



## För sent för Very Early?

Ett konstnärligt undersökande arbete av instrumentet sång i ett rum där jazz skapas

Sara Aldén

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2021

Författare: Sara Aldén

Arbetets rubrik: För sent för Very Early?

Arbetets titel på engelska: Too late for Very Early?

Handledare: Professor Anders Hagberg

Examinator: Dan Olsson

## Abstract

I detta arbete undersöker författaren hur hennes musikaliska uttryck och klang påverkas av hur hon upplever rummet och sammanhanget hon befinner sig i. Författaren genomför tillsammans med två utvalda musiker ett konstnärligt undersökande arbete där hon med hjälp av anteckningar från repetitionstillfällena samt ljudfiler från nämnda repetitionstillfällen analyserar hur hon och hennes instrument påverkas av stämningarna och förväntningarna som rummet har på henne som jazzsångerska samt hur hennes musikaliska uttryck påverkas av hennes förmåga och möjlighet att hantera sitt instrument i ett rum där jazz skapas. Författaren konstaterar att stämningar och förväntningar påverkar hennes instrument och förmåga att uttrycka sig musikaliskt och kreativt.

Keywords: jazz, singer, improvisational music, gender

Nyckelord: jazz, sångare, improvisationsmusik, genus

# Innehållsförteckning

Abstract.....	2
Innehållsförteckning.....	3
1. Inledning.....	5
• 1.1. Introduktion.....	5
• 1.2 Syfte och Frågeställning.....	10
2. Metod och material.....	11
• 2.1 Metod.....	11
• 2.2 Material.....	12
• 2.3. Avgränsningar.....	13
3. Bakgrund och tidigare forskning.....	13
• 3.1 Kvinnans plats och roll i musiken historiskt.....	14
• 3.2 Jazz och genusforskning.....	15
• 3.3 Instrumentet sång, dess roll och historia.....	17
• 3.4 Jazz och utbildning.....	19
4. Teori.....	20
5. Analys och Resultat.....	21
6. Diskussion.....	24

7. Slutord - Coda.....	30
8. Referenslista.....	32
• 8.1 Vetenskaplig litteratur.....	32
• 8.2 Vetenskapliga artiklar.....	33
• 8.3 Examensarbeten.....	33
• 8.4 Digitala källor ljudupptagningar.....	33

# 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 känt mig hämmad i rum där jazz skapas. Jag har upplevt att rummet som jazzen görs i är en svårmanövrerad terräng med tydliga förhållningsregler som ingen förklarar för en utan som en helt sonika måste lära sig. Jag har många gånger funderat på hur detta påverkar mig musikalisk och konstnärligt. Jag har undrat för mig själv - hur skulle jag sjunga, uttrycka mig och låta om jag inte hela tiden manövrerade mig i rummet, i relation till mina medmusiker, lärare och rummets historia. Jag har också stått inför det faktum att mitt instrument, sången, inte riktigt funkar som andra instrument som är utanpå kroppen i relation till mitt som är inuti kroppen. Det påverkas av dagsformer och känslolägen på ett sätt som många gånger sätter en som musiker i en särställning och instrumentet klingar och ljuder väldigt olika beroende på hur jag som människor mår och upplever min tillvaro. Med andra ord, att stämningen i rummet kan påverka mitt instruments förmåga att prestera och fungera över huvud taget. Det ämnar jag examinera i detta konstnärliga undersökande arbete.

Jag har alltså många gånger känt mig hämmad av att befinna mig i rum där jazz skapas och känt att jag vill bryta mig fri från det, och förväntningarna som rummet och jag ställer på mig. Känslan av att som kvinna i en mansdominerad genre alltid behöva bevisa att jag var bra, eller lika bra som dem i alla fall, och visa på att jag inte heller var en jobbig, krånglig tjej som ställde massa krav om tonarter och noter med tillhörande texter avsedda för sång, återkom. Jag ville inte vara till besvär, och trots mina försök att inte vara det, upplevde jag att bara att jag existerade i dessa rum, var jag besvärligt. För mig, för de andra i rummet, och för läraren som ibland befann sig i dessa rum. Sången som instrument har en inte helt friktionsfri historia

inom jazzen och dess roll som en del av bandet har inte varit någon självklarhet, något som följer med oss än idag då vi växer upp med bilder och porträtteringar från en tidigare jazz där sångens roll var, och på många sätt än idag är något som särskiljs från bandet och gruppen hårt arbetande musiker.

Jazzens värld kan upplevas som en svårmanövrerad sådan. Att musicera i rummet där jazz skapas, med dess förväntningar på prestation i kombination med dess och mansdominerade historia och nutid, upplever jag som kvinna är speciellt utmanande. Att som kvinnlig jazzsångerska hantera både ett instrumentet med speciella förutsättningar och en upplevd lägre status än instrument utanför kroppen, och att samtidigt vara kvinna i ett rum av och med män kan vara utmanande. Att känna sig trygg nog att musicera fritt i detta rum är utmanande. För inte bara kvinnor utan även män. Dessa två parametrar upplever jag begränsar mig många gånger i rum där jazz skapas - att jag är jazzvokalist med ett instrument med speciella och särskilda förutsättningar i relation till andra jazzinstrumentalister samt jazzens förväntningar på prestation och leverans i spelsammanhang. Båda begränsar mig och min möjlighet att kunna musicera fritt.

Under mina utbildningsår har jag upplevt att jag själv och mina medmusiker i samtal lyft hur svårt det är att befinna sig i ett ensemblerum och spela jazz. Då musikformen kräver en god teoretisk och praktisk befästning av sitt instrument är utbildningsformatet utmanande för egot och självbilden, för man kommer att misslyckas. Och man kommer göra det i grupp. Jag minns tydligt första gången jag skulle sjunga jazzstandarderna *All the things you are* i min jazzensemble på mitt första år på folkhögskola. Låten har en komplicerad melodi då det ständigt byts tonart i den och som sångerska, utan klaffar eller strängar, är detta inte ett jobb som handlar om att läsa noten och spela det som står, som musiker med instrumentet utanför kroppen kan göra, utan det handlar om att lära sig melodin helt och hållet utantill och befästa det i gehöret och muskelminnet i stämbanden till den grad att det sitter som ett rinnande vatten. Jag hade övat den i samma tonart som Ella Fitzgerald och övat den så pass mycket att den satt etsad i mitt muskelminne. Väl på lektionen räknade vår ensemblelärare in, en respekterad man och erkänd storbands-musiker i övre medelåldern, och mina medmusiker

började spela introt. I en helt annan tonart, nämligen den vi hade fått tilldelad i noterna som jag inte noterat var en annan då jag haft fullt upp att bara lära mig den svåra låten. Det som hände sen den lektionen var ett utdraget och ytterst smärtsamt letande i tonarter och toner, först förstod jag inte vad som var fel utan avbröt låten flera gången för att försöka hitta rätt. Stämningen gick att ta på och läraren var minst sagt missnöjd med min prestation. Mitt muskelminne bar mig bara i rätt tonart, för så funkar sången som instrument, i den tonart man övar en låt fastnar den och svåra intervaller och likande språng i melodin känns naturliga i den tonarten man övat den i. Här stod jag nu, helt utan ledstång och någon som helst aning om hur jag skulle ta mig vidare, och läraren var inte välutbildad i musikundervisning utan mer en frilansande musiker med ett namn som ledde en ensemble, så inte heller han fångade upp detta eller hjälpte oss som grupp att komma rätt eller ens vidare. Det enda jag hade att falla tillbaka på var mitt då inte så utvecklade gehör och mitt mod att göra fel. I varenda takt. Samtliga musiker i det rummet den dagen led, mina medmusiker som bara ville hjälpa men inte kunde, och för dem att genomlida mitt trevande och mina tappra försök varenda gång vi uppmanades ta om låten är något som såklart inte var njutbart för dem heller. Jag skämdes och kände mig så himla dålig. Vår lärare var med största sannolikhet inte heller lätt i sinnet när han gick därifrån då han själv säkert varit i samma musikersituationer med liknande utmaningar.

Situationer som dessa uppstår i en jazzmusikers liv. Och att de bränmärker en i att kunna uttrycka sig fritt och ledigt är inte svårt att förstå. Ensemblelektioner som dessa återkommer, och någonstans i ryggmärgen, trots mina fem år på musikutbildningar, är jag fortfarande otrygg och oroad när jag ska gå in på en lektion på musikhögskolan för att jag vet hur jobbigt det kan bli om jag ställs inför en oförberedd musikteoretisk utmaning som mina medmusiker med instrumentet utanför kroppen kommer klara sig förbi med hedern i behåll. Jag upplever att detta är ett ok som jazzvokalister bär, och som med-musikerna i närheten av en också alltid är rädda för, för det är så otroligt jobbigt och blottande att hamna där, med byxorna nere och allt en vill är att det ska vara över. Alla vill att det ska vara över. Jag kan fortfarande känna anspänningar i rummet innan jag som vokalist ska sjunga ett solo, alltså

improvisera över den aktuella jazzstandarden utifrån tonmaterialet som bjuds i den låten, för det finns en oro i rummet att jag ska misslyckas. Såsom så många varit med om under sina utbildningar och år som musiker. Denna stämning och utmaning, med känslan i rummet som motstånd redan från början, gör att jag känner mig begränsad i rum där jazz skapas. Jag vågar sällan släppa taget om mentala ledstänger såsom att hålla sig till enkla melodier och harmonier helt utan begränsar mig då jag känner mig ofri och fjättrad av historien som dessa rum bär med sig för mig och mina medmusiker. Jag upplever att mina medmusiker först slappnar av med mig som musiker när de försäkrat sig om efter några låtar att, jo, hon har faktiskt koll, detta kommer gå bra. Då kan de andas ut och inte behöva oroa sig för en jobbig situation.

Rösten som instrument är redan det en utmaning inom jazzgenren. Då rösten har en helt annan utgångspunkt i hur den fungerar utifrån en instrumentalist perspektiv är det svårt att som icke-vokalist att fullt sätta sig in i vad instrumentet och övningen för den innebär och ställer för krav på en som musiker. Musiker som har instrumentet på utsidan av kroppen kan relatera till varandras övning, övningsmetoder och kamper, hur jobbigt det kan vara och på så sätt även förstå mängden hårt arbete som går in i att faktiskt bemästra och spela deras instrument. Detta går delvis förlorat mellan vokalisterna och instrumentalisterna då en vokalistens övningar ser olika ut, otroligt mycket bygger på ett välutvecklat gehör och mod att lita på det, i kombination med teoretiska ledstänger som i övningsrummet kan hjälpa en att brodera ut ett säreget tonspråk som en sedan plockar fram och applicerar i spelsituationer. Om en övat det väl och det sitter efter många timmars repetition av de aktuella tonerna en vill lyfta fram i låtarna kan de följa med hela vägen in i spelsammanhang. Om en tvekar eller känner sig osäker slutar det ofta med att man bara improviserar kring toner som ingår i ackordföljderna, något som är önskvärt men som nödvändigtvis inte betraktas som vidare intressant, utan om en lyckas hitta (i gehöret) och sjunga fram den höjda kvarten i en lydsk skala i den takten som ackordet där en lyrisk skala kan tillämpas får en som musiker en mycket större respekt, genom att lyckas ta den tonen säger man till sina medmusiker ”titta, se här, jag gör exakt samma jobb som ni, jag kan också teorin bakom, jag inte bara sjunger vad som helst utan jag



har verkligen analyserat låten precis som ni”. Man får då ofta gruppens respekt och bekräftelse i form av uppmuntrande blickar och beröm. Med det sagt så ser det helt annorlunda ut hur en övar som vokalist och ens fråga att prestera det som förväntas beror mycket på både dagsform och många gånger påverkas även sångens kvalitet och kärna av känsloläge och förmåga att applicera olika sångtekniker, såsom den att applicera känslor till vissa toner för att kunna genom tex glad känsla i svalget kunna ta toner ”ovanifrån” och på så sätt få dem att låta renare. Att sjunga en sång med sorglig text men med glad känsla i munhålan är något som musiker med instrumentet på utsidan av kroppen inte ställs inför. De ställs inför andra, lika utmanande utmaningar, men inte samma som vokalister. Detta upplever jag skapar ett glapp mellan vokalister och musiker med instrumentet utanpå kroppen. I en genre som jazz där prestige, eller en aktiv avståndstagande från den, är en ständigt närvarande parameter, består en del av prestige i att vara medveten om omfattningen av arbete det tar att möjliggöra vissa grepp såsom standardiserade fraser och melodier. Sången får därför en särställning då det dels funkas annorlunda från de andra instrumenten, men även för att få, förutom vokalister, kan sätta sig in i det bakomliggande arbetet för en prestation på en scen. Även egenskaper som att låta som andra instrument, sola som en gitarr tex, kan därför upphöjas av just instrumentalister då de kan relatera till komplexiteten och arbetet bakom, och därför får även detta ljudideal högre status jazzmusiker emellan.

På Högskolan för Scen och Musik skapade jag en trio med utgångspunkten att skapa en miljö där jag känner mig trygg och accepterad i största möjliga mån. Min vision med detta är att möjliggöra ett undersökande av hur mitt instrument kan låta när det inte möter det motstånd som kan uppstå när en musicerar med musiker en inte känner sig trygg med eller känner att en värderas utifrån ens prestation. Jag vet att denna grupp respekterar och uppskattar mig och min musikalitet för den jag är och därför kändes det väldigt lämpligt att undersöka mitt instrument med dem som utgångspunkt och bollplank. Vi hade flera samtal om hur vi alla upplevde att rummet där jazz skapas påverkar vår musik och förmåga att musicera och utformade en strategi som gick ut på att i grupp spela standards, något som vi alla hade en komplex ingång i, då de ovannämnda ensemblelektionerna brännmärkt många låtar med

jobbiga känslor av prestationsångest och misslyckanden. Vi enades direkt om att vi ville försöka oss på att spela en låt som heter *Very Early* av Bill Evans<sup>1</sup>, en något mytomspunnen låt i jazzvärlden då det är en harmoniskt komplicerad låt som är känd för att vara svår att göra bra. Vi ville ge *Very Early* en ärlig chans och jag ville ge mig själv en ärlig chans att se hur mitt instrument påverkas av att befinna sig i en jazzkontext.

## 1.2 Syfte och frågeställning

Syftet med detta arbete är att, i en jazz-musikalisk kontext undersöka hur det är att vara sångare med detta speciella instrumentet som förutsättning. Syftet är att undersöka hur mitt musikaliska uttryck och min klang påverkas beroende på hur jag upplever stämningen i rummet och undersöka hur det är att förhålla sig till att ha sitt instrument i kroppen. Det syftar också till att finna och formulera de faktorer som möjliggör detta friare konstnärskap och musikaliskt skapande.

Frågeställningar:

- Vad gör det med min kreativitet och mitt musikaliska uttryck att vara sångare i en specifik jazzkontext?
- Hur påverkas min klangbild och improvisatoriska förmåga av min upplevelse av stämningen i rummet?
- Vilka verktyg kan jag urskilja och sedan aktivt frambringa för att möjliggöra ett friare musikaliskt uttryck för mig som sångare?

---

<sup>1</sup> *Very Early* - Bill Evans Trio. *Moon Beams*. Riverside Records. Utgiven 1962. Åtkommen från 2021-04-26  
<https://open.spotify.com/track/58gg22rFN1xRC2MqKkzDNq?si=CBETKyC1TNqEoR5DX1H6Zg>

## 2. Metod och material

I följande kapitel presenterar jag mitt val av metod och material och formulerar vilka avgränsningar jag valt att göra i denna uppsats.

### 2.1 Metod

Min metod att undersöka vad det gör med min kreativitet och mitt musikaliska uttryck att vara sångare i en jazzkontext görs genom att analysera anteckningar och ljudfiler från repetitionstillfällena tillsammans med trion. Med låten *Very Early* som utgångspunkt kommer vi under totalt 10 repetitionstillfällen spela låten och notera hur jag påverkas vokalt beroende på hur jag upplever sammanhanget och stämningar i rummet. I och med utgångspunkten att ha skapat en grupp med två musiker jag känner mig trygg och accepterad med, möjliggör jag ett undersökande av hur mitt instrument kan låta när det inte möter det motstånd som kan uppstå när en musiker med musiker en inte känner sig trygg med eller känner att en värderas utifrån ens prestation utan för att man duger som man är.

Jag kommer notera och analysera hur jag som sångerska påverkas av känslan i rum där jazz skapas utifrån mitt sound, min klang och improvisatoriska förmåga. Detta då instrumentet som är i kroppen påverkas starkt av dess känslor och därigenom stämningar. Jag kommer även notera hur gruppens dynamik och sound påverkas av min förmåga att känna mig fri i musicerandet. I detta arbete kommer jag aktivt söka efter vilka faktorer som bidrar till hur jag känner mig i dessa rum och därefter låter, för att konkret kunna formulera vilka verktyg jag kan använda mig av för att mer effektivt nå en plats av musikalisk frihet i mitt framtida verksamma liv som sångerska. Jag kommer granska och analysera anteckningar från innan, under och efter repetitionstillfällena och lyssna på ljudfilerna från dessa

repetitionstillfällena och analysera min rösts kvalitet, kärna och klang. Jag kommer lyssna efter min improvisatoriska förmåga och hur jag låt i samklang med gruppen.

För att kunna befinna mig i rummen och vara en del av undersökningen vilar min undersökning på två vetenskapliga metoder. Dels en metod med etnografisk ansats enligt David Silverman. Silvermans etnografiska metod besvarar frågan ”*What’s going on here?*”<sup>2</sup>. Jag ämnar luta mig mot metoden ”Deltagande observation” enligt Katrine Fangen som beskrivs som en metod där forskaren insamlar data genom att delta och/eller observera de studerade människornas vardagsliv<sup>3</sup>. Jag kommer även delvis grunda analysen på material bestående av samtal vi musiker haft som fungerat som ett reflekterande av våra tankar och upplevelser av att vara musiker och att befinna oss i den specifika jazzmiljö som vi gör. Jag kommer även presentera och motivera de valda medmusikerna under Material.

## 2.2 Material

Materialet jag kommer använda mig av i detta konstnärligt undersökande arbete är mina egna anteckningar som gjorts innan, under och efter de aktuella repetitionstillfällena med trion samt ljudinspelningar av de aktuella repetitionstillfällena. Jag kommer använda mig av låten *Very Early* av Bill Evans som låtmateriale som vi som grupp kommer spela vid varje repetition. Att använda *Very Early* är ett sätt att verkligen utmana mig själv och trion i att frigöra sig från de begränsningar som ligger i både låten och i rummet där jazz skapas. Låten *Very Early* är skriven av Bill Evans och är alltså en harmoniskt komplicerad låt som både älskad och något fruktad då den är väldigt svår att göra ”bra”. Alla kan kanske spela den, men inte många kan skapa musik med den. Med det sagt är det en otroligt vacker sång som många älskar och så även vi. Vi alla enades kring vår känsla att vilja ge låten revansch, och att vi alla upplevde oss som begränsade i den på grund av dels ångesten kring att prestera i den, men

---

<sup>2</sup> Silverman, David. *Interpreting qualitative data. Methods for analysing talk, text and interaction*. London. Sage. 2006. Sida. 69.

<sup>3</sup> Fangen, Katrine. *Deltagande observation*. Malmö. Liber AB. 2005.

även kring känslan att rummet där den låten spelas lätt blir anspänt och fyllt av förväntningar på hur man ska spela den låten. Vi ville ge den en ärlig chans, en chans till revansch efter alla år av att bara kämpa sig igenom dem utan att möjliggöra musikalisk och konstnärlig frihet. Vi ville se om det var för sent att låta *Very Early* bli den låt den förtjänar att vara i vårt jazzsammanhang. Min medmusiker i detta konstnärligt undersökande arbete är Daniel Andersson och August Björn. Kontrabasisten Daniel Andersson valde jag att ha med som medmusiker då han får mig att känna mig väldigt trygg och vi har känt varandra och musicerat ihop i många år. Resultatet av vår långa vänskap och våra många timmar av musicerande ihop upplever jag är en säkerhet och trygghet i spelet och en stor känsla av att vara accepterad som jag är, både som människa och musiker. Pianisten August Björn valde jag att ha med som medmusiker då han, liksom Daniel Andersson, skapar en känsla av trygghet och lugn, genom att dels inspirera med sin musik som känns ärlig och trygg samt att han uttryckt en lika stor nyfikenhet inför detta ämne som jag, och därmed även kan bidra med tankar och reflektioner under arbetets gång. Dessa två musiker möjliggör den specifika miljön jag ämnar undersöka i detta konstnärliga undersökande arbete. Att dessa två musiker identifierar sig som män är något jag valt då jag tidigare undersökt kvinnoseparatistiska jazzforum och finner mig själv tryggare där och mer fri i musiken och i min improvisatoriska förmåga. Dock vill jag inte begränsa mitt musicerande till enbart personer som identifierar sig som kvinnor och undersöker i detta arbete hur jag kan skapa en liknande miljö med personer som identifierar sig som män.

## 2.3 Avgränsningar

Jag har valt att i detta konstnärliga undersökande arbete avgränsa materialet till min egen process och mina egna anteckningar. Jag kommer göra ett urval av repetitionstillfällen att analysera och det kommer bestå av tre repetitioner. Jag kommer bygga min analys på materialet från dessa tre tillfällen i form av anteckningar, ljudfiler och samtal vi hade i trion om de situationer som uppstod. Ljudfilerna jag väljer väljs utifrån kriteriet att vara av

betydande roll för min möjlighet att undersöka hur min klang och improvisatoriska förmåga förändras. Jag väljer i denna konstnärligt undersökande uppsats att tala om ”rum där jazz skapas” istället för t.ex. ”jazzmiljö” då jag tar avstamp ur Butlers *performativitetsteori* (se kapitlet Teori) där hon etablerar att jazz är något som aktivt görs genom reproducerande av aktioner och manér och toner, och därigenom är även jazz något som skapas och inte något som bara *finns*, som ordet ”jazzmiljö” antyder. Därför använder jag ”rum där jazz skapas”, för den specifika jazzkontext vi befinner oss i är ett rum där vi skapar jazz.

### 3. Bakgrund och tidigare forskning

I detta kapitel kommer tidigare forskning gällande sångens roll i historien undersökas för att tydliggöra vilken bakgrund och ingång jag fått med mig i mitt musicerande. Rollen som sångerska och som kvinna är en plats där begrepp som makt och status blir märkbart, att som kvinna uppleva att en har mindre makt och status än män och som sångare uppleva att en har mindre makt och status än instrumentalister med instrumentet utanpå kroppen inom jazzvärlden. För att förstå platsen som jazzvokalist och kvinna ska vi i detta kapitel titta närmare på varför den platsen inte alltid varit självklart, och granska vilka fördomar, normer och föreställningar som lever kvar än idag. De föreställningar som lever kvar idag i tidigare generationer och som lär unga idag vad jazz är och hur det görs spelar i allra högsta grad in på hur det är att leva i en miljö där jazz utövas och att vara just kvinna och inte man. Jag ämnar här möjliggöra en förståelse för vad en jazzsångerska får med sig av att musicera jazz och vad som är och varit synen på instrumentet och jazzsångerskans roll. Tidigare forskning och bakgrund till ämnet bidrar till en större förståelse för de många olika maktaxlar som hon möter och som tillsammans bidrar till att skapa motstånd gentemot jazzsångerskor i rum där jazz skapas. Detta bidrar således till att skapa otrygghet som riskerar att begränsa hennes musikaliska och konstnärliga förmåga samt hennes utrymme. Därför kommer jag i detta kapitel att gå djupare in på jazzen sett ur ett genusperspektiv. Genusvetenskapen skapar en grund för förståelse för de sociala strukturer som bidrar till en plats musiken och i rummet

som inte alltid är lättmanövrerad eller för den delen självklar. I slutet av detta kapitel kommer jag presentera forskning om instrumentet sång och genus och granska hur jazz sett och ser ut i utbildningen.

### 3.1 Kvinnans plats och roll i musiken historiskt

Kvinnans musik har historiskt varit tätt förbundet med hennes anseende och respekt. Detta lyfter Hillevi Ganetz et al.<sup>4</sup> i boken "Rundgång" där det definieras hur övre medelklasskvinnans roll i Sverige under 1800-talet stod i relation till musiken och att detta i sin tur påverkade hennes värde. Kvinnor som hade möjlighet att musicera tillhörde övre medelklassen och det fält de tilläts operera inom var som lärare eller kantor, och några få kunde få anställning på operan. Hennes värde på äktenskapsmarknaden påverkades av hennes förmåga att musicera, var hon för begåvad och kanske till och med tagit sig till en plats av att vara professionell violinist t.ex ansågs hon förmedla en påträngande känsla av hot gentemot sin potentiella man då hon riskerade att överskugga sin potentiella framtida man. Hon riskerade då att bli ogift, ett då osäkert öde. Det ansågs problematiskt att som kvinna vara för begåvad då det resulterade i en status som i sin tur möjliggjorde en självständighet och därmed en automatisk risk för sexualisering då hon är en del av det offentliga rummet. Om hon däremot var helt talanglös minskade detta därmed hennes värde på äktenskapsmarknaden, det bästa var om hon var "lagom" begåvad. Att sjunga och spela piano ansågs dock inte lika påträngande, därför blev detta en plats där kvinnor fick och kunde vara aktiva<sup>5</sup>. Kvinnor som grupp har historiskt varit i minoritet i närapå samtliga professionella former av musikutövande, oavsett genre eller social kontext<sup>6</sup>. Denna underrepresentation sänder signaler

---

<sup>4</sup> Ganetz, Hillevi, Gavanoas, Anna, Huss, Hasse. & Werner, Ann. *Rundgång*. Halmstad. Makadam förlag. 2009.

<sup>5</sup> Ganetz, Gavanoas, Huss & Werner, *Rundgång*, 2009.

<sup>6</sup> Borgström Källén, Carina. *När musik gör skillnad, genus och genrepraktiker i samspel*. Göteborg. Högskolan för scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet. 2014.

till ungdomar och unga kvinnor om vilka som har musikfält att tillgå. Konsekvenserna som bli av detta går även att se tydligt i dagens musikliv<sup>7</sup>.

## 3.2 Jazz och genusforskning

Jazzen föddes och utvecklades i USA under sent 1800-tal och detta var en tid då samtliga offentliga rum tillhörde männen. Detta var en tid då arbetande kvinnor var en avvikelse. De kvinnor som på något sätt musicerade gjorde det i hemmet på pianot som var en naturlig del av hennes plats i samhället, alltså hemmet. Om hon mot förmodan fortsatte sitt musicerande resulterade detta i en tjänst som lärare eller kyrkomusiker men ytterst sällan som professionell musiker. De otroligt få kvinnor som ansträngde sig för att möjliggöra ett utövande av sitt instrument professionellt stod även inför utmaningar som t.ex förväntningen att avsluta sitt yrkesverksamma liv när hon gifte sig. I slutet på 1800-talet i USA resulterade kvinnorörelsen i kvinnlig rösträtt under 1920-talet, och därefter stundade de formativa decennierna för jazzen, 30- 40- och 50-talen<sup>8</sup>. De som nästan uteslutande spelat jazz är män och kvinnor har deltagit som sångerskor eller pianister<sup>9</sup>. För de få tidigt verksamma jazzmusikerna som var kvinnor i USA spelade ofta i damorkestrar<sup>10</sup>. Antalet aktiva kvinnor inom jazzen har dock ökat med tiden i och med att allt fler jazzutbildningar har etablerats och tjejer och kvinnor har även börjat spela jazz på andra instrument är de traditionellt historiska instrumenten sång och piano utan istället börjat spela jazz på vad som anses vara ”manliga” instrument<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Arvidsson, Alf. *Jazzens väg genom ett svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. Möklinta. Gidlunds förlag. 2011.

<sup>8</sup> Arvidsson, *Jazzens väg genom ett svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*, 2011.

<sup>9</sup> Bruér, Jan & Westin, Lars. *AZZ Musik Människor Miljöer* (5:e reviderade upplagan). Göteborg. Ejeby. 2006.

<sup>10</sup> Bruér, Jan. *Guldår och krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen* (Studies in Musicology nr 17). Stockholm. Stockholms Universitet. 2006.

<sup>11</sup> Bruér & Westin, *AZZ Musik Människor*, 2006.



Kvinnors underrepresentation är en viktig utgångspunkt för att förstå jazzvärlden ur ett genusperspektiv. Judith Butler som är professor i retorik och litteraturvetenskap vid University of California i Berkeley skriver att ”improvisation has been produced historically and performatively to deny girls and women recognition as viable subjects”<sup>12</sup>. Dr Jayne Caudwell, professor i Social Sciences, Gender and Sexualities vid Bournemouth University lyfter hur improvisationsmusiken historiskt har erkänt kvinnor och flickor som objekt och inte som livskraftiga subjekt<sup>13</sup>. Trine Annfelt, professor vid Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) belyser även hon hur det manliga idealet genomsyrar jazzen där den hegemoniska maskuliniteten som existerar inom jazzen uppmanar män till att ta risker, kasta sig ut och att våga på ett sportliknande sätt<sup>14</sup>.

### 3.3 Instrumentet sång, dess roll och historia

Sången som instrument är enligt Lucy Green, professor i musikutbildning vid UCL Institute of Education i Storbritannien, starkt sammankopplat med femininet<sup>15</sup>. Att sjunga har historiskt varit mer tolererat än vad det var att som kvinna spela andra instrument. Inom jazzen var det från och med 1930-talet fram till andra världskrigets slut väldigt populärt med storband som spelade swing i USA. Då sångerskor sågs som länken mellan publiken och bandet samtidigt fungerade som dragplåster hade nästintill varje band hade en sångerska med på scen. Hennes primära syfte var därför inte att bidra till den musikaliska delen av utan hon var där som objekt, och därigenom var det önskvärt att hon såg bra ur, vilket också gjorde att det inte

---

<sup>12</sup> Caudwell, Jayne. The jazz-sport analogue: Passing notes on gender and sexuality. *International Review for the Sociology of Sport*. Vol: 14:2, 2010. Sida 551-604. Citat sida 240. doi: 10.1177/1012690209357120

<sup>13</sup> Caudwell, The jazz-sport analogue: *Passing notes on gender and sexuality*. Sida 551-604.

<sup>14</sup> Annfelt, Trine. Kjønn i utdanning: Hegemoniske posisjoner og forhandlinger om yrkesidentitet i medisins- og faglærerutdanning. Trondheim. NTNU, Centre for Feminist and Gender Studies. 1999.

<sup>15</sup> Green, Lucy. *Music, gender and education*, Cambridge. UnivPress. 1997.

spelade någon roll hur bra du var på att sjunga om du inte hade ett önskvärt utseende. Den kvinnliga jazzsångerskan gick under denna tid under epitet som warbler som betyder skogsfågel, canary, alltså kanariefågel, eller crooner som betyder smörsångare. I Sverige kallades hon refrängsångerska eller kuttersmycke och smeknamn som dessa ansågs vara nedsättande omdömen. De övriga musikernas i bandets relation till sången var därmed också att den var mer av ett nödvändigt ont än någon som var en del i bandet och som deltog i det aktiva musicerandet. Att ha med en sångerska var något som fyllde funktionen att ha en vacker, helst ung flicka/kvinna på scenen för den betalande manliga publiken som var i majoritet. Som sångerska hade de ofta mindre betalt än de övriga instrumentallisterna i banden och hanterade ständigt att vara ensam kvinnlig medlem i orkestern under både många och långa turnéer<sup>16</sup>. Sångerskor var i Sverige ofta föraktade av andra musiker, bland andra uttalade sig musiker som Putte Wickman, en erkänd svensk klarinettist verksam från slutet av 1960-talet och framåt, att han upplevde att ”Sångerskor spelade man helt enkel med för att de gav fler jobb, men helst ville man slippa”<sup>17</sup>. I tidningar som Orkester Journalen och Estrad omnämndes svensk jazzsångerskor sångerskor som bland annat ”söta tuttenuttor”, ”pin rytmisk pinuppa” och ”månadens hjärtklappning”<sup>18</sup>. I dessa medier blev sångerskans roll ofta sexualiserade och objektifierade, detta genom bland annat att de ofta förekom på avporträtterade i foton men inte i brödtexten<sup>19</sup>.

Sången hade en viktig roll i tidig jazz konstaterar journalisten Lara Pellegrinelli. Rösten var central i den tidiga jazzen som kom ur en blandning av blues, jazz, spirituals och work songs. Rösten och texten var central och lyfts fram som det egentliga ursprunget till jazz. Dock har detta kommit att tillskrivas instrumentalmusiken i historieskrivningen. Att manlig dominans upprätthålls inom jazzmusiken beror på flera faktorer såsom historier om stora män som hjältar, marginaliserande av kvinnor samt sångerskor, separationen av jazz från

---

<sup>16</sup> Selander, Marie. *Inte riktigt lika viktigt?*. Möklinta. Gidlunds förlag. 2012.

<sup>17</sup> Selander, *Inte riktigt lika viktigt?* 2012. Sida 143.

<sup>18</sup> Selander, *Inte riktigt lika viktigt?* 2012. Sida 143.

<sup>19</sup> Selander, *Inte riktigt lika viktigt?* 2012.

den folkliga och underhållande sfären<sup>20</sup>. Enligt musikprofessorn Lucy Green löper en som sångerska risk att i första hand ses som en sjungande, feminin kropp och i andra hand som en kompetent musiker då rollen som frontfigur i kombination med dominansen av kvinnliga sångerskor befäste positionen för kvinnor som objekt och inte subjekt. Detta då feminina positioner intar en understödjande funktion rum där musik görs i relation till de maskulina positionerna i rummet. Kvinnor tar alltså i musik-och ensemblesituationer en passivare roll medan männen tar en mer aktiv roll, vilket leder till att männen upplevs som subjekt och kvinnorna som subjekt. Detta bekräftas genom att maskuliniteten tar mer plats med kropp och ljud än vad femininiteten gör. Rollen som frontfigur, alltså sångare begränsar individens och musikerns handlingsutrymme då frontfigur måste förhålla sig till kroppen och objektifieringen på ett sätt som en trummis eller basist inte måste, då de också samtidigt har ett objekt som tar bort fokuset från kroppen som objekt. Detta leder i sin tur leder till en kroppslig anpassning som ofta blir passivare än de andra musikerna och då även blir feminint understödjande<sup>21</sup>.

Utifrån detta avsnitt går det att utläsa att jazzsångerskans roll och position var ansträngd och något oönskad bland musiker, vilket än idag kan anses vara en upplevelse.

### 3.4 Jazz och utbildning

I Sverige har jazz och genusundervisning i kombination har en relativt kort historia. I ”Genus i jazzundervisning” granskar jazzsångerskan Gunilla Törnfeldt i hur stor utsträckning ett genusperspektiv inom undervisning av metodik i jazz- och improvisationsensemble existerade på musikhögskolenivå då undersökningen genomfördes. Undersökningen pekade på att det inte funnits, och inte heller fanns ett genusperspektiv i metodikundervisningen i jazzensemble vid de skolor hon undersökte, nämligen Kungliga Musikhögskolan Musikhögskolan i Malmö. Hon fastslog ett genusperspektiv i ensemblemetodiken bör annekteras på musikhögskolorna

---

<sup>20</sup> <sup>20</sup> Arvidsson, *Jazzens väg genom ett svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*, 2011.

<sup>21</sup> Green, *Music, gender and education*, 1997.

och musikutbildningar. Detta då utbildning och kunskap som en mycket betydelsefull väg mot en förändring av rådande genusstrukturer enligt Törnfeldt<sup>22</sup>.

## 4. Teori

Sångens status är därför värd att diskutera och titta närmare på då den påverkar hur en mottas i rummet och det påverkar hur man möts av sina medmusiker. I och med det som jag diskuterar nu går det att urskilja att min upplevelse som musiker under 10 års tid är att sången har en särställning i relation till de andra instrumenten i jazzfamiljen. Men vad gör då detta med musikern som har sång som huvudinstrument? För att få svar på dessa frågor vände jag mig 2016 mot genusvetenskapen. Där fick jag verktyg att förstå min sociala kultur och framför allt, förstå komplexiteten i makt och hur det tar sig form i rum. Utifrån Judith Butlers *performativitetsteori* skapas förståelse för hur det ständigt i ett rum reproduceras handlingar och positioner. Men hennes teori förstår vi att jazz är något som görs, inte bara i musiken, utan hur en räknar in, hur en för sig i rummet och hur en behärskar rummets aktuella jargong och språk<sup>23</sup>. Sara Ahmeds teorier om människors *situering* i ett rum öppnade upp för många nya tankar och möjliggörande en förståelse för hur vi existerar i rum. Hennes teori grundar sig på hur en människa alltid står i relation till hur rummet svarar på en. Hon är beroende av hur personerna i rummet hanterar varandra samt hur de positionerar sig gentemot objekt och personer i rummet. Hur detta görs skapar sociala konsekvenser och påverkar individerna. Ahmed diskuterar även något som hon kallar linjer, linjer som vi förväntas följa beroende på den kontext vi existerar i. En bagares barn kan förväntas följa linjen att bli bagare, och bryter hen den linjen kan motstånd skapas. Linjerna är med andra ord förväntningar vår omgivning har på oss, och dessa förväntningar ser olika ut beroende på i vilken värld vi föds in i. Om vi

---

<sup>22</sup> Törnfeldt (Hedin), Gunilla. *Genus i Jazzundervisning*. KMH. Examensarbete. 2008. Åtkommen från 2021-04-19

<http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1386538/FULLTEXT01.pdf>

<sup>23</sup> Butler, Judith. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Göteborg. Diadalos. 2007. Översatt av Suzanne Almqvist.

bryter linjerna möter vi ett motstånd, och om vi följer linjerna belönas vi med ett icke-motstånd. Dessa linjer går tydligt att skönja inom jazzen och improvisationsmusiken, ett rum som ironiskt nog ska födas ur improvisation och frihet men som, när en skrapar lite på ytan, i vissa fall förefaller vara en svårmanövrerad terräng av förväntade linjer av harmonibruk, traditionstolkning och manér. Motståndet vi möter i dessa rum är enligt Ahmeds teorier följden av linjer som bryts<sup>24</sup>.

## 5. Analys och Resultat

I detta kapitel kommer jag välja ut och analysera mitt material i form av anteckningar och ljudklipp från det undersökande arbetet.

### *Repetitionstillfälle 1, 5 oktober 2020*

Anteckningar innan repetitionen:

”Jag är mindre nervös inför denna gången. Förra gången gick så pass bra och jag slappande av och slutade analysera vad jag skulle göra för mycket den gången, och ska försöka göra detsamma denna gång. Jag känner att både August och Daniel vill mig väl, det känns som en stark utgångspunkt att fokusera på när jag känner mig stressad i improvisationssituationer.”

Anteckningar under repetitionen:

"Känner mig distanserad från spelet, kan inte riktigt fokusera. Bli lätt distraherad. Min ton är läckig och svag. Känner mig otillräcklig och att jag borde ha övar mer på det vi spelar för att kunna improvisera utan vara dålig. Stämningen i rummet känns som ett motstånd och jag kan inte slappna av."

---

<sup>24</sup>Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*. Durham, N.C. Duke University Press. 2006.

Anteckningar efter repetitionen:

”Jag upplevde stämningen i rummet som avslappnad och skön efter ett tag men jag kunde ändå inte sluta låta mig distraheras av förväntningar jag har på vad jag ska prestera när man gör en låt som *Very Early*. När jag sjöng kände jag att min spänning inför låten påverkade gruppen och då var de tvungna att förhålla sig till min osäkerhet som jag upplevde hördes tydligt på mitt sätt att sjunga och vara i rummet. Att jag gjorde mitt bästa för att inte fokusera allt för mycket på att vara noga och låta analyserandet ta över hjälpte mig att släppa lite på pressen av vad jag skulle sjunga vid detta tillfälle. Att jag även lyckades avdramatisera min egen känsla av otillräcklighet hjälpte mycket. Vi pratade även om att jag blev väldigt osäker efter att vi spelat låten en gång och även det underlättade och gjorde att nästa gång vi spelade den var det väldigt mycket enklare och rummet hade en tillåtande och accepterande känsla.”

### *Repetitionstillfälle 2, 9 oktober 2020*

Anteckningar innan repetitionen:

”Min dagsform är inte bra, jag känner mig trött i kropp och röst och var nära att ställa in repet för att ta igen mig, men beslutade mig för att ta mig hit ändå. Jag hade hoppats att vi skulle kunna arbeta med med improvisationsdelen idag, men just nu känner jag verkligen inte för det då det är det mest utmanande, och en dag som idag är jag inte redo för utmaningar, varken röstmässigt eller socialt.”

Anteckningar under repetitionen:

”Det går bra! Bättre än jag förväntat mig! När jag sänker ribban blir det oftast mycket bättre musicerande och jag kan slappna av på ett annat sätt. Jag påverkades ganska negativt i början av repet, dels för att jag kom med en egen energi till repet som inte var direkt upplyftande, men även de andra musikerna var låga och orkade kanske inte göra det där lilla extra för att lyfta mig som också var nere. Men någonstans i det möttes vi i musiken och fick energi,

rummet blev mjukare och mer tillåtande för misstag och tillkortakommanden i och med att det var en sån dag, och från det blev det väldigt mycket mer enkelt att bara släppa taget i musiken och låta det bli vad det blir.”

Anteckningar efter repetitionen:

”Det förefaller som att vikten av att känna acceptans oavsett dagsform och prestation från övriga gruppen är av stor vikt för att kunna släppa tankar om prestation och förväntningar på mig själv, vilket i sin tur resulterar i att jag upplever att jag får en bättre förmåga att improvisera och ta mig an låten på ett mer öppet sätt.”

### *Repetitionstillfälle 3, 25 januari 2021*

Anteckningar innan repetitionen:

”Jag är taggad! Vi har jobbat med denna låt nu så länge att vi börjar bli fria i den känns det som. Vi kommer jobba med solodelarna idag, Daniel ska ha ett bas-solo och jag ska sola på outro-delen, vilket vi ska öva. Jag känner att låten verkligen sitter i kroppen nu, muskelminnet kan den som ett rinnande vatten och jag tvekar inte längre som jag gjorde innan och jag känner mer och mer hemma i harmoniken. Den känns som mitt vardagsrum. Ju mer vi spelat denna låt, ju mer vågar också Daniel och August att släppa ledstänger som baslinjer och vissa läggningar i t.ex. pianot som jag känt är där för att stötta mig som sångerska, så att August släppt den sortens harmonisering känns på ett sätt också som ett förtroende, han litar på mig och på att jag kan det här, och jag litar på att han fångar mig när jag tappar bort mig.”

Anteckningar under repetitionen:

”Känner mig säker, trygg! Känner att jag gör saker nu jag inte kunde innan, rösten känns stark och klar och jag sjunger på ett sätt jag vanligtvis inte gör i jazzkontexter!”

Anteckningar efter repetitionen:

”Jag tror att min känsla av trygghet med Daniel och August bidrar jättemycket till att jag kan lägga bort vad rummet där jazz skapas har lärt mig att jag ska känna och göra, utan jag kan liksom frikoppla mig från det och istället bara vara i musiken. Jag känner mig lite som en liten rymdfarkost i rymden som kopplar bort sig från moderskeppet och flyger iväg själv. Moderskeppet är jazzen och allt jag lärt mig om den och dess utförande, och jag känner mig liksom redo att inte vara en del av moderskeppet längre utan vågar vara egen. Jag vågar låta min improvisation gå dit den leder mig utan att ta in allt för mycket vad jazzkontexten kräver av mig. Detta projekt känns också delvis som att jag tänt eld på moderskeppet rent symboliskt, låtit jazzens brinna upp och bli ny, låta allt jag lär mig om det kliva tillbaka för att låta mig hitta min egen jazz. Detta rep upplevde jag inte några känslor av att begränsas, varken från mig själv, mina medmusiker eller stämningen i rummet. Jag känner att samtalen vi haft om musiken i kombination med det faktum att vi nu är så bekanta med varandra och materialet är en stor bidragande faktor och nyckel till att jag kände mig friare i musiken idag.”

## 6. Diskussion

I detta kapitel kommer jag diskutera analysen och resultatet med frågeställningarna i åtanke. Jag kommer diskutera hur det konstnärliga undersökande arbetet i relation till de teorier jag valt att utgå ifrån för att kunna sila uppsatsens resultat igenom teorierna som ett raster.

Frågeställningar jag frågar mig själv och materialet är:

- Vad gör det med min kreativitet och mitt musikaliska uttryck att vara sångare i en specifik jazzkontext?
- Hur påverkas min klangbild och improvisatoriska förmåga av min upplevelse av stämningen i rummet?
- Vilka verktyg kan jag urskilja och sedan aktivt frambringa för att möjliggöra ett friare musikaliskt uttryck för mig som sångare?



I ljudklippet från det första utvalda repetitionstillfället noterar jag att min klang påverkas negativt av att jag inte känner mig i fas med mitt instrument, stämningen i rummet gör att jag inte vågar ta risker och breda ut mitt instruments vingar. Det förefaller att stämningarna i rummet påverkar mig till den grad att jag tappar förmåga att improvisera fritt då de gör mig spänd och mer mån om stämningen än om mitt musikaliska uttryck. Att veta om detta, hur stämningar påverkar mig, känns i sig som en upptäckt. Att skapa en mer tillåtande utgångspunkt i mig själv möjliggör att jag kan acceptera att visst motstånd kan upplevas, och ändå musicera. I trion hölls då samtal om hur vi som band kan motverka de spända stämningarna som uppstår i denna specifika jazzkontext. Som jazzsångerska upplever jag att jag många gånger förväntas agera på vissa sätt och vara mer självsäker än jag är, och agera som att jag inte kan bli ledsen eller ta illa upp. Jag lyfte detta med trion och de delade min upplevelse av att känna krav på att agera enligt vissa manér när de blir osäkra. Detta går att se hur Ahmed<sup>25</sup> talar om detta, de förväntade linjerna i specifika kontexter, och i samtalen med varandra reflekterade vi kring dessa specifika förväntade linjer i denna specifika jazzkontext, där vi som jazzmusiker upplevde liknande krav på hur vi skulle agera. Det går här att konstatera att detta inte var specifikt för att jag var jazzsångerska, utan för att jag var jazzmusiker. Vid detta repetitionstillfälle lyckas jag inte improvisera på ett kreativt sätt och jag känner att jag gör fel och är dåligt. Min osäkerhet resulterar i att min ton blir läckig och svag och jag distraheras av förväntningar jag har på vad jag förväntas kunna sjunga i en så svår låt som *Very Early*. Det förefaller som att min klang och min förmåga att ljuda med mitt instrument, sången, detta instrument vars förutsättningar är särskilda, får en direkt påverkan av osäkerhet och därigenom min möjlighet att känna mig i fas med mig själv. Min osäkerhet leder även till att mina medmusiker, liksom jag genomgår delvis déjà vu från upplevelser i ensemblelektioner i skolsammanhang där de varit tvungna att axla osäkerheten och otryggheten som uppstår i att se någon ”misslyckas”. Dock är det fint att höra i ljudklippet hur gruppen fångar upp mig, leder mig vidare, t.ex vid 02.47 där pianisten August med en varm hand visar mig in i B-delen så att vi tillsammans kan gå vidare. Jag tror att stunder som dessa

---

<sup>25</sup> Ahmed, *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*, 2006.

skapar ett förtroende för varandra som är otroligt viktigt i spelsammanhang för att få en upplevelse av att vara trygg i ett rum som annars kan vara utmanande och osäkert, och att beteenden som dessa är avgörande för förmågan att vara kreativ och vara ärlig mot sitt musikaliska uttryck. I samtal med trion om denna situation av att ”fånga upp varandra” diskuterade vi hur viktigt det är att känna tillit och tilltro till sina medmusiker, och att det blir tydligt här hur andra gör ens musikalitet, att man inte är en ensam ö på något sätt, utan de musiker en spelar med påverkar ens musikalitet och musicerande avsevärt. Vi diskuterade vidare vikten av att välja sina medmusiker med omsorg då de är av sån stor betydelse. Att agera som August gjorde går att härleda till hur Butler talar om *performativitetsteori*<sup>26</sup>, där August i detta fall agerar på ett sympatiskt sätt genom att tydligt visa mig rätt i låten och inte agera på ett mer hårt jazzsätt, där var person får stå för sig själv och där det en kan förväntas göra är att låta var person lösa sin situation själv. Att vi pratade om detta dementerade de förväntningar vi hade på oss själva och på varandra och möjliggjorde ett friare spel med större fokus på att spela med varandra än att spela *för* varandra. Det hörs tydligt på klangen efter Augusts agerande att jag har en annan säkerhet och tydlighet, en riktning i min klang och min medvetenhet om vilka toner jag sjunger känns tydligare. Hela outrot från 03.07 blir därför mer fyllt av självförtroende och lekfullt. Jag improviserar här friare, delvis för att det inte är ett lika svårt parti att sola över men också för att jag känns fylld med självförtroende, vilket förefaller resultera i en med klar ton med mer magstöd och resonans i kroppen. Jag vågar i outrot sjunga fler höga toner, vilket för mig som andra alt är högt då jag i min naturliga röst sjunger väldigt lågt. Att jag vågar ta högre toner i detta klipp visar på att jag vågar kasta mig ut och att höra mig själv sjunga högt är fantastiskt då jag sällan vågar det med rädsla för att rösten inte ska bära och att gruppen därmed ska döma ut mig som en dålig sångerska. Detta går att härleda till Annfelts tankar om att jag erövrar de manliga jazzidéer som hon lyfter i och med att jag vågar ”kasta mig ut” och tar risker som är manligt kodade på ett sportmetaforiskt

---

<sup>26</sup> Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, 2007.

sätt<sup>27</sup>. Men med denna gruppen vågar jag ta den risken och resultatet är att jag beträder utforskad mark tonalt och klangmässigt. Jag valde även att ha med några sekunder innan vi börjar i detta klipp för att få med min inräkning, då det går att urskilja att stämningen i rummet är lite tveksam och inte så självklar. Att jag ändå räknar in med något som låter som självförtroende ger gruppen en skjuts att spela på ett självklart sätt. Utifrån Butlers performativitetsteori<sup>28</sup> går det att utläsa att jag genom att agera på ett visst sätt som inger intrycket att jag kan, och därmed även gör jazz på ett sätt som vi alla i rummet känner till, då kan luta oss mot det och därmed får en skjuts framåt. Det förefaller att det ingiva förtroende i mina medmusiker att jag gör jazz på ”rätt sätt”. Detta självklara sätt att spela är eftersträvansvärt då det ger lyssnaren och musikerna en upplevelse av medvetenhet och integritet upplever jag, och i klippet finns detta med i början men faller snabbt bort i och med min och gruppens osäkerheter som tydligt hörs i mitt sätt att sjunga. Det går här att se tydliga linjer att följa enligt Ahmed<sup>29</sup> där jag, när jag inte lyckas följa förväntade linjer som jazzsångerska och därför upplever ett motstånd, jag känner att jag misslyckas och gör fel. Att gå emot dessa förväntade linjer i rum där jazz skapas är något som är utmanande för mig, särskilt då jag identifierar mig själv som en typisk ”duktig flicka” som vill göra rätt enligt boken. Under detta repetitionstillfälle misslyckas jag med detta och detta skapar en negativ inverkan på min röst kapacitet att klinga som jag önskar och att påverkar min improvisationsförmåga på ett begränsande sätt. När jag återigen lyckas komma tillbaka och prestera inom ramen för de förväntade linjerna upplever jag en skillnad då stämningen i rummet gör det lättare för mig att våga vara kreativ i och med självförtroendet som uppstår när jag känner att jag gör ”rätt” igen. Ett tydligt verktyg som hjälpte mig i rätt riktigt med mitt instrument vid detta repetitionstillfälle vad att jag lyckades avdramatisera min egen känsla av otillräcklighet och att jag med Augusts stöd i B-delen kunde komma tillbaka. Hans handlande

---

<sup>27</sup> Annfelt, Trine. *Kjønn i utdanning: Hegemoniske posisjoner og forhandlinger om yrkesidentitet i medisin- og faglærerutdanning*. Trondheim. NTNU, Centre for Feminist and Gender Studies. 1999.

<sup>28</sup> Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, 2007.

<sup>29</sup> Ahmed, *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*, 2006.

bidrog till en tillåtande och accepterande känsla som resulterade i att jag kunde återkopplas med mitt instrument och min kreativitet på ett mer lekfullt sätt.

I ljudklippet från det andra utvalda repetitionstillfället hörs en tydlig skiftning i dels att det skapats ett arpeggio som driver på låten och gruppen framåt mer, vilket bidrar med en större säkerhet i min egen röst och därigenom i mitt instrument. Här upplever jag min röst som klarare och mer medveten och att den, liksom vi som grupp, fick en riktning. Detta skapar även en trygghet i denna specifika jazzkontext, att ha en tydlighet att förhålla sig till, vilket förefaller möjliggöra en stabilare vokal insats från min sida. Vi samtalade i trion om vad det innebär att uppleva en självklarhet i musiken, som Augusts arpeggion gjorde i detta fall. Vi reflekterade kring hur vi upplever trygghet när vi gör något som förväntas av oss och inte bryter de förväntade linjerna inom jazz enligt Ahmed<sup>30</sup>. Det beskrevs som en belöning och som en varm kram att veta vad som förväntas av en och att bara få luta sig tillbaka på det en vet och lärt sig är korrekt i den specifika kontexten som vi som musiker befinner oss i. Även jag som jazzsångerska upplever dessa belöningar när jag t.ex. härmar erkända jazzsångerskors fraseringar eller liknande, och det går tydligt att se hur linjerna i denna specifika kontext följs och därmed skapar trygghet för mig som jazzsångerska. Mitt instrument förefaller påverka mig negativt i början av repet i regel om jag inte känner mig redo för att repetera med en grupp, men att om jag börjar förefaller det lossna efter ett tag. Att då inte vara för hård på mig själv utan bara gå till repetitionen och börja kan vara ett verktyg att möjliggöra ett friare musikaliskt uttryck för mig som sångare. Utifrån mitt sätt att vara situerad i rummet enligt Ahmed<sup>31</sup> där jag aktivt genom samtal med de båda medmusikerna positionerade mig som en jämlik och blottar mig genom att visa samma brister och tvivel som resulterade min situation i att vi nådde varandra som musiker. Om jag inte sänkt ribban och pratat om dessa ämnen kan jag upplevas vara situerad högre än dem och därmed även besitta mer makt. Den maktbalans som då skulle skapas skulle med största möjliga sannolikhet inte gynna min kreativitet och mitt musikaliska uttryck som sångare i denna jazzkontext.

---

<sup>30</sup> Ahmed, *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*, 2006.

<sup>31</sup> Ahmed, *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*, 2006.

I ljudklippet från det sista utvalda repetitionstillfället finns en tydlighet i mitt instrument som jag från anteckningarna kan anta baseras på det faktum att mitt muskelminne vid detta laget bemästrar låten på en nivå som bidrar till en trygghet att kunna låta jazzkontexten kliva åt sidan. Jag beskriver det som en känsla att befinna sig i mitt eget vardagsrum, alltså tryggt och självklart i mitt fall. När denna trygghet inte uppstår i jazzkontexten förefaller det enligt denna undersökning som att min kreativitet och mitt musikaliska uttryck begränsat då jag inte kunnat släppa de förväntningar jag upplever finns på mig som vokalist i en jazzkontext. När jag inte kan lägga detta åt sidan blir min röst skörare och upplevs som mindre självsäker och fri, precis som jag upplever mig själv i relation till rummet. När jag upplever att mina medmusiker tror på mig, som under detta repetitionstillfälle får jag ett mer inspirerat sätt att improvisera och musicera och mitt musikaliska uttryck känns med otvunget och ledigt. För att möjliggöra ett friare musikaliskt uttryck för mig som sångare kan jag i detta fall urskilja verktyg som består av att ha en grupp medmusiker som jag känner har tilltro till mig som musiker och som vågar visa det för mig. Under denna inspelning hörs min röst som frisk och stark, jag kan genomföra ornamenteringar i melodin obehindrat och jag tar verkligen ut svängarna. Jag upplever min ton som varmare och med ledig. I B-delen lyckas jag göra klangen tät trots att dynamiken är svagare och jag upplever att jag närmar mig vad kärnan i denna låt för mig handlar om. vid 01.29 hörs jag fråga ”Ska vi fortsätta på kul?”, för att vi hade egentligen inte tid att fortsätta utan repet var över och vi skulle vidare med våra respektive åtaganden, men i och med att det kändes så bra att spela och så kul att göra det vi gjorde bjuder jag in till att vi spelar vidare, bara för att det var så lustfyllt. Gruppen hänger på direkt och vi går in outrot tillsammans.

*I outrot kände jag mig som friast och jag sjunger inte alltid rent och vad en jazzsångerska skulle klassa som snyggt, men i och med att känslan finns där spelar det ingen roll, utan jag blir rörd av att höra inspelningen då jag hör att vi inte längre spelar låten, den spelar oss. Vi gör exakt det som den leder oss till, det består inte längre av tre personer som tänker och analyserar utan en grupp som låter sig ledas av en låts vilja. Det var otroligt starkt för mig då*

*jag inte upplevt den känslan i jazzsammanhang med andra musiker. Gruppssoundet upplever jag gick från klarhet till klarhet under denna inspelning, vi enades kring en stomme av arpeggion och läggningar i pianot för att sedan låta det leda oss vidare och låta låten berätta för oss vad den ville att vi skulle göra. Det kändes lite som att flyga. Det blir tydligt för mig i stunder som dessa varför jag håller på med musik.*

## **7. Slutord - Coda**

I och med detta konstnärliga undersökande arbete har jag fått syn på ett antal verktyg att kunna arbeta med i mitt framtida musicerande. Verktygen består av att samtala med mina medmusiker om den specifika jazzkontext vi befinner oss i för att kunna dementera förväntningar på oss själva och varandra och därmed möjliggöra en mer öppen miljö som stimulerar ett mer kreativt musicerande och friare improviserande. Ett annat verktyg som trädde fram under det konstnärliga arbetets gång var att noga välja medmusiker som jag känner mig trygg och bekräftad med, för att möjliggöra denna specifika jazzkontext där fokus kan få ligga på att komma närmare sitt eget musicerande. Det sista verktyget som jag fick syn på var att medvetandegöra inför mig själv att stämningar påverkar mig mycket och att det är okej och jag kan acceptera det. Med den vetskapen kan jag också ta mig an situationen i rummet och veta att jag påverkas, men det behöver inte ta över mig och därigenom inte påverka mitt musicerande på samma sätt som innan jag hade den vetskapen.

Det skulle i framtiden vara otroligt intressant att få göra ett likande konstnärligt undersökande arbete där jag istället för en grupp arbetar med två grupper parallellt, en grupp där jag är trygg med musikerna redan, och en grupp som jag musicerat lite eller inte alls med och därför inte är har samma förutsättningar med utifrån resultatet av denna undersökning som antyder att tryggheten med mina medmusiker är i många fall direkt avgörande om jag kan vara kreativ och improvisera fritt. Min klang och mitt instrument och dess improvisatoriska förmåga förefaller i denna undersökning stå i direkt relation med stämningar i rummet och min förmåga att improvisera och påverkar dessa i både positiv och negativ bemärkelse, beroende

på just stämningens karaktär och hur den påverkar mig. Osäkerheter som sociala interaktioner innebär förefaller vara en viktig faktor för att mitt instrument sången, i min kropp, ska kunna utnyttjas väl och klinga obehindrat. När jag nu med den insikten ser tillbaka på det där ensemblerummet på folkhögskolan kan jag se att min förmåga att musicera och improvisera inte bara var begränsad av min teoretiska och praktiska faktiska kunskap som jag trodde då, utan även av stämningen som skapades i och med den otillåtna känslan av att göra fel och misslyckas kan jag konstatera att, nej, det ÄR inte för sent för *Very Early*, enligt detta konstnärliga undersökande arbete är det aldrig för sent att låta sitt musikaliska uttryck ta plats i rum där jazz skapas!

## 8. Referenslista

### 8.1 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.
- Borgström Källén, C. 2014. *När musik gör skillnad, genus och genrepraktiker i samspel*. 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.
- Fangen, K. 2005. *Deltagande observation*, Malmö. Liber AB.
- 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.

Selander, M. 2012. *Inte riktigt lika viktigt?*. Möklinta. Gidlunds förlag.

Silverman, D. 2006. *Interpreting qualitative data. Methods for analysing talk, text and interaction*. London. Sage.

## 8.2 Vetenskapliga 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.

## 8.3 Examensarbeten

Törnfeldt (Hedin), G. 2008. *Genus i Jazzundervisning*. KMH. Examensarbete. Åtkommen från 2021-04-19

<http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1386538/FULLTEXT01.pdf>

## 8.4. Digitala källor ljudupptagningar

*Very Early* - Bill Evans Trio. *Moon Beams*. Riverside Records. Utgiven 1962. Bill Evans (piano), Chuck Israels (bass), Paul Motian (drums). Åtkommen från 2021-05-26

<https://open.spotify.com/track/58gg22rFN1xRC2MqKkzDNq?si=CBETKyC1TNqEoR5DX1H6Zg>