



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVETENSKAPER

VI ÄR HÄR, TROTS ALLT!

En diskursanalys av kvinnliga jazzsångerskors
upplevelser av position i rum där jazz görs

Sara Aldén, Genusvetenskap

Kandidatuppsats 15 hp

Genusvetenskap, fördjupningskurs

Grundnivå

HT 2020

Handledare: Jeanette Sundhall

Examinator: Juan Velasquez

Rapport nr:

Abstract

UNIVERSITY OF GOTHENBURG Department of Gender Studies Gothenburg, Sweden

Bachelor Gender Studies -15.0 higher education credits Graduating Thesis, fall 2020

By: Sara Aldén

Mentor: Jeanette Sundhall

Title: We're here, after all! A Discourse Analysis of the Female Jazz Singer's Experiences of Position in Rooms Where Jazz is Being Performed

In this thesis, discourse analyses are carried out on thirteen interviews with Swedish female jazz singers. The main purpose is to explore how the female jazz singer experience her position in relation to gender and her instrument, singing. Their stories will be analysed with discourse analysis to try to get closer to the informant's experiences and stories. Their experiences are discussed as a discourse and social construction based on the interviews. This thesis aims to raise awareness of the female jazz singers position and struggle from just being a woman, playing an instrument. The importance of this study becomes evident considering the jazz genre as a traditionally predominately male space, a space where the women's and singer's role is diminished. The role for a woman in a jazz band as a singer is a predictable one and comes with many do's and do not's that are not spoken of. This thesis reveals how female jazz singers experience their position as complex in rooms where jazz is being performed. The analysis shows how discourses of being separated from the group musicians reappear in the informant's stories and that it strengthens the position of otherness for female jazz singers. The results of the analysis show that jazz educations create situations where female jazz singers experience discrimination in rooms where jazz is being performed.

Keywords: jazz singer, women, gender, jazz, reflexive interview, instrument, discursive analysis

Nyckelord: jazzsångerska, kvinna, kön, jazz, reflexiva intervjuer, instrument, diskursanalys

Innehållsförteckning

Abstract.....	2
Innehållsförteckning.....	3
1. Inledning.....	5
• 1.1. Introduktion.....	5
• 1.2 Syfte och Frågeställning.....	6
2. Metod och material.....	7
• 2.1 Reflexiva intervjuer.....	7
• 2.2 Intervjuernas tillvägagångssätt.....	7
• 2.3 Informanter.....	8
• 2.4 Avgränsningar.....	9
3. Bakgrund och tidigare forskning.....	10
• 3.1 Kvinnans plats i musiken.....	10
• 3.2 Jazz och genus.....	11
• 3.3 Sång och genus.....	13
• 3.4 Jazz och utbildning.....	14
• 3.5 Rum där jazz görs.....	15
4. Teori.....	16
• 4.1 Diskursanalys.....	16

• 4.2 Begrepp.....	17
5. Analys.....	19
• 5.1 Jazz under utbildning.....	19
• 5.2 Behov att hävda sig i relation till andra instrumentalister.....	24
• 5.3 Upplevelser av diskriminering och särskiljning.....	27
• 5.4 Sin plats i rummet.....	33
• 5.5 Känslan inför sig själv och sitt eget instrument.....	35
• 5.6 Jazzsångerskans riktiga roll.....	37
• 5.7 Jazzsångerskor emellan.....	38
• 5.8 Instrumentens status.....	41
• 5.9 Skav/desorientering.....	43
6. Avslutande diskussion.....	45
• 6.1 Konklusion.....	45
7. Referenslista.....	49
• 7.1 Vetenskaplig litteratur.....	49
• 7.2 Artiklar.....	51
• 7.3 Examensarbeten.....	51
8. Bilagor.....	52
• 8.1 Intervjufrågor.....	52

1. Inledning

I detta inledande kapitel redogör jag för mitt ämnesval samt ger en kort bakgrund. Jag presenterar även här undersökningens syfte och frågeställning.

1.1 Introduktion

Som kvinnlig jazzsångerska har jag många gånger mött på motstånd. Ett tyst motstånd som inte riktigt går att sätta fingret på. När uppstår detta och hur? Och kanske framför allt, varför? Är det för att jag är kvinna i ett rum av män? Är det för att jag sjunger och inte spelar något "riktigt" instrument? Instrumentet sång, att vara vokalist, kan jag uppfatta som något som står lite utanför gruppen instrument. Rösten fungerar inte riktigt på samma sätt som instrument utanför kroppen. Det påverkas av känslor. Det har inte fysiska reglage och kan inte praktiseras på samma sätt som andra instrument. Hur påverkar detta vokalistens roll, särskilt med tanke på att majoriteten jazzvokalist är kvinnor. Att dels oftast vara enda tjejen och dels inte spela "på riktigt". I denna uppsats undersöker jag kvinnliga jazzsångerskors upplevelse av att vara kvinna och sjunga jazz, vilket innebär att utöva en konstform med väldigt tydliga ramar trots att det baseras just på improvisation. Jag ämnar utforska dessa ramar, närmare bestämt inom vilka ramar det upplevs okej att arbeta som kvinnlig vokalist/jazzsångerska och vad som händer när hon går utanför dessa ramar. Jag ämnar undersöka huruvida kvinnan redan är utanför ramen bara genom att vara kvinna och jazzsångerska och om hon i så fall aldrig någonsin egentligen varit "inne".

Termen kvinnliga jazzsångerskor förstås i denna studie utifrån att det är jazzvokalist som identifierar sig som kvinnor som åsyftas. Jag undersöker hur kvinnliga jazzsångerskor upplever sin position i relation till andra instrumentalister då majoriteten är män (Arvidsson 2011). Jazzen domineras av manliga utövare och kvinnan har historiskt begränsat deltagit som

sångerska eller pianist (Bruér & Westin 2006). Sången som instrument särskiljs även från andra musiker både ur ett publikperspektiv och musikerperspektiv (Selander 2012). Min egen position som kvinnlig jazzsångerska kan enligt Dahl (2010) bidra till kunskapsproduktion utifrån ett feministiskt etnografiskt tillvägagångssätt där min position i relation till informanterna kan skapa samtal i ett rum av förförståelse som möjliggör ett annat berättande. Min position kan problematiseras utifrån Stacey (1988) som menar att risken med studier av ett personligt bekant fält är att komma informanten för nära och på så vis inte möjliggöra ett neutralt undersökande. Utifrån informanternas svar analyserar jag med hjälp av diskursanalys var/hur/när det uppstår skav och vad som sägs när inget sägs i rum där jazz görs. Jag låter i denna uppsats deras upplevelser och erfarenheter måla en bild av hur det kan upplevas att vara jazzsångerska i Sverige idag.

1.2 Syfte och frågeställningar

Undersökningen syftar till att skapa förståelse för kvinnliga jazzsångerskors upplevelser av sin position i relation rummet, sitt kön och sitt instrument, sången.

Följande frågeställningar undersöks i uppsatsen:

- Hur upplever kvinnliga jazzsångerskor sin position i rum där jazz görs?
- Hur påverkar deras upplevelser deras känsla inför sig själva och sitt instrument?

2. Metod och material

I detta kapitel presenterar jag mitt val av intervjumetod, informanter, material samt vilka avgränsningar jag valt att göra.

2.1 Reflexiva intervjuer

Jag har valt tolkande reflexiva intervjuer (Thomsson 2010) som tillvägagångssätt att samla in det material som ska genomgå analysprocessen i denna undersökning. Valet av reflexiva intervjuer motiveras av att det område studien ramar in är ytterst individuellt och personligt. Svaren som kan framkomma i och med studiens frågor samt dess syfte fodrar att höra flera individers olika upplevda erfarenheter som inte hade möjliggjorts med kvantitativ intervjumetod. I Heléne Thomssons bok *Reflexiva intervjuer* (2010) frågar Thomsson läsaren ”Hur är det?” och ”Varför är det som det är” (Thomsson. 2010, s. 12). Genom dessa två frågor som utgångspunkt uppmuntras den framtida intervjuaren att reflektera växelvis. Dels genom begrundande och eftertänksamhet och dels genom spontana tankar. Att låta dessa två motpoler av tankar bölja fram och tillbaka likt vågor möjliggörs en reflexiv tolkning. Genom att reflexivt tolka materialet kommer intervjuaren närmre det som informanten säger och menar. Thomsson skriver att metoden länge har använts för att få intervjupersonernas personliga erfarenheter att stå i centrum. Studien är av en induktiv ansats. Intervjun omfattar nio frågor som informanterna ombedes svara på utifrån sina upplevelser och erfarenheter. För intervjufrågor, se bilaga 1. Samtliga fullständiga intervjuer går att tillgå hos mig på begäran.

2.2 Intervjuernas tillvägagångssätt

Informanterna i denna studie har intervjuats via email. Fördelarna med att intervjua via email är att informanten får tid att stanna upp, reflektera och formulera sig på ett sätt de känner sig bekväma med. Det ger dem möjlighet att inte känna sig betraktade och analyserade vilket kan

vara effekten av ett personligt möte där den sociala interaktionen kan begränsa informantens upplevelse av att svara fritt. Vetskapen om att jag har en privat relation till ett antal informanter motiverar även mitt val av intervju via email då möten med personer en har en relation till är svåra att hålla objektiva, neutrala och fria från det faktum att en svarar mot en person. Nackdelarna med intervjuer via email är att jag som intervjuare kan gå miste om till exempel tystnader och tvekanden. Informanterna kan även vid intervju via email tillrättalägga sina svar till en verklighet de är bekvämare med att delge.

2.3 Informanter

Det material som framtagits i denna kvalitativa intervjustudie, som sedan undersökningen kommer baseras på, är intervjuer som grundar sig på 13 jazzsångerskors upplevelser. Jag varvar växelvis informanter beroende på ämne och deras egna tankar för att få fler perspektiv att reflektera kring. Tillvägagångssättet att välja teman går ut på att jag, efter att noggrant ha tagit del av samtliga informanters intervjumaterial, samlar de upplevelser som upprepas. Jag söker efter fenomen som återkommer och upplevelser som liknar eller kontrasterar varandra. Jag är öppen för upplevelser jag ännu inte förstår eller kan tolka. Informanterna identifierar sig samtliga som kvinnor. Jag väljer att intervjua jazzsångerskor då jag ämnar utforska hur de upplever sin position i relation till andra instrumentalister som i majoritet består av män (Arvidsson 2011). Jag nådde ut till mina informanter via en Facebook-förfrågan där jag efterlyste jazzsångerskor som var villiga att dela sina upplevelser av deras upplevda position i relation till deras instrument och kön. Inlägget gjordes dels på min privata Facebook-sida men även i gruppen ”Musikgäris”. Responsen var i sammanhanget stor då inlägget delades 15 gånger och mottog 26 respektive 39 kommentarer, vilket i sig är värt att notera. Jag fick många heja-rop och uppbackning både i kommentarsfält och i informanternas svar till mig personligen. Om detta beror på min sociala krets praxis att respondera eller om responsen beror på engagemang i ämnet är också värt att reflektera kring.

Informanterna är i denna studie anonyma och jag har valt att inte ge informanterna fiktiva namn då det kan bidra till att skapa en uppfattning av informanten för läsaren som inte stämmer. Jag kommer omnämna informanterna vid en slumpmässigt vald siffra, ”informant 1”, ”informant 2” och så vidare. Urvalet av informanter gjordes slumpmässigt utifrån gruppen som anmälde sitt intresse. Annonseringen om frivilliga informanter som skedde i mina sociala medier i kombination med det slumpmässiga urvalet resulterade i att jag har en personlig koppling till vissa informanter. Detta ämnar jag vara reflexiv och medveten om i analysprocessen. Mitt engagemang i ämnet är något jag är medveten om och har för avsikt att inte låta påverka varken intervjuerna och analysen då målet är att vara objektiv. Jag är öppen för att under processen kontinuerligt reflektera över detta och vara fortsatt uppmärksam på om jag noterar icke-reflekterande tendenser i mitt arbete.

2.4 Avgränsningar

Jag väljer att avgränsa intervjugruppen till jazzsångerskor som identifierar sig som kvinnor då det krävs en bredare och djupare analys om jag väljer att intervjua personer av annan könstillhörighet. Jag har valt att inte intervjua män eller icke-binära då jag i denna studie ämnar undersöka kvinnors upplevelser av rum, positioner och situationer. Jag har valt att låta sång vara det instrument jag fördjupar mig i då det är förknippat med kvinnan och rollen som kommer med att vara sångerska (Arvidsson 2011). Jag har valt att inte undersöka andra instrumentalisters upplevelser då det är för omfattande för att undersökningen ska bli djuplodad och väl utförd. Studien är avgränsad till Sverige. Jag har valt att inte problematisera andra intersektionella maktaxlar utöver kön såsom ålder, etnicitet, funktionsfullkomlighet, sexuell läggning, klass utifrån de los Reyes, Molina och Mulinaris (2006). De som anmälde sig frivilliga att delta i denna undersökning har alla egna anledningar att göra det, det är troligt att de upplevt situationer de känner att de vill dela med sig av då de kan ha upplevt orättvisa och felbehandling i och med dessa situationer. Då de var medvetna om att uppsatsen handlar om jazzsångerskors upplevelser av rum där jazz görs talar detta för ett engagemang att vilja bidra till förändring. De kvinnliga jazzsångerskor som inte anmälde sig kände mest troligt inte

samma behov av att dela med sig av sina historier, då de möjligtvis inte upplevt orättvisor i situationer som kvinnlig jazzsångerska, eller för att de inte upplever att undersökningens ämne engagerar dem. Deras berättelse skildras inte i denna undersökning.

3. Bakgrund och tidigare forskning

I detta kapitel kommer jag presentera tidigare forskning gällande kvinnans plats i musiken. Därefter kommer jag att gå djupare in på jazz ur ett genusperspektiv för att sist presentera forskning kring sång och genus samt jazz i utbildningen. I detta kapitel kommer det största fokuset ligga på att öka förståelsen för hur platsen och positionen och rummet för kvinnliga jazzsångerskor sett ut tidigare i historien.

3.1 Kvinnans plats i musiken

Kvinnans aktningvärde och respektabilitet har historiskt varit tätt förbundet med hennes musik. I boken "Rundgång" av Hillevi Ganetz et al. (2009) definieras hur den svenska övre medelklasskvinnans roll under 1800-talet stod i relation till musiken som i sin tur påverkade hennes värde. De som hade chans att musicera var kvinnor ur aristokratin och medelklassen. I och med befolkningsexplosionen under mitten av 1800-talet ökade antalet ogifta kvinnor och konkurrensen på äktenskapsmarknaden hårdnade. Allt fler eftersträvade därmed ett aktningvärde och respektabilitet (Ganetz et al. 2009). Kvinnans respektabilitet var viktig, och då respektabilitet förstått utifrån Skeggs tankar som påvisar att det är en nödvändighet för att uppfattas som en god kvinna (Skeggs 1997). Det ansågs problematiskt att en kvinna var talangfull och begåvad som till exempel en offentlig, professionell violinist, då detta medförde en status som i sin tur kunde resultera i självständighet samt en risk för sexualisering av offentligheten. Att en kvinna sjöng eller spelade piano var dock något som skapade en mindre påträngande känsla av hot hos den potentiella maken på

äktenskapsmarknaden. Hon skulle vara begåvad nog för att kunna sjunga men inte så pass begåvad att hon riskerade att överskugga mannen. Var hon däremot talanglös sänkte detta hennes värde på äktenskapsmarknaden, hon skulle vara lagomt begåvad (Ganetz et al. 2009).

Något som också påverkar kvinnans plats är diskurser som just berör förväntningar på att kvinnor ska ”ta plats” och liknande spatiala metaforer som utrymme, område och position menar Björck (2011). Två konkurrerande diskurser inom populärmusik återkommer, en där musiken beskrivs som frihet och en som beskriver musiken som ofrihet. De som upplever frihet i pop/rock har uttalat haft fokus på mäns musicerande och där forskningen fokuserat på kvinnors populärmusikaliska praktiker beskrivs en kamp och känsla av ofrihet. Det beskrivs som ”en ständig kamp för att erövra någon annans område” (Borgström Källén 2014, s. 23), detta ”istället för att göra sin egen grej” (Björck 2011, s. 200). Att se bandet som en frizon för män (male free-zone) kan endast i ett kvinnligt sammanhang negocieras till en tanke om en frizon från männen (male-free zone) (Björck 2011).

Kvinnans plats i musiken är begränsad då män är de som står för majoriteten av den musik som produceras och tjänar mest pengar på musiken. I den mansdominerade musikindustrin existerar bland annat termer som ”malestream” vilket blottlägger en marknad som generellt leds av män (Ganetz et al. 2009). I närapå alla professionella former av musikutövande, oavsett genre eller social kontext, har kvinnor som grupp historiskt varit i minoritet (Borgström Källén 2014). Underrepresentationen av kvinnor sänder signaler till ungdomar och unga kvinnor om vilka musikfält de hade att tillgå och konsekvenserna av detta går även att se i dagens musikliv (Arvidsson 2011).

3.2 Jazz och genus

Det musikfält jag undersöker är jazzen. Den föddes och utvecklades under sent 1800-tal i USA, en tid då samtliga offentliga rum var förbehållna männen och arbetande kvinnor var en

avvikelse. Om det förekom var det ofta en övergångsfas mellan barndom och äktenskap. Kvinnans plats var under denna tid i hemmet, en plats där pianot var en naturlig del och musikintresserade kvinnor förpassades till yrken som kyrkomusiker eller lärare. De få kvinnor som försökte utöva sitt instrument professionellt stod även inför förväntningen att avsluta sitt yrkesverksamma liv vid giftemål. Kvinnorörelsen tog fart i slutet på 1800-talet i USA som resulterade i rösträtt under 1920-talet, varefter de formativa åren för jazzen stundade, 30- 40- och 50-talen (Arvidsson 2011). Män är de som nästan uteslutande spelat jazz och kvinnor har mest deltagit som pianister eller sångerskor (Bruér & Westin 2006). De få kvinnor som tidigt var jazzmusiker var framför allt verksamma i USA och där fanns även damorkestrar som spelade jazz (Bruér 2006). Antalet har dock ökat med tiden och allt fler jazzutbildningar har etablerats runt om i världen. Kvinnor har även börjat spela jazz på vad som anses vara mer ”manliga” instrument (Bruér & Westin 2006).

För att förstå jazzvärlden ur ett genusperspektiv är kvinnors underrepresentation en viktig utgångspunkt. Ett sätt att analysera det på är utifrån jazzpraktikens hegemoniska maskulinitetskonstruktioner (Borgström Källén 2014). Caudwell (2010) undersöker denna underrepresentation via sportmetaforer där hon hävdar att den ”maskulint” konnoterade estetiken verkar utestängande för kvinnor. Caudwell utgår ifrån Judith Butler och skriver att ”improvisation has been produced historically and performatively to deny girls and women recognition as viable subjects” (Caudwell 2010, s. 240). Hon lyfter hur improvisationsmusiken historiskt verkat för att inte erkänna kvinnor och flickor som livskraftiga subjekt utan istället som objekt (Caudwell 2010). Annfelt (1999) belyser hur den hegemoniska maskuliniteten inom jazz uppmanar män till att våga, att ta risker och att kasta sig ut på ett sportliknande sätt. Detta är något som återfinns inom den heterosexuella mannens homosociala arena (Annfelt 1999). Rum där musik görs har också fungerat som en ventil för heterosexuella män att visa sig sårbara och känna utsatthet inför andra män (Borgström Källén 2014).

3.3 Sång och genus

Instrumentet sång är starkt sammankopplat med femininet enligt Green (1997, 2002). Sången förknippas även historiskt med aktningvärde och respekabilitet som jag nämnde i ”Kvinnans roll i musiken”. Att vara sångerska beskrevs då ofta i de borgerliga kretsarna som att vara änglalik eller en överjordisk madonna. Detta stod alltid i relation till risken att tappa detta värde, att bli hånad och hamna längst ner på samhällets botten och liknas vid de prostituerade. Konkurrensen var hård sångerskor emellan och betraktades någon plötsligt som lösaktig var det till de andra sångerskornas gagn. Å andra sidan var yrket som sångerska tidigt en möjlighet till självförsörjning för kvinnor och en nyckel till frihet. Sångerskans roll var accepterad och tolererades mer än andra kvinnliga instrumentalister. Under 1930-talet fram till andra världskrigets slut var det populärt i USA med storband som spelade swing och nästan varje band hade en sångerska med på scen. Hon sågs som länken mellan publiken och bandet och fungerade som ett dragplåster. Att hon såg bra ut var därmed något önskvärt. Hon gick under epitet som canary, alltså kanariefågel, warbler som betyder skogsfågel, eller crooner som betyder smörsångare. I Sverige kallades hon kuttersmycke eller refrängsångerska. Dessa smeknamn ansågs vara nedsättande omdömen. Musikernas relation till sången var att den var ett nödvändigt ont att ha med då de mest var något som fyllde funktionen att ha en vacker flicka på scenen för den betalande manliga publiken. Några av jazzsångens största namn deltog i storband som dessa, bland annat Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Betty Carter och Sarah Vaughn. Sångerskan hade ofta mindre betalt än de andra instrumentallisterna och levde under förhållandet att alltid vara ensam kvinnlig medlem i orkestern under långa och många turnéer (Selander 2012). Det går att utläsa att jazzsångerskans position var ansträngd och något oönskad.

Även i Sverige var det under denna tid populärt med sångerskor framför orkestrarna på scen men det var tydligt att de var där för sitt utseendes skull mer än deras vokala skicklighet. Sångerskorna var ofta föraktade av andra musiker och Putte Wickman, en erkänd svensk klarinettist verksam från slutet av 1960-talet och framåt, uttryckte hur han upplevde att ”Sångerskor spelade man helt enkel med för att de gav fler jobb, men helst ville man slippa” (Selander 2012, s. 142). Alice Babs ansågs vara Sveriges första jazzsångerska som

debuterade 1939, däremellan dök sångerskor som Sonya Hedenbratt och Nannie Porres upp för att år 1958 kliva åt sidan för Monica Zetterlund som debuterade och sedan dominerade jazzscenen. I tidningar som Estrad och Orkester Journalen omnämndes dessa sångerskor bland andra som ”månadens hjärklappning”, ”söta tuttenuttor” och ”pin rytmisk pinuppa” (Selander 2012, s. 143). Sångerskans roll blev i dessa medier sexualiserade och objektifierade och de förekom på foton men inte i brödtexten (Selander 2012).

I en studie av Lara Pellegrinelli lyfts sångens viktiga roll i tidig jazz. Den tidiga jazzen var en blandning av work songs, blues, jazz och spirituals där texten och rösten var central och framhålls som ursprunget till jazz. Detta har dock kommit att tillskrivas instrumentalmusiken. Faktorer som Pellegrinelli menar upprättar manlig dominans är marginaliserande av kvinnor samt sångerskor, historier om stora män som hjältar, separationen av jazz från den folkliga sfären där okultiverade texter florerade samt separationen av jazz från underhållningssfären (Arvidsson 2011). Green (1997, 2002) belyser hur feminina positioner i pop- och rockensembler intar en position som fyller en understödjande funktion i förhållande till de maskulina positionerna i rummet. Synliggörandet av detta sker bland annat genom att maskuliniteten tar mer plats med ljud och kropp än vad femininiteter gör. Kvinnors och flickors dominans inom sång i kombination med rollen som frontare befäster positionen som objekt menar Green. Detta då rollen som frontare begränsar deras handlingsutrymme vilket resulterar i att sångaren måste förhålla sig till kroppens objektifiering både på lektioner och konserter. I sin tur leder detta till en anpassning genom ett socialt förkroppsligande och iscensätter på så vis en position av feminint understödjande. På detta vis löper sångerskan risk att i andra hand ses som en skicklig instrumentalist och först och främst betraktas som en feminin, sjungande kropp (Green, 1997, 2002).

3.4 Jazz och utbildning

Genusundervisning i kombination med jazz har en relativt kort historia i Sverige. Gunilla Törnfeldt granskar i ”Genus i jazzundervisning” (2008) till vilken grad det existerade ett

genusperspektiv inom undervisning av metodik i jazz- och improvisationsensemble på musikhögskolenivå vid tillfället undersökningen genomfördes. Hon konstaterar att undersökningen pekade på att det vid Musikhögskolan i Malmö och Kungliga Musikhögskolan inte funnits, och inte heller fanns ett genusperspektiv i metodikundervisning i jazzensemble. Hon undersökte även medvetenheten gällande genusfrågor hos verksamma lärare för jazzensemble och improvisation samt hur deras undervisning i så fall påverkades av medvetenheten. Hon intresserade sig för lärarnas åsikter kring den skeva könsfördelningen inom genren och sökte alternativa förändringar. Hon kunde konstatera att orsakerna till könsfördelningen inom jazz och improvisationsmusik var många, exempelvis fortplantning av jazzutbildningarnas rådande genusstrukturer och bristen på förändringar av dessa. Fokuseringen på analyserbar jazz inom musikutbildningar och av media samt samhällliga genusstrukturer, som i sin tur resulterade i brist på kvinnliga förebilder, sågs även som möjliga orsaker till jazzens könsfördelningar. Törnfeldt diskuterade hur utbildningar, institutioner och konsertarrangörer kan verka för att synliggöra kvinnliga förebilder, i synnerhet under de tidiga utbildningsåren. Hon konstaterade att man bör inkorporera ett genusperspektiv på musikutbildningar och musikhögskolorna i ensemblemetodiken för att jobba mot en förändring av rådande genusstrukturer då Törnfeldt såg kunskap och utbildning som en mycket betydelsefull väg mot en förändring (Törnfeldt 2008).

3.5 Rum där jazz görs

Jazzens rum har historiskt varit ett mansdominerat rum där kvinnans plats på många sätt varit begränsad (Selander 2012). Jazzens rum kan vara i undervisningsrum, replokaler eller på scener runt om i världen. Under jazzens tidiga år var rummet där jazz gjordes en plats som fyllde en dansfunktion och utgjorde en social miljö på till exempel barer. Detta då det i USA under "the prohibition", förbudstiden, en tid då det var förbjudet att sälja alkohol, spelades mycket jazz på jazzklubbar. Förbudstiden var mellan 1920 och 1933 och den resulterade i att barer som serverade alkohol stängdes ner vilket i sin tur resulterade i att många svartklubbar öppnade. Dessa klubbar erbjöd livemusik, och blev en stark etablerad plats för jazzen där

även vita och svarta vistades i samma miljö i motsats till de lagliga barerna som var segregerade (Drowne 2011). Rummet för jazzen har sedan dess flyttat in i finrum och orkestersalar men i denna uppsats kretsar rummet där jazz görs i huvudsak kring utbildningsrummet, då nästan samtliga informanter lyfter just detta rum. Jazzutbildningar i Sverige startade på 1970-talet och skapade en mötespunkt för jazzmusiker. Ett medvetet genusperspektivet är, som jag nämner i denna uppsats under ”Jazz och utbildning”, i dessa rum nyetablerat (Törnfeldt 2008). Utbildningsrummet där jazz görs står därför mest i fokus i denna uppsats då det är det rum informanterna återkommande aktualiserar som problematiskt.

4. Teori

I detta följande kapitel redovisar och presenterar jag den teori som jag grundar denna undersökning på. Jag inleder med att presentera diskursanalys och hur den kan agera som ram för mitt analysarbete. Efter det diskuterar jag begrepp som är av betydelse för denna undersökning.

4.1 Diskursanalys

I denna undersökning utför jag en kritisk diskursanalys för att kritiskt kunna problematisera hur kvinnliga jazzsångerskor förhåller sig till olika sociala konstruktioner som uppstår i varierande kulturella sammanhang. Kritisk diskursanalys är väl lämpat att använda som analysverktyg av olika sociala konstruktioner som kan uppstå i diverse sammanhang av just kulturell karaktär. Den har sitt ursprung från delvis Norman Fairclough där begreppet diskurs är centralt. Diskurs kan förklaras som en persons kunskaper om sin omvärld samt särskilda påståenden denna gör som påverkar hur personen förhåller sig till sin omvärld. Detta påverkar även på så vis hur människor emellan förhåller sig till varandra. Begreppet diskurs söker och ramar in dessa speciella påståenden och kunskaper som i sin tur möjliggör en analys av

sociala situationer där personer skapar sin omvärld och samtidigt skapas av andra människors sätt att förhålla sig till sin omvärld. Begreppet diskurs fastställs av Jørgensen och Phillips som en ”social praktik som både konstituerar den sociala världen och konstitueras av andra praktiker” (Winther Jørgensen & Phillips 2000, s. 67-68). Fairclough formulerar dock att det finns vissa fält som fungerar icke-diskursivt (Winther Jørgensen & Phillips 2000). Detta står i motsats till Michel Foucaults uppfattning. Han beskriver diskursers effekter på hur vi mottar och tolkar vår omvärld och formulerar hur detta i sin tur bildar våra relationer i form av makt samt vårt sätt att förstå oss själva (Hall, 1997). Den kritik som riktats mot diskursanalys som metod menar att den som utför studien kan välja texter som understödjer forskaren redan fastslagna uppfattningar. Detta möter diskursanalytiska forskare med att de medvetandegjort sina positioner och situering samt att en av diskursanalysens grundregel är att analysresultaten möjliggör fler tolkningar för läsaren (Baker, 2008, s. 102, efter Widdowson 1995, s.169 och efter Fairclough 1996). I analysen kommer därför en tolkning göras utifrån min situering, men du som läsare kommer möjliggöra en annan tolkning baserat på din situering. I denna undersökning applicerar jag diskursanalys genom att söka återkommande fenomen i informanternas material för att sedan diskutera dessa diskurser. Med hjälp av tidigare forskning som referens till analysen kan frågeställningarna undersökas.

4.2 Begrepp

Butlers *performativitetsteori* formaterar tanken om att kön existerar som en social och kulturell konstruktion. Kön är alltså inte något en har utan något en gör eller bidrar till att skapa genom att genomföra det. Genom vad vi gör och hur vi gör saker, både kroppsligt och språkligt, blir också vårt kön till. När vi gör kön repetitivt skapar dessa yttringar mönster som gör att personen som utför dessa ter sig vara kvinna eller man (Butler 2007). Jag ämnar använda begreppet performativitet för att nå en djupare förståelse i hur vi konstant skapar och ”gör” kvinnlighet samt för att möjliggöra upptäckter av förskjutningar och sprickor i empirin. På ett maktstrukturellt plan påverkar detta kvinnans position i samhället (Rosenberg 2005) som i sin tur påverkar jazzsångerskans position i rum där jazz görs. Att en performativ kropp

ses som ett verktyg för att konstruera musikaliska handlingar är ett viktigt antagande i denna undersökning. Performativitet tillämpas i denna undersökning i syfte att dekonstruera de situationer som tas för givet mellan jazzmusikers kroppar och ageranden i form av göranden (Borgström Källén 2014).

Jag använder mig av två begrepp av Sara Ahmed (2006), *situering* och *desorientering*.

Begreppet situering är relevant då denna undersökning kretsar kring att utforska rum och vad som sker i dem. I boken *Queer Phenomenology* skriver Sara Ahmed "the body gets directed in some ways more than others" (Ahmed 2006, s. 15). Hon åsyftar hur våra kroppar finns till i relation rummet och hur en svarar på det rummet. Detta kan påverka ens utrymme i rummet och ens förmåga att höra till sammanhang eller inte. Skapas upplevelser av att tillhöra uppstår ofta trygghet, som i sin tur resulterar i en känsla av självklarhet. Att i rum av sociala sammanhang känna sig hemma och bekväm kan frambringa en känsla av makt. Denna makt ämnar jag utforska genom att vara öppen för diskurser där personers situering påverkar deras känsla för makt i rummet. Eller bristen på denna. Det andra begreppet av Ahmed (2006) som är aktuellt för denna undersökning är desorientering. Desorientering är något som skapas när vi inte kan uppfatta vilka vi är i relation till rummet och personerna i det. Ahmeds teorier om desorientering kan bringa klarhet i kvinnliga jazzsångerskors känsla för tillhörighet i relation till rum i och med deras position som kvinna och vokalist. Om vi ser till Ahmeds teorier om linjer ökar vi förståelsen för det motstånd som uppstår i dessa rum. Teorin målar en bild av hur vi alla föds in i sammanhang där vi förväntas följa vissa linjer. Bryter vi dessa linjer kan en känsla av desorientering uppstå. Hon menar vidare att hur detta görs säger något om den som upplever desorienteringen. Följer personen de förväntade linjerna uppfattas det att den gör "rätt" och belönas med icke-motstånd. Bryter personen däremot linjerna upplevs, om än omedvetet, ett motstånd (Ahmed 2006).

Det sista begreppet jag kommer använda mig av är *dekonstruktion*. I boken "Thinking with Theory in Qualitative Research: viewing data across multiple perspective" lyfter Jackson och Mazzei (2012) hur Jacques Derrida menar att kunskap är något som produceras konstant och

som alltid görs. Ens kunskapsproduktion står alltid i relation till ens situering. Det i sin tur påverkar hur vi ser på världen, människorna samt objekten som existerar i den. Ens situering påverkar starkt ens världsuppfattning och kunskapsproduktion och den står alltid i relation till hur vi orienterar oss i vår värld och rummen i den. Dekonstruktion menar Derrida sker när det inträffar ett intrång i en situation som en bedömer ska hända. Det kan endast ske i situationer då en person är mottaglig och öppen för det som den inte är uppmärksam på. Dekonstruktion är ett verktyg för att kunna ta i och analysera situationer där dekonstruktion uppstår, till exempel i ensemblesammanhang för musiker. Genom att vara vaken för när dekonstruktion sker möjliggörs ett sätt att undersöka de skav som kan uppstå i relation till ens situering (Jackson, Mazzei 2012). Jag kommer i denna uppsats använda mig av dekonstruktion genom att söka situationer där informanterna förefaller uppleva något som skaver eller skapar motstånd för att förstå hur och när diskurser uppstår.

5. Analys

I detta kapitel redovisar jag informanternas svar utifrån intervjufrågorna och diskuterar deras upplevelser med hjälp av diskursanalys. Jag undersöker i detta kapitel diskussioner som kan möjliggöra förståelse för uppsatsens frågeställningar. Det jag fann var diskussioner som rörde område gällande utbildning, behov att hävda sig, sin plats i rum, särskiljning, upplevelse av sig själv och sitt instrument, rollen som sångerska, relationerna mellan sångerskor, instrumentens status och upplevelser av skav.

5.1 Jazz under utbildning

Jag utforskar under detta tema kvinnliga jazzsångerskors upplevelse av sin utbildning och hur den påverkat dem för att undersöka deras upplevelse av position i rum där jazz görs. Under utbildningsperioder på folk- och musikhögskola förekommer ensemblesituationer som många

informeranter skildrar i sina upplevelser av att vara kvinnlig jazzsångerska. Informant 1 berättar:

Det som var svårast under min utbildning var att det kändes som att många lärare har en begränsad förståelse för sång som instrument och hur man ska förhålla sig till det när man undervisar. Dessutom var den mesta repertoaren som lärarna valt ut utan text, vilket gjorde att jag mest kände mig som en dålig trumpet och att de fördelar som jag ser i sången i jämförelse med andra instrument försvagades. (Email, 2020-12-07)

I och med upplevelsen av att sången försvagas i samband med lärarens val av textfria låtar tolkar jag det som att sången får en särskild plats i rummet, en där den inte upplevs som optimal. Textfri sång kan sjungas på olika vokaler istället och efterlikna andra instrument som till exempel trumpet eller saxofon. Texten kan ses som ett viktigt verktyg för sången och här fräntas sångaren en av sina grundpelare i sitt musicerande. Då trumpet liksom sången är ett melodiinstrument som bara kan spela en ton åt gången och inte ackord med flera toner som till exempel kompinstrument som piano kan vokalisten många gånger tilldelas att sjunga melodislingor skrivna för till exempel trumpet i stycken som inte har sång inskrivet i ursprungsversionen. Att skriva till en extra sångstämma är en möjlighet men kräver mer arbete av lärare och kan många gånger väljas bort då läraren kan eftersträva en liknande version som originalet. Därav upplever informanten att hon känner sig som ”en dålig trumpet” då sångaren när den sjunger en stämma ämnad för trumpet inte används till instrumentet sångs direkta fördel utan mest ges något att göra. Gällande lärares påverkan på sångerskans känsla av plats i rummet skriver informant 1:

Nuförtiden väljer jag mina sammanhang och trivs därför bra där jag befinner mig. Under min studiegång, framförallt på folkhögskola, kunde jag inte välja. På folkhögskolan jag gick var det enormt sned fördelning mellan kvinnor och män, av 36 instrumentalister var 2 kvinnor. Jag hade ingen ensemble med en annan kvinna och alla ensemblelärare var män. Alltså var jag alltid ensam kvinna i rummet. Det antogs

ofta att jag inte förstod skämt, inte kunde följa med i både name-dropping och musikskämt. Jag tog ingen plats, var osäker och kände enbart av de begränsningar som mitt instrument innebar. Hela tiden hade jag känslan att om jag hade kunnat byta till trumpet hade det passat in bättre i gruppen. Bristen på feedback från mina lärare, där jag upplevde att de bara hoppade över mig i en feedbacksrunda, gjorde också att man kände sig överflödiga. (Email, 2020-12-07)

Informanten beskriver en känsla av att vara överflödig, alltså något onödigt och gagnslöst. Idag väljer informant 1 själv musikaliska sammanhang som kommer med fler valmöjligheter än det som erbjöds under skolgången. Skolans könsfördelning upplevde informanten som skev i och med ett övervägande antal män i relation till kvinnor samt att alla lärare i ensemble var män. Situationen resulterade i att hennes instruments brister, som hon beskriver det, förstärktes i dessa situationer, någon som är väldigt intressant i detta fall. Lärarens förkunskap och insyn i instrumentet sång verkar här påverka sångerskans roll då läraren kanske inte är bekant med dess styrkor och brister och då riskerar att förstärka dem. Informant 1 beskriver hur hon i situationen inte tog någon plats och upplevde osäkerhet, vilket påverkar hennes position i rummet och i sin tur speglar av sig på hur hon bemöts av sina medmusiker och lärare. Sångares roll i klassrummen kontra instrumentalisters belyses av Carina Borgström Källén i "När musiken står på spel" (2011). Borgström Källén framhåller en särskild situation där sångerskorna i en ensemblesituation med gruppundervisning vid ett estetprogrammet med musikinriktning. Situationen som uppstod var att det skulle bytas tonart på en sång vilket genomfördes snabbt och flyktigt. Detta då sångerskorna upplevde sig själva som besvärliga om de tog för mycket tid till det. Sångerskorna var medvetna om att gruppens arbete avstannade på grund av dem och att arbetet inte kunde fortsätta förrän de var klara. Borgström Källén tolkar det som ett uttryck för femininitet när sångerskorna tar "lagomt med plats" (Borgström Källén 2011). Detta återkommer som diskurs, att sångerskan upplever sig själv som besvärlig i ensemblesammanhang. Informant 7 beskriver en liknande upplevelse av kunskapsbrist hos lärare och hur hon upplevt att det påverkat henne:

Under min utbildning upplevde jag att jag och mitt instrument diskriminerades. Lärare har inte haft tillräcklig kunskap eller förståelse för hur sången fungerar. Jag har känt mig som en usel musiker när jag förväntats kunna sjunga perfekt avista¹ på lektioner utan absolut gehör eller klaffar/tangenter/strängar. Utanför skolsammanhang har jag upplevt att medmusiker antagit att jag kan mindre än dem, vilket jag känt beror på att jag är vokalist och/eller kvinna. (Email, 2020-12-08)

Informanten delger hur hon i och med bemötandet under utbildningen upplevde sig själv som en usel musiker. Informatens känsla av uselhet förefaller stå i relation till att inte möta de förväntningar som rummet ställer på henne. Det går även att tolka det som att förväntningarna på sången som instrument förefaller vara orealistiskt höga i relation till dess kapacitet vid övningar där sångerskan får nytt material. Marie Selander (2012) beskriver sången som instrument utifrån att kroppen är personens instrument. Hon belyser att detta innebär en stor individualism, varje person har olika längd på stämbanden som resulterar i en egen grundton som fungerar bra i vissa tonarter, vilket kan vara förödande om fel tonart väljs. Det kan även vara skadligt att sjunga i tonarter mellan ens huvudklang och talröst². I och med jazzens egna språk, improvisationen, står sångerskan återigen inför en utmaning, att med hjälp av inövade harmoniska slingor, skalor och modulationer³ bygga upp ett tonspråk som anses passande för låten och stunden. Att göra detta utan strängar eller klaffar som mekaniskt och tekniskt underlättar innebär en utmaning i och med regleringen av toner för vokalister. Det är bland annat därför det är lätt att uppleva blockeringar i improvisationssituationer (Selander 2012). Min reflektion kring detta är att det förefaller problematiskt att tilldela en jazzsångerska helt nytt material och sedan förvänta sig att denne ska prestera på ”samma nivå” som de musiker som har reglerande klaffar eller strängar att förlita sig på. Grundtoner och enklare tonalitet kan ofta jazzsångerskans gehör frambringa, men ”intressantare toner och tonalitet” som ligger

¹ Att sjunga avista, eller A prima vista är en musikalisk term som betyder ”vid första anblicken” på italienska. Den innebär att musikern spelar eller sjunger noter de inte tidigare sett.

² Huvudklang och talröst är olika tekniker att sjunga på, där huvudklang är en luftigare körröst och talröst är en mer tät och kraftig sånginställning.

³ Modulation som musikalisk term betyder en övergång mellan två olika tonarter.

i skalor och harmonier bakom ackorden är svårt att hitta utan att ha studerat låten i förväg, så resultatet kan bli att sången framstår som banalare än de andra instrumenten i rummet. Hon framstår som mindre kunnig. Det är inte svårt att föreställa sig att det kan upplevas som svårmanövrerad terräng för en oinvidg ensemblelärare att hantera sången utan kunskap om dessa utgångspunkter. Att inte möta utbildad personal som kan undervisa sångerskor på ett sånganpassat sätt verkar resultera i att vokalisterna upplever av respons och uteblivandet av den inte sporrar eller utbildar dem, utan istället sätter dem i särställning och på en plats med först för höga förväntningar som sedan resulterar i de inte möts med samma förväntningar som de andra instrumentalister. Det kan tolkas som att det uppstår en negativ särskiljning. Informant 7 beskriver en upplevelse av att medmusiker utanför skolsammanhang antar att hon är mindre kunnig än dem vilket hon kopplar samman med att hon är vokalist och/eller kvinna. Det förefaller som att informanten upplever att diskurserna som uppstår i lektionssalarna där hon upplevs som en mindre kunnig musiker följer med ut till icke skolrelaterade sammanhang.

Informant 8 har inte samma upplevelser som majoriteten av informanterna. Hon upplevde tvärtom att den visade förståelsen sporrade henne att utvecklas och att inte anpassa sitt instrument efter gruppen. Informant 8 skriver:

I folkhögskolemiljöer (jag har studerat på Skurups folkhögskola och Sommenbygdens folkhögskola) hade jag förväntningar av att bli bemött enligt en viss maktordning men blev ofta överraskad över att så inte var fallet. Snarare var många snälla och visade förståelse på ett sätt som gjorde att jag ville överträffa mig själv och bevisa att de andra instrumentgrupperna minsann inte skulle behöva anpassa sig så mycket efter en sångare som jag. (Email, 2020-12-09)

Till skillnad från de andra informanterna upplever informant 8 en överraskande känsla av att det inte existerade en för henne förväntad maktordning och att den förståelse och snällhet som visades henne uppmuntrade henne att bli bättre. Informanten beskriver hur hon sporrades att bevisa för de andra i rummet som spelade andra instrument att de ”inte skulle behöva anpassa sig så mycket efter en sångare som jag”. Detta argument antyder att andra sångare kräver av gruppen att de ska anpassa sig på ett sätt som kan upplevas besvärande, då det är något som informant 8 inte upplever som önskvärt utan tvärtom sporras att jobba bort från. Genom att informanten skapar en situation där hon inte besvärar gruppen tar hon en mer understödjande funktion i rummet enligt Green (1997, 2002). Här uppstår en tydlig diskurs då informanten berättar något om hur hon upplever sin omvärld genom att distansera sig från det hon anser är icke önskvärt. Informanten beskriver en upplevelse av att inte vilja förknippas med de sångerskor som gruppen måste anpassa sig till, vilket kan kopplas tillbaka till en känsla av att inte vilja upplevas som krånglig.

5.2 Behov att hävda sig i relation till andra instrumentalister

Under detta tema granskar jag kvinnliga jazzsångerskors upplevelser av behov att hävda sig inför sin omgivning för att undersöka frågeställningen hur det påverkar deras känsla inför sig själva. Att uppleva ett behov av att hävda sig eller bevisa sig själv kan stå i relation till att vilja motbevisa något, en önskan om att ändra en uppfattning om en själv.

Informant 4 beskriver följande:

Jag upplever att jag ständigt måste överbevisa mig själv för att bli accepterad som musiker. Jag måste visa att jag vet vad jag sysslar med genom att uttrycka förståelse för musiken i ord och inte bara genom att sjunga rätt toner. Nu förtiden väljer jag att främst befinna mig i sammanhang med kvinnliga medmusiker vilket skapar en helt annan avslappnad känsla och en trygg atmosfär. Förut när jag främst musicerade med män hade jag ofta ångest i rep- och konsertsammanhang. Med kvinnor i ryggen känner

jag mig uppbackad och inte utvärderad, som oftast är min känsla med män.

(Email, 2020-12-08)

Informanten beskriver hur hon känner ett behov att bevisa sig själv i form av att försäkra gruppen att hon inte bara har musikalisk kunskap nog utan även kan formulera sin uppfattning av musiken verbalt tillräckligt bra för att "platsa" i rummet. Hon formulerar att behovet att bevisa sig uppstår i relation till män och att hon inte upplever detta i rum hon skapat själv med kvinnliga medmusiker. Utifrån Ahmed förstår vi att en känsla av trygghet kan resultera i en känsla av makt. I rum som upplevs som otrygga kan därför en känsla av att inte ha makt uppstå. Informanten förefaller vara desorienterad i de rum hon inte uppfattar som trygga (Ahmed 2006). Diskursanalytiskt går det även att tolka det som att informant 4 inte känner sig stöttad utan musikaliskt utvärderad av manliga musiker. Jag valde att fördjupa mig i informanternas upplevelse av sin relation till andra instrumentalister då informant 6 beskriver följande känsla:

...jag är oftast lite rädd när jag först träffar en annan instrumentalist inom jazz-genren. Rädd att de ska se ner på mig. Nästan direkt påbörjar jag min kamp om att få bli hörd och sedd på med samma respekt som en manlig instrumentalist. Även om det är lättare sagt än gjort så vill jag tro att det är det enda jag kan göra för att förändra deras bild av jazzsångerskor. (Email, 2020-12-08)

Informanten berättar om upplever av en kamp om att bli hörd som står i relation till en känsla av ansvar att ändra bilden av jazzsångerskor som grupp. Det går att tolka det som att bli hörd och sedd på med samma respekt som en manlig instrumentalist inte är normen enligt informanten och att hennes vilja att motbevisa de andra instrumentalisterna motiveras av rädsla att annars ses ner på. Informant 8 berättar:

Min relation till andra instrumentalister beror mycket på om de själva har "utsatt sig" för att vara jazzsångare i till exempel en mindre ensemble. Jag upplever att de

instrumentalister som har stått och sjungit och improviserat i en mikrofon i en seriös repsituation tillsammans med andra musiker har en mycket större respekt för jazzsång och vilket svårt instrument det är, och det har ju på något sätt känts lite lättare att spela med dem. Då slipper man ha en skamsen inställning som jag annars får bland andra instrumentalister om jag till exempel ska prova att improvisera över en ny låt som jag inte kan så bra, på ett rep. (Email, 2020-12-09)

Informant 8 beskriver hur hon upplever att de som erfarit hennes situation fullt ut har större förståelse för instrumentets utmaningar. Hon antyder också att vara jazzsångerska är att ”utsätta sig” för något, att vara utsatt. Hon formulerar även en känsla av skam när instrumentalister som inte är insatta möter henne i repsituationer hon inte är förberedd på.

Informant 5 beskriver följande:

Jag förminskar ofta mig själv inför andra instrumentalister. Samtidigt vill jag jämföras med dem så jag lägger mycket energi på att komma förbi de begränsningar instrumentet sång har, som tex inga knappar att trycka på osv. Men det är sällan av lust, jag drivs snarare av behovet att bevisa, att överträffa förväntningar och wowa. (Email, 2020-12-07)

Informant 5 definierar sin känsla av att relationen till andra instrumentalister står förbundet med ett behov att bevisa sig som överskuggar lusten. Behovet att bli ”godkänd” som sångerska av sina medmusiker återkommer hos tre olika informanter och informant 7 beskriver upplevelsen på följande sätt:

För att bli ”godkänd” och betraktad som en kompetent vokalist skulle man ha typiska ”instrumentalist-kunskaper”, tex - vara teori-intresserad/kunnig och kunna sola⁴ ”korrekt” över avancerad harmonik, ”låta som ett instrument/sola som en trumpet”.

(Email, 2020-12-08)

Informanten beskriver en känsla av att vilja passera en slags spärr eller nivå för att få bekräftelsen att hon är godkänd som sångerska vilket antyder att sångerskor riskerar att ”få underkänt” av sina medmusiker om de inte behärskar typiska ”instrumentalist-kunskaper” eller kan sola ”korrekt”. Fler informanter lyfter i sina intervjuer hur de upplever sig vara under bedömning i spel- och ensemblesituationer och att detta hämmar deras känsla av frihet och lust att skapa, samt deras känsla för trygghet i rummet. Tidigare forskning av Borgström Källén bekräftar denna känsla av ofrihet hos kvinnliga musiker då de ständigt riskerar att ”få underkänt” av sina manliga medmusiker (Borgström Källén 2014).

5.3 Upplevelser av diskriminering och särskiljning

I denna del undersöker jag kvinnliga jazzsångerskors upplevelse av diskriminering och särskiljning för att undersöka hur de positioneras i rum där jazz görs. Att som kvinna befinna sig i en mansdominerad bransch problematiserar majoriteten av informanterna. Kvinnors utseende kommenteras mer än mäns utseende, vilket resulterar i allt från åtstörningar till destruktivt beteende eller en särbehandling (Selander 2012). Jag väljer inledningsvis att lägga tonvikten vid kommentarer som informant 3 mottagit i ett annat rum där jazz gör, nämligen konsertsammanhang:

Jag höll en konsert och sjöng en ballad där jag tog ett scatt-solo. Jag var väldigt inne i musiken när en från publiken skriker: Öppna ögonen! Efteråt kommer kvinnan som

⁴ Informanten åsyftar med verbet ”sola” att åta sig ett solo i en jazzstandard, vilket i folkmun kallas att sola. Att sjunga ett solo innebär att improvisera över en ackordföljd i en låt, inom jazzgenren innebär detta oftast en låt som tillhör jazzstandardrepertoaren.

skrikit fram till mig och säger: Du sjunger så fint, men du måste ju öppna ögonen, folk måste ju få se dina vackra ögon. Jag blev ursinnig och svarade: "Hur vågar du skrika till mig när jag står på scenen att jag ska öppna ögonen?" "Jag sjöng ett solo och var inne i musiken och du stör mig". "Varför skrek du inte att trumpetaren skulle öppna ögonen när han spelade solo? Hans ögon var också stängda?" Hon svarar då att det är för att jag är sångare. Detta är bara en av många situationer där jag behandlats som en liten flicka som ska tacka och ta emot tipsen. (Email, 2020-12-09)

Informanten beskriver hur hon korrigeras av en person ur publiken som även kommenterar publikens förlust om informanten inte låter dem ta del av hennes vackra ögon. Relationen mellan sångerska och publik där sångerskans bemöts annorlunda i relation till de andra musikerna på scenen kan vara en förklaring till att en i publiken ansåg sig ha rätten att korrigera informanten med sin kommentar. Personen ur publiken förefaller ha en nu förlegad syn på jazzsångerskans roll som refrängsångerska och dragplåster och i deras möte blottläggs de olika förväntningar som existerar för hur sångerskan ska agera på scenen (Selander 2012). Att mottaga kommentarer och recensioner av jazzsammanhang är inget nytt utan något relativt väletablerat. I artikeln "Sveriges jazzdrottningar" av Eskil Fagerström (2018) lyfts hur till exempel Alice Babs som 15-åring i en text av dåvarande STIM-ordföranden Eric Westberg kungjorde att Babs "lät som en slyna" samt att hon "borde få smisk på stjärten" (Fagerström 2018, s. 52). Detta medan den samtida jazzsångerskan Sonya Hedenbratts musikrecension i Estrad 1952 var försedd med rubriken "Vår volymiösa västliga vän", åsyftande hennes kropp och hennes härkomst från Göteborg. Att bedöma kvinnliga musikers utseende var en självklar del av omdömen om dem som musiker (Fagerström 2018). Informant 9 delger sin upplevelse av att vara kvinna och jazzsångerska samt att vara ifrågasatt och betraktad.

Mitt utseende kan ibland ha större betydelse än andra musikers: kommentarer som "du är inte bara skön att lyssna på, du är skön att titta på också."
(Email, 2020-12-10 och 2020-12-15)

Att uppleva objektifiering som kvinna och musiker skapar i denna undersökning ett mönster, där fler informanter lyfter denna upplevelse som något negativt i deras musikerskap. Att jazzsångerskans instrument också är hennes kropp gör att objektifieringen av kroppen också kan kopplas ihop med instrumentet sång. Enligt Ganetz, Gavanoas, Huss och Werner riskerar kvinnor som framträder i offentliga sammanhang att sexualiseras i och med att de närvarar med sin kropp på scenen. Musiker som är män förblir subjekt på scenen medan en kvinnlig musiker riskerar att objektifieras i exakt samma situation (2009). Upplevelser av diskriminering där två personer har sång som instrument men är av olika kön var något som fler informanter lyfte självmant utan att jag efterfrågade det. Informant 1 berättar om upplevelser av sången som lågt stående instrument i vad hon upplever som en maktordning mellan instrumenten och beskriver:

Om inte sången sjöngs av en man förstås, för då händer det saker med rummet. Jag har hört berättelser från andra musiker som hade ensemble med manliga sångare ibland. Då var lärarna helt plötsligt väldigt noga med att ackorden skulle spelas igenom långsamt flera gånger, för ”hur skulle han annars kunna följa med när han improviserade?”. Ett typiskt sätt att lyfta upp ett instrument, våga se dess svagheter men göra allt i sin makt som lärare för att eleven skulle kännas sig stärkt och sedd. Ingen lärare har någonsin bett någon i rummet att spela igenom ackorden för mig, men för honom hände det hela tiden och föll sig naturligt för alla i rummet. (Email, 2020-12-07)

Informanten beskriver här hur hon upplever en diskurs i och med att sången utövas av en man. Hon upplever att sången då får högre status än om den utförs av en kvinna och att rummet svarar på ett särskilt sätt mot mannen som vokalist. Hon berättar att hon delgivit upplevelser av andra musiker där en lärare varit villig att på ett pedagogiskt och sånganpassat sätt hjälpa den manliga vokalisten på ett sätt som informanten aldrig upplevt att hon själv

mottagit. Genom diskursanalys går det här att utläsa hur informanten delger ett sätt hon upplever är fördelaktigt att undervisa sång som instrument i ensemble.

Att särskiljas från andra instrument förekommer upprepade gånger i informanternas berättelser. Jag kommer här undersöka detta. Fler informanter beskriver en upplevelse av att vara särskild från gruppen på ett sätt som gör att informanterna upplever att de inte kan tillgå rummet av att vara en i gänget. Informant 3 beskriver följande upplevelse:

Jazzvärlden är så otroligt mansdominerad. I de sammanhang jag befunnit mig, har jag nästan alltid varit ensam kvinna. Jag upplever sällan att någon försöker vara okänslig eller dum. De flesta är väldigt välvilligt inställda, men manskulturen i jazz är så stark och jag tror inte alltid att folk förstår att de gör något som kan upplevas kränkande. Många ensemblelärare vet inte hur de ska prata med en sångare/kvinna och ger en ingen feedback alls. Resultatet blir ofta att jag känner mig helt osynlig eller alldeles för synlig. Det är svårt att vara en i gänget. (Email, 2020-12-09)

Informant 3 framhåller sin upplevelse av att under ensemblesituationerna påverkas av lärarnas oförmåga ge henne kritik, direktiv eller prata med henne. Hon förefaller vara särskild från gruppen. Hon beskriver hur hon känner sig osynliggjord i vissa lägen och för framhävd i andra lägen. Utifrån Törnfeldts forskning förstår vi att det är viktigt att bedriva genusmedveten jazzutbildning för att inte bidra till reproducerandet av förlegade roller och för att förändra rådande genusstrukturer (Törnfeldt 2008). Informanten diskuterar kring sin upplevelse av att det är en stark mansdominans i jazzvärlden. Hennes situering i rummet där hon upplever att läraren inte bemöter henne lika som hennes medmusiker sätter henne i en position hon inte bitt om. Informanten påpekar att detta kan vara högst ofrivilligt och troligtvis baserat på välvilja att hjälpa sångerskan att få en plats i rummet där hon inte instrueras med samma undervisningsmetod som dem som har instrument utanför kroppen. Då dessa fungerar väldigt olika motiveras lärarens val att särskilja henne i sitt sätt att undervisa. Särskiljandet tycks skapa situationer där diskurser uppstår som genererar en upplevelse av att

inte vara en del i sammanhanget. Informant 10 berättar hur hon i och med ett skivsläpp upplevt motstånd på grund av sitt instrument och sin position som kvinna:

Jag släppte en skiva för ett år sedan som har fått en del recensioner. Det är med ett band där jag är den enda kvinnan. All musik är skriven av mig. Det är ibland nedslående hur lite eller hur lättvindigt min sång kommenterats i en del recensioner. Mitt band har ett bandnamn där inte mitt namn alls ingår men trots det har de flesta recensioner omskrivit mig och bandet som två separata enheter. Typ som att jag inte riktigt ingår i bandet, som om de vore ett kompband jag anlitat. Jag tänker att det handlar om att jag är den enda kvinnan, och sångare. Jag ”kan” liksom inte riktigt ingå i en grabbgemenskap. (Email, 2020-12-10)

Informant 10 beskriver hur hon i detta projekt, i egenskap av kompositör, arrangör och sångerska, i recensioner upplever en separering från bandet. Hon formulerar att hon tror detta hör ihop med att hon är bandets enda kvinna, och att sång är hennes instrument. Hon fastställer att det för henne inte är möjligt att ingå i denna grabbgemenskap som bandet består av.

I boken “Enkel vacker öm, Boken om Monica Zetterlund” av Klas Gustafsson (2009) skildras jazzsångerskan Monica Zetterlunds upplevelser av att vara kvinna och jazzvokalist. I kapitlet “Jag fick vara en av musikerna, en polare bland polarna” (Gustafsson 2009, s. 87) beskriver hon hur hon, i och med sitt kön och sitt instrument, upplevt en känsla av “annanskap”. Formuleringen att hon ”fick” vara en av musikerna, en polare, går att tolka som att detta villkorades och inte togs för givet. Men trots en känsla av annanskap verkar Zetterlund till skillnad från informanterna ovan ha en känsla av att tillhöra sammanhanget. Hon beskriver det som att hon blev en av killarna och accepterades som hon var (Gustafsson 2009). Denna bekräftelse förefaller ha varit av stor betydelse för Zetterlund då hon utanför det musikaliska

rummet stod inför ständig bedömning. Att bekräftas och få känslan av att vara en i gänget, en inkluderad, spelar i detta fallet roll, och likaså känslan som informanterna beskriver, att inte vara en i gänget. En annan form av särskiljning som återkommer i intervjuerna är upplevelsen att daltas med. Informant 8 beskriver:

Min upplevelse är att jag ofta blivit lite daltad med. Oftast i ett gott syfte och ofta i utbildningssammanhang, så har medmusiker velat vara snälla och tänka att vissa standards kanske är lite för svåra, utgått från att jag tycker att det mesta är för svårt och så vidare. Det är väl en trevlig utveckling av en tidigare utbredd kultur av att spela "snabbt och svårt" och inte ha så stor förståelse för sången som instrument. Men jag kände anpassningen efter mig som sångerska i just jazz, och som kvinna och därmed minoritet i de flesta rum, var lite väl stor. Jag kände att det är bara att köra och spela på, jag kan minsann också hänga med. (Email, 2020-12-09)

Informanten beskriver en känsla av att bli infantiliserad som hon upplever har att göra med att hon har sång som instrument och är kvinna i ett rum där jazz görs. Hon beskriver en anpassning som hennes medmusiker gör för att inte utsätta henne för en för svår utmaning. Hon betonar att hon upplever anpassningen som för stor och formulerar en önskan om att de bara ska spela då hon upplever att hon också "kan minsann". Informant 2 beskriver en upplevelse av att särbehandlas på följande sätt:

...man måste trippa lite på tå för en sångare, jag får inte den kritiken jag förtjänar att få, får ofta oförtjänt beröm där jag känner mig förminskad. Tror detta har att göra även med mitt kön. (Email, 2020-12-07)

Informanten beskriver en känsla av förminskande då hon upplever sig få omotiverade lovord samt att hon upplever att hon inte får den kritik som hon bör motta. Borgström Källén

analyserar ett uttryck som en manlig lärare myntade i en fältstudie om genus och musik på gymnasial nivå. Hon formulerar hur läraren har svårare ”att gå på” (Borgström Källén 2011, s. 107) sångarna i gruppen i relation till de manliga instrumentalisterna. Detta är av intresse då fler informanter belyser hur de upplever att lärare inte vågar bemöta dem på samma sätt som andra musiker. Att undersöka lärarens syn på situationen kan skapa förståelse för varför dessa omständigheter uppstår. I studien undersöks lärarens upplevelse av att ha otillräcklig kunskap i ämnet sång och därför inte vågar säga för mycket om saken. Trots att läraren påvisade kunskaper inom sångområdet hade han inte förtroende att ge kritik eller behandla tjejerna likvärdigt som killarna i liknande situationer. Informanter i Borgström Källéns studie gav uttryck för att de upplevde sången som problematisk i förhållande till andra kompinstrument och att de upplevde sången som något särpräglad, känsligt och exklusivt. Detta tolkar Borgström Källén som att sången får en främmandegjord ställning med ett speciellt behov för ett särskilt bemötande. Denna tanke menar Borgström Källén vidare hålls levande av både elever och lärare. Den tidigare nämnda läraren upplevde att sångens insats var svårare att korrigera i och med sin upplevelse att sången är mer personlig än de andra kompinstrumenten. Läraren i studien avslutar med att belysa att han upplever att detta komplicerar både instudering och möjliggörandet att uppnå musikaliska kvaliteter han anser önskvärda av sina elever (Selander 2012).

5.4 Sin plats i rummet

Under detta tema diskuterar jag kvinnliga jazzsångerskors upplevelse av sin plats i rum där jazz görs. Förväntningar på att kvinnor ska ta för sig och ta plats i rum är en diskurs som återkommer i intervjumaterialet. Upplevelser av rum som fria och ofria diskuteras redan i denna undersökning i kapitlet ”Kvinnans roll i musiken”. Där belyser Borgström Källén hur rum där musik görs kan skapa en känsla av ”en ständig kamp för att erövra någon annans område” (Borgström Källén 2014, s. 23). Informant 2 berättar:

Jag upplever ofta att jag måste kämpa lite hårdare för att ta plats i rummet. För att bli lyssnad på behöver jag sätta min hårda utsida till, och ibland vara hänsynslös eller ta extra mycket plats för att synas och bli lyssnad på. (Email, 2020-12-07)

Informanten är en av många i denna studie som formulerar en upplevelse av att behöva ändra sitt sätt att vara till ett hårdare för att uppleva sig själv som hörd i rummet. Green (1997, 2002) konstaterar att män i rum där musik görs tar mer plats med ljud och kropp, något som informanten här förefaller eftersträva för att vinna plats i rummet. Utifrån Arvidssons analyser kring kategorier av metaforer som beskriver spelsätt går det även att tolka vissa spelsätt som könade. Att spela aggressivt eller vara hård kan tolkas som manligt (Arvidsson 2011). I detta fall när informant 2 upplever ett behov av att sätta sin hårda sida till, står det i motsats till att utöva performativa kvinnligt kodade drag som mjuk och timid. Det går att tolka det som att det inte skulle vara till informantens fördel. Utifrån Ahmeds (2006) teorier om hur en förhåller sig till rum, personer och objekt i rummet förstår vi att en upplevelse av trygghet i ett rum kan resultera i en självklarhet av tillhörighet i sammanhanget, något som kan ge personen i fråga en känsla av makt och att våga ta plats. Om motsatsen görs kan en känsla av maktlöshet uppstå samt en rädsla att ta plats. Det kan komma att påverka ens känsla av tillhörighet (Ahmed 2006). Genom att applicera ett diskursanalytiskt perspektiv på informant 2 upplevelse går det att tolka det som att hon upplever att hon inte blir lyssnad på om hon inte kämpar eller om hon inte gör sig själv hårdare än hon är vanligtvis. Informant 5 beskriver en upplevelse av att hennes plats i rummet på följande sätt:

Jag känner även en stor press att ta plats som vokalist eftersom jag inte så ofta ges den av de andra. I ensemblesituationer/lektioner på KMH skämdes jag ofta inför de andra instrumentalisterna för att jag inte kunde ta mig an alla övningar vi fick lika enkelt direkt på plats. (Email, 2020-12-07)

Hon beskriver en upplevelse av påtryckningar att ta den plats hon nu tilldelats i rummet då hon upplever att hon sällan ges platsen av andra utan aktivt måste ta den. Hon beskriver även

hur hon upplever skam i situationer där hennes instrument inte har samma möjlighet att prestera som andra instrument som inte kräver samma förberedande arbete som sången.

5.5 Känslan inför sig själv och sitt eget instrument

Under detta tema undersöker jag hur kvinnliga jazzsångerskor känner inför sig själva och sina instrument. Informant 11 beskriver sin upplevelse av sitt instrument på följande sätt:

Jag tycker att det är jätteroligt att ha sång som instrument eftersom det är en del av mig på ett annat sätt än ett externt instrument. Det gör både att jag känner mig väldigt stolt när det går bra men självklart även att jag lägger stor skuld och skam på mig själv om det går dåligt eftersom jag upplever att jag "är" mitt instrument.

(Email, 2020-12-13)

En känsla av att det informanten presterar med sitt instrument hör samman med dennes egenvärde formuleras. Informanten belyser att hon kan uppleva skam när hon inte gör bra ifrån sig och beskriver en upplevelse av att vara sitt instrument. Det faktum att ens kropp både är ens fysiska kropp och samtidigt ens instrument upplever informant 10 på följande vis:

Alltså det är rätt paradoxalt att man hela tiden ska försöka göra "sin grej" och uttrycka något meningsfullt och nära musikaliskt i rum som nästan alltid består till större delen av män. Det är ju en typ av situation jag försöker undvika annars. Jag kan bli väldigt upptagen av vad det innebär att jag är tjej i de rummen, om jag är för mycket eller för lite tjej, om jag är ful eller snygg eller snäll eller jobbig. Ett evigt utvärderande.

(Email, 2020-12-10)

Informanten delger sin upplevelse av att vara ensam tjej i rummet och beskriver det som ett evigt utvärderande. Informant 10 beskriver hur hennes position som kvinna i ett rum av män är något som påvekar henne och att hon kämpar med att förhålla sig till det performativt

feminina i relation till det performativt maskulina. Enligt Ahmed kan ens situering skapa en upplevelse av motstånd i relation till rummet (Ahmed 2006). Informanten beskriver det som något hon är medveten om kontinuerligt. Björck skriver om hur genus skapar performativitet och refererar till Judith Butler (Björck 2011). Enligt Butler gör vi kön med hjälp av upprepade kroppsliga handlingar. Dessa handlingar stelnar och skapar på så vis skenet av ett naturligt kön. Via den heterosexuella matrisen skapar Butler en förståelseram för hur manligt biologiskt kön skapas via maskulina handlingar och likaså med kvinnligt kön och kvinnliga handlingar. Butler diskuterar med teorin om performativt genus hur man ”gör kön” men även hur man ”gör musiker”. Detta sker i förhållande till varandra. Att ta plats står i relation till detta, och påverkar ens plats i rummet (Selander 2012). Fler informanter lyfter även frågan om sången ska anses vara ett instrument i samma bemärkelse som till exempel en gitarr och informant 11 upplever följande:

Att sång ens ska ses som ett instrument är något man får kämpa för hela tiden. Många fattar till exempel inte att sång är något man kan eller behöver öva på. Det är inte som andra instrument där det förutsätts att mycket övning ligger bakom, utan med sång verkar många tänka att man antingen kan eller inte kan. Det kanske är därför det görs skillnad mellan sång och ”instrument”. (Email, 2020-12-13)

Informant 11 beskriver en upplevelse av att sångens plats som instrument är något hon måste kämpa för, vilket antyder att hon anser att sången ska ses som ett instrument. Hon upplever en uppfattning av att sång är något en kan eller inte kan och att detta inte kräver samma disciplin och övning som andra instrument. I boken om Monica Zetterlund beskrivs hur Zetterlund omskrevs som inte bara en bra vokalist utan att ”hon sjunger ungefär som en bra musiker spelar” (Gustafsson 2009, s. 88). Citatet går att tolka som att Zetterlund i egenskap av jazzsångerska inte räknas in i kategorin musiker. Även jazzsångerskan Lina Nyberg beskriver i boken ”Inte riktigt lika viktigt” en liknande upplevelse där hon upprepade gånger mötte påståendet att det inte fanns kvinnliga jazzmusiker. Då hon belyste mängden jazzsångerskor

kontrades detta med att de inte räknades (Selander 2012). I båda fallen blottläggs diskursen att jazzsångerskor inte upplevs falla under kategorin musiker eller instrument.

5.6 Jazzsångerskans riktiga roll

Rollen som jazzsångerska skapar en position. Den kommer här diskuteras och har granskats av bland andra Marie Selander som konstaterar att det under 1930-talet etablerades en plats för sångerskan som länken mellan publiken och bandet. Jazzsångerskan förväntades där, med sin tillgänglighet och sitt utseende fungera som dragplåster för en publik, inte minst en manlig sådan (Selander 2012). Även upplevelser av sned ansvarsfördelning upprepas i olika informanter berättelser, såsom informant 5:

Jag blir bandleadare i nästan alla projekt, och bjuds sällan in i andras. Jag förväntas mellansnacka på alla konserter. Sång "behövs" inte på samma sätt som andra instrument så det är lätt för andra att skippa sången i de flesta sammanhang - en får inte lika många chanser att spela och "visa upp sig". Jag kallas inte heller musiker i samma utsträckning som andra, det är liksom kategorin musiker och sen vid sidan finns kategorin sångare. Jag kan dock också njuta av att få fronta och få vara den som möter publiken först, i pratet mellan låtar och i sjungandet. (Email, 2020-12-07)

Informantens beskriver en upplevelse av att hon förväntas ta ett ansvar som de andra instrumentalisterna i gruppen inte förväntas ta. Detta ansvar för gruppen som helhet är enligt Borgström Källén (2011) något som i hennes resultat från tidigare studier kodat feminint handlande. Informant 5 beskriver även upplevelser av förväntningar att "mellansnacka" under konserter och att sången som melodiinstrument inte anses vara lika viktigt som andra instrument och därför väljs bort. Vidare beskriver hon en upplevelse av att detta reducerar hennes chanser att få spela. Hon lyfter dock fram att publikkontakten är något hon uppskattar. Även här återkommer också en upplevelse av att inte ses som musiker av sin omgivning.

Enligt Ahmeds teorier om linjer och att möta motstånd om dessa bryts går det här att tolka att en jazzsångerskas förväntade linjer att följa innehåller bland annat att agera konferencier och ta ett större ansvar för gruppen (Ahmed 2006).

5.7 Jazzsångerskor emellan

Under detta tema redogör jag för kvinnliga jazzsångerskors upplevelser av relationen till varandra, hur de förhåller sig till varandra och upplever varandra. Detta för att söka förståelse för hur detta påverkar deras känsla inför dem själva och deras instrument. Informant 3 beskriver det såhär:

För några år sedan kunde jag uppleva att det var mycket rivalitet. Den lilla plats som fanns för sångerskor i jazzmiljön ville ingen ge till en annan. Nu tycker jag dock att det blivit mycket bättre. De flesta är otroligt stöttande mot varandra och peppar. Det är svårt att säga om detta beror på att alla i min omgivning och jag själv är äldre och mer mogna, eller om samhället förändrats. Sanningen ligger nog någonstans mitt emellan. Jag tror även att metoo har varit till stor hjälp. (Email, 2020-12-09)

Informant 3 upplever att konkurrensen avtagit och diskuterar om detta beror på hennes ålder och mognad eller samhällets förändring, såsom rörelsen metoo. Utifrån Ahmeds forskning förstår vi att en känsla av trygghet som kan uppstå i att inte befinna sig i en konkurrerande situation i ett sammanhang kan bidra till en upplevelse av makt, vilket här förefaller vara fallet för informanten (Ahmed 2006). Känslan av att jämföras återkommer i frågan om relationen till andra jazzsångerskor och informant 9 beskriver:

Vi jämförs enormt med varandra trots att vi kan vara väldigt olika i våra uttryck och vad vi vill med musiken. Det skapar ett ibland fientligt klimat, som om det inte skulle

finnas plats för oss alla. Konkurrensen kan skapa en missunnsamhet när vi istället skulle kunna stötta och bygga varandra i de gemensamma erfarenheterna. En del sångerskor jag jämförs med känns som att vi jämförs enbart på principen att vi är kvinnor med samma hårfärg. Även om det är sångerskor jag beundrar mycket och blir glad att ställas jämte med så kan jag tänka - varför ska vi ställas mot varandra? ”Hon är ju nästan lika bra som den och den”. Detta konstanta jämförande får mig att tänka att en del ändå inbitna jazzlyssnare inte verkar veta vad de tycker är bra om de inte sätter en musiker jämte/emot en annan. (Email, 2020-12-10 och 2020-12-15)

En upplevelse av att ställas mot varandra och att det enbart finns en plats för jazzsångerskan återkommer i informanternas berättelser. Informant 9 lyfter hur hon upplevde att hon jämfördes med andra sångerskor med i princip samma hårfärg som henne, då hon åsyftar upplevelsen att de då befann sig i samma kategori av bedömning. Att ställa kvinnliga jazzsångerskor mot varandra kan ha samband med att det historiskt varit få kvinnliga musiker menar Selander och delger hur artisten Sara Parkman beskriver ”Sahara Hotnights-fenomen” (Selander 2012, s. 28), där hon med sitt band som bestod av enbart tjejer alltid jämfördes med bandet Sahara Hotnights, ett band bestående av bara kvinnliga musiker, ett så kallat tjejband (Selander 2012). Informant 8 beskriver sin upplevelse av relation till andra jazzsångerskor på följande sätt:

...jag känner ofta en speciell sorts koppling till just andra kvinnliga jazzsångare, då man lite sitter i samma båt och kan hjälpa och peppa varandra. Både att utvecklas som musiker, på ett sätt som är möjligt och anpassat för vårt instrument, men också att stötta varandra i att inte stå ut med vad som helst och bli överkörd.
(Email, 2020-12-09)

Hon beskriver upplevelse av att stötta och få stöd i att inte ”stå ut med vad som helst och bli överkörd”. Med hjälp av Derridas dekonstruktionsbegrepp tolkad av Jackson & Mazzei synliggörs här hur informanten formulerar upplevelser av att bli överkörd och av att ha stått ut

med saker som hon inte upplever som acceptabla (Jackson & Mazzei 2012). Upplevelser av orättvisor och oacceptabla beteenden återkommer i informanternas berättelser och informant 10 upplever följande:

Det är komplext, och har också att göra med min upplevelse av att vara...människa, en person med en uppsättning erfarenheter. Vi är ju förhållandevis få kvinnor som rör oss inom jazzen. Samtidigt har det blivit uppenbart för mig hur snäv vår grupp är. Jag upplever att det inom gruppen manliga jazzmusiker finns en mycket större bredd vad gäller bakgrund (antagligen för att gruppen är större, det finns ett större urval). Jazzmusiker överlag är en väldigt homogen grupp vad gäller klass och ras osv. Men jag tänker att den kvinnliga gruppen – som ju är mycket mindre – är kanske ännu mer homogen när det gäller de sakerna. Det är känsligt att prata om tycker jag, och svårt. Men såhär: Jag upplever att det ofta finns ett slags peppande snack bland kvinnor i jazzen. Typ: ”vi är här, trots allt!”. Det snacket är såklart jätteviktigt och bra men jag önskar att man också vågade ställa sig frågan: ”Varför just vi? Vilka kvinnor är inte här?”. Det kan nästan bli ett sorts evigt underdogperspektiv som lite skymmer sikten för andra frågor som också är viktiga. (Email, 2020-12-10)

Informant 10 lyfter en diskurs som är ny för undersökningen. Hon ifrågasätter vilka de kvinnliga svenska jazzsångerskorna är som grupp. Hon formulerar en intersektionell tanke om vilka som inte finns representerade på den svenska kvinnliga jazzscenen. Det belyser frågor som ifrågasätter vilka som har råd att hålla på med jazzsång, rent ekonomiskt men även socialt. Dessa frågor betonar informanten som viktiga och menar att den etablerade känslan av att var en underdog överskuggar viktiga frågor som borde lyftas och få mer plats. Informant 10 beskriver en upplevelse av att det är känsligt att prata om och berättar vidare gällande relationer till andra jazzsångerskor:

Okej, ja, det finns ju en väldigt tydlig känsla av konkurrens. Att det bara finns plats för en åt gången. Man jämför sig mycket, är aldrig tillräcklig på något vis. Tycker mig ha sett att många manliga instrumentalister kan ha ett lite mer gemytligt utbyte av varandras spel och tankar om musik och instrumentet. Har väldigt sällan upplevt det med andra kvinnliga sångerskor. Det skapar mycket ängslighet och missunnsamhet. Det är skittråkigt och något jag själv verkligen är både medskapare till och utsatt för. Jag önskar att det fanns utrymme för en stämning som var både inspirerande, upplyftande och kritiskt på samma gång. Att ”vi” skulle kunna vara lite mer öppna mot varandra, typ se varandras olikheter utan att det blir avfärdande. Jag känner också ofta liksom en förväntan på att man ska vara 100 % peppande inför varandra, för annars sviker man systerskapet. Missförstå mig rätt: jag tycker vi ska lyfta upp varandra men jag önskar också att vi kunde hjälpa varandra att utvecklas. Det är ju också att bry sig. (Email, 2020-12-10)

Informant 10 beskriver en upplevelse av missunnsamhet jazzsångerskorna emellan och diskuterar hur det både är något hon utsatts för och bidragit till att skapa. Hon beskriver en upplevelse av att det bara finns en plats för sången i rummet att konkurrera. Hon formulerar även en önskan att jazzsångerskor skulle vara mer öppna mot varandra och bejaka varandras olikheter utan att det görs på ett avfärdande sätt. Hon berättar att hon inte upplever samma klimat emellan musiker som är män.

5.8 Instrumentens status

Med frågan ”upplever du att det existerar en maktordning för instrument inom jazzgenren?” undersöker jag hur jazzsångerskor upplever sitt eget instrument ur ett maktperspektiv i relation till de andra instrumenten de väljer att ställa sången mot. Detta då jag är nyfiken på sambandet mellan positionen som kvinna och sången som instrument. Svaren var relativt

enhälliga. Informant 7 upplever att sångerskor i och med sin ställning exkluderas ur spelsammanhang under utbildningen:

Till viss del har jag upplevt att sången är längst ner i näringskedjan. Framförallt på folkhögskola och ibland på musikhögskolan upplevde jag att det fanns en grupp instrumentalister som absolut inte ville ha med sång i sina band. (Email, 2020-12-08)

Informanten beskriver hur hon under folkhögskoleutbildning samt på musikhögskola upplevde sången som icke önskvärd i vissa sammanhang. Informant 12 däremot beskriver att hon inte upplever att det existerar en maktordning mellan instrumenten. Hon delger i ett annat svar att hon är 40 år och jag reflekterar om detta kan påverka hennes upplevelse. Jag reflekterar huruvida hon utbildats vid en institution med en mer utvecklad genusplan som påverkat statusen för instrumenten eller om statusen för instrumentet sång kan ha försämrats med åren. Här reflekterar jag om det hade varit mer fördelaktigt att kunna tolka informantens kroppsspråk och uttryck för att kunna utläsa mer än det som skrivits. Detta är en situation då jag väljer att kritisera mitt val av reflexiva intervjuer via email då jag upplever den bristfällig. Informant 8 nyanserar också bilden av instrumentens upplevda status:

Jazzsången har väl haft en lägre status under senare tiden om man syftar till statusen jazzmusiker emellan. Men ur publikens och lyssnarens publik har ju sången ofta en oerhört hög status enligt min upplevelse. När jag själv har spelat kompinstrument med vokalister så har jag ju märkt hur majoriteten i publiken bara har lyssnat på sångaren och ger beröm därefter, men man själv har suttit längst bak och känt att man agerat cd-spelare. (Email, 2020-12-09)

Hon beskriver att hon upplever att sången har låg status jazzmusiker emellan men att sången har en högre status än de andra instrumenten på scen utifrån ett publikperspektiv. Hennes

upplevelser av att spela kompinstrument på scen formuleras som en känsla av att vara bakgrundsmusik till vokalisten. Informant 4 beskriver avslutningsvis följande:

Jag har nog mest upplevt en klump-maktordning som är: sångare underordnade andra instrumentalister. (Email, 2020-12-08)

5.9 Skav/desorientering

Avslutningsvis undersöker jag jazzsångerskors upplevelser av skav och desorientering förstått utifrån Ahmeds (2006) teorier om rum och situering. Detta för att undersöka vilka situationer de ställs inför som sedan påverkar deras relation till sig själva och sitt instrument. I rum där diskurser uppstår kan även situationer av desorientering uppstå. I intervjustadiet ställdes frågan till informanterna om de upplevt situationer som ”skaver”, därav återfinns ordet skav i texten, då det var det begrepp jag hade att förhålla mig till innan jag började använda mig av Ahmeds begrepp desorientering. Informant 8 beskriver sin upplevelse av skav på följande vis:

...något jag upplevt som att det "skaver" är att jag inte i lika stor utsträckning som manliga musikerkollegor och instrumentalister blivit uppmanad och peppad till att öva och att bli duktig och också träna mig på svåra saker så som att spela snabbt och mer avancerade grejer. Många av mina sångpedagoger har inte haft en likadan syn på övning och teori, utan det är kunskap som jag har fått av andra instrumentlärare jag haft. Sen har jag själv fått applicera det på just sången. Det blir tydligt på just folkhögskolenivån, i början, då det har varit en ganska stor skillnad i kunskapsnivå rent teoretiskt och övningsmässigt, om man ser till nivån på det hantverksmässiga, i alla fall enligt min upplevelse under mina utbildningsår. Och där spär man på fördomar som att sångare och tjejer inte är intresserade av musikteori och repertoar och inte övar lika mycket. Men skillnaden var ju att vi inte har fått samma verktyg för övning och att kunna applicera teori på sitt instrument under tidigare

utbildningsstadier. Jag önskar att jag hade fått fler uppmaningar från mina sånglärare om att teori visst är viktigt och andra "hårda" kunskaper och färdigheter kan användas och appliceras i sången och att det är viktigt att kunna och hjälper en att klara av musikaliska utmaningar. (Email, 2020-12-09)

Informant 8 formulerar en upplevelse av att inte ha fått samma stöd, informationstäthet och krav från sina instrumentlärare till skillnad från andra instrumentalister. Hon belyser hur hon upplevt ett kunskapsglapp på folkhögskola mellan sångare och instrumentalister som hon anser späder på förutfattade meningar kring sångerskors intresse i teori och teknik samt deras övningsambition. Genom att applicera ett diskursanalytiskt perspektiv på informant 8 upplevelse går det att tolka det som att hon menar att detta är resultatet av att sångerskor inte möter samma krav på teori och verktyg för övning under tidigare utbildningsstadier och att detta försvårar för vokalisterna både musikteoretiskt men även socialt senare i livet. Även här upplevs en särskiljning i sättet att undervisa och bemöta sången som instrument, denna gång från sångpedagogers håll. Hon formulerar vidare sin upplevelse av att krav på "hårda" kunskaper hade varit behjälpligt för sångerskor att klara av musikaliska utmaningar i den jazzvärld hon senare förväntas kunna orientera sig i. Förväntningarna på jazzsångerskan, eller bristen på dem, kan skapa diskurs. Informant 1 beskriver sin upplevelse av föreställningar kring jazzsångerskor:

Det som kan störa mig är att begreppet jazzsångerska innehåller många förutfattade meningar. Du ska vara ung, snygg, ha rätt kläder på dig (klänning och klackar). Du ska kunna föra dig på scen och ha en lite sensuell framtoning á la Monica. Visst, det finns många som klarar av att ta sig runt det, men även många som fastnar i det. Jag trivs bäst när det är det musikaliska i begreppet som får stå i fokus. Där vi pratar om frihet i musiken och att ha ett bredare begrepp av ordet "jazz" så att man inte hamnar in i dresscoden för en refrängsångerska. Jag har upptäckt på senare år hur jag har börjat ta bort epitetet "jazz" när jag presenterar mig själv, så helt bekväm med allt som ligger däri är jag inte. (Email, 2020-12-07)

Informant 1 beskriver sin upplevelse av förväntningar på henne som jazzsångerska och formulerar hur sångerskor kan ta sig runt dem eller fastna i dem. Hon diskuterar vidare hur hon aktivt väljer bort att nämna genren jazz när hon introducerar sig för andra människor. Här är det behjälpligt att se till Sara Ahmeds teorier om förväntade linjer. När vi inte följer de linjer vi fötts att följa i den värld vi lever i kan motstånd uppstå (Ahmed 2006). Om sångerskan i detta fall skulle följa dresscoden och framtoningen som informanten åsyftar skulle linjerna vara intakta, hon skulle möta förväntningarna och belönas med ett icke-motstånd. Om hon däremot går upp på scenen och går emot de förväntningar som enligt informanten ställs på en jazzsångerska kan olika former av motstånd uppstå, till exempel tystnad, kritik eller annan korrektion. Personen kan då uppleva en känsla av desorientering.

6. Avslutande diskussion

I detta avslutande kapitel kommer jag göra en sammanfattning av resultaten av analysen samt reflektera över frågeställningarna. Jag kommer även att diskutera de diskurser som återkom genom analysprocessen.

6.1 Konklusion

I denna studie undersöks 13 kvinnliga jazzsångerskors upplevelser genom diskursanalys. Insamlandet av materialet gjordes med reflexiv intervjumetod via email. Syftet med undersökningen var att skapa förståelse för hur kvinnliga jazzsångerskor upplever sin position i rum där jazz görs.

Genom diskursanalys av intervjumaterialet möjliggjordes en inramning av centrala diskurser som återkom i fler av informanternas berättelser. Utifrån analyserna framträdde tecken på dekonstruktion, situering och desorientering som redovisas i forskning av Derrida tolkad av

Jackson & Mazzei (2012) samt Ahmed (2006). För att referera till Ahmed existerar våra kroppar i relation till rummet och förhåller sig till hur rummet svarar på en själv. Hon åsyftar att somliga kroppar riktas i vissa riktningar mer än andra kroppar (2006). I informanternas berättelser gick att utläsa diskurser som beskrev den kvinnliga jazzsångerskans upplevelser av särskiljning, diskriminering och motstånd samt hur detta i sin tur resulterar i efterföljande diskurser likt ringar på vattnet. Informanternas utbildning var inledningsvis en central diskurs som ständigt återkom i berättelserna. I studien redogjordes för skillnader och likheter av upplevelser i jazzundervisning i relation till positionen som kvinna och jazzsångerska. De flesta informanterna beskrev en upplevelse av förståelse- och kunskapsbrist för sången som instrument från lärarnas sida. Flera informanter upplevde att de inte mottog befogad eller motiverad kritik av lärarna i ensembleundervisning. Detta kunde resultera i en känsla av infantilisering som i sin tur satte informanterna i en position som upplevdes som besvärande. Lärarens sätt att hantera, undervisa och förhålla sig till den kvinnliga jazzsångerskan föreföll i utbildningssammanhang bidra till skapandet av en särställning för jazzsångerskan. Denna särställning beskrevs av majoriteten informanter som icke önskvärd. Det går att tolka som att utbildningsåren har stor påverkan på den kvinnliga jazzsångerskans upplevelser av sin position i rum där jazz görs. Rummet där jazz görs i utbildningen förefaller även lägga en avgörande grogrund för hur jazzsångerskan positioneras senare i livet och i rum där jazz görs som inte är utbildningsrummet. Fler jazzsångerskor skapar egna rum där de upplever att denna position inte reproduceras och formulerar dessa rum som tryggare. Ett mer djuplodat genusperspektiv hos lärare i kombination med bättre förståelse och en bredare kunskapsbas för sången som instrument kan resultera i att inte förstärka den kvinnliga jazzsångerskans känsla av särställning.

Diskurser som att objektifieras i och med rollen som jazzsångerska beskrevs och det gick att utläsa att informanterna upplevt motstånd om de gått emot den traditionella rollen som jazzsångerska. Det förefaller att sättet att se på jazzsångerskan under jazzens tidiga år, en tid då kvinnans plats i offentligheten mötte motstånd, lever kvar än idag och skapar diskurser när det krockar med nutida tankar om bland annat genus och jämställdhet. Den objektifiering som

informanterna i denna undersökning beskriver skedde i huvudsak från ett publikt perspektiv, där informanterna upplevde att andra krav ställdes på dem och deras kroppar i egenskap av jazzsångerska än vad som ställdes på deras medmusiker som inte var jazzsångerskor.

De kvinnliga jazzsångerskornas känsla inför sig själva och för sitt instrument beskrivs i denna studie som tätt förbundna vilket stöds av forskning av Marie Selander (2012). Många informanter upplevde att de var sitt instrument och att bedömning av instrument och dess prestation i förlängningen också var en bedömning av dem själva. Att söka förståelse för hur kvinnliga jazzsångerskor upplever sig själva och sitt instrument kan bidra till kunskapsproduktion om hur dessa relationer kan förbättras.

En av de 13 informanterna förhöll sig kritisk till intervjufrågorna och ifrågasatte deras syfte och avsikt. Jag tolkar detta som att frågorna mottogs som retoriska i viss mån och inte ansågs neutrala utan efterfrågade ett redan förväntat svar. Detta kan höra samman med mina egna levda erfarenheter som jazzsångerska och kvinna där min förförståelse för situationer som kan uppstå i rum där jazz görs utgjorde grunden till inspirationen för intervjufrågorna.

Upplevelser av att kvinnliga jazzsångerskor inte betraktades som musiker i samma bemärkelse som andra musiker beskrevs återkommande. Detta föreföll höra samman med en begränsad förförståelse och kunskap om komplexiteten hos instrumentet sång och på så vis en begränsning i förståelse för arbetet som ligger bakom. Då sången inte fungerar som andra instrument mekaniskt och tekniskt är det inte konstigt att andra instrumentalister inte kan ha full insikt i instrumentet sång, men frågan blir då om sången borde få större plats under utbildningarna där sången istället särskiljs i positiv bemärkelse. Undervisningsmetoder som är mer sånganpassade med ett fokus på hur sången kan komma till sin fulla rätt förefaller enligt informanterna i denna studie vara eftersträvansvärt. I dagsläget förefaller bristen på denna sorts utbildning skapa diskurser som bidrar till att distansera sångerskan från gruppen musiker.

Många informanter föreföll till viss eller stor del ha reflekterat kring sin position som kvinnlig jazzsångerska tidigare och har i denna studie bidragit till att skapa förståelse för hur kvinnliga jazzsångerskor upplever sin position i rum där jazz görs. En aspekt jag hade velat studera vidare var det som en informant lyfte som fråga - ”Varför just vi? Vilka kvinnor är inte här?”. Hon beskriver gruppen jazzmusiker som homogen och frågar sig vilka som ingår i gruppen jazzmusiker vad gäller olika faktorer såsom till exempel klass. Hon frågar sig vilka som inte är där, vilka som inte får eller kan vara med. Hon fördjupar tanken och beskriver gruppen jazzsångerskor som om möjligt ännu mer homogen än gruppen jazzmusiker. Hennes fråga väcker många följdfrågor som kan belysa rummet där jazz görs och formulera vilka som har tillträde till rummet samt belysa vilka som inte har det.

Avslutningsvis förefaller jazzsångerskans position i rum där jazz görs i denna studie vara en komplex plats med många krav och oskrivna regler. Jazzens historia där kvinnans position varit begränsad och objektiviserad i kombination med förväntningar om hur hon får ta plats i rum där jazz görs skapar en svårmanövrerad terräng. Fler informanter belyste uppfattningen av att det enbart fanns en plats för sången per sammanhang vilket skapade en upplevelse av konkurrens jazzsångerskor emellan. Upplevelser av att våga ta plats, prestera musikaliskt och att förhålla sig till medmusiker och lärare är en del av de diskurser som framträder och bildar ett mönster i denna undersökning. Informanterna upplevde olika former av motstånd i sin orientering av att vara ensam kvinna i rummet samt i situationer där läraren inte hade god insikt och kunskap i instrumentet sång. Effekten föreföll resultera i upplevelser av att särskiljas från gruppen på ett sätt som förstärker jazzsångerskans position av särställning i rum där jazz görs.

7. Referenslista

7.1 Vetenskaplig litteratur

Ahmed, S. 2006. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*, Durham, N.C. Duke University Press.

Annfelt, T. 1999. *Kjønn i utdanning: Hegemoniske posisjoner og forhandlinger om yrkesidentitet i medisin- og faglærerutdanning*. Trondheim. NTNU, Centre for Feminist and Gender Studies.

Arvidsson, A. 2011. *Jazzens väg genom ett svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. Möklinta. Gidlunds förlag.

Baker, P. 2008. *Sexed texts: Language, gender and sexuality*. Oakville, CT. Equinox Pub.

Björck, C. 2011. *Claiming space : discourses on gender, popular music, and social change*. Göteborg. Academy of Music and Drama, University of Gothenburg ; Högskolan för scen och musik.

Borgström Källén, C. 2014. *När musik gör skillnad, genus och genrepraktiker i samspel*. Göteborg. Högskolan för scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Borgström Källén, C. 2011. *När musiken står på spel*. Göteborg. Högskolan för scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Bruér, J. 2006. *Guldår och krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen* (Studies in Musicology nr 17). Stockholm. Stockholms Universitet.

Bruér, J. & Westin, L. 2006. *JAZZ Musik Människor Miljöer* (5:e reviderade upplagan). Göteborg. Ejeby.

- Butler, J. 2007. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Göteborg. Diados.
Översatt av Suzanne Almqvist.
- de los Reyes, P., Molina, I., & Mulinari, D. 2006. *Maktens (o)lika förklädnader. Kön, klass & etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Stockholm. Atlas.
- Ganetz, H., Gavanas, A., Huss, H. & Werner, A. 2009. *Rundgång*. Halmstad. Makadam förlag.
- Green, L. 1997. *Music, gender and education*, Cambridge. UnivPress.
- Gustafsson, K. 2009. *Enkel vacker öm, Boken om Monica Zetterlund*. Stockholm. Leopard förlag.
- Hall, S. 1997. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London. Sage.
- Jackson, A., & Mazzei L. 2012. *Thinking with Theory in Qualitative Research: Viewing data across multiple perspectives*. Oxon. Routledge.
- Rosenberg, T. 2005. *Könet brinner! : texter, Judith Butler 1956, 1958, Karin Lindeqvist 1954*.
Stockholm. Natur och Kultur
- Selander, M. 2012. *Inte riktigt lika viktigt?*. Möklinta. Gidlunds förlag.
- Skeggs, B. 1997. *Formations of class and gender: becoming respectable*. London. Sage.
- Thomsson, H. 2010. *Reflexiva intervjuer*. Lund. Studentlitteratur.
- Winther Jörgensen, M., & Phillips, L. 2000. *Diskursanalys som teori och metod*.
Lund. Studentlitteratur.

7.2 Artiklar

- Caudwell, J. 2010. *The jazz-sport analogue: Passing notes on gender and sexuality*. International Review for the Sociology of Sport. Vol 14:2, s. 551-604.
- Dahl, U. 2010. *Femme on femme: Reflections on collaborative methods and queer feminist ethnography*. K. Browne and C.J. Nash (eds) *Queer methods and methodologies: intersecting queer theories and social science research*, Farnham. Ashgate. Vol 41:4, s. 143-166.
- Drowne, K. 2011. *Theah's life anywheres theah's booze and jazz: Home to Harlem and Gingertown in the Context of National Prohibition*. Callaloo. Vol 34:3, s. 928-942
- Green, L. 2002. *Exposing the gendered discourse of music education*. Feminism & Psychology, 12:2, s. 137–144.
- Fagerström, E. 2018. *Sveriges jazzdrottningar*. Historiskan. Vol: 2018:4, s. 50-55
- Stacey, J. 1988. *Can there be a feminist ethnography?*, Women's Studies International Forum. Vol. 11:1, s. 2-27.

7.3 Examensarbeten

- Törnfeldt (Hedin), G. 2008. *Genus i Jazzundervisning*. KMH. Examensarbete.

8. Bilagor

8.1 Intervjufrågor

1. Hur upplever du att det är att ha sången som instrument?
2. Hur upplever du att det är att vara kvinna i rum där jazz görs?
3. Har du upplevt att sången som instrument påverkat din position som musiker? I så fall, hur?
4. Upplever du att det existerar en maktordning för instrument inom jazzgenren?
5. Hur ser du på jazzsångens status gentemot andra instrument inom jazzgenren?
6. Vad är din upplevelse av att vara jazzsångerska och kvinna?
7. Har du upplevt situationer där ditt instrument eller ditt kön (eller kombinationen av de två) skapat situationer som "skaver"? I så fall, beskriv gärna.
8. Har ditt instrument påverkat din relation till andra kvinnliga jazzsångerskor? I så fall, beskriv gärna.
9. Har ditt instrument påverkat din relation till andra instrumentalister inom jazzgenren? I så fall, beskriv gärna.