-22.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Millroth, T. (u.å.) *Swedish Free improvisation*. Hämtat 28/4 2012 från: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/ftmill.html>
- Monica Z sångbok. 69 sånger inspelade med Monica Zetterlund*. (1997). Sundbyberg: Warner Chapell Music.
- Mossberg, F. (2002). *Visans kontinuum: ord, röst och musik*. (Diss.) Lund: Lunds universitet, Institutionen för konst- och musikvetenskap.
- Mundal, I. (2007). *That's why I do what I do - spor av kultur og tradisjon i songleg uttrykk og stemmeklang hos Erykah Badu og Stina Nordenstam*. (Hovedoppgave.) Oslo: Oslo Universitet, musikkvetenskap. Elektronisk resurs: <http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=58275>
- Myrenberg Raymond, E. (1990). Stina på egna ben. *Orkesterjournalen* 10/1990, 15-16.
- Nordenstam, S. (1991). *Memories of a color*. Stockholm: Caprice Records/Telegram. (CAP 1408, LP.) CD-utgåva.
- Nylöf, G. (2006). *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism: en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*. Svenskt visarkiv. Stockholm: Edita.
- Olson, B. (1990). Manierat barnjoller. *Orkesterjournalen* 12/1991, 18.
- Olson, G. (1991). Bortspelad jazzproduktion. *Orkesterjournalen* 12/1991, 40.
- Olsson, B. (1993). *SÄMUS - musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? En studie om en musikutbildning på 1970-talet*. (Diss.) Göteborg: Musikhögskolan i Göteborg, musikvetenskapliga institutionen.
- Pellegrinelli, L. (2008). "Separated at Birth. Singing and the History of Jazz." I Rustin, N. T. & Tucker, S. (eds.) *BIG EARS. Listening for gender in jazz studies* (s. 31-47). Durham and London: Duke University Press.
- På tal om kultur*. Intervju med Lindha Svantesson. Intervjuare: Marie Westerholm. SR P1 1/2 2001. Hämtad från Svensk mediedatabas.
- Rhedin, M. (2011). *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900-1970. En musikvetenskaplig studie av den svenska vissångens uppförandep Praxis och sociala sammanhang*. (Diss.) (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 98.) Göteborg: Bo Ejeby.
- Ricoeur, P. (1993). *Från text till handling*. Stockholm/Stehag: Symposium.
- Rosengren, B. (1977). Troup & Worth: Meaning of the Blues. I *First Moves*. Bernt Rosengren Big Band. (Nannie Porres sångsolist.) EMI.

- Rum för musik*. (1991). Intervju med Stina Nordenstam. Intervjuare Birgitta Larsson-Tollan SR P2 5/1 1991. Hämtad från Svensk mediedatabas.
- Sadolin, C. (2009). *Komplett Sångteknik*. Köpenhamn: Shout publications.
- Sjöblom, A. Babs (1989). *Född till musik: Memoarer*. Stockholm: Norstedts.
- Shipton, A. (2001). *A new history of jazz*. London: Continuum.
- Strand, K. (2003). *Känsliga bitar. Text och kontextstudier i sentimental populärsång* (Diss.). Skellefteå: Ord & visor.
- Stålhammar, B. (2009). *Musiken tar gestalt. Professionella tonkonstnärers musikskapande*. Hedemora: Gidlunds.
- Svantesson, L. (2001). *Far from alone*. Stockholm: Caprice Records. (CAP 216 17.) CD-utgåva.
- Svenska Kyrkan (2011). *Program för musik i Husei kyrka*. Hämtat 12/5 2012 från: <http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?di=778682>
- Swärd, H. (2011). *Sångtermer*. (Examensarbete vid lärarutbildningen). Stockholm: Kungl. Musikhögskolan.
- The Real Swede. Svenska jazzklassiker*. (1997). Stockholm: KMH-förlaget.
- Tykesson, A. (2009). *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. (Diss.) (Art Monitor. Avhandling nr 12.) Göteborg: Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik.
- Uggla Kristensson, B. (2004). Tolkningens metamorfoser i hermeneutikens tidsålder. I S. Selander & P-J. Ödman (red) *Text och existens. Hermeneutik möter samhällsvetenskap*. (s. 23-42). Göteborg: Daidalos.
- Westin, L. (1995). Intervju med Jeanette Lindström. *Orkesterjournalen 10/1995*, 24-26.
- Yanow, S. (2008). *The jazzsingers. The ultimate guide*. Milwaukee: Backbeat books.
- Zangger Borch, D. (2008). *Sång inom populärmusikgenrer. Konstnärliga, fysiologiska och konstnärliga aspekter*. (Diss.) Piteå: Luleå Tekniska universitet, Institutionen för musik och medier.
- 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.
- Ödman, P-J. (2004). Den hermeneutiska cirkelns gränser. Till validitetsfrågan inom hermeneutiken. I S. Selander & P-J. Ödman (red) *Text och existens. Hermeneutik möter samhällsvetenskap* (s. 81-117). Lettland: Daidalos.
- Ödman P-J. (1995). Hermeneutik som grund för musikpedagogisk forskning. I *Nordisk musikpedagogisk forskning 1995:2*, 55-67. NMH-publikationer.

Bilaga 1. Skiv innehåll

Uppgifter om Monica Borrfors skiva *Your Touch*

Innehåll

1. Three Little Words (H. Ruby/ B. Kalmar)
2. Your Touch (G. Nilsson/ E. Bibb)
3. Joy Spring (C. Brown/ M. Roach)
4. Spring Is Here (R. Rodgers /L. Hart)
5. Peace (H. Silver)
6. The Nearness Of You (H. Carmichael / N. Whashington)
7. Confirmation (C. Parker /S. Jordan)
8. You Are Too Beautiful (R. Rodgers/ L. Hart)
9. Get Out Of Town (C. Porter)
10. Siv och Gunne (O. Adolphsson)

Musiker: Monica Borrfors framträder med sin kvintett på skivan, där Gösta Nilsson spelar piano, Per Jonsson, bas, Rune Carlsson, trummor, samt Stefan Isaksson, tenorsax.

Utgiven 1987. Caprice Records. Producent: Ruud de Sera. Arr: Gösta Nilsson

Uppgifter om Lulu Alkes skiva *Lulu Alke*

Innehåll

1. Angel Eyes (M Dennis/ E K Brent)
2. Trav'lin light (Mercer/Mundy/Young)
3. You don't know what love is (D Raye/G de Paul)
4. I'm just a lucky so and so (D Ellington/M David)
5. I love being here with you (P Lee/B Schluger)
6. I just found out about love (J Mc Hugh/R Norvo)
7. Sophisticated lady (Ellington, Mills/ Parish)
8. I'm Yours (J Green/E Y Harburg)
9. Shed No Tears (Ewins/Townsend/Riordon)

Musiker: Björn Alke, piano, Palle Danielsson, kontrabas, Leif Fredriksson, trummor, medverkar på samtliga spår.

Dessutom: Maffy Falay, trumpet och flugel horn, Jan Allan trumpet, Krister Andersson, alt- och tenorsaxofon, Tommy Koverhult, alt- och tenorsaxofon, Bernt Rosengren tenorsaxofon, Hans -Peter Andersson, tenorsaxofon, Erik Nilsson, barytonsaxofon. Stråkensemble medverkar också.

Arr: Björn Alke, Bernt Rosengren.

Utgiven 1989. Producent Lars Silén, Ruud de Sera och Håkan Wollgård.
Caprice Records/Svenska Rikskonsertter

Uppgifter om Stina Nordenstams skiva *Memories of a color*

Innehåll

1. Memories of a color
2. The return of Alan Bean
3. Another story girl
4. His song
5. He watches her from behind
6. I'll be cyin' for you
7. Alone at night
8. Soon after christmas
9. A walk in the park

Text och musik på samtliga spår: Stina Nordenstam.

Musiker : Anders Persson, keyboards (1, 2, 4, 6); Johan Ekelund, keyboards (alla spår utom 8); Henrik Jansson, keyboards (5), guitar (1, 2, 3); Max Schultz, guitar (1, 2, 3, 4); Ulf Janson, guitar (6); Lasse Andersson, guitar, cither; Christian Weltman, bass (1); Christian Spering, bass (2, 4, 6); Backa Hans Eriksson, bass (5); Mats Persson, percussion (1,5); Magnus Persson, percussion (1, 5); André Ferrari, percussion (2, 3, 6); Rafael Sida, Percussion (6); Johan Hörlén, saxophone (1); David Wilczewski, saxophone (2, 4, 5, 6); Per Hammarström, violin (4, 7); Charlotte Häggström, violin (4); Ronnie Sjökvist, violin (7); Anna Harju, viola (4, 7); Kerstin Isaksson, cello (4); Katarina Wassenius, cello (7); Staffan Svensson, trumpet (6); Johan Ahlin, french horn (8); Joan Lejonclou, french horn (8). Stina Nordenstam spelar keyboards (5) och grand piano (4, 8).

Utgiven 1991. Telegram Records/Caprice Records. Producent: Johan Ekelund och Stina Nordenstam.

Uppgifter om Jeanette Lindströms skiva *Another Country*

Innehåll

1. Never will I marry (F Loeser)
2. Another country (J Lindström)
3. All the world's a stage (J Lindström/S Dobrogosz)
4. It don't come easy (R Toneff)
5. Cold (J Lindström)
6. The Answer (J Lindström/R Creeley)
7. Meeting (J Lindström)
8. Lonely house (K Weill/L Hughes)
9. Wives and lovers (B Bacharach/H David)
10. White lady in the window (J Lindström/ S Dobrogosz)
11. Competition (J Lindström)

Musiker: Jeanette Lindström framträder med sin kvintett på skivan: Örjan Hultén: saxofoner; Torbjörn Gulz: piano; Dan Berglund: kontrabas; Magnus Öström: trummor och percussion.

Utgiven 1995. Caprice Records. Producent Jeanette Lindström. Executive producer: Lars Silén.

Uppgifter om Lindha Svantessons skiva *Far from alone*

Innehåll

1. Speak of love (L Svantesson, F Kallerdahl/ L Svantesson)
2. Can I have him over here (L Svantesson)
3. Far from alone ((L Svantesson)
4. Delicious (L Svantesson)
5. It will rain (L Svantesson)
6. Again and again (L Svantesson)
7. And everywhere it will be you (F Nordström/L Svantesson)
8. Meaning of the blues (Troup/Worth)

Musiker: Fredrik Ljungkvist, tenorsaxofon och klarinett; John Lindblom, gitarr, Hans Andersson, bas; Petter Winnberg, bas (spår 5 och 6); Fredrik Rundqvist, trummor, Joakim Milder, sopransaxofon (3); Fredrik Nordström, tenorsaxofon (7).

Utgiven 2001. Caprice Records. Producerad av Joakim Milder och Lindha Svantesson.

Bilaga 2. Texter

Monica Borrfors: Your Touch (Gösta Nilsson, musik & Eric Bibb, text²⁴)

Your touch plays the tune of love that I dreamed of (A)
Though I'm awake it's sometimes hard to believe
that you love me so much
It's written in your eyes

An angel must have heard my prayer in heaven somewhere (A)
All that I longed to find I've found in your eyes
It's you who I adore
and still I pray for one thing more

That my love will be sunshine for you (B)
And always make you strong. Coming Through any storm
you encounter on your way, my dear

Your touch plays the tune of love that I dreamed of (A)
Though I'm awake it's sometimes hard to believe
that you love me so much
It's written in your tender touch

Monica Borrfors: Three little words (Harry Ruby, musik & Bert Kalmar, text²⁵)

Three little words
Oh what I give for that wonderful frase
To hear those three little words
That's all I'd live for the rest of my days
And what I feel in my heart, they tell sincerely
No other words can tell it half so clearly
Three little words, eight little letters
which simply means "I love you"

²⁴ I notutgåvan av sången i *The Real Swede* (1997:317) anges felaktigt att Bibb skrivit musik och Nilsson text. Texten utgår från utskrift i *The Real Swede*

²⁵ Texten utgår från min plankning från inspelning med Nat King Cole samt Borrfors version.

Lulu Alke: Angel Eyes (Matt Dennis, musik & Earl Brent, text²⁶)

Try to think that love's not around (A)
Still it's uncomfortably near
My old heart ain't gainin' no ground
Because my Angel Eyes ain't here

Angel Eyes that old Devil sent (A)
They glow unbearably bright
Need I say that my love's misspent
Misspent with Angel Eyes tonight

So drink up all you people (B)
Order anything you see
Have fun, you happy people
The drink and the laugh's on me

Pardon me, but I gotta run (A)
The fact's uncommonly clear
Gotta find who's now "Number One"
And why my Angel Eyes ain't here
'Scuse me while I disappear

Lulu Alke: Today I sing the blues (C. Lewis, musik & C. Hamner, text)²⁷

Without a word of warning (A)
The blues crept in this morning
And circled around my lonely room
I didn't know why I had that sad and lonely feeling
'till my baby called and said we're through
Well yesterday I sang a love song
But today I'm singing the blues

I know the explanation (A)
But that's no consolation
No matter how you love you lose
And since I lost I have to walk around in circles
Walk along the lonely avenue
Well yesterday I sang a love song
But today I'm singing the blues

Now it strikes me kind of funny, that life should be this way (B)
To be so much in love last night, and alone again today
But it must be written for me, that life should be unfair
'Cause I come out on the losin' end, in every love affair

Yes it must be written for me. Why should I be the one to lose (A1)
Well yesterday I sang a love song, but today I'm singing the blues

²⁶ Texten utgår från *The Ultimate Jazz Fakebook* (1988:45)

²⁷ Texten utgår från min plankning av Helen Humes respektive Lulu Alkes skivinspelning.

Stina Nordenstam: Memories of a color (Text och musik: Stina Nordenstam²⁸)

I'm searching for a color (A)
Don't think it's got a name
It's something between pink and brown
Just like when the sun sets
Sometime when it rains
Like it's the first time you see it go down

Me and my boat (B)
Have been out for years now
My collection of china's complete
Except for that one piece
I won't be satisfied
I once held it but it disappeared

(Ordlös ref) (C)

They've stolen my wallet (A)
Now I'm finally broke
Now I've finally got nothing to lose
Your picture was in it
The one thing that you left
With that photo I've lost you for good

I walk down the port (B)
Take my motorboat
And go out and turn the motor off
And I listen to the waves
I try not to think
Try not to breath at all

(ordlös ref) (C)

²⁸ Texten återges efter utskrift på skivkonvolutet till Nordenstams skiva.

Stina Nordenstam: Soon after Christmas (Text och musik: Stina Nordenstam²⁹)

I've called you now a thousand times (A)
I think I know now
You're not home
I've said your name a thousand times
To be prepared if you'd be there

I wanted so to have you (B)
And I wanted you to know
I wanted to write songs
About how we're walking in the snow

You've got me slightly dissapointed (A)
Just a it and just enough
To keep me up another night
Waiting for another day

The city's taking a day off (A)
The streets are empty
No one's out tonight
My life's is in another's hands

I wanted so to have you... (B)

But there's no snow this winter (A)
There's no words for what I feel for you
It's not enough
Though it's too much
Why must it allways be like that?

The TV screen is lighting up my room (A1)
The film has ended
Every inch of my skin is crying for your hands

I wanted so to have you....

You've got me slightly dissapointed (A)
Just a bit and just enough
To keep me up another night
Waiting for another day

²⁹ Texten återges efter utskrift på skivkonvolutet till Nordenstams skiva.

Jeanette Lindström: Another country (Text och musik: Jeanette Lindström³⁰)

I'm above you now - So high (A)

You can't see me now

But I - see you in my dreams

I'm another country (B)

Like this other country up above

I wonder can I reach you

am I allowed?

The sky is clear - Above (A)

I feel safer here

Where love - can stay inside my mind

I'm another country (B1)

Like this other country up above

I wonder can I reach you

am I allowed?

-Would you reach to me?

Jeanette Lindström: All the world's a stage (Text: S. Dobrogosz³¹, musik: J. Lindström)

Believe in me, my friend (A)

Your do-eyed confidence

I'll keep it safe and sound tonight

In my private lion's den

The stars shine so sincerely (B)

And speak just like a sage

Take me and remember

All the world's a stage

I trust to you, my friend (A)

My so called inner child

Put me to bed in style tonight

This wrong number that you dialed

The stars shine so sincerely (B)

Before they come of age

Take me and remember

All the world's a stage

Confess to me, my friend (A)

You know my words aren't true

But in this dizzy mood tonight

They don't matter much to you

The stars shine so sincerely (B)

Like spotlights in a cage

Take me and remember, All the world's a stage

³⁰ Texten återges efter utskrift på skivkonvolutet till Lindströms skiva.

³¹ Texten återges efter utgåva i *The Real Swede* (1997: 22-23)

Lindha Svantesson: Far from alone (Text och musik: Lindha Svantesson³²)

come you, my skin gets angellike (A)
laughed about it you know
I've been asking for you

saw you withdraw your love (A)
screamed about it you know
I've been a lost youth without you

call me in (B)
call me in
call me in in far from alone
you're still beautiful to me

what's new, don't go there (A)
thought about it, you know
I think I've been smashed inside of you

call me in (B)
call me in
call me in in far from alone
you're still beautiful to me

Lindha Svantesson: It will rain (Text och musik: Lindha Svantesson³³)

I turn to you, I think you should know, I don't care about things I said I knew, went down
by the street, got pushed by a car, fell right into your arms, it will do I thought, you come
along, screaming nothing will be done, I don't know much about life.

³² Texten återges efter utskrift på skivkonvolutet till Svantessons skiva.

³³ Texten återges efter utskrift på skivkonvolutet till Svantessons skiva.