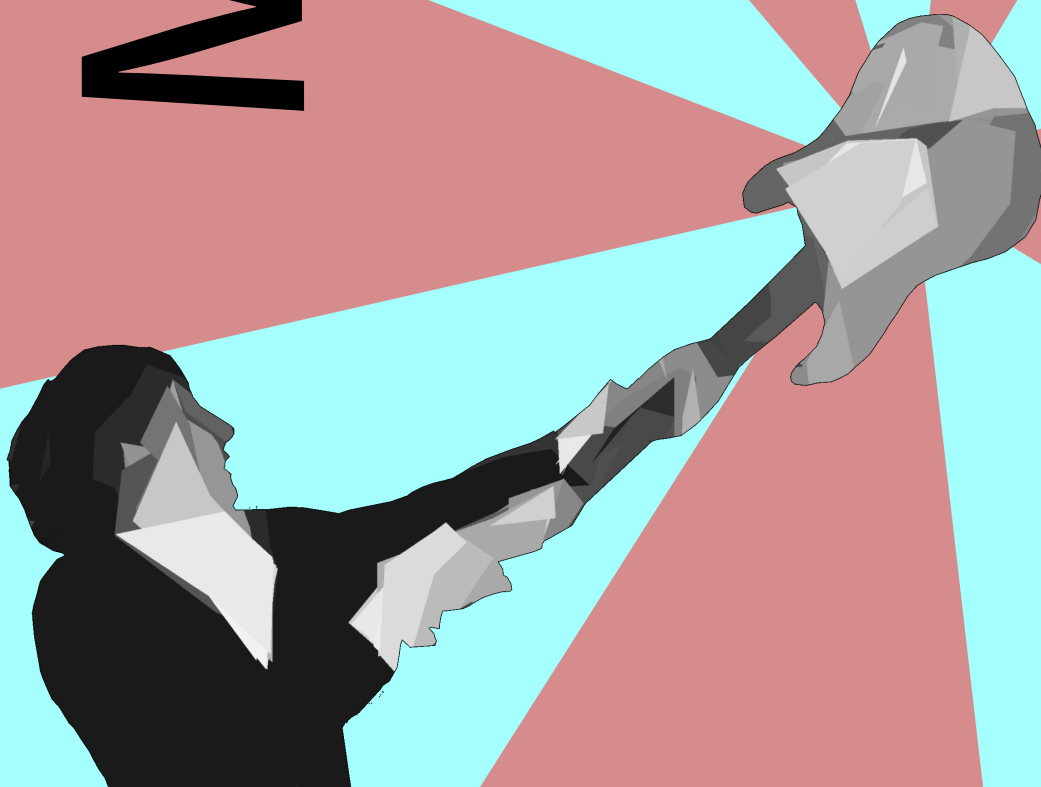


**ELEKTRONISK TIDSKRIFT  
FÖR KONFERENSEN  
MUSIK & SAMHÄLLE  
NR.1 2016**

**M&S**  
**TE**



*M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle*  
Nr 1, 2016.

ISSN: syns från och med nr 2, 2016.

Redaktion: Mikael Askander och Johan A. Lundin.

Kontakt: [Mikael.Askander@kultur.lu.se](mailto:Mikael.Askander@kultur.lu.se) och [Johan.Lundin@mah.se](mailto:Johan.Lundin@mah.se).

Hemsida: <http://www.kultur.lu.se/forskning/konferenser/musik-och-samhalle-v-musik-och-politik/>.

Omslag: Julius Lundin.

"Musik & samhälle" finns också på Facebook:

<https://www.facebook.com/Musik-och-samh%C3%A4lle-1529924297269488/?fref=ts>

Konferensen Musik och samhälle är ett samarbete mellan ABF och Lunds universitet, Institutionen för kulturvetenskaper.

***M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen  
Musik & samhälle, nr 1, 2016***

**Innehåll**

- Mikael Askander och Johan A. Lundin:** "Hey Ho! Let's Go" – redaktörerna har ordet ..... 1
- Cecilia Wallerstedt:** Reflektioner ur ett pedagogiskt-psykologiskt perspektiv, i spåren av musikens digitalisering ..... 3
- Magnus Eriksson:** Musik och politik: ett tolkningsproblem ..... 16
- Lia Lonnert:** Att uttrycka en annan sorts kunskap. Om konstnärlig kunskap och vetenskaplig kunskap ..... 27
- Daniel Ericsson & Patrik Persson:** Samlandets kunskapsekonomi ..... 37
- Eva Kjellander Hellqvist:** Smak för musik? ..... 52
- Anders Lindh:** Donovan och Maharishi. Några reflektioner kring samhällsutveckling och andliga budskap i 1960-talets popkultur ..... 60
- Giuseppe Sanfratello:** Oral performances in a (post-)literate society ..... 74
- Författarpresentationer ..... 84

## **”Hey Ho! Let's Go” - redaktörerna har ordet**

*Av Mikael Askander & Johan A. Lundin*

Kära läsare! Nu så! ”Hey Ho! Let's Go!” Det är med stor glädje och en inte så liten stolthet vi här presenterar det allra första numret av vår nya elektroniska publikation! Den anknyter till den årligen återkommande konferensen Musik & Samhälle, som arrangeras i samarbete mellan Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet och ABF. Den grundläggande tanken med tidskriften har varit att skapa ett levande forum för all den kunskap som har framträtt och framträder i konferenserna.

Konferensen Musik & Samhälle har utvecklats till en viktig mötesplats. Här träffas folk från hela landet; forskare från universitet och högskolor, folkbildare från studieförbund och folkhögskolor, föreningsaktiva, folk som arbetar med massmedia; i musikbranschen och dess organisationer, samt kommunala- regionala och statliga aktörer för att utbyta erfarenheter, diskutera och inte minst knyta kontakter. Konferensen kännetecknas av en flervetenskaplig ansats. Den har lyckats med konststycket att föra samman forskare från en rad olika ämnen som till exempel musikvetenskap, musikpedagogik, psykologi, sociologi, socialt arbete, litteraturvetenskap, medievetenskap, genusvetenskap, etnologi, historia, intermediala studier, ekonomisk historia och företagsekonomi. På motsvarande sätt har konferensen samlat deltagare från de flesta av landets studieförbund. I arbetet med konferensen har andan snarare varit inkluderande än exkluderande. Mångfalden och bredden blir tydlig när man ser på de olika presentationer som gjorts vid konferensen under de gångna åren.

I samband med 2012 års konferens släpptes boken *Intro - en antologi om musik och samhälle* som samlade många av de tre första konferensernas presentationer i artikelform. Boken blev framgångsrik och följdes två år senare upp av boken *Coda - andra antologin om musik och samhälle*. Alla som presenterat något vid konferenserna har erbjudits att medverka i dessa böcker och uppslutningen har varit stor. Vi vill nu med tidskriften *M&STE* fortsätta i denna anda och nå ut till en än större läsekrets. I detta det första numret presenteras artiklar som bygger på föredrag som hållits under 2014 och 2015 års konferenser, med övergripande teman som ”Musik och politik”, och ”Musik och kunskap”.

Tidskriften inleds med en artikel av Cecilia Wallerstedt som anlägger ett sociokulturellt perspektiv på lärande för att förstå innehållet i musikaliska lärprocesser. Hon visar hur musikaliskt lärande till stor del är beroende av att individen blir delaktig i olika musikaliska praktiker och där själva ”lyssnandet utgör navet”. Detta illustreras med talande exempel från såväl Michael Jacksons som svenska högstadieungdomars musikrepetitioner.

Magnus Eriksson borrar sedan i sin artikel i frågan om huruvida musik

kan vara politisk, och i så fall hur. En titel eller en sångtext kan ge riktning, men kan instrumental musik, själva den klingande dimensionen, i sig vara politiskt betydelseproducerande? Eriksson diskuterar frågor som dessa via historiska nedslag och ett antal exempel från olika musikgenrer, så som country, klassisk musik och techno.

Lia Lonnert så, problematiserar i sin artikel begreppet kunskap utifrån en idéhistorisk tradition, från Platon och Aristoteles och framåt, och reflekterar dels över hur musik kan vara kunskap, dels över vad kunskap om musikutövande är. Blicken riktas mot utbildningsområdet inom såväl grundskola som högskola.

Den dynamiska duon Daniel Ericsson och Patrik Persson vill i sin artikel försöka förstå hur samlare av musik blir till och vilken betydelse kunskap om musik har för samlarens tillblivelse. Särskilt intresse ägnas samlandets ekonomiska aspekter. Genom att utgå ifrån sig själva ger författarna en delvis utelämnande skildring av samlandets logik.

Eva Kjellander Hellqvist medverkar med en artikel om musiksmak. Genom en enkätundersökning med hjälp av Facebook visar hon hur deltagarna ger uttryck för smakhierarkier där olika genrer anses ha högre status än andra. Ett viktigt resultat som diskuteras är trenden att olika generationer allt mer närmar sig varandra vad det gäller musiksmak.

Giuseppe Sanfratello diskuterar i "Oral performances in a (post-)literate society" det muntliga och det skriftliga som utgångspunkter för sång och musik. Utifrån två musikaliska traditioner/kulturer, nämligen den kretensiska mandhinådhes och bysantinsk liturgisk sång undersöker Sanfratello (bland annat via fältstudier på Kreta) muntliga framföranden av musik och sång i en digital tidsålder.

Numret avslutas med att Anders Lindh tecknar en bild av hur artisten och kompositören Donovan i sin musik lät sig inspireras av filosofen och yogamästaren Maharishi Mahesh Yogi. Lindh placerar in Donovan och Maharishi i vidare populärkulturella och samhällsliga kontexter. Ett viktigt fokus här blir Donovans berömda låt "Hurdy Gurdy Man".

\*

Slutligen vill vi i redaktionen för M&STE passa på att tacka Julius Lundin för det fina omslaget, samt Jens Arvidson som lyckades lösa en del tekniska problem i slutskedet av det digitala arbetet med detta nummer. Tack, tack, båda två!

## **Reflektioner ur ett pedagogiskt-psykologiskt perspektiv, i spåren av musikens digitalisering**

*Av Cecilia Wallerstedt*

### **Inledning**

Syftet med denna artikel är att applicera ett sociokulturellt perspektiv på lärande för att förstå innehållet i musikaliska lärprocesser, det vill säga kunskap i musik. Motivet till detta syfte grundar sig i det faktum att kunskap i musik allt för ofta negligeras till förmån för talet om musik som medel. Musik sägs ha en rad positiva effekter på människan, av såväl kognitiv, emotionell som fysisk art. Musik beskrivs som medlet för att må bra och vägen till att nå kunskaper i andra ämnen såsom matematik och språk – ämnen som ”verkligt räknas” (Hetland et al., 2013, s. 1). Under 1990-talet kom en serie experimentella studier (Rauscher, Shaw & Ky, 1993, 1995) att få stort inflytande på talet om musikens roll i utbildningar. I studierna fick försökspersoner lyssna på musik av Mozart innan de gjorde ett slags intelligens-test, och musiklyssningen tycktes ha positiv effekt på en individs prestation i testet. Forskningsresultaten lanserades i media som ”mozarteffekten” (Olsson, 2002). Mozarteffekten som fenomen kan sägas utgöra kärnan i vad Saar (2005) beskriver som den stödjande diskursen rörande skolans estetiska verksamhet (jfr. Lindgren, 2006). Musik och andra estetiska ämnen får sitt existensberättigande i utbildningsväsendet, inte för att de anses intressanta i sig, utan för att de tros stötta annat lärande. Denna diskurs fortlever trots att metastudier av musikens eventuella transfereffekter starkt ifrågasätter dess trovärdighet (Črněc, Wilson & Prior, 2006; Melnick, Witmer & Strickland, 2011; Winner & Cooper, 2000). Problemet med att fokus kommit att hamna på estetiska ämnen som medel formuleras av Hetland och kollegor (2013):

Believing that educational decision makers won't accept arguments based on the inherent value of arts learning, arts advocates have skirted the fundamental question of the core benefits of studying the arts and fallen back on instrumental justifications for arts education – what we see as possible ”bonus” effects of arts education. Few seem to care that these instrumental arguments are often made with little empirical or even theoretical plausible basis. (s. 1)

Förutom att musik okritiskt kommit att betraktas som en helbrägdagörare dras ämnet i utbildningssammanhang med en annan seglivad myt, nämligen att kunskap i musik är en medfödd talang förunnad några få (Howe, Davidson & Sloboda, 1998). Parallellt med denna fördom lever den lika problematiska och helt motsägelsefulla idén om att musik är något alla kan (Vestad, 2014;

Wallerstedt, Björck & Bergviken, 2016). En konsekvens som är gemensam för här skisserade idéer om musik och kunskap är att lärandet i musik förblir oartikulerat och oproblematiserat. Vad som görs i musik är tämligen enkelt att beskriva; vi sjunger, spelar instrument, komponerar och improviserar. Givet det faktum att musik är ett ämne i olika typer av utbildningar, allt från studieförbund till grundskola, folkhögskola och universitet, ställs vidare krav på att förstå vad som kan läras i musik. Vilken kunskapsutveckling är det som blir lärarens uppgift att stötta inom musikens olika aktiviteter i utbildningar? Om musik inte är något en människa antingen kan eller inte kan, vad innebär det då att utveckla kunskap inom musik? Att applicera en sociokulturell teoribildning på musik som kunskapsområde kan bidra med svar på dessa frågor. Teorin är utvecklade inom en pedagogisk-psykologisk tradition och har sina rötter i Ryssland och det tidiga 1900-talet (Luria, 1976; Vygotskij, 1978). I denna artikel kommer jag att lyfta fram två centrala idéer ur det sociokulturella perspektivet. Dels att kunskap är redskapsberoende och dels att kunskap är situerad. Dessa insikter riktar fokus mot att kunskap i musik är föränderlig och den utvecklas i takt med samhället, inte minst den teknologiska utvecklingen. Insikten om kunskapens situerade natur bidrar med att ytterligare kraftfullt ifrågasätta om det ens är möjligt att tala om transfereffekter; att aktiviteter i musik skulle leda till bättre prestationer i andra skolämnen.

### **Kunskap är redskapsberoende**

Att uppleva musik är både vad Vygotskij (1978) kallade en elementär och en högre mental process. Elementära processer är omedelbara, de sker "direkt" och medieras inte via något annat. Intresset för den här typen av musikupplevelser är stort. Krueger (2013) redogör för forskning som visar hur även djur har en slags musikupplevelse i och med att kor mjölkar mer och hönor värper bättre om de får höra på lugn musik. Detta innebär dock inte att "the cows or chicken hear the music as music" (s. 183), som Krueger påpekar. Musiken kan sägas drabba till och med djuren på ett rent fysiskt sätt. En högre mental process medieras däremot genom redskap (Vygotskij, 1978). Människan skapar redskap vari en viss kunskap förläggs, och på så vis kan hon utföra aktiviteter på ett mer kraftfullt sätt. Dessa redskap kan vara av högst konkret art, t.ex. artefakter som mikrofon och högtalare som gör att vi förmår låta mer än vad vi annars skulle kunna ha gjort, eller en stämapparat som gör att vi kan märka exakt när två toner ljuder på samma frekvens. Redskapen kan också vara av mer abstrakt, språklig, karaktär. Liksom att sjunga i mikrofon och stämma en gitarr är aktiviteter där vi använder redskap är exempelvis minnande en slags aktivitet. Vi lägger aktivt och medvetet saker på minnet med hjälp av intellektuella redskap (Vygotskij, 1978). Vi minns, tänker och resonerar tyst för oss själva med hjälp av språket. Språket rymmer möjligheter till att bland mycket annat kategorisera, göra distinktioner och liknelser, skapa metaforer, berättelser och begrepp. Språket är således en hel uppsättning intellektuella redskap med vilka vi tar oss an utmaningar som att minnas, förstå, lösa problem och även att lyssna på ett musikaliskt kunnigt sätt. Vid en första anblick kan musik förefalla utgöra en värld bortom språket, men så

enkelt är det inte. Musik är ett område där vi samtidigt kan ha ickespråkliga, omedierade upplevelser, och även göra erfarenheter som är formade av vår uppsättning språkliga redskap (Pramling & Wallerstedt, 2009; Wallerstedt, 2013; Wallerstedt, Pramling & Säljö, 2014).

En sekvens från en repetition där erkänt kunniga musiker arbetar tillsammans får tjäna som illustration till hur kunskap i musik är uppbyggd av språkliga redskap. Avsnittet är hämtat från dokumentärfilmen om förberedelserna inför Michael Jacksons sista turné "This Is It" (Ortega, 2009), vilken följer repetitionerna av de konserter som aldrig blev av eftersom artisten dog kort före premiären. I filmsekvensen sitter bandet på scenen och Michael Jackson står framför dem. Kören är också på plats. De prövar olika passager och förbereder inför kommande repetitioner då dansare, ljussättning och scenkläder också ska inkluderas. Dialogen förs först och främst mellan Michael Jackson, kapellmästaren som sitter vid en keyboard samt ytterligare en musiker som heter Prince.

Excerpt 1: Michael Jackson och bandet tränar början på låten "The Way You Make Me Feel"

1. Kapellmästaren: Vi gör ett sound check i morgon.
2. Michael Jackson: Det måste vi göra! Börja inte utan soundcheck.
3. Kapellmästaren: Jag vet. Det är därför vi gör det. Du måste vara med, för ingen annan hör det du hör. Andra vill kanske inte ha basen...
4. Michael Jackson: Jag vill ha den som jag skrev den. Som publiken hör den. Det ska låta som på skivan.
5. Kapellmästaren: Ja, det ska det göra, men du måste beskriva vad du vill ha. Om du vill ha lite mer booty, eller så. Det är bara du som kan säga det.
6. Michael Jackson: Lite mer booty, det var kul!
7. Kapellmästaren: Men du fattade vad jag menade?
8. Michael Jackson: Jadå.
9. Kapellmästaren: Ta det från början.  
(Musikerna börjar spela. Kören ligger på ett svagt "oh".)
10. Michael Jackson: Försök få till samma sound (som de nyss övat, där MJ sagt att han vill ha ett släpigt tempo, min anm.)  
(Det kommer ett break i musiken. Därefter startar musiken upp på nytt.)
11. Michael Jackson: (gör en stor avvärjande gest med armarna) Nej, inte än, Prince! Du måste låta det puttra! Det måste få puttra ett ögonblick. Du låter det inte puttra.
12. Kapellmästaren: Det är riktigt.
13. Michael Jackson: Bada i månljuset. Låt det puttra lite.
14. Kapellmästaren: Prince, vi lägger till två takter efter... Eller minst en takt. MJ, lyssna igen. Vi får se vad du tycker om puttret.

I tur 3 påpekar kapellmästaren att Du måste vara med, för ingen annan hör det du hör. Varför kan ingen annan höra det Michael Jackson hör? I det här fallet kanske kapellmästaren kan höra det Michael Jackson hör, men nu är det Michael Jacksons show och det är han som får avgöra om det ska låta "som på



skivan" (tur 4) eller på något annat sätt. Men vi kan här låta Michael Jackson få representera en med ett kunnigt lyssnande, kunnigare än gemene mans. Hans lyssnande är förfinat och differentierat inom den genre de här rör sig inom. Om musiklyssning vore en elementär process skulle alla med lika fungerande öron höra samma sak, till och med en ko eller en höna, men nu ser vi det också som en högre mental process som medieras av redskap. Att utveckla förmågan att lyssna innebär därmed att tillägna sig fler redskap att lyssna med (Wallerstedt, 2010; Wallerstedt, et al., 2014).

Börja inte utan soundcheck säger Michael Jackson (tur 2). I ett sound check bedöms ljudet, kvaliteten på olika instrument och balansen dem emellan. Tillsammans ska detta bilda ett visst sound, och som kapellmästaren påpekar, Michael Jackson måste beskriva det. I det gemensamma skapandet blir det nödvändigt att kommunicera om ljudet. Genom att översätta sinnesintrycket i en ny modalitet (jfr Wallerstedt & Pramling, 2012), i det här fallet från klingande ljud till ord, möjliggörs att upplevelsen av ljudet delas, att olika individer förenas i hur de hör något. Denna form av samlyssnande är en förutsättning för samspel. I det här fallet exemplifierar kapellmästaren med att Michael Jackson kanske vill ha soundet lite mer booty (tur 5). Booty är inte ett musikaliskt begrepp som står att finna i ett musiklexikon, men i den här lokala kontexten är det funktionellt, och vad det verkar ur deltagarnas perspektiv, nödvändigt. Säljö (2005) skriver om språkliga redskap att:

De ord och termer vi använder till vardags när vi talar med varandra [...] är inte naturgivna. Inte heller är dessa ord de enda tänkbara. De har skapats av människor och vuxit fram i olika gemenskaper för att vi skall kunna tala om sådant vi är intresserade av och för att vi skall kunna organisera oss i olika kollektiva verksamheter. (s. 33)

Booty fungerar som ett kommunikativt redskap – ett semiotiskt tecken (Wells, 2007). I begreppet ligger en viss förståelse som blir gemensam för de som tillägnat sig det. I turerna 6-8 visar det sig att de båda kan enas med hjälp av begreppet, något som många av oss som ser det här klippet kanske inte gör, trots att vi säkert har någon form av kunskap i musik. Wells (2007) beskriver hur den sociokulturella synen på språk förklarar hur individers tänkande är länkat till sociala situationer där människor börjar dela samma tecken, eller "tänker tillsammans":

signs, particularly linguistic signs, which are semiotic artifacts that are created and used in the different institutions and spheres of activity, such as home, work and leisure, organize the way of life of a culture and enable people to 'think together;' that individual thinking is mediated by these same signs, which are appropriated and imbued with personal significance as a result of the situations and interactions with others in which they are encountered (s. 245)

Ett annat lokalt begrepp (jfr Sandberg Jurström, 2009) som etableras och används i dialogen är "puttret" (turerna 11, 13-14). Att det måste få puttra är

en språklig metafor som Michael Jackson använder för att beskriva hur han vill att det ska låta, jämte att ”bada i månljuset”. Kapellmästaren gör ytterligare en språklig transformering av det musikaliska innehållet de försöker skapa intersubjektivitet (Rommetveit, 1985) kring, och han använder det mer vedertagna musikaliska begreppet takt: vi lägger till två takter efter... Eller minst en takt (tur 14). (Intersubjektivitet betyder att olika deltagares perspektiv samordnas inom ramen för en aktivitet.) Därefter ber han Michael Jackson att lyssna efter och se om han är nöjd med ”puttret”.

I en studie gjord i en helt annan kontext visar sig samma fenomen. En grupp barn spelar tillsammans på en keyboard, utan någon direkt tidigare erfarenhet av att spela detta instrument. I studien är keyboarden kopplad till ett dataprogram där vad de spelas visas grafiskt på en skärm. När de trycker ner hela armen över tangentbordet syns det i grafiken en bred linje som barnen associerar till en korv. De säger att det ser ut som en korv och detta etableras som ett lokalt begrepp dem emellan; att spela ”en korv” (Wallerstedt, 2013). Detta just uppfunna begrepp bidrar till en gemensam förståelse hos barnen och möjliggör att de kan lyssna efter och planera att spela just ”en korv”, vilket de säger till varandra: ”Spela korven” och ”nu kommer korven”. De kan lyssna på något gemensamt och skapa något gemensamt. Precis som ”puttret” i Michael Jacksons fall kanske kan konkretiseras i att det innebär en paus på en till två takter i musiken så kunde ”korven” översättas i vedertagna musikaliska termer med ett massivt och liggande kluster. Att tala om ett kluster är något som kan kommunicera en viss förståelse i flera musikaliska kontexter medan korv bara är gångbart dessa barn emellan.

Om vi utgår ifrån att syftet med musikaliska lärprocesser är att göra människor mer kunniga i musik, kan vi ur ett sociokulturellt perspektiv beskriva utvecklingen som appropriering (tillägnande) av kulturella redskap. De kulturella redskapen möjliggör deltagande i olika typer av aktiviteter, som exempelvis ett mer kunnigt lyssnande. Det kunniga lyssnandet är en förutsättning för att genomföra ett bra sound check, att få till det rätta tempot eller att skapa det perfekta ”puttret”. Det kunniga lyssnandet, medierat av språkliga redskap, utvecklas i gemensamma aktiviteter i dialog med andra. Redskapen i kommunikationen kan också vara andra typer av semiotiska resurser som vissa gester eller ansiktsuttryck (Pramling & Wallerstedt, 2009; Sandberg Jurström, 2009). Att lyssna tillsammans med Michael Jackson eller kapellmästaren och höra vad de benämner som booty, bad i månljus eller takter är ett första steg att ”få upp öronen” för hur detta låter och hur distinktioner och kategoriseringar görs. Att få del av de kunnigas uppsättning redskap är ett sätt att själv bli delaktig i deras aktiviteter. Klassrummen eller studieförbundens replokaler är arenor där den här typen av tillägnandet av musikaliska redskap kan ske. Helt nya arenor för lärande i musik har också skapats genom de möjligheter till kommunikation som internet erbjuder (Finney, 2007). Om en specialiserad uppsättning redskap i musik (att exempelvis kunna höra och skapa ett booty sound) samtidigt skulle ha effekter på aritmetiska eller spatiala färdigheter, som mäts i ett test, framstår ur detta perspektiv som en långsökt och föga relevant fråga.

### **Kunskapen förändras**

Säljö (2005) diskuterar skillnaden mellan fysiska och intellektuella redskap. Det som exemplifierats ovan är bruket av och tillägnandet av intellektuella (språkliga) redskap. Säljö drar slutsatsen att dessa olika typer av redskap endast är möjliga att skilja åt på ett analytiskt plan. I praktiken hör de intimt ihop. "Om man använder en måttstock för att mäta längden på en bräda eller en karta för att hitta vägen när man kör, använder man fysiska artefakter. Men de fysiska artefakterna förutsätter måttsenheter, tecken och konventioner som är språkliga och symboliska" (2005, s. 34). Beaktar vi de redskap som används i olika musikaliska sammanhang blir det uppenbart att olika musikaliska genrer och kontexter inte nödvändigtvis delar fysiska redskap, och därmed inte heller uppsättningar av tecken, språkliga konventioner och symboler. Kunskap i musik måste alltså differentieras, som exempelvis i kunskap inom olika genrer såsom klezmer, hiphop eller barockmusik, där olika instrument och annan utrustning används. Vidare kastar kunskapens redskapsberoende väsen ljus över att kunskap är föränderlig. När nya redskap skapas, skapas också nya symboler och tecken. Ett tydligt exempel på detta är när nya instrument har skapats; när pianot kom under 1700-talet och det blev möjligt att variera dynamiken på ett klaverinstrument, eller när synthesizern kom och det blev möjligt att skapa helt nya ljud. I förlängningen skapas också helt nya praktiker inom vilka man kan bli kunnig och kreativ (jfr Burnard, 2012). Några exempel på nya yrkesgrupper inom musik från det sista seklet är dansbandsmusiker, producent och discjockey. Olika typer av musikaliska praktiker innebär olika aktiviteter. Sound check, där man ställer in ljudet och reglerar volymer och effekter, är till exempel inte aktuellt när man spelar akustiskt, utan förstärkare. I en blåsorkester är det centralt att börja med att stämma instrumenten, men det är inget som keyboardisten ägnar sig åt.

Notskriften är ett exempel på ett redskap i musik som har tydliga drag av både fysisk och språklig art. Även notskriften förändras i takt med nya instrument och nya teknologier, vilket diskuterats av t.ex. Wallerstedt och Pramling (2015). För en musiker inom genrer som pop och rock är det centralt att kunna "ta ut" låtar för att kunna göra så kallade covers (spela andras låtar). Tidigare fanns det möjlighet att antingen kunna lyssna ut exakt hur ackorden, melodin och rytmiken lät, alternativt hoppas på att något notförlag skulle ge ut den önskade låten på noter. När sedan internet kom spreds snabbt enklare former av noter (t.ex. med endast låttext och ackord eller tabulatur). I takt med att internet gjorts tillgängligt i bärbara artefakter som vi ständigt har med oss har vi också fått permanent tillgång till snart sagt världens alla låttexter och ackord. De sista åren har också en mängd instruktiva klipp som förklarar hur låtar ska spelas gjorts tillgängliga. Kunskap förläggs alltså i artefakter och förändrar aktiviteter. Då det tidigare var viktigt att kunna höra om ett ackord var dur eller moll, färgat med en sjua eller nia, kan det idag vara viktigt att veta vilka sidor som är pålitliga källor att söka på när det gäller information om ackord till låtar inom en viss genre. Aktiviteten att stämma en gitarr har gått från att vara en ren gehörsaktivitet till att handla om förmågan att hantera en stämapparat, vidare mot förmågan att ladda hem och installera en stämapp på telefonen. Var och en av dessa aktiviteter genomsyras av språkliga redskap,

t.ex. hög, låg, stämskruv, på- och avknapp, frekvens, tonnamn, visare, app store och nedladdning.

Nya redskap skapas ständigt och därmed förändras vad som är relevant kunskap inom olika kunskapsområden. Samtidigt tenderar skolan att inte förändra skolämnet musik i samma utsträcknings som kanske vore förväntat (Olsson, 2014; Scheid & Strandberg, 2012; Wallerstedt & Hillman, 2015). På 1970-talet kom musikundervisningen i den svenska grundskolan att bli inriktad mot ensemblespel i rock och pop. Vad som då var nytt och radikalt har sedan kommit att i det närmaste cementeras och en ny kanon har formerats (Georgii-Hemming & Westvall 2010; Lindgren & Ericsson 2010). Att kunna spela "tre ackord med flyt" har fortfarande högre status än att kunna sätta samman en spellista på Spotify som gör en fest lyckad eller ett träningspass inspirerande. Vidare berikas Sverige kontinuerligt med medborgare från andra kulturer, men kunskap om musikaliska genrer bortom den västerländska rock- och popmusiken lyser fortfarande med sin frånvaro i grundskolan (Skolverket, 2015).

### **Kunskap är situerad**

Det sociokulturella perspektivet har sedan Vygotskijs dagar utvecklats i olika riktningar (Daniels, 2005). Den riktning som hittills i texten tydligast reflekterats är den där lärande beskrivs med metaforen att appropriera, dvs. tillägna sig eller lära sig använda nya redskap (jfr Säljö, 2015). Jeanne Lave och Etienne Wenger är två forskare som etablerat en annan riktning inom perspektivet. De förklarar lärande som deltagande; att lära är att gå från att vara en perifer till en central deltagare inom en praktik (Lave & Wenger, 1991). I detta perspektiv blir situationen i vilket redskapet används central, det vill säga kunskap beskrivs som situerad. Lave (1988) beskriver hur hon i en studie följt brasilianska barn när de bedrivit gatuförsäljning. De visade sig mycket skickliga i att utföra matematiska beräkningar, snabbt och på stående fot, i försäljningssituationer. En problemtyp de exempelvis klarade med så hög frekvens som 98 % var "om en kokosnöt kostar 35 kr, hur mycket kostar tio kokosnötter?". När samma barn fick motsvarande uppgift i en formell intervjusituation kunde de svara rätt i 75 % av fallen, och om uppgiften gavs som en skriftlig, dekontextualiserad matematikuppgift ( $35 \times 10 = x$ ) så löste de den i endast 35% av fallen. Att kunna något i en situation är alltså inte självklart det samma som att kunna det i en annan. Denna fråga har intresserat många forskare med ambitionen att förstå relationen mellan utbildning och praktik i olika sammanhang (Akkerman & Bakker, 2011). Vad är det som händer i situationer som exempelvis när lärarstudenten kommer ut på praktik, eller när pianoeleven ska öva hemma på sin pianoläxa? Hur kan vi lyckas överföra kunskap från en situation till en annan; tillämpa något vi lärt oss i en ny kontext?

Ett exempel från ett forskningsprojekt om högstadiets musikundervisning (se t.ex. Wallerstedt & Hillman, 2015) får illustrera problematiken med att överföra kunskap från ett sammanhang till ett annat. Under hösten 2013 följdes två klasser under åtta veckor när de på musiklektionerna arbetade med att lära sig spela poplåtar i ensembler. Instrument de använde var trummor,

gitarr, keyboard och bas. Låtarna de spelade hade ungdomarna valt själva och de var av artister som t.ex. Håkan Hellström och Avicii. Alla elever på skolan hade en bärbar dator och därtill privata mobiler med internetanslutning. Trots denna gedigna tillgång till informationsteknologier visade det sig att ungdomarna i mycket liten utsträckning använde dessa för att lära sig spela. Detta resultat går i linje med annan forskning som tar död på myten att de som kallats the digital natives, den generation som föds in i en digital värld, skulle lära sig på radikalt annorlunda sätt jämfört med tidigare generationer (Margaryan, Littlejohn & Vojt, 2011).

Ungdomarna i följande sekvens försöker lära sig spela låten "Bad Day". De har ett notpapper som innehåller en något förenklad version av låten där sticket är borttaget. På detta notpapper finns bilder som visar hur man tar ackorden på gitarr och var grundtonen i ackorden ligger på en bas. En av deltagarna har en utskrift från internet med alla delar av låten inkluderade med text och ackord utskrivna. I sticket finner de att det står att de ska spela ackorden F och Bb. De som deltar här är två gitarrister (G1 och G2), en basist (Bas), en trummis (T), en keyboardist (Key) och läraren Anna.

Excerpt 2: Att lära sig spela i det uppkopplade klassrummet

35 G1: Anna, Anna! Kolla här, här är det annat. Där är det samma och där är det samma (pekar på ett papper från internet med endast texten, centrerad och indelad i stycken)

36 Lär: Har ni inga mobiler?

37 G2: Jo, men hur ska man spela det då, det är ett annat ackord.

38 Lär: Kolla mobilen! Ta reda på det själv!

39 G2: Men jag är tondöv, jag hör ingenting. Eller just det, vi kanske kan kolla den sidan (ställer gitarren åt sidan och tar fram mobilen).

40 Lär: Skriv på mobilen där nu.

41 G2: Då tar jag Ultimate Guitar alltså?

42 Lär: Då tar du reda på det själv, det är väldigt lätt förstår ni. Då skriver du där, då skriver du "bad day" (pekar överst i webläsaren, dvs. på raden för googlesökning), så skriver du chords.

(---)

46 G1: Vad är ett F?

47 Bas: Vi kör istället.

48 G2: Ja, fast vi... hur gör man ett F och hur gör man ett Bb?

49 G1: Får jag kolla (tar mobilen)

50 Bas: Varför ska du kolla det för?

51 G2: För att det... (inget tydligt svar, allmänt ljud från instrument och andra röster)

52 G1: (Tittar på mobilen). Där fattar du va? (Pekar på texten på skärmen, sjunger "the blue sky..." då är det...

53 G2: Andra delen av första versen.

54 G1: Ja, precis. Samma ackord där.

55 T: Vad gör ni G2?

56 G1: Ja... vi måste...

57 Bas: Vad håller ni på med, eller? (irriterat)

58 G2: Hur gör man ett Bb på en gitarr? (vänder sig om och ropar mot trummisen, håller mobilen i handen)

68 Key: Jag har ingen aning om vad jag ska spela (går runt)

69 G1: Ja, vad har vi kommit fram till nu? (till G2 som fortfarande läser på mobilskärmen). Jag frågar bara, var är Anna? (Säger med mörk röst i mikrofonen) var är Anna?

(---)

88 Bas: Va fan, måste ni ha F alltså?

89 Key: Ska vi köra snart eller? Vi får köra nu. Vi har inte gjort någonting på 40 minuter. Eller 30 minuter.

Utdragen ur sekvensen när eleverna i ensemblen ska försöka lära sig låten avtäckar flera aspekter av vad det innebär att kunna spela musik och hur kunskapen är situerad. För det första, de här eleverna har med säkerhet tidigare använt olika sökmotorer för att hitta information om olika saker. En av gitarristerna (tur 41) nämner namnet på en sida där det går att söka efter många ackord- och låttexter. Samma gitarrist har också klart för sig (tur 37) att ett problem är att de inte vet hur man tar ett visst ackord. En enkel sökning på Google, t.ex. "hur tar man ackordet F" ger närmare 100 000 träffar, med länkar till sidor där frågan besvaras med instruktiva filmklipp, förklarande texter, stiliserade bilder och fotografier. Kunskapen om hur man tar reda på en fråga som denna, förvärvad i sammanhang utanför musikundervisningen i skolan, tycks inte möjlig att tillämpa i musikklassrummet. Det övergripande resultatet i studien (Wallerstedt & Hillman, 2015) visar att det är få situationer där eleverna tar den tillgängliga informationsteknologin i bruk. Här är det läraren som uppmanar dem att ta fram mobilen och själva söka svaret (tur 38). Denna, som det verkar, oförmåga att självständigt söka upp information, pekar mot det faktum att kunskapen att använda mobilen på detta sätt är situerad i en annan praktik än skolans. Detta kan kopplas till kulturella aspekter (Wallerstedt & Lindgren, in press) och den kultur som upprätthålls i skolans musikundervisning. I studien visar det sig att några av eleverna berättar att de lärt sig spela gitarr hemma med hjälp av Youtube, de sitter också ute i korridoren och spelar ganska avancerade ackordföljder, men i klassrummet förmår de inte få ihop den låt de tagit sig an att lära sig i grupp. Det målstyrda och betygsatta musicerandet i klassrummet är ett annat än det hemma i vardagsrummet, där den musikintresserade sitter ensam med gitarren framför datorn, även om instrumentet (gitarr) och musikgenren (pop) är lika. Det är inte givet att det finns någon så kallad transfer ens mellan två olika musikaliska sammanhang, och då verkar det än mer ointressant att tala om transfer från ett musikaliskt sammanhang vidare till t.ex. en prestation i matematik.

I turerna 50, 55 och 57 i excerpt 2 framträder en av utmaningarna med att lära sig spela musik tillsammans i grupp så som ungdomarna gör i skolan. Basisten, trummisen och keyboardisten har inte förstått vilket problem det är som gitarristerna försöker lösa. De är så att säga inte delaktiga i samma process, vilket är en förutsättning för gemensam utveckling. Återigen

aktualiseras språkets roll för lärandet i musik. Deltagarna behöver här kommunicera om problemet med varandra, dvs. förklara vari utmaningen ligger. Även om de gemensamt försöker lära sig en och samma låt, innebär att ha kunskap i hur man spelar låten olika saker för olika instrumentalister. För trummisen är inte frågan om ackorden F och Bb avgörande på något sätt, medan gitarristerna och keyboardisten båda behöver ta reda på och lära sig att ta ackorden. I tur 69 uttrycks explicit det som också är ett återkommande resultat i hela studien, nämligen att läraren har stor betydelse för att möjliggöra att eleverna lär sig något i musik på musiklektionerna: Jag frågar bara, var är Anna?

### **Konklusion**

I denna artikel har ett sociokulturellt perspektiv på lärande använts för att förstå innehållet i musikaliska lärprocesser, det vill säga kunskap i musik. Två olika riktningar inom det sociokulturella perspektivet har bidragit till förståelsen, dels det som Vygotskij (1978) själv lade grunden för och dels det som senare forskare har utvecklat (Lave & Wenger, 1991). I dessa två olika riktningar används olika metaforer för lärande, först och främst lärande som tillägnandet av kulturella redskap och sedan lärande som förändrat deltagande i sociala praktiker. De två slutsatser om kunskap i musik som dragits ut av detta är att kunskapen består av uppsättningar av kulturella redskap, såväl språkliga som fysiska, och kunskapen är situerad i olika kontexter. Att lära sig musik innebär att bli delaktig i olika musikaliska praktiker och detta blir möjligt genom att individen tillägnar sig praktikens centrala redskap. Det gemensamma mellan olika musikaliska praktiker är att lyssnandet utgör navet. Att kunna musik innebär exempelvis att kunna höra om ackorden F och Bb på gitarren låter rätt, om soundet låter puttrigt eller booty, och att kunna föreställa sig om en eller två taktens paus kan skapa just det där "puttret" man vill åstadkomma.

Och till vad behövs då den här kunskapen? Är det lönt att lägga utbildningsresurser på att barn, unga och vuxna approprierar redskap i musik, i synnerhet som det kanske inte gör dem bättre i matematik, språk eller naturkunskap? Det är inte bara viktigt, det är en mänsklig rättighet. I artikel 27 i FN:s konventioner om mänskliga rättigheter fastslås att "var och en har rätt att fritt delta i samhällets kulturella liv" och att "njuta av konst" (Regeringskansliet, 2011). Vad kan hindra oss från deltagande och njutning? Ur här beskrivna perspektiv är okunskap en möjlig barriär. Att tänka att det endast är individens val som avgör om hon eller han spelar i ett band, sjunger i en kör, besöker konserter eller väljer att lyssna på viss sorts musik på streamingtjänster, är en grov förenkling. Människor exkluderas från verksamheter både på grund av strukturella faktorer och även på grund av brist på redskap (Green, 2010; Wallerstedt, Lagerlöf & Pramling, 2014). Därför har formell musikutbildning en given plats och också ett givet uppdrag; att syfta till att alla barn och unga (och vuxna) får kunskap i musik.

## Referenser

- Akkerman, S. F., & Bakker, A. (2011). Boundary crossing and boundary objects. *Review of Educational Research, 81*(2), s. 132-169
- Burnard, P. (2012). Musical creativities in practice. Oxford, Oxford Scholarship Online, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199583942.001.0001
- Črnčec, R., Wilson, S. J., & Prior, M. (2006). The cognitive and academic benefits of music to children: Facts and fiction. *Educational Psychology, 26*(4), s. 579-594
- Daniels, H. (2005). Vygotsky and educational psychology: Some preliminary remarks. *Educational & Child Psychology, 22*(1), s. 6-17
- Finney, J. (2007). Music education as identity project in a world of electronic desires. In J. Finney & P. Burnard (Eds.), *Music Education with Digital Technology*, s. 9-20. London: Continuum International Publishing Group
- Georgii-Hemming, E., & Westvall, M. (2010). Music education – a personal matter? Examining the current discourses of music education in Sweden. *British Journal of Music Education, 27*(1), s. 21-33
- Green, L. (2010). Research in the sociology of music education. In R. Wright (Ed.): *Sociology in music education*, s. 21-34. Burlington, VT: Ashgate
- Hetland, L., Winner, E., Veenema, S., & Sheridan, M. K. (2013). *Studio thinking 2: The real benefits of visual arts education* (2<sup>nd</sup> Ed.). New York: Teachers College Press
- Howe, M. J. A., Davidson, J. W., & Sloboda, J. A. (1998). Innate talents: Reality or myth? *Behavioural and Brain Sciences, 21*(3), s. 399-442
- Krueger, J. (2013). Empathy, enaction, and shared musical experience: Evidence from infant cognition. In T. Cochran., B. Fantini & K. Scherer (Eds.), *The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, s. 177-196. Oxford: Oxford University Press
- Lave, J. (1988). *Cognition in practice: Mind, mathematics and culture in everyday life*. Cambridge, MA: Cambridge University Press
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press
- Lindgren, M. (2006). *Att skapa ordning för det estetiska i skolan: Diskursiva positioneringar för det estetiska i skolan*. Göteborg: ArtMonitor
- Lindgren, M. & Ericsson, C. (2010). The rock band context as discursive governance in music education in Swedish schools. *Action, Criticism & Theory for Music Education, 9*(3)
- Luria, A. R. (1976). *Cognitive development: Its cultural and social foundations* (M. Lopez-Morillas & L. Solotaroff, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press
- Margaryan, A., Littlejohn, A., & Vojt, G. (2011). Are digital natives a myth or reality? University students' use of digital technologies. *Computers & Education, 56*(2), s. 429-440
- Melnick, S.A., Witmer, J.T. & Strickland, M.J. (2011). Cognition and student learning through the arts. *Arts Education Policy Review, 112*, s. 1-9
- Olsson, B. (2002). Myten om Mozarteffekten och en interpretation av dess innebörder. I S.-E. Holgersen, K. Fink-Jensen, H. Jörgensen & B. Olsson



- (Red.), *Musikpedagogiska reflektioner*, s. 197-210. Köpenhamn: Danmarks Pedagogiske Universitet.
- Olsson, B. (2014). Den IT-baserade musikundervisningens context, kärna och äkthet. I P-O Erixon (Red.), *Skolämnen i digital förändring. En medieekologisk undersökning*, s. 77-110. Lund: Studentlitteratur.
- Ortega, K. (2009). *Michael Jackson's this is it*. Hollywood: Columbia Pictures.
- Pramling, N., & Wallerstedt, C. (2009). Making musical sense: The multimodal nature of clarifying musical listening. *Music Education Research*, 11(2), s. 135-151
- Rauscher, F., Shaw, G., L. & Ky, K. N. (1993). Music and spatial task performance. *Nature*, vol. 365, s. 611
- Rauscher, F., Shaw, G., L. & Ky, K. N. (1995). Listening to Mozart enhances spatial-temporal reasoning: Towards a neuropsychological basis. *Neuroscience Letters*, 185, s. 44-47
- Regeringskansliet (2011). *FN:s centrala konventioner om mänskliga rättigheter*. Tillgänglig:  
[http://www.manskligarattigheter.se/dm3/file\\_archive/060621/9649d2011fd4f5bb858acfl419189c67/konventionstexter\\_pdfversion.pdf](http://www.manskligarattigheter.se/dm3/file_archive/060621/9649d2011fd4f5bb858acfl419189c67/konventionstexter_pdfversion.pdf)
- Rommetveit, R. (1985). Language acquisition as increasing linguistic structuring of experience and symbolic behavior control. In J. V. Wertsch (Ed.), *Culture, communication, and cognition: Vygotskian perspectives*, s. 183-204. New York: Cambridge University Press
- Saar, T. (2005). *Konstens metoder och skolans träningslogik*. Karlstad: Karlstad University Studies
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie över körledares multimodala kommunikation i kör*. Göteborg: ArtMonitor
- Scheid, M. & Strandberg, T. (2012). Schools' permeable walls and media cultures: An example of new prerequisites for music education in Sweden. In M. Gall, G. Sammer & A. De Vugt (Eds.), *European perspectives on music education 1: New media in the classroom* (pp. 237-255). Innsbruck: Heibling Academics
- Skolverket (2015). *Musik i grundskolan. En nationell ämnesutvärdering i årskurs 6 och 9*. Stockholm: Skolverket
- Säljö, R. (2005). *Lärande och kulturella redskap. Om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Stockholm: Norstedts Akademiska
- Säljö, R. (2015). *Lärande - en introduktion till perspektiv och metaforer*. Malmö: Gleerups
- Vestad, I. L. (2014). Children's subject positions in discourses of music in everyday life: Rethinking conceptions of the child in and for music education. *Action, Criticism, & Theory for Music Education*, 13(1), s. 248-78
- Vygotskij, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher mental processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Wallerstedt, C. (2010). *Att peka ut det osynliga i rörelse: En didaktisk studie av taktart i musik*. Göteborg: ArtMonitor
- Wallerstedt, C. (2013). 'Here comes the sausage': An empirical study of children's communication during a collaborative music-making activity. *Music Education Research*, 15(4), s. 421-434

- Wallerstedt, C., Björck, C., & Bergviken-Rensfelt, A. (2016). Bandformering och genus på 2010-talet: Förändrade villkor för att spela i band? *Educare*, 1, s. 19-41
- Wallerstedt, C. & Hillman, T. (2015). 'Is it okay to use the mobile phone?' Student use of information technology in pop-band rehearsals in Swedish music education. *Journal of Music, Technology & Education*, 8(1), 71-94.
- Wallerstedt, C., Lagerlöf, P., & Pramling, N. (2014). *Lärande i musik: Barn och lärare i tongivande samspel*. Malmö: Gleerups.
- Wallerstedt, C. & Lindgren, M. (in press). Crossing the boundary from music outside to inside school: Contemporary pedagogical challenges. *British Journal of Music Education*
- Wallerstedt, C. & Pramling, N. (2012). Conceptualising early childhood arts education: The cultivation of synesthetic transduction skills. *International Journal of Early Childhood*, 44(2), s. 127-139
- Wallerstedt, C., & Pramling, N. (2015). Playing by 'the connected ear': An empirical study of adolescents learning to play a song from Internet-accessed resources. *Research Studies in Music Education*, 37(2), s. 195-213
- Wallerstedt, C., Pramling, N., & Säljö, R. (2014). Learning to discern and account: The trajectory of a listening skill in an institutional setting. *Psychology of Music* 42(3), 366-385. doi: 10.1177/0305735612472384
- Wells, G. (2007). Semiotic mediation, dialogue and the construction of knowledge. *Human Development*, 50(5), s. 244-274
- Winner, E. & Cooper, M. (2000). Mute those claims: No evidence (yet) for a casual link between arts study and academic achievement. *Journal of Aesthetic Education*, 34(3-4), s. 11-75

## Musik och politik: ett tolkningsproblem

Av Magnus Eriksson

”Musik och politik: ett tolkningsproblem”, har jag kallat det här papret. Jag vill betona efterleden i sammansättningen: ”problem”, ett ord som i sin tur bestäms av förleden ”tolknings-”. Jag ser alltså förhållandet mellan musik och politik som ett tolkningsproblem, inte minst accentuerat av de båda storheternas skilda karaktär. Musiken är konkret. Vi hör den, vi kan studera musiken, läsa den och lyssna på den, tolka den. Politiken är däremot en abstraktion, ett gytter av föreställningar, åsikter, statistik och data som knyts samman till storheten ”politik” genom familjelikheter i Wittgensteins betydelse av ordet. Det är samma relation som råder mellan delarna av det omhuldade begreppsparat ”litteratur och samhälle”, vi vet vad det ena är, men har mer dimmiga föreställningar om det andra.

Ändå uppfattas förhållandet ofta som oproblematiserat, närmast ett speglingsförhållande. På samma sätt som litteraturen antas spegla samhället antas musiken spegla bakomliggande strukturer eller avsikter, oavsett om dessa betecknas som ”politik” eller ”estetik”. Musikens politiska betydelse blir avhängig upphovsmannens avsikt eller vilja. Strunt samma att William K Wimsatt och Monroe Beardsley redan 1946 visade att sambandet är godtyckligt, som bäst självbegränsande. I det för intentionskritikern ideala fallet, alltså att vi har en anteckning, ett utkast eller någon annan form av vittnesbörd som vi kan matcha mot det färdiga konstnärliga verket, kan resultatet av jämförelsen reduceras till en av två möjligheter: antingen har konstnären lyckats att förverkliga sin avsikt, eller också misslyckades hen med detta. I det förra fallet finns all information tillgänglig i verket, i det senare ser detta ut på ett annat sätt och det externa dokumentet blir irrelevant för tolkningen.

Vi kan också relatera detta till Paul Ricoeurs idé om textens ”avskurenhet” från tillkomstsituation och upphovsman, Jacques Derridas idé om textens ”faderslöshet” och Mats Furbergs terminologiska rysare textens ”referentiella dekontextualisering”. Idéerna är i grunden likartade. De hör visserligen hemma i ett textteoretiskt sammanhang, men de kan föras över på vilken konstnärlig objektivering som helst som genomförts i den intentionala akten. Annars hade redan Platon en idé om ett tydligt kausal- och även speglingsförhållande mellan musik och politik. I *Staten* analyserar han bland mycket annat konsternas ställning i det ideala samhällsbygget. Hans fientlighet mot diktarna är väl känd. Eftersom deras verk speglar den sinnliga världen, som i sig är en blek avspegling av idéernas sanna värld, intar dikten en dubbel distans till det sanna, det rätta och det sköna. Dikten är inte blott en lögn, den är en dubbel lögn.

Platons analys av musiken följde delvis en annan väg. Han såg musiken

som viktig för väktarklassens fostran, men för att vara staten till nytta måste musiken vara harmonisk och melodiskt entydig. Då skapar den harmoni i lyssnarens själ. Disharmonisk, polyrytmisk eller mångskiktad musik skapar däremot oro i själen och är av ondo från statens synpunkt. Vi kan se detta som en kombination av en speglingsrelation och ett kausalförhållande. Musiken skapar ett visst tillstånd i själen, och det råder en strukturell likhet mellan musiken och själstillståndet. Den som säger sig bli stressad av viss musik reagerar enligt den platoniska idén. Vi kan också säga att musiken genom Platons analys får politisk relevans. Den blir ett medel för danandet av själen och därmed ett instrument för statens maktutövning. Betoningen av det entydiga och det harmoniska finns också kvar i många politiska systems syn på kulturen och dess roll. Det vanliga när en konst- eller kulturyttring skall tjäna ett externt syfte är just kraven på entydighet och harmoni. Annars blir verket mångtydigt och öppnar sig för tolkning, vilket gör det mindre lämpat för instrumentell användning.

Platon gav musiken politisk relevans. Men kan vi också säga att den har politisk innebörd? Kan vi säga att viss musik inte bara kanaliseras till exempel en politisk dimension utan även i sig rymmer en politisk betydelse eller en icke-musikalisk idé av vilket slag det vara må? I vokalt framförd musik, eller musik som beledsagar en text, är svaret enkelt. Sånglyriken ger musiken betydelse. I fråga om instrumentalmusik är förhållandet mer komplicerat. Vi kan i det sammanhanget bortse från programmusiken, där titlar på kompositionen eller dess skilda delar pekar ut en väg för verbal förståelse av musiken, som i Richard Strauss symfoniska dikt *Till Eulenspiegels lustige Streiche*.

År 2004 gav den liberala skribenten och debattören Anders Johnson ut sin bok *Frihet är det bästa ting: En liberal musikhistoria*. Johnson hävdar bland annat att Beethoven skrev liberal musik. Kompositörens mest kända "liberala musik" är den nionde symfonin, vars avslutande körparti "An die Freude" också är den europeiska unionens hymn. Göran Greider recenserade boken i *Aftonbladet* med ett sinistert leende på tangentbordet, ett leende som blev än mer sinistert när Greider konstaterade att Beethoven "utan att veta om det skrev [...] ett beställningsverk för den Europaunion som enligt Johnson 'förvaltar Beethovens anda av upplysning, frihet och fred'."

Greiders omdöme om boken är inte nådigt. Han skriver att han är ovan att läsa så dåliga böcker och att han läser "i allt djupare häpnad". Han nämner även att Franz Berwald kallas "en intelligent liberal i tidens anda", inte på grund av från musikens synpunkt externa göranden och låtanden, utan just genom sin musik. Om vi ger Anders Johnson "the benefit of a doubt" skulle vi kunna säga att han agerar som en traditionell, nykritisk textintentionalist. Han närläser konstverket och urskiljer idéer i detta som kan generaliseras till en sammanhängande ideologi. Problemet är bara att till exempel John Keats klassicistiska konstsyn är tydligt formulerad i mästerverket "Ode on A Grecian Urn". Keats var också nykritikens favorit bland de unga döda, engelska romantikerna. Däremot är den liberalism som Johnson ser i en del stora 1800-talskompositörers verk inläst, en utifrån kommande och på verket projicerad, preformulerad idé. När detta inte räcker, tar han sin tillflykt till externa uppgifter som att Béla Bartók sympatiserade med ungerska självständighets-

och frihetsidéer.

Göran Greider gör sig själv till tolk för en idé om den absoluta musiken, vilket naturligtvis är en tacksam utgångspunkt om man vill skjuta Anders Johnsons musikpolitiska skuta i sank:

Att skriva om musik är inte lätt, det ska erkännas. Det avgörande misstag många begår är att de tror att verken i sig gör påståenden om världen. Men musiken är, till skillnad från litteraturen, i viss mening faktiskt stum; den är varken liberal eller kommunistisk. Däremot kan den aktivera djupt liggande känslor och erfarenheter i oss och även genom att tonsättaren namnger ett instrumentalt stycke kan associationerna ibland styras åt vissa håll. Just Beethovens nia, med sin mäktiga körfinal, har således använts av alla upptänkliga politiska riktningar, från arbetarrörelsen över nazisterna och ända bort till Timbro, som ger ut den här boken.

Jag tror att de flesta håller med om detta. Idén har formulerats av många, att citera just Göran Greider - poet och politisk skriftställare, men inte musikvetare - ligger nära till hands eftersom han formulerar den gängse idén. Men kanske bör det tilläggas att kritiken mot Anders Johnsons bok inte kan grupperas på en enkel höger/vänster-linjal. Liberalen Per T Ohlsson konstaterade i en krönika i *Sydsvenskan* att Johnson skrivit en "häpnadsväckande dum bok".

Från Anders Johnson är inte steget långt till Boze Hadleighs bok *Sing Out!: Gays and Lesbians in the Music World*, utgiven 1999. Boken är förvisso mer underhållande än Johnsons, inte minst genom anekdotfloran. Läsaren kan till exempel inhämta att Tallulah Bankhead sade att hennes mor hade varnat henne för män och alkohol, "but she didn't say anything 'bout women and cocaine". Men Hadleigh sätter också Cole Porters och Cecil Taylors musik i direkt relation till upphovsmännens sexualitet. Det är ett tvivelaktigt kausaltänkande, och invändningen är given: Kan vi inte tänka oss att Cecil Taylors revolution av notationssystemet inte berodde på hans sexuella läggning? Måste vi reducera en människa till sexualitet? Eller religion, nationalitet, etnicitet eller genus för den delen? Människan är rimligen mer än detta.

Men frågan kvarstår. Kan vi tänka oss att musiken i sig, utan att beledsagas av sånglyriska associationsgivare, bär eller skapar politisk betydelse? Finns det någon väsensgemenskap som gör att libertarianer, eller "nyliberaler" som de en aning oegentligt kallas i Sverige, gärna identifierar sig med kontinentaleuropeisk techno? Speglar jazzimprovisationen en antitotalitär idé? Vad betyder frijazzen?

När vi diskuterar i sådana termer anförs ofta Jimi Hendrix framförande av den amerikanska nationalsången på Woodstockfestivalen 1969 som ett exempel på politisk instrumentalmusik.

Inte bara framförandets betydelse har dock mytologiserats, även framförandet. På Woodstock spelade inte Jimi Hendrix "The Star-Spangled Banner" som ett självständigt stycke. Den ingick i ett medley på närmare en

halvtimme tillsammans med bland annat "Voodoo Child", "Purple Haze" och en längre improvisation. Jimi Hendrix uppträdde dessutom klockan 9 på morgonen, och den halvmiljonhövdade publiken hade mer än halverats vid det laget. Det var inte heller något unikt framförande. Vi kan anta att många av dem som stannat, eller släpat sig upp så tidigt på dagen, tillhörde Jimi Hendrix kärnpublik. Många visste kanske - fast det är en spekulering - att han framfört "The Star-Spangled Banner" tidigare. Det finns, enligt en uppgift från en akademisk hemsida i Massachusetts, 28 dokumenterade liveinspelningar som föregår Woodstock, ytterligare ett tjugotal därefter, bland annat den från Isle of Wight. Jag har annars bestämda minnen av att Hendrix framförande av den amerikanska nationalsången på Woodstock sägs ha tagit världen med storm och sänt en musikalisk-politisk chockvåg över världen.

Men även om den synen kan relativiseras, kanske också vederläggas, innebär det inte att musiken inte kan ha politisk betydelse. Denna understryks av att Jimi Hendrix framförde "The Star-Spangled Banner" under pågående Vietnamkrig, ett krig som i USA väckte mycket starka protester inte minst hos collegeungdomen, och att han i sin tolkning imiterade kulspruteljud på gitarren.

Men semantiseringen av kulspruteljuden beror rimligtvis på sångens karaktär. För den som inte känner till "The Star-Spangled Banner" generaliseras associationen. Musikens pampiga karaktär finns kvar, och jag misstänker att den räcker för att länka kulsprutesmattret till en krigsassociation, inte till vilken våldsytring som helst. För den som känner igen sången, men inte identifierar gitarristen eller kan placera framförandet i rätt tid - trots det tidsrepresentativa soundet, växer rimligen associationen till flera möjliga krig, kanske rentav till en kritik av krigspolitiken som sådan mer än ett konkret krig. Framförandets politiska och kritiska betydelse blir kontextuellt bestämd.

Vi kan jämföra med Ry Cooders version av "Rally 'round the Flag" från hans tredje soloskiva, *Boomer's Story* som gavs ut 1972. Sången skrev 1862 av George Frederick Root och publicerades under titeln "Battle Cry of Freedom". Det blev en kampsång för unionens sak i det pågående inbördeskriget. Två år senare användes sången även i återvalskampanjen för Abraham Lincoln.

När Ry Cooder spelar in sången drygt hundra år senare under ett av Vietnamkrigets intensivaste skeden är det omöjligt att inte associera till det pågående kriget. Ry Cooder drar dessutom ner tempot och sjunger på sitt släpigaste sätt, och slidesolot är melankoliskt. Vi kan utan vidare kalla hans framförande för "uppgivet" och "desillusionerat". Både Hendrix och Cooder spelade in patriotiska slagdängor under Vietnamkriget. Båda framförde dem med kritisk profilering. I båda fallen blir kunskap om tiden för tolkningen ett villkor för att den politiska betydelsen ska framgå. Den bestäms kontextuellt.

Mer tvetydig är Joan Baez framförande av "The Battle Hymn of the Republic" under en konsertturné 1963, dokumenterad på skivan *Joan Baez in Concert, Part 2*. Även den sången skrevs under det amerikanska inbördeskriget, av Julia Ward Howe som 1861 satte ny text till "John Brown's Body". Det är lika mycket en religiöst eskatologisk sång som en politisk. Den knyter samman den slutliga domen över de ondskefulla med det pågående

kriget, och den fick tidigt en patriotisk symbolbetydelse. Men varför bad Joan Baez publiken att sjunga med "purely for my own enjoyment"? Trots applåderna är det som om önskemålet kan uppfattas som kontroversiellt. Vi kan tolka framförandet som en straffdom över de obotfärdiga i den pågående medborgarrättskampen, men vi kan också se den som en omvänd protest mot det just då upptrappade Vietnamkriget. För att förstå varför Joan Baez sjöng den 1963 måste vi gå till externa källor.

Däremot är det uppenbart vad Barbara Dane menade när hon tio år senare traderade sången i ett "Detroit Medley" på skivan *I Hate the Capitalist System*. Hon inleder med en vers som verbalt ligger nära Julia Ward Howes ord: "Mine eyes have seen the glory of the making of the Ford", en vers som banar väg för slutsatsen "It is made under conditions that offend even the Lord."

Så långt den betydelsebestämmande kontexten. Men bara för att vi eventuellt har relativiserat frågan om hur den politiska betydelsen skapas i Jimi Hendrix framförande av "The Star-Spangled Banner", bland annat genom att jämföra med andra kritiska tolkningar av patriotiska sånger som framförts med texten i behåll, innebär det inte att vi måste böja oss för idén om den absoluta musiken och hävda att instrumentalmusik inte i sig kan bära en betydelse eller uttrycka en ideologisk eller politisk idé. Man kan till exempel fundera på om det finns en väsensgemenskap som gör att libertarianer påfallande ofta identifierar sig med kontinentaleuropeisk techno och hur denna i så fall skulle kunna formuleras.

I syntpop och techno reduceras människan till maskin. Alla musikaliska rötter bortom tyska Kraftwerk tycks avskurna, och musiken skapas i ett traditionsmässigt vakuum, eller i ett radikalt omdefinierat traditionsrum. Den reducerar människan till maskin. I avskurenheten från rötterna ligger också en avskurenhet från musikens känslomässiga och expressiva möjligheter. Den blir renodlad rationalitet på samma sätt som nyliberalismens "homo economicus" är en vandrande ekonomisk kalkylator. Där musiken inte ger utrymme för känslan, ger inte det libertarianska tankestoffet utrymme för misslyckandet, oförnuftet, det konstnärliga uttrycket eller den tragiska dimensionen, alltså sådana egenskaper som gör oss till människor i ordets mer traditionella bemärkelse.

När jag försökt diskutera den här frågan har jag dock stött på patrull dels från nyliberaler som hävdade att ideologin handlar om frihet, inte rationalitet, dels från vänster av människor som blir våldsamt upprörda när deras faiblesse för Kraftwerks ljudslingsor relateras till nyliberalismen. Jag tror ändå att frågan kan ställas och att jämförelsen kan ge en utgångspunkt för diskussionen om den elektroniska popmusikens inneboende, ideologiska betydelse.

På likartat sätt kan vi ställa frågan om jazzens improvisationstänkande innebär en antitotalitär idé. Jazzen är till sitt väsen demokratisk. Den bärs upp av en idé om individualism och frihet, om oförutsägbarhet och det skapande ögonblickets betydelse. Den är i grunden icke-hierarkisk, och improvisationen ger utrymme för individen att förverkliga sina idéer och sitt personliga uttryck. En film som Thomas Carters film *Swing Kids* från 1993 handlar också om hur swingen blev en motståndsficka i Tyskland under nazismen. Motståndet

kulminerar med Robert Sean Leonards trotsiga solodans. Där triumferar individualismen och drömmen om frihet.

Även Esi Edugyans roman *Half-Blood Blues* från 2011 tematiserar jazzen som motstånd under nazismen. Förmodligen är det också svårt att förena jazzmusiken med en totalitär ideologi. Men finner vi dessa egenskaper i eller bakom musiken? Eller rättare sagt: Urskiljer vi dem i musiken eller genom kunskapen om dess tillkomst? Kommer vi undan kontexten, i det här fallet bakgrundskontexten?

Både Carters film och Edugyans roman tematiserar swingen som motstånd mot den totalitära ideologin. Det är musik där musikerna arbetar inom förhållandevis stabila ramar, där improvisationen regleras av en övergripande struktur. Annars är det en ganska vanlig uppfattning att formbrytande musik, som frijazzen eller den avantgardistiska konstmusiken, mer talar till människor av radikal övertygelse än konservativ. Det skulle då finnas ett samband mellan tron på politikens traditionella institutioner och musik som inte utmanar normerna.

Bebopen var jazzens första radikala frihetsförklaring i sin omformulering av ackordföljdens ramar för improvisationen. Den bars till en början fram av ett starkt modernistiskt självmedvetande. Men publiken var ofta mer konservativ än musiken, och bebopen fastnade i en dogmatism som var väl så stark som det regelsystem musikerna revolterade mot. Om vi ska se en politisk betydelse hos bebopen blir frågan närmast vad som definierar dess självförståelse: Drevs musikerna av en radikal, inommusikaliskt motiverad individualism och upptäckarglädje eller hade musiken också en riktning utåt som potentiell samhällskritik? Kan vi tolka bebopens korsbefrukning med beatförfattarna i politiska termer, eller ska vi se båda riktningarna som exempel på en inom-konstnärlig strävan efter förändrade uttrycksformer? Jag lutar åt det senare, men jag vill betona att det inte ligger någon värdering i beskrivningen.

Frijazzen, eller den moderna jazzens avantgarde på 1960- och 1970-talen, ger ett tydligare exempel på den tolkningskonflikt som uppstår när vi sätter en utåtriktad, politisk betydelse hos musiken mot en rörelse inåt, mot en andlig och existentiell dimension. Likväl betonas ofta frijazzen som ett mer eller mindre ohämmat känslouttryck.

I *Nationalencyklopedin* sägs om Albert Ayler att han ”spelade mest egna kompositioner med enkla meloditeman inspirerade av marsch- och cirkusmusik, ur vilka han utvecklade sitt personliga, känslomässiga spel.” Det är en beskrivning som ligger väl i linje med en traditionell syn på jazzmusiken som känsloutlevelse. Men jazzen erkänns också som konstmusik. Då kan den känslomässiga beskrivningen framstå som paternalistisk, som ett sätt att reducera ett radikalt formspråk till något bortom reflektion och intellektuell strävan.

När det gäller frijazzen ser vi dessutom två rörelser motsatta den subjektiva känsloutlevelsen: en politisk rörelse och en objektiverande rörelse mot det metafysiska. Där den tidiga medborgarrättsrörelsen sökte stöd och kraft i den radikala folksången och gospelmusiken, annekterades frijazzen av den militanta, afrikansk-amerikanska medvetenheten. En musiker som Archie



Shepp var också ytterst politiskt medveten. När han återknöt till den klassiska jazzens begravningsmarscher var det för att hävda en afrikansk-amerikansk tradition på samma sätt som en poet som Langston Hughes under Harlemrenässansen på 1920-talet anknöt till bluesen i sin lyrik.

På *Fire Music*, utgiven 1965, finns hyllningen "Malcolm, Malcolm - Semper Malcolm", inspelad den 9 mars, drygt två veckor efter mordet på Malcolm X. Archie Shepps album *Attica Blues*, utgivet 1972, ger på liknande sätt en kommentar till upproret i Atticafängelset i staten New York året innan där 43 människor dödades, därav 33 interner.

Går vi över till Albert Ayler blir tolkningskonflikten tydligare. Bland Aylers skivor märks titlar som *Bells - Prophecy*, *Spiritual Unity* och *Spirits Rejoice*. Sådana titlar pekar ut en annan tolkningsväg än såväl den känslolinläsande som den politiska. När frijazzmusiker som Ayler, Pharoah Sanders eller den sene John Coltrane gav sina skivor och improvisationer titlar som pekade mot det gudomliga antydde de en idé om formupplösningen som kunskapsmetod. När de bröt sönder de musikaliska formelementen (melodi, harmoni, rytm och ackordsföljder) var det som om de samtidigt sökte sig bortom tillvarons tillfälliga bestämmningar. Formelementen var musikens motsvarigheter till kategorier som språk, tid, rum och individualitet. Genom att bryta genom dessa sökte man en urgrund, en idé som i ett litteraturhistoriskt sammanhang minner om Baudelaire och symbolismen. För den symbolistiska poesin, vilken på många sätt inledde det moderna skedet i lyrikens historia, var poesin en kunskapsmetod. Sinnesanalogin, alltså bildspråk som låter skilda sinnessfärer förenas, blev det förnämsta redskapet för att nå, eller gestalta, en metafysisk enhet bortom sinnevärldens splittring och begränsningar. Musiken blev på liknande sätt en metod att borra sig genom alla avlagringar för att finna det gudomliga, eller "det Ena" för att tala nyplatonistiska.

Men det innebär inte att musikerna fjärmade sig från den afrikansk-amerikanska medvetenheten. Pharoah Sanders spelade in en skiva kallad *Black Unity* 1971. Musikaliskt präglas den av Sanders utforskande av afrikansk rytmik, men titeln pekar lika tydligt ut en associationsväg som Aylers titlar eller Sanders egna *Karma* och *Jewels of Thought*. Frijazzen var väsentligen en instrumentalmusik, men en starkt idéburen sådan. När vi diskuterar dess politiska eller andliga innebörd, jag bortser från den känslouttryckande tolkningen som jag uppfattar som alltför förenklad, ser vi samma meningsskapande process som i fråga om Jimi Hendrix tolkning av "The Star-Spangled Banner". Den politiska förståelsen stöds av den historiska kontexten, medan den existentiella relateras till en religiös eller filosofisk kontext. Men inte i något av fallen kan vi säga att musiken uttrycker sina idéer i oförmedlad form. Aylers och Sanders skivtitlar påminner också om den klassiska programmusiken. De pekar ut en riktning för musiken och för lyssnarens förståelse av den.

Programmusiken har sina rötter i Romantiken, men dess idéer präglar även samtida musik. På 1950-talet komponerade den tyske tonsättaren Bernd Alois Zimmermann trumpetkonserten "Nobody knows de trouble I see" under intryck av segregationen och rasförtrycket i USA. 2012 tolkade den unga engelska trumpetaren Alison Balsom konserten på skivan *Seraph*. Men vad hör

vi när vi hör Alison Balsom tolka Zimmermanns komposition? Hör vi en protest mot rasismen? På skivan framför Alison Balsom först en seren soloversion av gospeln "Nobody Knows". Det är som om hon lägger ut melodin framför oss, utsträckt i tid och rum, innan vi får hennes tolkning av Zimmermanns trumpetkonsert, som baseras på gospelmelodin.

Konserten är ett splittrat verk. Under solostämman hörs krevadliknande utfall av slagverk och stråkar, som för att understryka spänning och splittring. Trumpetstämman närmar sig ofta ett utspel som påminner om frijazzen, och de olika elementen bryts mot varandra i en förtätad uttryckskraft. Även om Zimmermann själv ansåg att kompositionen sluter sig i en utopisk harmoni hör jag främst en expressivt laddad splittring, där gospelmelodin då och då frigör sig i förtvivlad protest. I sin svindlande skönhet är det paradoxalt. Men vad av detta finns i stycket och i Alison Balsoms tolkning av det? Vad skapas av lyssnaren? Förståelsen av Zimmermanns trumpetkonsert styrs av melodin "Nobody Knows", som för med sig sin betydelse och sina associationsfält i det nya stycket. Betydelsen i hans komposition skapas i den intertextuella väven och i associationsfältets samspel med den musikaliska strukturen. Musiken semantiseras dels genom den intertextuella förbindelsen, dels genom kunskap om verkets tillkomst.

Den instrumentalmusik jag främst uppehållit mig vid får sin politiska laddning genom programmusikaliska titlar, intertextualitet och en historisk kontext. Även om jag har sympati för tanken att musik av egen kraft kan bära en ideologisk betydelse ser jag inga exempel som stöder den idén. Det gäller även den förbindelse mellan nyliberalism och techno som jag nämnt. Denna initieras av musikens status i ett publiksegment, inte av urskiljbara mönster i musiken. Den förstärks också av historiska omständigheter, som den nyliberala svartklubben Tritnaha i Stockholm och ravekulturen som romantiserades i nyliberala kretsar.

Vi kan också fundera på den amerikanska libertarianismen. Både Frank Zappa, Melanie Safka och Arlo Guthrie har uttryckt sympatier för ideologin eller dess företrädare, men ingen av dem stämmer in på schablonbilden av en nyliberal. Och ingen av dem kan beslås med technosympatier. Om musiken i sig bar en ideologi borde den varit lika tydlig i USA som i Sverige.

Låt mig för perspektivets skull också säga något om politisk sånglyrik, vad vi vanligen syftar på när vi talar om "politisk musik". Det kan vara kampsånger som "Internationalen" eller sånger som berättar om politiska händelser i den amerikanska topical songs-traditionen. Woody Guthrie sjöng om sandstormarna som på 1930-talet drev Oklahomas bönder på flykt. Bob Dylan skrev om högerextremisterna i John Birch Society. Phil Ochs kommenterade USA:s ockupation av Dominikanska republiken i "The Marines Have Landed on the Shores of Santo Domingo". Neil Young skrev "Ohio" i protest mot att delstatens nationalgarde sköt ihjäl demonstrerande studenter på Kent States campus 1970. I exemplen gjorde jag sångaren till subjekt och ämnet för sången till objekt. Den politiska sången handlar om någonting. Den kommenterande funktionen är en viktig aspekt av den politiska sången, en annan är försöket att förändra. "Internationalen" och "Bandiera Rossa" manar till kamp.

Men den politiska sången upprättar också intertextuella relationer inom sin tradition, eller med närliggande traditioner. Barbara Danes ironiska omdiktning av "The Battle Hymn of the Republic" är ett exempel på detta. Kanske kan också närheten till en välkänd förlaga göra den politiska sången mer slagkraftig? Woody Guthrie skrev "Jarama Valley" som en hyllning till den amerikanska Lincolnbrigaden i spanska inbördeskriget. Sången finns i flera versioner, de flesta med dessa inledande verser: "There's a valley in Spain called Jarama / It's a place that we all know so well / It was there that we gave of our manhood / And so many of our brave comrades fell." I Woody Guthries egen inspelning är dock verserna 3 och 4 mer uttalat politiska och militanta: "It was there that we fought against the fascists / We saw a peaceful valley turn to hell."

Melodin lånade Woody Guthrie från cowboysången "Red River Valley". Andra strofen inleds med versparet "From this valley they say we are going / But don't hasten to bid us adieu". Förlagan inleds med versen "From this valley they say you are leaving". Längre fram i sången kommer versen "Do not hasten to bid me adieu". Woody Guthrie förde samman två betydelsefulla rader, och skapade en än tätare förbindelse mellan sin egen text och den välkända cowboysången. Jag är övertygad om att vemodet i den vackra förlagan färgar av sig på Guthries version och ger kampviljan ett mer tragiskt stråk. I Philip Kaufmans film *Hemingway & Gellhorn* från 2012 hör förresten Martha Gellhorn, spelad av Nicole Kidman, de frivilliga i Lincolnbrigaden sjunga "Red River Valley" på tåget innan de drar ut i strid. Jag vet inte om det speglar en faktisk omständighet, som i så fall kunde ha inspirerat Woody Guthrie, eller om det är en fortsättning på den intertextuella lek som Guthrie inledde.

Om vi jämför med Jimi Hendrix version av "The Star-Spangled Banner" ser vi en tydlig skillnad. Jimi Hendrix kritiska omtolkning är helt beroende av att lyssnaren känner till förlagan. Det är inte Woody Guthries "Jarama Valley", även om kunskap om förlagan förstärker verkan av omdiktningen.

Däremot är en topical song beroende av sin historiska referens. Pete Seegers sång "My Name Is Liza Kalvelage" utgör ett belysande exempel. Den handlar om en tysk kvinna som kom till USA efter kriget som en "GI's wife". Den 25 maj 1966 genomförde hon tillsammans med tre andra mödrar en protestaktion mot Vietnamkriget. De satte sig, alla söndagsklädda, framför en lyftkran som skulle lasta napalm på ett fartyg för transport till Vietnam. I sången återkallar Pete Seeger Liza Kalvelages vittnesmål i rätten. Hon betonade där medborgarens personliga ansvar. Hennes barn skulle aldrig behöva fråga vad hon hade gjort under kriget. Det är en vacker sång om personligt ansvar och kollektiv skuld. Men vad händer när lyssnaren glömt Liza Kalvelage och hennes krigsprotest? Då förlorar sången sin konkreta betydelse. Den partikulära referensen ersätts av en mer generell. Sången handlar då främst om det personliga ansvaret från en allmänare utgångspunkt.

På liknande sätt blir Buffy Sainte-Maries sång "Now that the Buffalo's Gone" mindre tydlig ju längre tiden lider. Utrotningen av bisonoxen som metafor för folkmordet på den amerikanska ursprungsbefolkningen bevarar sin aktualitet liksom referensen "a treaty forever George Washington signed", men

varför skrev Buffy Sainte-Marie sången just 1964? Versen "And the treaty's been broken by Kinzua Dam" förankrar sången i en viss tid. Den syftar på ett dammbygge i Pennsylvania, beslutat av kongressen på 1930-talet men påbörjat först 1960. Stora landarealer i Seneca Nation svämmade över och 600 familjer tvångsförflyttades. Det innebar ett brott mot "The Treaty of Canandaigua" undertecknat 1794, dock inte av George Washington utan av hans ombud Thomas Pickering. Det kan tilläggas att en av de politiker som mest aktivt verkade för dammbygget på 1950-talet var en senator från Massachusetts, John F. Kennedy.

När dessa omständigheter förirrar sig i tidens töcken, utom för ättlingarna till de tvångsförflyttade, förlorar sången sin konkreta referens och blir, liksom "My Name Is Liza Kalvelage", en sång om mer övergripande sammanhang, i det här fallet om förtrycket mot ursprungsamerikanerna som sådant, inte om en konkret handling; om de återkommande avtalsbrotten, inte om ett konkret sådant.

Låt mig avsluta med ett exempel på hur en politisk betydelse som ligger under ett sånglyriskt gestaltat familjedrama lyfts fram i en visuell dekonstruktion av en nationell myt. Ämnet kvinnomisshandel tycks annars vara tabuiserat, men två ledande countrysångerskor, Reba McEntire och Martina McBride, har spelat in sånger om våld i hemmet. Martina McBrides "Independence Day" (skriven av Gretchen Peters) är också en av de senaste decenniernas mest effektiva politiska sånger.

Deaton Flanegans video laborerar med ett decentrerat subjekt, där Martina McBride framträder som sångerska, barnet som vuxen och den misshandlade kvinnan. Både sången och videon dekonstruerar dessutom den nationella myten när våldet i hemmet genom anspelningarna på den 4 juli skrivs in i ett nationellt sammanhang, när Deaton Flanagan interfolierar bilder av misshandeln i hemmet med bilder av två clownar som pucklar på varandra i nationaldagsparaden. I sångens avslutande parti minns dottern till den misshandlade kvinnan hur hon ser hemmet brinna när hon kommer hem från paraden. Modern har bränt ner det: "Well, she lit up the sky / That fourth of July." Och den vuxna dottern ger sin kommentar:

I ain't saying it's right or it's wrong  
But maybe it's the only way  
You can talk about your revolution  
It's Independence Day

Den kritiska anspelningen på den nationella myten är tydlig. Videon avslutas med att sångerskan står framför en brinnande flagga. Så blir våldet den nationella mytens undanträngda sida.

Jag tror alltså inte att vi kan tala om politisk musik i någon absolut bemärkelse. Om ett musikstycke uttrycker en politisk idé är denna kontextuellt bestämd. Men kontexten kan skifta, från kunskap om tillkomst till intertextuella förbindelser och politiskt definierade sammanhang. Och tolkningsonflikterna kommer vi aldrig ifrån. Uttrycker frijazzen en afrikansk-amerikansk vrede och självmedvetenhet eller en andlig strävan?

## Referenser

- Brattin, Joel (2009-2010). "Hendrix and Woodstock: 10 Little Known Facts about the Performance That Defined the '60s"  
<https://www.wpi.edu/news/20090/woodstock.html>
- Carter, Thomas (1993). *Swing Kids*. Manus: Jonathan Marc Feldman  
Produktion: Mark Gordon & John Bard Manulis. Hollywood Pictures
- Chang, Briankle G. (1996). "Derrida and the (Im)Possibility of Communication" i *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Edugyan, Esi (2011). *Half-Blood Blues*. London: Serpent's Tail
- Furberg, Mats (1982). *Säga, förstå, tolka*. Bodafors: Doxa
- Greider, Göran (2004). "Här går det åt helvete med musik". *Aftonbladet*, 15 november, 2004
- Hadleigh, Boze (1998). *Sing Out: Gays and Lesbians in the Music World*. Fort Lee, N.J.: Barricade Books
- Hoy, David Couzen (1978). *The Critical Circle. Literature and History in Contemporary Hermeneutics*. Berkeley, CA: University of California Press
- Johnson, Anders (2004). *Frihet är det bästa ting: En liberal musikhistoria*. Stockholm: Timbro
- Kaufman, Philip (2012). *Hemingway and Gellhorn*. Manus: Jerry Stahl & Barbara Tuner. Producerad av Philip Kaufman m fl. HBO
- Keats, John (2001: "Ode on A Grecian Urn" i *The Complete Poems*. Red: John Barnard. London: The Folio Society
- Ohlsson, Per T. (2004). "Halmhatt på Beethoven". *Sydsvenskan*, 2004
- Platon (2003). *Staten*. Översättning Jon Stolpe. Stockholm: Atlantis
- Ricoeur, Paul (1970). 'Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et comprendre', *Hermeneutik und Dialektik*, II. Red: Rüdiger Bubner. Tübingen: J.C.B. Mohr
- Wimsatt, William K. & Monroe C. Beardsley (1954). "The Intentional Fallacy" i *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Ursprungligen publicerad i *Sewanee Review*, vol. 54 (1946). Lexington: University of Kentucky Press

## **Att uttrycka en annan sorts kunskap. Om konstnärlig kunskap och vetenskaplig kunskap**

*Av Lia Lonnert*

*Hur kan vi tala om musik och kunskap? Och vad är kunskap gällande musik? I vissa sammanhang är det självklart att tala om musikalisk kunskap som kunskap. Men är denna kunskapssyn allenarådande?*

Språket, framförallt det skrivna, betraktas ofta som primärt när det gäller förmedling av kunskap och som bärare av kunskap. Vetenskap ses ofta som vilande på fundamenten att kunskapen skall vara språkligt formulerad och reproducerbar (Johannessen, 1999). Dock har kunskap som endast möjlig att uttrycka verbalt ifrågasatts, och ifrågasatts starkt idag. Men i och med denna tanke, att all kunskap inte kan verbaliseras, ställs man ändå inför ett dilemma: hur ska man kunna tala om kunskap som inte är verbal om man inte kan uttrycka kunskapen verbalt? Som konstnärlig utövare måste man i många sammanhang kunna tala om det osägbara, samtidigt som man låter det osägbara vara osagt.

Frågan om vad som är kunskap är komplex, inom filosofin har det en egen inriktning och benämns epistemologi eller kunskapsteori – läran om kunskap. För att visa hur kunskapsbegreppet kan användas i dagens diskussioner om konstnärlig kunskap är det möjligt att ta avstamp i Platons och Aristoteles kunskapssyner, och de tolkningar som används idag.

### **Begreppet kunskap hos Platon och Aristoteles**

Enligt Bernt Gustavsson (2002) var Platon den första som ställde upp kriterier för skillnaden mellan att veta något, episteme, och att tro något, doxa. Gustavsson menar även att strävan efter sann och säker kunskap har genomsyrat diskussionen om kunskap genom idéhistorien. I dialogen *Theaitetos*, en dialog mellan Theaitetos och Sokrates, diskuterar Platon (2006) kunskapsbegreppet. Han kom fram till tre definitioner: kunskap är förnimmelse, kunskap är sann åsikt och kunskap är sann åsikt förenat med en redogörelse. Dock förkastar han alla definitioner i slutet av sin utläggning. Han går bet, och erkänner att han är en åsna. I början av dialogen ber Sokrates Theaitetos beskriva vad kunskap är och Theaitetos beskriver bland annat astronomi, harmonilära och räknekonst men även hantverkskunskaper som skomakarens. Sokrates svarar att en uppräkningslista av kunskaper eller kunskapsområden inte visar vad kunskap är, inte heller visar en definition vad kunskapen handlar om vad kunskap egentligen är. Sokrates väljer att beskriva de praktiska yrkena som *konst* och inte som kunskap. En av grunderna för definitionen av en konst är att den är baserad på *erfarenhet*. Platon (2000) skiljer även mellan konst och *praktisk erfarenhet* i dialogen *Gorgias*. Syftet med en konst är utövandet av en god handling, som inom läkekonsten. De

handlingar som kan betraktas som praktisk erfarenhet har inget syfte till vare sig ont eller gott, som till exempel musikutövande. Syftet med denna typ av verksamhet är njutningar och tillfredsställelse. Dock beskriver Platon (2003) i *Staten* hur musik kan användas i uppfostran, till exempel hur god musik och dålig musik påverkar människan (Benestad, 1978/2005) vilket visar på hur musik kan användas som medel för goda eller onda gärningar. Det Platon för fram i dessa dialoger är att kunskap har en fast grund, episteme, däremot finns även kunnande *om* något vilket visar på kunskap som utövad, vilket betraktas som konst.

Aristoteles (2004) refererar främst till etiska frågor, men berör även andra slags kunnande. De kunskapsbegrepp som Aristoteles använder, även om han beskriver det som människans sökande efter att nå sanningen och att uträtta handlingar, har fem delar: *episteme* - vetande, som är oföränderligt och där kunskapen är inlärd, *techné* - produktiv kunnighet, som är kopplad till framställning och dess tankeverksamhet, *fronesis* - klokhet, en förmåga att kunna handla rätt vilket är en förmåga eller disposition hos den enskilda människan, *nous* - insikt, som är förmågan hos förnuftet att kunna bedöma en handling eller en förutsättning, och *sofia* - visdom, som är oföränderligt och inte situationsanpassat. En av Aristoteles huvudpunkter är en åtskillnad mellan handlingen som mål eller handlingen som leder till målet eller produkten. Aristoteles har även fokus på verksamheten och handlingen inom kunnandet samt skiljer mellan att ha kunskap om något och att använda sina kunskaper till att utföra något. I utförandet, handlingen, kan kunnandet visas och finnas.

Naturligtvis står denna tolkning av Platon och Aristoteles inte fri från användningen av dessa filosofers idéer under 1900- och 2000-talen. Framförallt kan tolkningen ses som relevant för diskussionen om olika kunskapsformer.

### **1900-talets kunskapsbegrepp**

Synen på kunskap som främst vetenskaplig kunskap har varit dominerande under större delen av idéhistorien, vilket kan ses som en tradition efter Platon. Under 1900-talet utvecklades idéerna om kunskap som praktisk, och som fysisk. Kroppen kan ses som bärare av kunskap. En del av diskussionerna om kunskap har handlat om skapandet av begrepp för att beskriva den kunskap som inte är episteme, eller vetenskaplig kunskap. Gilbert Ryle (1949/2002) myntade begreppen *knowing that*, veta att, och *knowing how*, veta hur. Han skiljde även mellan kunskap som utförs av vana och praktisk kunskap som ständigt förbättras och reflekteras över. Han menade att kunskap internaliseras och att praktisk kunskap och teoretisk kunskap är sammanvävda. Donald Schön (1983/1991) har också varit betydelsefull med idéerna om hur tanke och handling samspelar, *reflection-in-action* och *reflection-on-action*, reflektion i handling och reflektion om handling. Michael Polanyi (1966/1983) myntade begreppet *tacit knowing* som översätts som tyst kunskap eller tyst kunnande. Idag finns två olika beskrivningar av tyst kunskap, enligt Gustavsson (2000); det ena är beskrivningen av kunskap som inte behöver verbaliseras och det andra av kunskap som till sin natur är tyst.

Den första definitionen hör samman med Polyanis beskrivning där kunskapen *kan* beskrivas, men inte behöver beskrivas. Det finns en fokal kunskap – den man fokuserar på och den andra blir perifer eller bakgrundskunskap. Den andra beskrivningen av tyst kunskap har sin grund i Kjell S. Johannesens (1999) tolkning av Wittgensteins praxisperspektiv. I detta perspektiv utgår man ifrån att all kunskap inte går att beskriva utan att den även kan gestaltas, som till exempel genom musik och konst. Johannesen (1999; 1999/2002) anser att begreppen veta hur och veta att inte är nog, det finns fler distinktioner som är viktiga för den praktiska kunskapen. Han gör en uppdelning i *påståendekunskap*, *färdighetskunskap*, *förtrogenhetskunskap* och *omdöme*. Påståendekunskapen är den vetenskapliga eller teoretiska kunskapen. Färdighetskunskapen är att veta hur man utför något, till exempel att kunna cykla. Förtrogenhetskunskapen är förmågan att känna igen saker, till exempel en väns ansikte. Omdöme behövs för att man ska veta hur man ska handla i en situation, och är erfarenhetsgrundat.

Begreppet tyst kunskap var dominerande under slutet av 1900-talet, men begreppet har blivit alltmer omöjligt. Framför allt för att enligt många uttolkare finns tyst kunskap i all typ av kunskap. Paul Feyerabend (1988) menar att vi oavbrutet tolkar allt omkring oss. En text till exempel måste tolkas och har alltid ett sammanhang, även om det är en vetenskaplig text. Vetenskaplig kunskap, eller skapande av kunskap, står inte fri och ren från tolkning och människan som skapar kunskapen. En annan orsak är att begreppet tyst kunskap ofta ger en association till mystiska dimensioner av lärande. Begreppet *praktisk kunskap* (Bornemark & Svenaeus, 2009) används därför ofta synonymt med begrepp som tyst kunskap, tyst kunnande, know how, intransitiv kunskap, intuition mm.

Utgångspunkten för den praktiska kunskapen är att den inte i första hand är episteme, utan begreppet kräver en annan kunskapssyn. I en kunskapssyn som inte utgår främst från episteme kan pragmatismen och fenomenologin beskrivas som centrala för diskussionen om ”kroppens kunskap”. Fenomenologin har varit betydelsefull genom sin helhetssyn på människan, och då kanske främst Maurice Merleau-Pontys (1945/1997) syn på människan utifrån den levda kroppen. Pragmatismen, och då främst John Dewey, betonar holistiskt tänkande och handling som en grund för lärande. Det idag använda begreppet ”learning by doing” kommer troligtvis från Deweys ”intelligent action” (Hartman, 2003, s. 12). Dewey kan ses som central för kunskapssynen inom det svenska skolväsendet.

### **Skolan och kunskapsformerna**

Läroplanerna Lpo94 och Lgr11 beskriver tydligt att olika typer av kunskapsbegrepp, som liknar Johannesens ovan nämnda begrepp, accepteras:

Kunskap är inget entydigt begrepp. Kunskap kommer till uttryck i olika former – såsom fakta, förståelse, färdighet och förtrogenhet – som förutsätter och samspelar med varandra. Skolans arbete måste inriktas på att ge utrymme för olika kunskapsformer och att skapa



ett lärande där dessa former balanseras och blir till en helhet.  
(Skolverket 1994, s. 6; Skolverket 2011, s. 10)

Trots denna öppenhet för olika kunskapsformer är det mätbara fortfarande centralt i skolan, och lärandet i skolan är i första hand baserad på skriftlig kultur vilket gör att epistemekunskapen, den vetenskapliga sanningen, är central genom hela skolgången. De estetiska ämnena blir därför problematiska eftersom de inte är lika lätta att bedöma med samma måttstock som kunskap som kan baseras på verbalt språk, framförallt den som kan framställas i skift. Det kan vara denna bedömningssvårighet, eller en grundläggande kunskapssyn där en viss typ av faktakunskap fortfarande har företräde framför andra kunskapsformer, som gör att de estetiska ämnena inom skolan ofta motiveras med sin "nyttighet", som stöd för annat lärande, och därför marginaliseras. Kunskapsbegreppet inom lärandet, i synnerhet inom skolvärlden, har diskuterats mycket. Gustavsson (2000), som är idéhistoriker, tar upp tre av Aristoteles begrepp för att kunna diskutera synen på kunskap idag, i synnerhet skillnaden mellan kunskap och information. En annan idéhistoriker som diskuterat och problematiserat kunskapsbegrepp är Sven-Eric Liedman (2008). Liedman (2011) har även diskuterat kunskapssyn, mätande och bedömning inom skolan. Mätandet av kunskap och musikutövande är problematiskt när man diskuterar kunskapsbegreppet utifrån ett praktiskt perspektiv. Något som kan bedömas är inte detsamma som något som kan mätas.

### **Forskning om konstnärliga uttryck**

Fortfarande kan man se skillnad på kunskapssyn som härledas till Platon och Aristoteles, även om denna syn anses något förenklad. Kunskap uppfattas som något stabilt eller kunskap uppfattas som föränderlig och kopplad till mänsklig aktivitet. För mig som musiker och forskare är det nödvändigt att se kunskap som det senare. Kunskapen om att spela musik är föränderlig. Det finns ingen "naturlig" utveckling eller progression. Om man talar om progression så menas ofta teknisk eller teoretisk progression; "har du spelat det här stycket så passar det här i svårighetsgrad" eller "nu när du vet hur durskalan fungerar kan du lära dig mollskalorna". Det måste dock beaktas att denna typ av progression också alltid är kontextuell och föränderlig. Men kunskap om att spela musik är inte bara teknisk eller teoretisk, den är emotionell och kommunikativ, och lärandet är icke-linjärt och komplext. Det finns forskare (se t ex Ehn 2012; Sæther, 2013) som vill framhäva att metoder och kunskapsproduktion inom konstnärligt utövande är relevant även i traditionell forskning. Möjligheten att ta tillvara lärdomar utifrån subjektivitet, deltagande, sinneserfarenheter och att använda känslouerfarenheter inom forskning kan utvidga kunskapsproduktionen. Kunskap ses här som en mänsklig aktivitet.

Konstnärlig forskning är ett relativt nyetablerat forskningsämne i Sverige, sedan 2009 kan konstnärlig doktorsexamen utfärdas (Lilja, 2015). Konstnärlig forskning beskriver ofta arbetsprocesser, vilket innebär att konstnären studerar sig själv som utövande subjekt, eller studerar det

konstnärliga objektet. Kompositören och forskaren Hans Gefors (2011) beskriver två olika ingångar för konstnärens arbetsprocesser: de som studerar kreativitet, till exempel genom att studera konstnärliga processer och de som vill utveckla verktyg för att vara kreativa. Han beskriver sig själv som tillhörande de senare i sitt avhandlingsprojekt. Efva Lilja (2015) beskriver konstnärlig forskning i sin rapport *Konst, forskning, makt - en bok om konstnären som forskare*: ”Konstnärlig forskning är den forskning som har konstnärlig praktik som kunskapsobjekt och som bedrivs med konstnärlig praktik som grund” (Lilja, 2015, s. 16). Lindberg-Sand och Sonesson (2015) pekar på utmaningar för konstnärlig forskning som vad skillnaden mellan det konstnärliga projektet och forskningsprojektet är och kan vara.

Inom den konstnärliga forskningen kommer vi till de brännande frågorna för den konstnärliga kunskapen. Mycket av diskussionerna inom konstnärlig forskning handlar inte om konstnärlig verksamhet som kunskap utan om hur och vad man kommunicerar (Schippers, 2007; Schippers, 2014). Hur presenterar man kunskapen för mottagaren? Hur, av vem, och på vilken grund skall konstnärlig forskning bedömas? Det konstnärliga verket kan betraktas som individuell kunskap, den skapande konstnärens kunskap, men forskning är kommunicerande och skapande av gemensam kunskap. Saknas den kommunicerande aspekten är det svårt att räkna det som forskning. Men konst har en inbyggd kommunikativ sida. Kommunikation är en viktig del av alla konstnärliga projekt. Här blir Johannessens (1999) ifrågasättande av de vetenskapliga fundamenten viktig; måste vetenskap kunna formuleras med hjälp av språket och vara reproducerbart? Det finns andra kunskapsformer där dessa fundament inte är grundläggande.

### **Kunskapsdefinitioner som politiskt medel och mål**

Molander (1993) menar att definitionen av kunskapsbegreppet är en politisk strid. Definitionen av konstnärlig kunskap som kunskap är på så sätt en politisk fråga. För akademierna, och akademikerna, är det viktigt att betrakta konstnärlig kunskap som kunskap. Det kan handla om akademisk progression inom systemet, examensrätter, löner, tjänster, eller rätten att definiera sin plats i utbildningssystemet. Går det inte att betrakta konstnärlig kunskap som kunskap så finns ingen plats för den i det akademiska systemet. Kunskapsdefinitionerna motiverar arbetet inom akademierna liksom det motiverar de konstnärliga högskolornas plats i universitetsvärlden. Austin (1946/1983) beskriver att en grund för vår kunskap är auktoritet, att hänvisa till en i sammanhanget gångbar källa är väsentligt för att själv bli trovärdig. Här blir kunskapsdefinitionerna en maktfråga, det är inom akademierna som definitionerna görs. Det är personer inom akademierna och deras kunskapssyn som rättfärdigar sitt eget arbete, om dessa definitioner accepteras.

De svenska högskolornas och universitetens anpassning till Bolognasystemet har inneburit en akademisering av många yrken (Lindberg-Sand & Sonesson, 2015). Till exempel inom musikhögskolornas utbildningar har examensarbetena blivit mer betydelsefulla. Naturligtvis är detta en utveckling som måste diskuteras, hur kan en utbildning i musik bedömas utifrån skriftliga arbeten? Här blir motsättningen mellan epistemisk kunskap och

praktisk kunskap tydlig. Feyerabend (1988) menar att det finns en risk i att det som kan uttryckas med hjälp av språket blir prioriterat och att annan kunskap tenderar att bli bakgrundskunskap. I akademiseringen av yrken där praktisk kunskap är framträdande bör det därför finnas en levande diskussion om kunskapsformer, med detta inte sagt att språket inte har en roll i kunskapsförmedling och kunskapsbildning.

Det finns även personliga och konstnärliga mål som delvis är politiska mål: försörjning och konstnärlig frihet för etablerade konstnärer. Det kan vara betydelsefullt att få möjlighet att ägna sig åt ett eget projekt utan att behöva ägna sig åt brödjobb. Ett doktorandprojekt, eller ett annat konstnärligt projekt inom akademien, kan betyda att en konstnär kan försörja sin familj. Det kan också vara en öppning för att konstnärligt kunna ligga i framkant. Det personliga och konstnärliga kan då ses som en politisk fråga, där kommersialisering och anställningsbarhet faktiskt är frågor som tar plats inom akademierna, och inom de institutioner som hanterar färdigutbildade konstnärer. Kunskapsdefinitionen är en fråga om konstnärlig frihet. Det visar sig också att det ofta är etablerade konstnärer som erhåller doktorandtjänster (Lilja, 2015).

### **Avslutande reflektion**

Jag håller med Platon – kunskapsbegreppet är svårdefinierat och ju mer jag tänker på det, desto mindre vet jag vad kunskap verkligen är. Men frågan uppkommer om det är viktigt att definiera praktisk kunskap som kunskap. Som till exempel musikutövare så är det i många sammanhang inte särskilt viktigt. Det spelar ingen roll vad något kallas när det är utförandet som är centralt. Men detta innebär inte att till exempel reflektion, lärande och utbildning inte hör till musicerandet. Däremot kan det vara epistemologiskt viktigt att definiera praktisk kunskap som kunskap. Ett vidgande av kunskapsbegreppet skulle innebära att hierarkiska system inom utbildning och tankesätt skulle kunna ändras. Idén om ett vidgat kunskapsbegrepp finns, dock vill jag mena att det ännu inte har haft det genomslag det har möjlighet att få. Det kan vara viktigt som politiskt ställningstagande att definiera praktisk kunskap som kunskap. Jag menar att utövare av konstnärliga uttryck inte ska frånsäga sig rätten att utifrån ett musikerperspektiv, konstnärsperspektiv och lärarperspektiv kunna definiera sin kunskap. Det finns en stor risk att låta andra definiera den. Om inte utövarna inom yrket talar om kunskap och musik, vem ska då tala för dem? Vem ska definiera deras kunskap? Skall denna diskussion föras av kunskapsteoretiker utan konstnärlig förankring? Skall den lämnas åt politiker utan konstnärlig förankring? Detta val innebär framförallt hur man i framtiden ska se på utbildningar, de estetiska ämnena inom skolan och inom universitet, men också hur man ska föra samtalet om konst och musik och andra estetiska uttryck i det offentliga rummet.

Det är inte att anpassa sig till normen som är det viktiga, det viktiga är att vidga de kunskapsbegrepp som finns. Allan Janik (2005/2006) hävdar att det inte finns *en* epistemologi, inte *en* typ av kunskapsteori – det finns många. I vissa fall måste idén om den "sanna" kunskapen, det mätbara, det återupprepningsbara lämnas och gå mot det personliga, det gestaltande och det

föränderliga. Att en kunskap inte är möjlig att förmedla i skrift betyder inte att den är dold i mystik. Diskussionen om konstnärlig kunskap måste bort från det "mystiska" - det går faktiskt att tala om konstnärlig kunskap. Det ska inte vara "geniet" som är normen, det ska vara den lärande människan. Denna lärande människa skall kunna ha en personlig, gestaltad, icke-verbaliserad kunskap. Kunskap ses här som en föränderlig process. Utifrån denna syn är det värt att hålla ögonen på vad som händer i konstnärlig forskning de kommande åren när ämnet etableras och konsolideras. Hur definieras och motiveras konstnärlig kunskap? Hur förmedlas konstnärlig kunskap? Men akademien är beroende av personer som är grindvakter. Vilka projekt är aktuella? Vad är framkanten i konstnärlig forskning, vilka är projekten och hur kommuniceras de? Det är även värt att hålla ögonen på de forskare inom estetiska ämnen som arbetar i en tradition av praktisk kunskap och humaniorabaserat, där finns som jag ser det en vilja till diskussion. Jag vill också hävda att det i sammanhanget är viktigt att hålla ögonen på hur skolan hanterar de olika kunskapsformerna i praktiken, och vilken roll den estetiska kunskapsbildningen spelar i den skriftligt dominerade skolkulturen.

Det är möjligt att hela vägen följa spåren från Platon. Kanske ska inte musiken, eller den konstnärliga kunskapen, definieras som kunskap och vara tvungen att passas in i det akademiska systemet/skolsystemet/ekonomiska systemet. I så fall skulle vi inte behöva mätningar/betyg. Å andra sidan ligger det i forskarnas/akademiernas/lärarnas/elevernas intresse att definiera konstnärlig kunskap som kunskap. Dock är jag inte främmande för att skolsystemet tänks om på sikt; kanske ska den konstnärliga kunskapen ha en plats i akademierna, i skolan, och i samhället, men på andra villkor än den epistemebaserade kunskapen. Anpassningen till en vetenskapssyn och utbildningssyn som egentligen inte passar ämnet kan vara en av de delar som gör att de konstnärliga ämnena ifrågasätts. Omdefinieringen av kunskapssyn är en väg att gå, alternativet är omdefiniering av de konstnärliga ämnena med en ny begreppsbildning.

Men det finns verktyg för att tala om kunskap inom konstnärlig kunskap. Det finns teorier att ha som stöd. Det finns forskning att ha som stöd. I denna text har jag åberopat auktoriteter som grund för definition av kunskapsbegreppet, vilket kan härledas till Austins (1946/1983) syn på auktoriteter som grund för kunskap. Genom användandet av dessa auktoriteter, men även sammanhanget texten publiceras i och min officiella akademiska kompetens, gör jag mig själv till auktoritet som har mandat att diskutera ämnet. I akademisk tradition började jag denna diskussion om kunskap utifrån texter från den grekiska antiken för att stärka trovärdigheten i mina resonemang om nutida epistemologiska texter. Det kan påpekas att det finns många andra auktoriteter som passar det konstnärliga utövandets kunskapsteori än de jag har använt här. Utifrån dagens olika kunskapsteorier går det att tala om intellektets, upplevelsens, kroppens och känslans kunskaper. Kanske kan de konstnärliga utövarna också tala utifrån sina egna erfarenheter. Liksom detta kapitel har rört sig från det teoretiska till det praktiska och personliga kan även diskussionen om konstnärlig kunskap innehålla både det teoretiska och det personliga perspektivet. Den diskussion

jag en gång hamnat i, att inte musikutövare utifrån ett konstnärligt perspektiv borde diskutera kunskapsteori eftersom diskussionen istället borde föras av experter inom området, är värd att reflektera över. Jag vill fortfarande hävda motsatsen: det är just *de konstnärliga utövarna* som skall tala om det. Om de inte gör det så lämnas ett fritt fält för kunskapens grindvakter, mätandet och dumheten. Jag menar att det är alla utövare som har denna rätt - och kanske ibland denna skyldighet.

## Referenser

- Aristoteles (2004). *Den nikomachiska etiken*. Daidalos: Göteborg
- Austin, John Langshaw (1946/1983). Andras själsliv. I Konrad Marc-Wogau (red), *Filosofin genom tiderna. 1900-talet* (s. 251-275). Bonnier Fakta Bokförlag AB: Stockholm
- Benestad, Finn (1978/2005). *Musik och tanke*. Studentlitteratur: Lund
- Bornemark, Jonna & Svenaeus, Fredrik (Red.) (2009). *Vad är praktisk kunskap? Södertörn studies in practical knowledge 1*. Södertörns högskola: Huddinge. Tillgänglig från: <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:303147/FULLTEXT01.pdf>
- Ehn, Billy (2012). Between contemporary art and cultural analysis: Alternative methods for knowledge production. *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*. 1(1), 4-18. Tillgänglig från: <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/214/230>
- Feyerabend, Paul K. (1988). Knowledge and the Role of Theories. *Phil. Soc. Sci.* 18, 157-178
- Gefors, Hans (2011). *Operans dubbla tidsförlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj* (Doktorsavhandling) Malmö: Lund University
- Gustavsson, Bernt (2000). *Kunskapsfilosofi*. Wahlström & Widstrand: Stockholm
- Gustavsson, Bernt (2002). *Vad är kunskap En diskussion om praktisk och teoretisk kunskap*. Skolverket: Stockholm. Tillgänglig från: [http://www.umu.se/digitalAssets/19/19998\\_vad-kunskap-skolverket.pdf](http://www.umu.se/digitalAssets/19/19998_vad-kunskap-skolverket.pdf)
- Hartman, Sven (2003). Läraren från Oil City- inför det nyväckta intresset för John Dewey. I Sven Hartman, Klas Roth & Niclas Rönnström (red.) *John Dewey. Om reflektivt lärande i skola och samhälle* (s. 7-31). Stockholm Library of Curriculum Studies, Vol. 12 HLS Förlag: Stockholm
- Janik, Allan (2005/2006). *Theater and knowledge. Towards a dramatic epistemology and an epistemology of drama*. Stockholm: Dialoger
- Johannessen, Kjell S. (1999). *Praxis och tyst kunnande*. Dialoger: Stockholm
- Johannessen, Kjell S. (1999/2002). Det analogiska tänkandet. I Peter Tillberg (red), *Dialoger - om yrkeskunnande och teknologi* (s. 288-299). Föreningen Dialoger: Stockholm
- Liedman, Sven-Eric (2008). *Ett oändligt äventyr. Om människans kunskaper*. Bonnier Pocket: Stockholm
- Liedman, Sven-Eric (2011). *Hets!: en bok om skolan*. Stockholm: Bonnier
- Lilja, Efva (2015). *Konst, forskning, makt - en bok om konstnären som forskare*. Rapport från Utbildningsdepartementet. Tillgänglig från: <http://www.regeringen.se/>
- Lindberg-Sand, Åsa & Sonesson, Anders (2015). Contextual and conceptual ambiguities in the supervision of artistic research. I Henrik Frisk, Karin

- Hohansson & Åsa Lindberg-Sand (red.). *Acts of creation. Thoughts on artistic research supervision* (s. 181-202). Symposion: Höör
- Merleau-Ponty, Maurice (1945/1997). *Kroppens fenomenologi*. Bokförlaget Daidalos AB: Göteborg
- Molander, Bengt (1993). *Kunskap i handling*. Bokförlaget Daidalos AB: Göteborg
- Platon (2000). Gorgias. *Skrifter. Bok 1*. Översättning Jan Stolpe. Atlantis: Stockholm
- Platon (2003). Staten. *Skrifter. Bok 3*. Översättning Jan Stolpe. Atlantis: Stockholm
- Platon (2006). Theaitetos. *Skrifter. Bok 4*. Översättning Jan Stolpe. Atlantis: Stockholm
- Polanyi, Michael (1966/1983). *The Tacit Dimension*. Gloucester Mass. Peter Smith: United States of America
- Ryle, Gilbert (1949/2002). *The Concept of Mind*. The University of Chicago Press: Chicago
- Schippers, Huib (2007). The marriage of art and academia: Challenges and opportunities for music research in practice-based environments. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(1), 34-40. Tillgänglig från: [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007\\_1\\_4.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_1_4.pdf)
- Schippers, Huib (2014). Practitioners at the centre: Concepts, strategies, processes and products in contemporary music research. I Scott D. Harrison (red.), *Research and research education in music performance and pedagogy* (s. 1-7). Dordrecht: Springer. doi:10.1007/978-94-007-7435-3\_1
- Schön, Donald A. (1983/1991). *The Reflective Practitioner, How Professionals Think in Action*. Ashgate Publishing Limited: England
- Skolverket (1994). *Läroplan för det obligatoriska skolväsendet, förskoleklassen och fritidshemmet. Lpo 94*. Tillgänglig från: <http://www.skolverket.se/publikationer?id=1069>
- Skolverket (2011). *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011. Lgr 11*. Tillgänglig från: <http://www.skolverket.se/publikationer?id=2575>
- Sæther, Eva (2013). Insight through participation - bridging the gap between cultural anthropology, cultural studies and music education. I Petter Dyndahl (red.), *Intersection and interplay. Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society* (s. 21-34). Malmö Academy of Music, Lund University

## Samlandets kunskapsekonomi

*Av Daniel Ericsson och Patrik Persson*

I'm a collector and I've always been misunderstood  
I like the things that people always seem to overlook  
I gather up and catalog it in a book I wrote  
There's so much now that I forget if I don't make a note

Hoard - Collect - File - Index  
Catalog - Preserve - Amass - INDEX  
Steven Wilson "Index"

I en monter på Naturhistoriska Museet i Stockholm, står Carl von Linné modell. Avbildningen av honom är tänkt att representera utställningen Livets Mångfald som är uppbyggd kring museets stora samlingar av uppstoppade djur, skelett, växter och mineraler. Och, som för att ytterligare markera Linnés närvaro vägleds besökarna från det ena rummet till det andra av ett citat från hans penna: "Om man inte känner namnen är kunskapen om tingen värdelös." Det är lätt att som besökare på museet ryckas med i det Linnéanska projektet: Man observerar, man läser på namnskyltarna vad det "är" och man frapperas av livets mångfald i, och genom, de många häpnadsväckande jämförelser som museiintendenterna ställer betraktaren inför: En samling kolibris bredvid en dront; en bardval bredvid en spigg. Förunderliga genetiska genealogier. Tänk att allt 'hänger ihop', i en slags 'livets oändliga kedja'!

Men det är lätt att också tröttnas i sin kunskapsiver, och av själva den blick som man förutsätts orientera sig med. Vad göra med all denna förmodade kunskap av vad som är vad - och vad som inte är vad? Det är kanske inte i första hand mångfalden som verkar tröttande, och ej heller reifikation - att djur och växter så brutalt blivit reducerade till museala ting - även om det säkert bidrar. Nej, snarare är det själva kunskapssynen som tär, en kunskapssyn som utger sig för att vara epistemologiskt outhärlig, för att inte säga oantastlig. "Om man inte känner namnen är kunskapen om tingen värdelös."

Här framträder makten; den osynliga kraft som styr våra tankar och våra steg, och det är inte tu tal om att det är en mäktig epistemologisk konstruktion Linné ställer betraktaren inför. Den genomsyrar inte bara den naturvetenskapliga vetenskapen, utan kan också sägas representera hela det västerländska samhället såväl i dess materiella bas som i dess ideologiska överbyggnad. Från vagga till grav socialiseras den moderna människan till att bli en fullfjädrad Linnéan: En samlare som lär sig tro att saker och ting "är", att språket skänker henne entydiga definitioner av vad som "är", och att det är viktigt att veta vad som "är" och "inte är".



Men den Linnéanska kunskapssynen är en högst lokal konstruktion, en bland många, varken mer eller mindre. Linné upptäckte inte någonting. Han blottlade inte vad som "är" utan uppfann en viss sorts taxonomier. I andra rum, i andra tider har andra forskare uppfunnit andra taxonomier. Och vad är väl taxonomier om ingenting annat än heuristiska analys-scheman med vilka vi kan ordna världen i tre mer eller mindre samtidiga processer? Först; identifikation. Därefter; jämförelse och åtskillnad. Till sist; hierarkisering. Detta lär oss inte minst Michel Foucault som i sin *The Order of Things* (1966/1994) å ena sidan dekonstruerar det förhärskande Linnéanska epistemet, å andra sidan - i, och genom, sin dekonstruktion - presenterar ett alternativt kunskapsintresse. Istället för att identifiera vad som "är" och skilja och rangordna detta "är" från det som "inte är" uppmanar han oss till att försöka förstå hur saker och ting blir till; och istället för att lära känna sig själv - och andras själv - uppmanar han oss till att försöka förstå hur "självet" blir till som kunskapssubjekt i och genom den osynliga maktens många olika apparaturer.

I den här texten vill vi försöka förstå hur samlare av musik blir till och vilken betydelse kunskap om musik har för samlarens tillblivelse. Särskilt intresserade är vi av att försöka förstå det som sällan berörs när musiksamlare kommer på tal, nämligen samlandets ekonomiska aspekter. Därtill dristar vi oss till att i reflexiv anda rikta sökarljuset mot oss själva och det sätt på vilket vi blivit till som Linnéaner på musikens område.

Innan vi lägger ut texten om de erfarenheter som gjort - och gör - oss till skivsamlande och -ordnande Linnéaner kan det dock vara på sin plats att vända blicken mot de olika aspekter som vanligtvis framträder i forskningen om skivsamlande och skivsamlandet som praktik. Vad är det egentligen för slags teoretiska förståelser som vidhäftats samlare i allmänhet och skivsamlande i synnerhet?

### **Att samla och att samla på musik**

I Walter Benjamins (1982/1990) *Passagearbetet* framträder 'samlaren' och 'samlandet' som i grunden modernistiska fenomen: Att samla på saker - vare sig det är konst och antikviteter eller lump - hör samman med den industrialiserade massproduktionen och den därtill hörande masskonsumtionen, och kan ses som ett slags praktik som på en och samma gång både undandrar varor från marknadens cirkulationsplatser och skapar nya marknader. Motiven för detta är dock, menar Bjurström (2002, s. 252), svårfångade. I ett avseende kan samlandet röra sig om ett sätt att stödja minnet, att bevara kunskap genom att materialisera den i ting och på sätt skapa ordning och mening i en annars meningslös tillvaro; i ett annat avseende kan det handla om emotionella motivbilder, som de fetischliknande affektationer som knyts till ett specifikt objekt eller de rysningar av välbehag som knyts till själva förvärvandet av ett efterlängtat objekt; och i ett tredje avseende är samlandet knutet helt och hållet till ekonomiska intressen.

Samlandets minnesbevarande funktion och värdemässiga aspekter överskuggas dock i mångt och mycket av samlarens sociala motiv. "Samlaren är ingen homo economicus", slår Bjurström (ibid., s. 262) fast: Hennes

samlade baseras inte på ett ekonomiskt kalkylerande utan på rationaliteter som dväljs bakom signalord som 'gemenskap', 'status' och 'identitet' (ibid., s. 254). Att samla på 'något' är att bli till som aktör på ett socialt fält där detta 'något' företrädesvis värderas symboliskt och där aktörerna - genom att appropriera samlarföremål och sammanflåta dessa med sin identitet - såväl utmärker sig från andra aktörer som etablerar gemenskaper med andra (jfr. Bourdieu, 1984). Samlarobjekten kan därmed sägas ha dubbla funktioner: Å ena sidan en privat subjektiv funktion; och å andra sidan en offentlig objektiv funktion.

I den dialektik som så etableras "mellan samlarsubjekt och samlarobjekt" (Bjurström, 2002, s. 281) tenderar samlaren att orientera sig både mot och från andra samlare inunder en särskild och omvänd fältekonomi. Hennes position visavi masskulturens konsumenter blir därmed en position i marginalen. Inte för inte hålls samlarmässor i städernas utkanter istället för att hållas i städernas köpcentrum; och inte för inte ligger second hand-butikerna i perifera - och mindre ekonomiskt sett kapitalstarka - områden istället för att husera på stadens paradgator.

Den marginaliserade position som samlaren typiskt sett har i samhället är något som framförallt accentueras och problematiseras av forskare när samlarobjekten utgörs av skivor. Skivsammlare är företrädesvis män och skivsamlandet en manlig homosocial praktik, konstaterar Straw (1997), men det är inte vilka män som helst som ägnar sig åt att samla skivor: Företrädesvis är det 'nördarnas' område och praktik. Utifrån ett maskulinitetsperspektiv står 'nörden' tillsammans med 'dandyn' och 'den hippe' i ett motsatsförhållande till 'råskinnet' ("the brute", se Straw, 1997, s. 8) - vilket torde vara den mest etablerade maskuliniteten på musikens fält, åtminstone inom rockmusiken. Det som särskilt skiljer nörden, dandyn och den hippe från råskinnet är de kunskaper om musik som de tre förra maskuliniteterna besitter. Där råskinnet i det närmaste koketterar med en ointresserad attityd gränsande till kunskapsförakt bygger nörden, dandyn och den hippe sina maskulina positioner utifrån sina kunskapsdispositioner. Det sätt på vilket kunskaperna kommer till uttryck för dessa tre maskuliniteter skiljer sig dock markant åt: För dandyn utgör musikkunskaperna en del av en publik föreställning som går ut på att presentera sig som ägare av ett exklusivt kulturellt kapital (ibid., s. 8); för den hippe gäller det att skapa en aura av gåtfullhet genom att i sociala sammanhang hushålla med sina kunskaper på ett sådant sätt att det tvivelslöst framgår att han är kunnig men det utan att avslöja hur mycket han verkligen kan (ibid., s. 9); och för nörden framträder kunskaperna som en slags okontrollerad och omedveten flod av värdelöst vetande och kalenderbitande som väller fram utan någon som helst hänsyn tagen till vad som är socialt passande (jfr. ibid., s. 9). Det är som om nörden lider av en tvångsmässig neuros att ständigt associera och kontextualisera (jfr. Baudrillard, 1994, p. 23).

Dandyn och den hippe samlar förvisso på skivor, men inte på samma sätt som nörden. För nörden har samlandet gått över en gräns - det har blivit, med Lilliestams (2006, s. 127) ord, "en fix idé eller mani, som, även i samlarnas egna ögon, kan anta drag av besatthet." Straw (1997, s. 10 ff) illustrerar denna

samlar(dis)position med Rob Gordon, huvudpersonen i Nick Hornbys (1996) bästsäljare *High Fidelity* - en nörd som i Straws tolkning framträder som en sexuellt omogen person som dragit sig undan världen för att odla sina obskyra intressen i en sluten homosocial krets. Inom ramen för denna agerar han smakpolis och försöker desperat att upprätthålla distinktion mellan det som är värt att samla på och det som inte är värt att samla på, det vill säga det som är vulgärt och kommersiellt, samtidigt som han maniskt ägnar sig åt ett ständigt katalogiserande och organiserande av sin samling.

”Med sin samling skapar samlaren sin egen ’världsordning’ för tingen”, skriver Bjurström (2002, s. 252) på samma tema: ”Men det är en mer eller mindre provisorisk världsordning, eftersom samlaren alltid kan finna en ny ordning i sin samling och följaktligen ordna om den.” Och just så förhåller sig Nick Hornbys protagonist till sin samling. Ena veckan är samlingen ordnad alfabetiskt, andra veckan kronologiskt, och tredje veckan utefter inköpsdatum (jfr. Lilliestam, 2006, s. 126).

I Straws (1997) vidare tolkning framträder skivsamlingen som själva symbolen för nördens (dis)position - och som sådan en förlängning av nördens identitet:

Record collections are seen as both public displays of power/knowledge and private refuges from the sexual and social world; as either structures of control or the by-products of irrational and fetishistic obsession; as material evidence of the homosocial information-mongering which is one underpinning of male power and compensatory undertakings by those unable to wield that power (ibid., s. 4).

Å andra sidan är nörden som maskulinitet betraktat en inferior sådan. Hade det empiriskt kunnat beläggas att kvinnor var i majoritet bland skivsamlare skulle fenomenet utan svårighet kunnat ges stereotypa feminina konnotationer till exempel i termer av irrationalitet, känslsamhet, affekter och konsumtionsfokus (jfr. ibid.).

### **Linnéaner på musikens område**

Med de teoretiska förståelserna för samlandets praktiker satta på pränt vänder vi så den kritiska blicken mot oss själva. På vilka sätt kan vi sägas utgöra ”typiska” illustrationer av det som sker ”mellan samlarsubjekt och samlarobjekt”? Och på vilka sätt framträder aspekter som så att säga undgår gängse kultursociologiska blickar?

I *Bekännelser från en samlare in spe* reflekterar Daniel över sitt skivsamlande, ett skivsamlande som han länge betraktat som ett avslutat kapitel, men som visar sig innehålla betydligt fler sidor än han räknat med; och i *Tre scener ur ett skivsamlande in vivo* sätter Patrik perspektiv på sitt liv som skivsamlare.

### **Bekännelser från en samlare in spe**

Första gången jag, Daniel, överhuvudtaget reflekterar över att min kollega Patrik skulle kunna ses som en Samlare (med stort S, som i Seriös) är i

samband med att han ska flytta till Alvesta och bli min granne. Han frågar då litet så där i förbifarten, som man gör, om jag skulle kunna hjälpa till med att flytta litet skivor – och jag svarar litet så där i förbifarten, som man gör, särskilt när man ska till att bli grannar: ”Självklart!” Det är inte förrän det är dags att börja kånka lådor med nogsamt sorterade LP-skivor som jag förstår vidden av min utfästelse. ”Litet skivor” visar sig vara över 6000 skivor, varav tusentalet stenkakor.

Omständigheter gör att min arbetsinsats dock inte blir så stor som den skulle kunna ha blivit. Patrik drar det tyngsta lasset själv och jag drar en suck av lättnad! Men så här i efterhand kan jag inte annat än undra om han verkligen hade velat anförtro sina ögonstenar till någon annan än sig själv. Jag hade då inte gjort det – och jag är i jämförelse med Patrik en diletter på samlandets område: Ett par hundra LP-skivor från 70- och 80-talet, kanske något fler CD-skivor från 90-talet och framåt. Alla förvisso minutiöst skötta – LP-skivorna i regel endast spelade en gång för att spelas in på band, inplastade; och CD-skivorna lika omsorgsfullt hanterade – men den ordning jag försökt hålla är sedan länge borta. Skivorna står huller om buller i hyllorna, varken sorterade alfabetiskt, kronologiskt eller på något annat vis, vilket gör att jag har svårt att hitta om i fall jag skulle söka efter en specifik skiva. Men det gör jag ju knappt längre. Sedan 2009 är det Spotify för i princip hela slanten – vilket gör att det värde som jag en gång tillskrivit enstaka exemplar och samlingen i sin helhet sedan länge är devalverat. Mina ögonstenar ser jag helt enkelt, för att använda ett uttryck från Johan Asplund (19xx), med stenögon. Den obrutna serien av Iron Maiden-singlar betyder ingenting för mig längre utan har blivit en dammsamlare. Och så även jag.

När Patrik väl är på plats i sitt hus och börjar få ordning på sin samling bjuder han över mig för att lyssna på musik. Det är trevliga tillställningar – och i stort sett följer de ett givet schema: Patrik har hittat någon obskyr utgåva av ett okänt band – säg en bonus-CD som följt med någon brittisk tidskrift specialiserad på progrock – som han bara måste få spela för mig, och samtidigt som han gör så håller han en mindre föreläsning om musikerna i bandet, deras karriärer och influenser, och allt annat som han tycker är värt att veta om bandet ifråga. För det mesta är det för mig helt okända artister och musiker som Patrik avhandlar, men ibland så kommer han in på en artist som jag känner till och då väcks också mitt engagemang och vi förlorar oss i ett livfullt och initierat samtal. Hans ”nörderi” drar helt enkelt ut ”nörden” i mig – och antar jag, vice versa. Vi ägnar oss åt ett slags Trivial Pursuit – men på ett mycket allvarligt vis. Och snart nog bjuder jag tillbaka på ”Steven Wilson”-kväll...

Efter några månaders musikalisk samvaro på detta vis kommer min LP-samling på tal. Jag kommer inte ihåg hur, vem som började prata om den och varför, men jag tror att det var rätt uppenbart för Patrik att jag inte såg på den som något annat än en dammsamlare – och att jag mer och mer börjat umgås med tanken på att göra mig av med den. Jag hade ju till och med skrivit om det i en essäsamling (Ericsson, 2010). Och samtidigt var det mer än uppenbart för mig att Patrik nog skulle vara sugen på att få bläddra igenom den: Hans ständiga skrönor om hur han lagt beslag på en ”godbit” mitt framför ögonen på

andra samlare röjde honom och hans intresse helt enkelt. Så, en dag gör vi slag i saken. Patrik kommer över för ”en titt”, som vi kallade det.

Det blir en mycket märklig sittning. För att inte säga litet obehaglig. Patrik går systematiskt igenom min LP-samling skiva för skiva. Ibland stannar han upp och kommenterar vad han ser – initierat förstås; ibland stannar jag upp honom för att berätta vad den eller andra skivan betytt för mig eller dess historia, var och när jag köpt den, och vilken slags ställning den har i förhållande till mina andra skivor. Och så långt är det ett trevligt erfarenhetsutbyte. Men för varje gång Patrik finner en skiva intressant och lägger den åt sidan som ett, som jag uppfattar det, ”kap” finner jag mig själv revalvera objektet ifråga. Det som jag betraktat som en dammsamlare får plötsligt återigen ett bruksvärde för mig, för att inte tala om alla de affektionsvärden som frambringas i, och genom, Patriks sorterande.

Samtidigt kan jag inte sticka under stol med att jag känner mig litet utmanad av att Patrik ratar vissa av mina klenoder. Det känns som ett mer eller mindre underkännande av min musiksmak. ”Har du verkligen den där?” frågar jag och pekar uppofodrande på Alices Park Hotel från 1986. ”Näe”, svarar han och drar liksom på svaret för att markera att det inte är något han överhuvudtaget vill befatta sig med.

Snart nog ligger det hur som helst en rejäl hög med ”kap” vid hans fötter och vi har kommit till det oundvikliga ögonblick då vi förväntas förhandla om priset och mina nyupptäckta ögonstenar ska åsättas ett monetärt värde. Jag som först hade kunnat tänka mig att ge bort ”klabbet” känner mig plötsligt ångerfull och sniken – ”Vad har jag gett mig in på!?” – och jag förmår därför inte att sätta ett pris på skivorna Patrik sorterat ut. ”Säg du!” hör jag mig själv säga, och förmodligen är situationen lika jobbig för Patrik som den är för mig. Till sist nämner han dock en summa han är beredd att betala – och efter litet dividerande hit och dit kommer vi fram till en kompromiss: Jag får plocka ut tio av de skivor jag håller som kärast från de Patrik sorterat ut och så slänger han med ett par flaskor mumma för att liksom krydda upp budet han lagt.

Med ett handslag förseglar vi så affären och jag tycker att Patrik ser oförskämt nöjd ut. Självt försöker jag hålla god min, men i mitt inre så är känslorna minst sagt motstridiga. Förnuftet, av den mer krassa och ekonomiska sorten, säger mig att transaktionen mellan oss i det stora hela inte har någon vidare värst större betydelse. Hellre kontanter än en bunt plast och kartong som bara samlar damm. Förnuftet, av den mer känslomässiga sorten, säger mig att jag gjort bort mig fullständigt. Att jag sålt bort min ungdoms minnen för en spottstyver. Och den känslan blir inte precis mindre av att Patrik i efterhand låter mig förstå att det var en mycket bra affär han gjorde. Han skrattar åt det hela, litet pillemariskt, och jag försöker att möta honom på ett lika glatt sätt. Men jag hör att mitt skratt är ansträngt.

### **Tre scener ur ett skivsamlande in vivo**

Mea culpa. Mea maxima culpa! Det är väl lika bra att erkänna. Jag, Patrik, är en så'n där 'samlare'. Kan inte låta bli. Och om man ska söka förståelse för vad det hela egentligen handlar om är det bäst att lägga korten på bordet. Att rikta sökljuset inåt och åtminstone försöka att, så långt det nu går, ärligt beskriva det som framträder. Som en utgångspunkt för detta bjuder jag därför in till tre

händelseförlopp som utgår från mitt 'samlande' av skivor. De två första spelas upp av mig ensam emedan det avslutande framträdandet mer tar sig uttrycket av ett duo-gig, en samproduktion av mig och Daniel.

Scen 1 - Åhhh, du din jävel!

Det är några år in på 00-talet och jag befinner mig på den årligt återkommande skivmässan i Kalmar. Vid tillfället är det inga särskilda klenoder som drar, snarare är det ett ganska planlöst, men trevligt, botaniserande i den mångfacetterade musikdjungeln som frestar. Runtomkring i lokalen står åtskilliga utställare bakom lockande och läckra rader med fonogram, var och en med potentiella godbitar som väntar. En av dem, JB, är huvudlärare på den universitetsutbildning jag för tillfället går och det faller sig naturligt att vi slår oss i slang med varandra, pratar om vad vi hittat på mässan, jämför och ger tips. JB och jag har i vissa bitar relativt överensstämmande smak, åtminstone överlappar våra preferenser varandra i sådan omfattning att vi ofta utanför undervisningssituationen kommit att diskutera musik med varandra. Efter att ha mellanlandat hos JB ger jag mig ut på en ny runda i lokalen. Efter att ha gjort några små inköp här och var fastnar min blick plötsligt på en låda som står inskjuten en bit under ett bord.

- Ursäkta, jag ser att du har en låda med några stenkakor härunder, säger jag till försäljaren.

- Ja, det är bara att kika, säger han, men fasen vet vad det är, för det var egentligen inte meningen att jag skulle ha med den. Det är nåt som jag precis fått in och inte hunnit gå igenom egentligen.

Jag lyfter upp lådan på en ledig plats på bordet och efter att ha bläddrat ett tag faller min blick på en etikett som får det att börja pirra lite inombords. *Candy Rock Mountain*. Jodå, där är den. Kul! Ett par år tidigare har soundtracket till bröderna Cohens musikindränkta film *Oh brother, where art thou?* lämnat ett ansenligt avtryck hos mig och jag inser att jag i mina händer har en av låtarna i tidsenligt format. En mindre summa skiftar ägare och jag traskar nöjd och glad vidare.

Efter att ha fullbordat ytterligare ett varv bland lokalens försäljare befinner jag mig sent omsider än en gång vid JB's bord.

- Hittat nåt?, frågar JB intresserat.

- Jodå, svarar jag, men du kan aldrig gissa vad, och så börjar jag vissla melodin till stenkakan som precis inköpts. JB lyssnar ett par ögonblick och utbrister att han visst känner igen det där, men inte riktigt kan placera det på rak arm. Med vetskap om att även JB är mycket förtjust i såväl filmen som soundtracket kan jag inte riktigt avstå från att i retsamma termer dra ut på det.

- Är du beredd?, frågar jag leende och stoppar ner handen i påsen. JB nickar och jag drar upp skivan, väl medveten om att mitt ena finger täcker prislappen. JB tittar och utbrister med lätt ynkelig röst: - Nää, den skulle ju jag ha ju... Jag förstår snabbt att JB såg det som mycket illa att ha missat plattan vid den kommers mellan försäljare som försiggår innan skivmässan slår upp portarna för allmänheten.

- Vad tror du jag gav då? undrar jag med en viss, kanske inte helt klädsam, förnöjsamhet. Ett huvud skakar lätt truligt mitt emot. Jag drar undran pekfingret en liten bit och siffran tre blir synlig.
- VA!? BARA TREHUNDRA?! JB har höjt rösten i lätt affekt och ser om något ännu mer ansträngd ut i anletsdragen. Triggad av detta drar jag bort fingret helt och endast en nolla syns.
- Nä, bättre upp, bara tretti spänn, förkunnar jag glatt.
- Åhhh, du din jävel... morrar JB samtidigt som han lutar huvudet mot bröstet i den gest som genom historien varit allmänt vedertagen för den som förlorat. Under en lång därefter kom denna händelse upp i vår samvaro, alltid till min muntration, inte så sällan också förd på tal av undertecknad.

## Scen 2 - "Gammel sket"

Solen steker på ganska bra i slutet av juli när min sambo Karin och jag som vanligt bilar omkring i hennes barndomstrakter på de södra delarna av Öland. Då och då stannar vi till vid en loppis, ett café eller något annat som kännetecknar ön under turistsäsongen. Vi hittar ett mysigt ställe i en pittoresk liten by i närheten av Sandbergens Festplats, idag kanske mest känt som den plats där reggaefestivalen Öland Roots går av stapeln. Vid tillfället är det inte många andra besökare och vi blir kvar ganska länge. Att Karins farfar varit en av dem som var med och drev festplatsen under dess storhetstid på 40- och 50-talen intresserar ägaren mycket. När han får reda på att jag letar efter Sandbergens Vals, en stenkaka som hawaiimusikern Yngve Stoor spelade in som en hyllning till atmosfären på platsen, blir han mycket positiv och glad. Han nämner att han har mycket gamla stenkakor som han ärvt efter sin far, men att han "inte plockat fram dem till försäljning" då han "inte trodde att någon var intresserad". Om vi ville kunde han plocka fram samlingen och jag skulle kunna få gå igenom den - få "första tjing" som han uttrycker det. Självlklart är jag intresserad och vi byter telefonnummer med överenskommelsen att höras om ett par dagar.

Sagt och gjort, ett par dagar senare är jag och Karin på plats igen och möts denna gång av en syn som får oss båda att utbrista i ett unisont "Oj!". Framför oss på ett antal bord är väldigt många backar uppställda och uppskattningsvis står där många tusen 78-varvare och väntar.

- Du får dom för ett par spänn styck, säger ägaren glatt. Ta det du vill ha, så låter jag resten stå framme till försäljning sen. Känslan av att vara ett barn i en godisbutik infinner sig genast och antagligen sprider sig även ett något upphetsat utseende i mitt ansikte, för när mina ögon möter Karins tittar hon mycket roat på mig.

- Karin, vi kan vara här ett tag, va? undrar jag lite bedjande.

Vi blir kvar ett bra tag. Ägaren kommer med några bananlådor så att fynden kan förvaras på ett bra sätt och dessa fylls på undan för undan. Både den ena och andra godbiten fångar mitt intresse och särskilt upphetsande är det att hitta ett gäng riktigt gamla race records från bland annat bolagen Okeh och Vocalition. De betydligt större etiketterna och den extra tjocka shellac-massan ger genast sköna associationer till 20-talet.

Efter att detta pågått en stund kommer Karin fram och informerar mig om att jag nu ägnat nära två och en halv timme åt skivorna, samt att jag fyllt ett flertal bananlådor. Hon undrar lite försynt om det möjligen kan räcka för den här gången? Jag tittar nästan lite yrvaket upp och för första gången på en lång stund tvingas jag att komma ut ur den nästan feberaktiga frenesi som eftermiddagens aktiviteter gett upphov till.

Väl hemkomna till svärföräldrarna möts vi av svärfar som undrar vad vi ägnat dagen åt. När han får se lådorna som står i såväl bagageutrymmet som i baksätet på bilen kan han inte dölja sina känslor.

- Va' s'a du med all den dä' gamle sketen te? undrar han på den extra breda öländska som uppbragdheten lockat fram. Jag försöker förklara vad jag hittat och att race records för två kronor styck minsann inte är vardagsmat, men märker snart på hans ansiktsuttryck att han inte riktigt tror på min tes om att "det är ett kap, ja, i själva verket en investering" som står i bilen. Ovanligt motvilligt går han och hämtar ett par handskar för att hjälpa till att lyfta lådorna, som väger bly, in i garaget. När han pustande ställt ner den sista lådan hör jag honom än en gång lågt muttra sin syn på intressena hos sin uppenbarligen tokiga svärson:

-Sket, gammal sket. Kö' te tippen mä't...

### Scen 3 - Femhundra spänn är många blöjor

Patrik: En viss känsla av tomhet hade infunnit sig. Lite som när man förlorat något som är mycket viktigt för ens välbefinnande. En pusselbit som saknades. Några år tidigare hade livet, som det så ofta gör, bjudit på nya spännande utmaningar - jag och Karin hade blivit med både barn och hus. Efter ytterligare ett par år infann sig knodd nummer två. Livet hade tagit det uttryck som föll sig naturligt i den situation som var. Men ändå, lite saknade jag nog att lägga tid och pengar på skivjakt. För som jag försökt förklara för svärfar flera år tidigare, egentligen är det ju en ren investering när man tänker efter... Eller?!

Daniel: Min och Patriks affär ihop får mig att börja fundera på vad det innebär att samla musik - och vad det innebär att göra det på det initierade och seriösa sätt som Patrik gör. Så när det når mina öron att det ska hållas skivmessa i Växjö och Patrik självklart deklarerar att han ska göra den sin ära, föreslår jag att jag ska göra honom sällskap. Dock inte som samlare utan som forskare: Jag ska studera honom i, så att säga, hans naturliga habitat.

Patrik: Som granne hade jag alltså fått min kollega Daniel, en person jag upplevde hade ett grundmurat musikintresse. Ganska snart insåg jag att Daniel tycktes ha satt sitt musikintresse lite på sparlåga under ett antal år, men att han börjat ge det utrymme att blomma igen. Självklart såg jag det som nästintill en plikt att bidra till denna utveckling. Då och då sammanstrålade vi för att grotta ner oss i diverse aktiviteter med musikaliska förtecken. Vid ett av dessa tillfällen noterar Daniel att det snart är skivmessa igen. Jag beklagar mig då lite över att detta är en aktivitet som jag bitvis kommit att sakna i min nya



tillvaro. Men, jag konstaterar samtidigt förnumstigt och nyktert att jag numer måste prioritera utifrån det nya ansvar jag har i livet. Daniel håller med på ett empatiskt sätt och vi ler lite åt vår sits som "rockers i soffan". Samtidigt sås ett frö i mig och under den följande veckan växer sig känslan allt starkare. När vi träffas nästa gång för att ta en promenad och gå ut med Daniels labrador berättar jag att jag nog ändå tänker gå på mässan. Efter ett tag utbrister Daniel: - Jag har en idé! Vore det inte kul om jag följer med dig dit och "skuggar dig". Vi har ju pratat så mycket om olika aspekter av samlande, så det vore kul att studera lite närmare.

- Visst, kör till, svarar jag och skrattar gott åt tanken på att eventuellt bli ett forskningsobjekt. Om inte annat så kan jag nog med gott samvete gå på skivmessa, ty vad gör man inte för vetenskapen...

Sagt och gjort, efter ytterligare en vecka ses vi utanför lokalen ifråga. Även om dagen är lite råkall har jag vis av tidigare erfarenheter klätt mig i en jeansjacka eftersom jag misstänker att det kan bli ganska varmt inne i den ganska trånga lokalen. Vi går in och jag möts strax av flera bekanta ansikten bland försäljarna, varav flera hälsar igenkännande och undrar var jag har hållit till de senaste åren.

Daniel: Till min stora förvåning är Patrik några minuter sen. Så mycket har jag nämligen förstått av skivsamlandets praktik att det gäller att vara plats riktigt tidigt för att inte missa någon "godbit" - och den disciplinerade trängsel som råder strax innan mässan slår upp sina portar prick klockan 10 bekräftar denna min förförståelse: Lydigt uppradade på ett långt led som ringlar sig ändå ut på Vattentorget står man efter man förväntansfulla med varsin 20-kronorssedel i högsta hugg för att så snabbt som möjligt kunna erlagga entré och därefter rusa in i IOGT-NTOs lokaler där mässan huserar. Dagen till ära är det dock extra många försäljare på plats vilket gör att mässan håller till också på övervåningen - vilket ställer till det för de som är först i kön. Jag ser hur de tvekar mellan att antingen springa upp för trappan och se vad som där döljer sig eller gå rakt in i stora salen där det stora flertalet av försäljarna lagt upp sina samlingar på parad.

Det tar bara ett par minuter så är kön ett minne blott. Männen i kön tjurrusar in i lokalerna, och kvar i vestibulen blir jag och arrangören. Jag passar på att småprata litet grann och arrangören berättar att han varit en Samlare (med stort S) så länge han kan komma ihåg och att han i tonåren mer systematiskt också börjat handla med skivor. Dels för privat bruk, dels för inkomsterna det genererar. När han flyttade till Växjö för 20-talet år sedan fanns det dock inte någon mötesplats där man kunde köpa och sälja skivor varför han bestämde sig för att själv sätta upp en sådan. Under åren har intresset för mässan varierat - men nu är den mer populär än någonsin. "Egentligen hade jag väl tänkt lägga ner den", säger han, "men det går ju inte nu! Nu när vinylskivorna kommit tillbaka på bred front!"

Patrik kommer så - och hans klädsel slår mig med häpnad! Från topp till tå är han helt klädd i denim, vilket är något jag aldrig tidigare sett honom i. Vadan detta? undrar jag, och är på vippen att fråga honom när det slår mig att det stora flertalet av mässbesökarna också är klädda i jeans. Det är som om de alla bär en slags 'samlaruniform'! Vid närmare betraktelse så ser jag dock att

klädseln inte alls är uniform. Snarare tvärtom: Många mässbesökare har klädsel som på ett eller annat sätt kan knytas till specifika musikgenrer – eller tidsepoker om man så vill. Här finns rockabilly och rocker-klädsel; här finns flower power-inspirerade kreationer; och här finns utstyrselar hämtade från dansbandsscenen. Jeans så långt ögat kan nå – men på högst individuella och unika sätt. Mässbesökarna tycks ha klätt upp sig för mässan och i mitt inre fladdrar plötsligt begrepp som 'iscensättning' förbi. Liksom 'identitetsskapande'; 'ritualer'; 'kulturellt kapital'. Och jag tänker att Bjurström (2002) och Straw (1997) nog har sina poänger.

Patrik: Strax har jag glömt bort Daniel och det dröjer inte länge innan den välbekanta känslan av att befinna sig i skivornas värld infinner sig. Just den här dagen letar jag efter ett ganska speciellt fonogram. En tid tidigare har en bekant berättat en personlig anekdot från 70-talet om den svenske syntpionjären Hans Edler. Från att egentligen inte haft någon relation till denne artist fångas jag omedelbart av ett visst begär efter den minst sagt udda plattan Elektron Kukéso från 1971. Sagt och gjort, jag frågar en av de handlare jag känner bäst och denne utbrister genast: – Aj då, den hade jag tills alldeles nyss, men då kom en av de andra utställarna och köpte den.

Omedelbart känner jag hur besvikelsen sköljer över mig. Så nära, men ändå inte. Jag söker lite planlöst vidare och tittar runt bland utställningsborden. Egentligen finns inte särskilt mycket som fångar mitt intresse. Känslan som väckts till liv en stund tidigare är på väg att försvinna. Så plötsligt står de där; ett par stenkakor med Muddy Waters och Lightnin' Hopkins. Men oj så dyra de är! Jag tar ett varv till i lokalen samtidigt som jag överlägger med mig själv: Dyra, ja, men å vad just jag skulle vara värd dem. Jag som inte handlat nästan något på flera år. Som till och med gjort våld på mina principer och blivit med det där digitala åbäket Spotify för att det är "sunt och rationellt just nu". Nä! Icke!! Jag vänder resolut mig om, marscherar tillbaka och lägger upp slantarna.

Daniel: Att Patrik är på jakt efter Hans Edlers Elektron Kukéso är något som fullständigt undgår mig när jag litet på halvdistans följer i hans fotspår på skivmässan. Jag noterar inte heller att han tröstar sig med att köpa plattor med Muddy Waters och Lightnin' Hopkins. Det jag istället ser är en man i fullständig koncentration som systematiskt letar sig igenom skivback efter skivback – omgiven av män som precis som Patrik med stränga, för att inte säga ansträngda miner, då och då stannar upp i sitt letande inför ett specifikt objekt, vrider och vänder på det, värderar det de ser – och kanske till och med tar ut skivan ur konvolutet för att nogsamt granska vinylens kvalitet – innan de antingen låter objektet ifråga gå tillbaka till backen igen eller med ett leende lägger det åt sidan.

Visst, en och annan kvinna rör sig i lokalen, men de utgör en försvinnande minoritet. Skivmässan är en marknad för män, av män; besökarna är män, försäljarna är män och också arrangören är man.

Patrik: Väl hemma igen tittar jag igenom mina påsar med dagens fångst. När jag öppnar påsen med de gamla blueslegenderna på 78-varvare sköljer plötsligt en våg av ångest och skuld över mig. "Vad har jag gjort?! Vad ska Karin säga?" Känslan är inte alls den där sköna som brukade infinna sig förr

om åren. Allt jag kan tänka nu är "åh, fy f-n, femhundra spänn, det är ju hur mycket blöjor som helst..."

Jag stoppar in dem i hyllan. "Bäst att gå och göra nå't nyttigt" tänker jag lite skamset och stänger sen dörren till vardagsrummet.

### **Fonogramkunskapens ekonomi**

När vi utifrån våra erfarenheter som skivsammlare in spe och in vivo reflekterar över vad det innebär att samla på skivor framträder Kunskapen (med stort K) på ett mycket tydligt sätt för oss. Vi nickar igenkännande åt de attribueringar som görs i kultursociologernas texter, kanske inte samfällt och kanske inte inför varje tillskrivning, men det är inte (alltför) svårt för oss att se oss själva - eller någon annan närstående person med stort musikintresse - i Straws (1997) typer. Såväl nörderi som dandyism och hipstertendenser finns i - och omkring - oss. Ett exempel: Daniel berättar om sin upplevelse av Steve Wilson som soloartist varvid Patrik svarar an med att relatera till tidiga verk av dennes grupp Porcupine Tree. Daniel snöar då in på keyboardisten Richard Barbieri, som före det att han gick med i Porcupine Tree var en av medlemmarna i Japan och att han redan i början av 80-talet var i Sverige för att producera en skiva med Lustans Lakejer. Varvid Patrik snabbt leder in diskussionen på hur användande av klaverinstrumentet mellotron intressant nog kännetecknar såväl Porcupine Tree som den samtida våg av svenska progband som kommer fram under tidiga nittioalet. Och detta leder i sin tur Daniel att... Och så vidare ad infinitum.

Men vad är det då för slags kunskap(er) som sätts i spel vid skivsamlande? Utan att på något sätt göra gällande att vi tecknar en uttömmande lista, vill vi framhålla några olika kunskapsformer som vi menar är relevanta i sammanhanget.

För det första förutsätter skivsamlande kunskaper om musik(en) som gör det möjligt att 'artbestämma' vad som finns på ett visst fonogram samt hur detta kan förstås (och kategoriseras) i relation till annan musik. Man skulle här kunna tala om genrekunskap - eller om man så vill en slags systemisk kunskap som gör det möjligt för samlaren att orientera sig på musikens fält.

För det andra inbegriper skivsamlande kunskaper om det som ger ett visst objekt sin specifika och unika karaktär, det kan till exempel handla om kunskap om medverkande musiker, inspelningsstudio och -datum, instrument och liknande. Den här typen av kunskap skulle kunna begripliggöras som en slags kontextuell kunskap, en förmåga att sätta in ett verk och dess uppkomst i ett sociokulturellt och historiskt sammanhang.

Och för det tredje ger sig ett slags marknadskunskap sig till känna. Å ena sidan kan det handla om proveniens, kunskaper om ett exemplars särskilda historia som på ett eller annat sätt tillskrivs ett marknadsvärde; och å andra sidan kan det handla om faktabaserade kunskaper som särskiljer ett enskilt exemplar från andra, till exempel kunskap om när och var en platta är pressad, vad det är för utgåva på fonogramet samt hur skicket bör bedömas.

Dessa olika kunskapsformer bildar som vi ser det, enskilt eller tillsammans, en grund för de samtal som förs mellan musikintresserade skivsammlare - och det är i, och genom, dessa kunskapsformer som samlare

bereds möjlighet att avgöra vad som är 'rätt'; vad som är rätt musik, rätt objekt och rätt pris, men också vem som kan erbjuda det som är 'rätt' och vem som är 'rätt' person att få köpa. Kunskap- och symbolskapande går hand i hand, vilket Bjurström (2002) visat - och vilket också våra levda erfarenheter säger oss såtillvida att våra relationer etableras och utvecklas utifrån de kunskapsdispositioner som uppkommer oss emellan. Relationen mellan Patrik och JB bygger till exempel underförstått på ett gemensamt värderande av stenkakan med Candy Rock Mountain; den fördelaktiga relationen till loppisinnnehavaren på Öland öppnas upp och etableras genom kunskapen om Hawaaimusikern Yngve Stoors historiska betydelse för platsen; och den 'affär' vi ingår, står och faller med de kunskaps- och symbolmässiga värderingar och överväganden vi gör.

Att röra sig på musikens fält i, och genom, skivsamlande framstår så ytterst som en exercis i hanterande av kulturella- och sociala kapital (jfr. Bourdieu, 1984). Men kanske är det att göra det litet väl enkelt för sig? Styr skivsamlandet och de därtill hörande skivmarknaderna inte också av tämligen barfotakapitalistiska mekanismer som utbud och efterfrågan? Borde inte en analys av kunskapens betydelse för skivsamlandets praktiker ta hänsyn till att efterfrågan visst kan definieras som av individuella preferenser - tycke och smak - som i sin tur beror på identitetsskapande faktorer men att den till syvende og sist beror på den samlade betalningsförmågan? Och är det inte så att ju större kunskaper en individ besitter desto större chans har han eller hon att agera rationellt på marknaden och maximera sin nytta?

Med sådana frågor satta på pränt blir det tydligt att de perspektiv som väljs för att belysa ett fenomen avgör vilka aspekter som kan belysas. När skäppan sätts på traditionellt identitetsskapande och sociala faktorer följer en viss förståelse för skivsamlandets praktik, men när ekonomiska perspektiv anläggs framträder andra förståelser. Detta gör det tämligen vanskligt att, som Bjurström (2002, s. 262) gör, helt och hållet avskriva homo economicus från skivsamlandets praktiker: "Typen" finns där, om vi tillåter oss att också se de ekonomiska värden som, jämsides med kulturella och symboliska värden, skapas i och genom skivsamlande. Typen ger sig till exempel till känna när Daniel säljer delar av sin skivsamling till Patrik - bakom Daniels känslomässiga bindning och Patriks musikaliska preferenser gör sig tunga ekonomiska avväganden gällande när de ska förhandla om priset; i relationen mellan Patrik och JB - som inte enbart definieras av det gemensamma begäret efter ett visst gammalt fonogram, utan kanske starkast präglas av hur parterna förhåller sig till hur bra affären utfallit ekonomiskt; och när Patrik efter att köpt två bluesstenkakor upplever obehagskänslor när han sätter inköpet i ekonomiskt perspektiv och betänker alternativkostnaden. För att inte tala om Patriks besök på loppisen på Öland och den avgrundsdjupa värderingsklyfta som uppstår mellan honom och hans svärfar: När Patrik försöker rationalisera sitt inköp inför svärfadern är det ekonomiska argument som anförs, men det är som att tala inför döva öron då den ekonomiska värdegemenskapen inte finns där.

Skivsamlande handlar därför inte enbart om nördiga kunskapsexerciser - det handlar också om en ekonomiskt värderande verksamhet där stor tonvikt

fästs vid idéer och agerande utifrån uppfattningar om rätt pris. Skivsammlaren som ekonomisk varelse kan därmed metaforiskt beskrivas som en sammansättning av flera av de ekonomiska idealtyper vi känner från människans historiska utveckling. Initialt blir det naturligtvis ganska träffande att framför sig måla upp en jägare och samlare som lystet drar runt på jakt efter rov för den egna försörjningen. Kunnighet om omgivningens villkor, var byten kan hittas och hur man bäst rör sig i terrängen är förutsättningar för framgång. Vi ser här sökandet efter "rätt" objekt som centralt. En något mer planerande variant uppstår när tankar på förmerande framåt i tid uppstår - vi får då en slags odlare typ som så att säga samlar i ladorna och bygger något mer långsiktigt. Att inte bara ha rätt objekt utan även mycket objekt framstår nu som önskvärt. Gemensamt för dessa två typer är att de i relationen till andra utövar en slags bytesekonomisk rationalitet, om än i olika grad. Här handlar det om att utveckla symboliska värden genom att hantera de ekonomiska värden som står till förfogande.

Som tredje typ vill vi dock framhålla en något mer modern sådan - en utveckling av odlaren till en mer (pre)kapitalistisk slags aktör. Möjligen skulle vi kunna se detta som en slags variant av odlaren med en något skild logik. Här framstår möjligheten till avkastning från odlandet också som central och önskvärd. Bytesekonomisk rationalitet kompletteras alltså med en mer renodlad möjlighet till handel för avansens skull (oaktat syftet med denna). Således menar vi att vi här ges en möjlighet att också se genererandet av ekonomiska värden genom hanterandet av symboliska värden även inom skivsamlandets praktik.

Skivsamlande ter sig därmed vara ett - och här uttrycker vi oss medvetet luddigt - pre-post-modernt tillstånd. Ett tillstånd inom vilket det ter sig meningsfullt för oss att travestera den Linnéanska devisen vi inledde vår text med: "Om man inte känner prisen är kunskapen om tingen värdelös."

## Referenser

- Baudrillard, J. (1994). The system of collecting. I: Elsner, J. och Cardinal, R. (red.). *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press
- Benjamin, W. (1982/1990). *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet, band 1-3*. Stockholm/Stehag: Symposion
- Bjurström, E. (2002). Samlarkretsar: I mediekonsumtionens marginaler. I: Becker, E., Bjurström, E., Fornäs, J., och Ganetz, H. (red.). *Medier och människor i konsumtionsrummet*. Nora: Nya Doxa
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge
- Ericsson, D. (2010). *Den odöda musiken. Essäer om teknologi, kreativitet och ledarskap*. Stockholm: EFI vid Handelshögskolan i Stockholm
- Foucault, M. (1966/1994). *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. London: Routledge
- Hornby, N. (1996). *High Fidelity. En roman om kärlek och musik*. Stockholm: Forum
- Lilliestam, L. (2006/2009). *Musikliv. Vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Straw, W. (1997). Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture. I: Whiteley, S. (red.). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London och New York: Routledge

## Smak för musik?

Av Eva Kjellander Hellqvist

Vad innebär det egentligen att ha smak för något? Smaken kan förena människor likväl som skilja dem åt. Vi umgås gärna med personer som delar vår smak och som vi därmed känner oss bekväma med. Det är därför också lättare att avfärda personer med annan smak än vad vi själva har; att känna smak för en sak innebär ibland att man distanserar sig från dem som har annan musiksmak. I denna artikel handlar det inte om smak i största allmänhet, utan det rör sig specifikt om musiksmak. Det har gjorts ett antal undersökningar om människors musiksmak. Göran Nylöfs undersökning 1965 om Musikvanor i Sverige var först ut, och Statens Kulturråd har sedan 1983 publicerat Kulturbarometern där de visar på svenska folkets musik- och kulturvanor. Utöver detta finns det en mängd utredningar, avhandlingar och andra vetenskapliga undersökningar (Lilliestam 2006:151). Föreliggande text är inget försök att kartlägga svenska folkets musiksmak. Syftet är att hitta möjliga utgångspunkter för fortsatt forskning om just smak för musik och de mekanismer som rör sig i denna kontext.

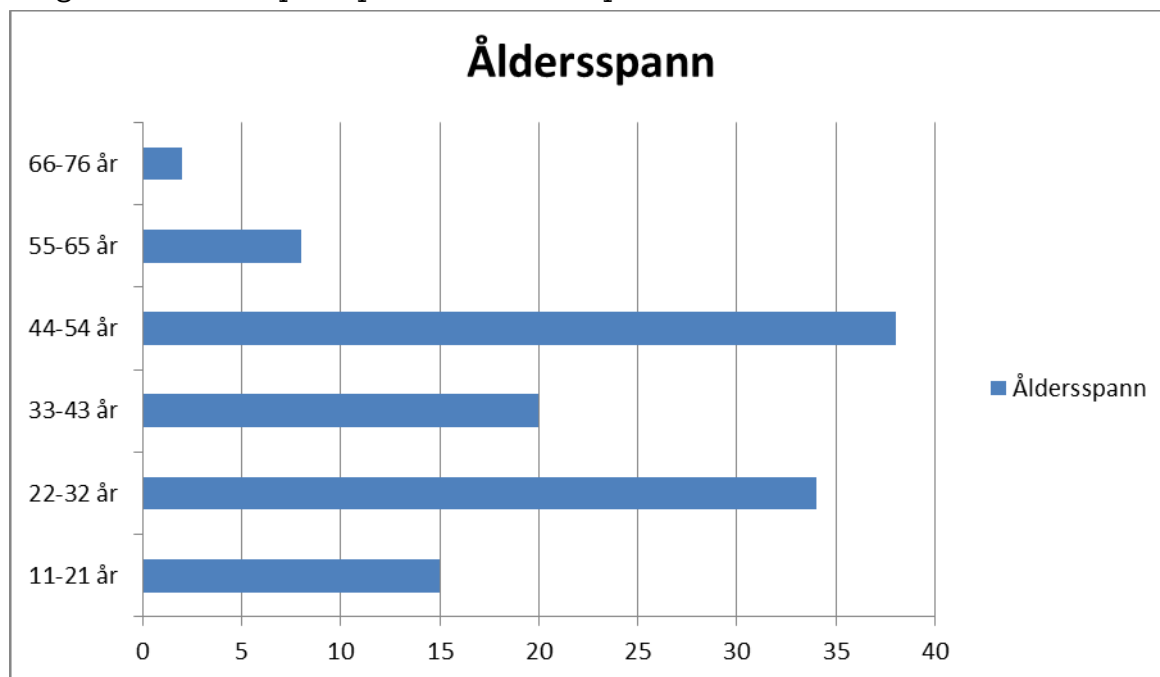
Under hösten 2014 genomförde jag en enkätundersökning om musik och musiksmak med hjälp av Facebook. Urvalet skedde genom ett så kallat snöbollsurval där jag bad mina vänner dela länken till sina vänner och så vidare. Det resulterade i 117 svar på tre dagar, därefter dog det ut och jag bestämde mig för att nöja mig med dessa. Jag ställde frågor som rörde genus, födelseort, uppväxtort, bostadsort, yrke, föräldrars yrke, utbildningsgrad, och musikpreferenser. En del handlade också om hög och låg status och uppfattningar om detta, det vill säga vilken musik man uppfattade som högstatus och vilken man uppfattade som lågstatus. Det fanns också med en specifik fråga om vilka uppfattningar som fanns om dansbandsmusik.

Enkäten sprang ur en tanke om att fortsätta det arbete som jag påbörjade i min avhandling *Jag och mitt fanskap - vad musik kan betyda för människor*, (Kjellander 2013) där jag bland annat diskuterade dansbandsfansens behov av att legitimera sin musiksmak. Det material som dessa enkäter uppvisar har flera olika ingångsmöjligheter och i denna text presenterar jag ett par av dessa. Flera saker är naturligtvis svåra att komma åt med mindre än att man talar med människorna, så nedanstående ska ses som en pilotstudie för kommande projekt.

## Enkäten

117 personer svarade på enkäten fördelat på 54 män och 63 kvinnor. Åldersmässigt var de fördelade enligt följande:

Diagram 1: Åldersspann på de som svarat på enkäten



Att majoriteten av dem som svarat är 44–54 år beror förmodligen på att det är där jag kan placera mig själv, och därmed också de flesta av mina vänner som fick förstahandstillgång till enkäten. Detta gör naturligtvis att det finns en viss obalans i svaren, men åldersgruppen 22–32 är också välrepresenterade. Så det som syns är i huvudsak två generationers svar på frågorna. Möjligt är också att det är barnen till den äldre generationen som svarat på samma enkät eftersom den delats.

Strax under hälften av personerna i undersökning kan sägas komma från ett arbetarklasshem där båda föräldrarna har yrken som lokalvårdare, undersköterska, svetsare och industriarbetare. Cirka en tredjedel har växt upp i hem som jag benämner som medelklass där föräldrarna har någon form av högre utbildning eller motsvarande. Yrken som är representerade är exempelvis sjuksköterskor, lärare och ingenjörer. Ungefär en tiondel klassar jag därefter som övre medelklass med yrken som jurister, arkitekter och universitetslärare. Resterande är sådana där den ene föräldern har en högre utbildning och den andre grundskole- eller gymnasieutbildning.

80 personer yrkesarbetar antingen hel- eller deltid och 32 är studerande, fyra personer är pensionärer. 64 stycken anger universitet eller högskola som högsta utbildning medan 49 anger gymnasium och tre personer uppger grundskola som sin högsta genomgångna utbildning. Elva av personerna bor i storstadskommuner medan resterande bor i allt från små byar upp till städer med runt 80 000 invånare, majoriteten bor dock i Kalmar och Växjö. Också detta är ju fullt logiskt med tanke på att jag själv bor i Kalmar och arbetar i



Växjö. Intressant här skulle vara att se om musiksmaken skiljer sig åt mellan stad och land, och också om man kan se en skillnad över tid. Idag spelar det ingen större roll var du bor för tillgängligheten av musik. Genom olika medier kommer vi åt musik var vi än är. Så såg det inte ut för dem som växte upp fram till 1980-talet. Radio, till viss del teve (dock fanns det inte speciellt många program som hade populärmusik som sitt fokus) och enstaka tidskrifter var de ställen som man kunde få information om den samtida populärmusiken. Det var mycket svårare att upptäcka nya artister och stilar än vad det är idag när allt bara är ett klick bort.

### **Föräldrars smak**

Vid en genomgång av informanternas musikfavoriter visar det sig att 45 stycken har liknande (eller samma) favoritartister eller favoritgenrer som föräldrarna. Majoriteten av dem som har samma musiksmak som föräldrarna kan sägas tillhöra en medelklass. Störst skillnad mellan den egna och föräldrarnas musiksmak verkar det vara för dem runt 50 år vars föräldrar lyssnade på religiösa sånger, visor, jazz och swing. Dessa personer är ju födda runt 1965 och har växt upp med den nya rockmusiken på ett helt annat sätt än vad deras föräldrar har. Detta syns också tydligt i min avhandling där föräldrarna till fyra av sex informanter (som är födda mellan 1958 och 1965) har liknande musiksmak som framkommer här (Kjellander 2013). Lilliestam (2006) menar att:

Generationsklyftan var sannolikt större på 1950- och 60-talet än idag. Då var det näst intill otänkbart att man skulle ta med sina föräldrar på rockkonsert eller festival, men det är faktiskt möjligt idag (s. 165).

Utifrån enkäterna skulle man kunna säga att generationsklyftan var stor även under 1970- och 80-talet. Det är barnen till 50- och 60-talisterna som idag delar musiksmak med sina föräldrar och som också enar generationerna. De yngre personerna i undersökningen, 30 år och nedåt, har liknande preferenser som föräldrarna i det att de i alla fall håller sig inom exempelvis rock/popmusik, även om artisterna kan vara mycket olika. Exempelvis säger en att dennes föräldrar tycker om Ebba Grön, ABBA och Gyllene Tider medan hon själv tycker om Sabaton och Meat Loaf. Det finns naturligtvis en problematik kring detta med genrestämningar. I enkäten är de ombudade att först skriva vilken genre de föredrar och därefter ange artister som är favoriter. Det innebär att informanterna gör egna genrestämningar som kanske inte överensstämmer med andras uppfattningar. I föreliggande text tolkar jag artister och genrer utifrån min kontext och det är också den som ligger till grund för mina analyser, med andra ord skulle uppfattningar om musikpreferenser kunna tolkas annorlunda av någon annan.

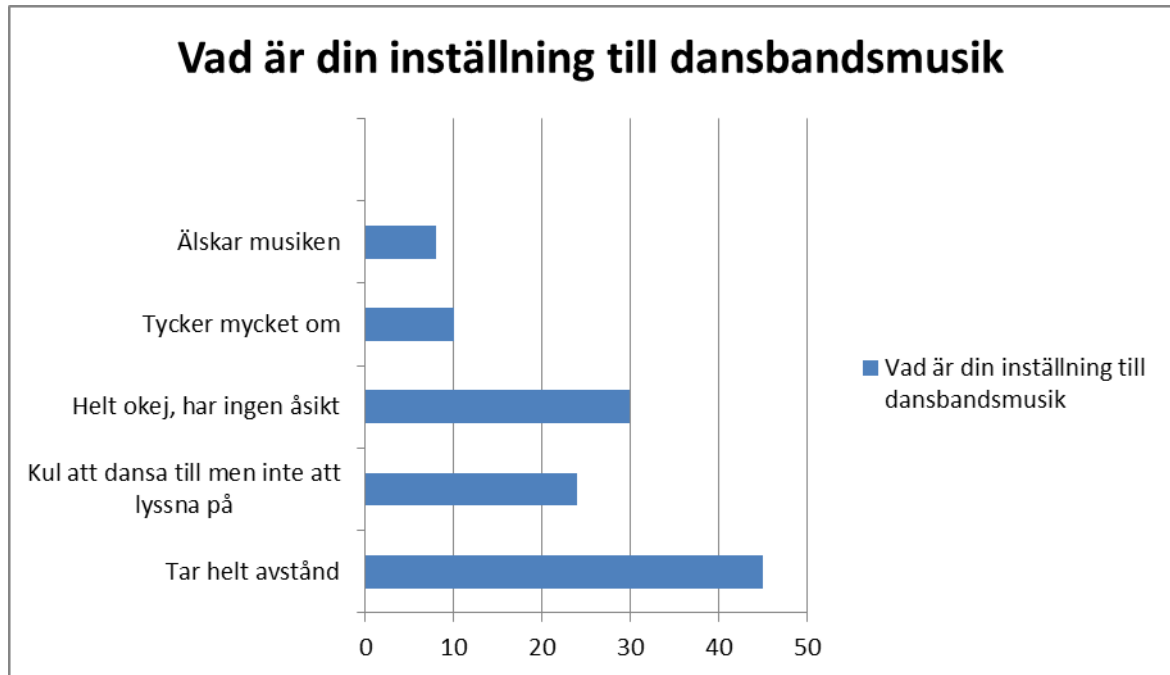
Eftersom majoriteten av dem som har samma musiksmak som föräldrarna i undersökningen kan sägas tillhöra medelklass kan man säga att deras habitus verkar överensstämma med föräldrarnas. De som hade avvikande musiksmak gentemot föräldrarna har på något sätt skapat sitt habitus genom att göra en klassresa nedåt eller uppåt. En sak som framkommer är att det är de personer med medelklassbakgrund, som läser på

universitetet, som förhåller sig mest neutrala till vad de lyssnar på eller som framhåller att de är musikaliska allätare.

### Smak och avsmak

En av frågorna i enkäten gällde uppfattningen om dansbandsmusik. 113 personer svarade på frågan om inställningen till dansbandsmusik fördelat enligt följande:

Diagram 2: Inställningen till dansbandsmusik.



De som tycker mycket om eller älskar musiken anger att det är rytmen och svänget i första hand som de uppskattar, men de tycker också att texterna är fina. För de 30 personer som inte säger sig ha någon direkt åsikt om musiken så anser en tredjedel av dem att musiken är trist, intetsägande och banal. Av de 24 som menar att musiken är kul att dansa till men inte att lyssna på så är fem neutrala medan resterande är odelat negativa och kommenterar med uttryck som "töntiga texter och stereotyp musik" (man 58 år) och "smörig text och sliskt sound" (kvinna 27 år). De resterande 45 som tar helt avstånd från genren uttrycker sig med ord som "plagiat på plagiat och pinsamma texter" (kvinna 54 år), "lättspelad ointelligent musik" (man 26 år) och "ursäkt för att utföra parningsritualer" (man 48 år). 13 av informanterna menar att det framför allt är texterna som är dåliga, men musiken ses också som monoton, slätstruken och konform. Trondman (1999) benämner dessa som myter som är behäftade med dansbandsgenren. Han lyfter fram åtta punkter som överensstämmer helt med mitt material:

- Dansbandsmusik är inte musik.
- Dansbandsmusik är ett uttryck för smaklöshet och därmed dålig smak.
- Dansbandsmusik saknar autenticitet och originalitet.
- Historien kommer att visa att dansbandsmusiken saknar kvaliteter.
- Dansbandsmusiker kan inte spela.
- Dansbandsmusik är kommersiell, beräknande och förljugen.
- Dansbandsmusik är anti-upplysning.
- Dansband bidrar till uppkomsten av köttmarknader (s. 223ff).

Uppfattningarna verkar alltså se likadana ut nu som de gjorde 1999. Därför menar jag att vi kan tala om en tröghet här som gör att uppfattningar om genren inte ändras. Just detta med tröghet skulle vara mycket intressant att fördjupa sig i. Vilka försök har gjorts för att höja statusen på dansbandsmusik och varför har det inte hjälpt? SVT sände under tre säsonger programmet Dansbandskampen på bästa sändningstid, men efter dalande tittarsiffror lades programmet på is (Gustafsson 2011-05-04). Varför? Vilka strukturer är det som skapar denna tröghet?

En annan fråga som också ställdes var om det fanns någon genre som informanterna absolut inte tyckte om. 21 procent svarade att hiphop var en genre som de ogillade mycket, medan 18 procent svarade just dansband och 11 procent hade svårt för jazz. Andra genrer eller stilar som lyftes fram var bland annat opera och techno. 20 procent däremot menade att de tyckte om det mesta och att det går att hitta guldkorn i alla genrer. Bryson (1996) gjorde en undersökning angående musikpreferenser och avsmak för vissa musikstilar där hon visar att ju högre utbildning desto större tolerans mot olika musikstilar. Denna tolerans gällde dock inte för musikstilar med låg status som country och hårdrock (s. 895f). Detta stämmer väl överens med min undersökning.

Att uttrycka smak för en musikform innebär ofta att man uttrycker avsmak för en annan musikform. Sannolikheten att någon är fan till både ett hårdrocksband och ett dansband är inte stora, även om undantag finns. Detta är tydligt i undersökningen där alla håller sig till ungefär samma genrer och den musik de ogillar ligger ganska långt ifrån deras normala preferenser. Det blir ett sätt att positionera sig på och också visa vem man är och vill vara. Denna process sker hela tiden, och genom både medvetna och omedvetna val skapar vi oss själva (se också Ruud 2013).

Frith (1996) menar att vi behöver skilja mellan bra och dålig musik även om det inte är möjligt att enas om kriterierna för det. Han säger:

[...] it is a way in which we establish our place in various music worlds and use music as a source of identity. And 'good' and 'bad' are key words because they suggest that aesthetic and ethical judgements are tied together: not to like a record is not just a matter of taste; it is also a matter of morality (s.72).

Han anser att det i slutändan handlar om känslor. Dålig musik beskriver en känsla hos lyssnaren snarare än något i musiken i sig. Vi bedömer musik som dålig när den framkallar en känsla av obehag eller om vi blir uttråkade av den. Vi vet instinktivt vad som är bra eller dålig musik. Den musik som skapar mening för oss är den musik vi anser vara bra (s.73). En av informanterna (kvinna 23 år) säger om dansband att "genren frambringar viss irritation som inte riktigt går att förklara, genren låter lite tramsig i mina öron" och är ett tydligt exempel på att det finns något i musiken som hon inte tycker om men hon har svårt att peka på vad det är, det är mest en känsla.

### **Högt och lågt**

Vissa artister och genrer anses ha hög status och somliga andra låg status. Jag vill börja med att slå fast att jag menar att lågstatusmusik ska ses utifrån en sociologisk utgångspunkt, aldrig en musikalisk. Musiken blir en symbol för något utommusikaliskt som ex. klass, etnicitet, genus, kapitalism, imitation, kriminalitet, våld och sexualitet. Jag menar att vi kan tala om högt och lågt inom populärmusiken utifrån den populärmusikaliska kanon som existerar, men inte är direkt uttalad.

Vem är det då som anses var smakdomare och bestämma denna kanon? Den allmänna uppfattningen i enkätundersökningen är att detta i huvudsak styrs av den kulturella elit som har tolkningsföreträde, som forskare, journalister och medlemmar i olika kulturinstitutioner, där även media och skivbolag anses spela roll. Lilliestam (2006) säger att:

Auktoriteter och smakdomare har ofta varit relativt överens om vad som är bra och dåligt, men deras uppfattningar har nästan alltid stått i opposition till vad den breda befolkningen har tyckt (s. 251).

Majoriteten i undersökningen menar att dansband, hiphop och hårdrock kan sägas vara musik med låg status, medan klassiskt och opera är de stilar som de uppger som musik med hög status. Men trots att de flesta är överens är det många av dem som menar att det är upp till lyssnaren själv att avgöra vad som har hög respektive låg status. Vi vet vad vi tycker om, men kanske inte alla gånger kan säga varför. Personer inom den så kallade kultureliten har ofta tränats i att sätta ord på det svåra och därför får de tolkningsföreträde.

### **Avslutande reflektion**

En sak som blir tydlig i undersökningen är att viss musik framkallar en mängd känslor hos olika individer. Dansbandsmusik är sådan musik personer kan uppleva sig själva ha neutrala åsikter om, men som de i realiteten ger en massa negativa omdömen. På något sätt måste de förhålla sig till sin egen smak genom att visa avsmak. Detta hänger samman med att många också menar att dansband, tillsammans med hiphop och hårdrock, har låg status.

Ytterligare en sak som framkommer är att generationerna börjar närma sig varandra vad det gäller musiksmak. Dagens ungdomar delar i större utsträckning musiksmak med sina föräldrar. Artisterna är olika medan genrererna kan vara lika. Detta är stor skillnad gentemot tidigare generationer.

Det finns naturligtvis många fler möjliga ingångar än ovan beskrivna. Genus är en där det skulle vara intressant att titta på vilken typ av artister män respektive kvinnor väljer att lyfta fram. En annan skulle vara, som jag resonerat om tidigare, stad och land, men då menar jag att det skulle behövas en bättre spridning av bostadsorter än vad som framkommer här. Etnicitet är något svårare att resonera kring då väldigt få med annat modersmål än svenska är representerade i enkätundersökningen. Utifrån en sådan här undersökning skulle det vara intressant att göra djupintervjuer med utvalda personer. Alla svar som anges uppkommer ju i en specifik kontext och när man inte får möjlighet att ställa följdfrågor kan man inte heller vara säker på att man har samma referensramar, även om det till synes ser ut så. När jag pratar om rock. Menar jag då samma sak som Agda 85 eller Nils 14? Även om vi lever i samma samhälle i dagens Sverige betyder det inte att vi tänker likadant.

## Referenser

- Broady, Donald (1991). *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. 2., korr. uppl. Stockholm: HLS (Högsk. för lärarutbildning)  
<http://www.skeptron.ilu.uu.se/broady/sec/index.htm> (pdf).
- Bryson, Bethany (1996). "Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes" *American Sociological Review* Vol.61 Nr. 5, s. 884-899.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: on the value of popular music*, Oxford: Oxford University Press
- Gustafsson, Martin "Kampen är över" *Aftonbladet* 2011-05-04  
<http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/tv/article12973390.ab> (2015-10-19)
- Karlsson, Lena (2005). *Klasstillhörighetens subjektiva dimension: klassidentitet, sociala attityder och fritidsvanor*. Diss. Umeå: Umeå universitet
- Kjellander, Eva (2013). *Jag och mitt fanskap: vad musik kan betyda för människor*, diss. Örebro: Örebro universitet
- Lilliestam, Lars (2006). *Musikliv*, Göteborg: Bo Ejeby förlag
- Ruud, Even (2013). *Musikk og identitet*, 2. utg. Oslo: Universitetsforlag
- Stavrum, Heidi (2014) *Danseglede og hverdagsliv etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet*, Bergen: Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap, Det humanistiske fakultetet, Universitetet i Bergen
- Trondman, Mats (1999). *Kultursociologi i praktiken*, Lund: Studentlitteratur

## **Donovan och Maharishi – några reflektioner kring samhällsutveckling och andliga budskap i 1960-talets popkultur**

*Av Anders Lindh*

### **Donovan, Maharishi och 1960-talet**

Donovan var en av 1960-talets populäraste sångare. När han 1965 släppte sin första singel, *Catch the Wind*, tog den sig in på Top 100 i USA och hamnade snart på tredje plats.<sup>1</sup> Framgångarna följde på varandra och Donovan blev en populär gäst i olika TV-shower, bland annat Ed Sullivan Show i USA och han lär också ha besökt det svenska pop-programmet *Drop In*, med Kersti Adams-Ray som programledare, under ett besök i Sverige. Donovan är född 1946 och var alltså 19 år gammal 1965. Han var och är en sångare med ett brett register som spänner över psykedelisk pop, keltisk folkmusik, musik inspirerad av indisk klassisk musik, ballader, blues och jazz, men även barnvisor ingår i Donovans repertoar. Han använde också tidigt instrument från olika kulturer i sin musik, inte minst från den indiska kulturen. Den genre som säkert många associerar Donovan med är den stillsamma visan, som *Mellow Yellow* och *Colours*.

Donovan framträdde i en tid av tidigare sällan skådad samhällsomvandling.<sup>2</sup> Perioden från 1950 fram till 1970-talet beskrivs av den engelska historikern Eric Hobsbawm som en "Golden Age" i västerländska samhällen, vilken karaktäriserades av "an amazing economical growth and social transformation that probably changed human society more fundamentally than any other equally short period."<sup>3</sup> Det som enligt historiker utgjorde utgångspunkten för en förändring i tiden var att den tidigare musikpubliken, som var företrädesvis medelålders och mycket konservativ, fick konkurrens av den yngre generationen, tonåringarna, mot slutet av 1950-talet och början av 1960-talet. Det var unikt att tonåringar hade pengar och historikern Dominic Sandbrook<sup>4</sup> diskuterar förutsättningarna för ungdomskulturen och inte minst motkulturen, som just detta att tonåringar nu hade ekonomiska resurser som de inte haft tidigare. Även Hobsbawm menar att "youth was the name of the secret ingredient that revolutionized consumer society, and western culture".<sup>5</sup>

Andliga föreställningar i tiden tog inte utgångspunkt i traditionell västerländsk kristen religion. John Lennon gjorde som bekant ett uttalande i

---

<sup>1</sup> Leitch 2007/2005, s. 103.

<sup>2</sup> Se t.ex. Hobsbawm 1997/1994.

<sup>3</sup> Hobsbawm 1997/1994, s. 124. Cf. Bauman 1995.

<sup>4</sup> Sandbrook, 2011/2005, s. 22. Cf. Bauman 1995.

<sup>5</sup> Sandbrook, 2011/2005.

<sup>5</sup> Hobsbawm 2002, s. 224.

den här kontexten i en intervju i tidningen *London Evening Standard*, där man kan läsa att:

'Christianity will go,' he said. 'It will vanish and shrink. I needn't argue about that; I'm right and I will be proved right. *We're more popular than Jesus now* (min kursiv); I don't know which will go first – rock 'n' roll or Christianity. Jesus was all right but his disciples were thick and ordinary...'<sup>6</sup>

Donovan skriver i sin självbiografi *The Hurdy Gurdy Man*<sup>7</sup> att: "The Church of England was becoming less and less well attended in those days". Han fortsätter att beskriva hur man inom kyrkan senare släpper in popmusiken i gudstjänsten och även så småningom reggae med Bob Marley, i akt och mening att få så många som möjligt att återbördas till Gud med "the Rastafarian Sacrament", och att man rökte "the holy herb marijuana":

Christianity's priests had converted the African people while they were enslaved on the Caribbean sugar plantations, but later Bob Marley would influence millions of white people with his pure form of Gnostic Christianity.<sup>8</sup>

Vad Donovan menar här vill jag inte fördjupa mig i nu, men konstaterar att han kan sägas ge uttryck för en upplevelse av tidsandan mot slutet av 1960-talet och under 1970-talet.

Några reflektioner kring hur Donovan har tagit intryck av sin kontakt med Maharishi Mahesh Yogi under slutet av 1960-talet och hur det har påverkat hans musik med särskild tonvikt vid en av de sånger han skrev under sin vistelse hos Maharishi i Indien 1968 är föremålet för den här texten. Min avsikt är att försöka förmedla några reflektioner kring hur man kan tolka Donovans "The Hurdy Gurdy Man" med beaktande av kontexten den tillkom i och relationen till samhällsutvecklingen i slutet av 1960-talet inom popkultur och ungdomskultur? Jag kommer alltså att göra en kortare hermeneutiskt inspirerad tolkning av texten i sången *The Hurdy Gurdy Man*. I detta sammanhang innebär det att jag i dialog med texten försöker se hur den kan ha influerats av tankar och föreställningar inom österländsk filosofi och religion i allmänhet och av tankar och föreställningar inom Maharishi Mahesh Yogis filosofi och lära i synnerhet.<sup>9</sup>

Donovan beskriver i sin självbiografi *The Hurdy Gurdy Man* hur han i sin ungdom, då han flyttat från Glasgow och i sin nya hemstad, Welwyn Garden City i Hertfordshire, blivit antagen till the Welwyn Garden City College of Further Education, i sin "art class" fick möjlighet att utveckla en alternativ

---

<sup>6</sup> Cleave, 1966. Se även Cleave, 2005.

<sup>7</sup> Leitch 2007/2005, s. 19.

<sup>8</sup> Nämnas bör kanske att de kristna kyrkorna i allmänhet inte är gnostiska, eftersom de gnostiska varianterna av kristendom uteslöts redan vid tidiga kyrkomöten, som det i Nicaea år 325.

<sup>9</sup> Se föreställningar om hermeneutik och den hermeneutiska cirkeln t.ex. hos Alvesson & Sköldberg, 2005.



livsstil. Det var där han kunde forma sina föreställningar och värderingar av livet och samhället.<sup>10</sup> Det var där han 1962 låg i gräset, ”debating revolution” och hur man skulle förbjuda ”the Bomb”.<sup>11</sup> Han var kraftigt förälskad i Joan Baez’ sånger. Han lyssnade också gärna till vänsterradikala sångare som Pete Seeger och Woody Guthrie, men även till Miles Davis. Det var i det här sammanhanget som han beskriver hur han ”sketched and talked of Jack Kerouac’s book *On the Road*, dreaming of Zen, of a ’beat girl’ and some pot to smoke with her.”<sup>12</sup> Donovan var djupt engagerad i jazzmusik och han var även fascinerad av bohemlivet i Paris som det hade gestaltat sig under 1950-talet.

Donovan målar i sin självbiografi upp bilden av sig själv som starkt medveten om sin roll eller snarare bestämmelse eller skickelse i samhällsutvecklingen och för den unga generationen i samtiden. Han beskriver hur han frambesvärjer sin framtid och hur han gör upp planer för att vara en del av den alternativa konstscenen.<sup>13</sup> Det är också genom Jack Kerouacs bok som Donovan menar sig komma i kontakt med begreppet ”Zen” för första gången och här verkar hans intresse för österländsk religion, om inte initieras, så få en djupare dimension. Donovan beskriver hur han börjar läsa mer om zen-buddhismen, men också om kinesisk religion och filosofi. Som en representant för sin tid menar han att han ”can put this teaching into practice” och att han kunde förstå den österländska filosofin som en livsstil. Är han då zen-buddhist, när han skriver: ”Somewhere inside me I knew that I was part of a universal reality, and that the feeling of separation from all others was an illusion”?<sup>14</sup> Han refererar emellertid också till Patanjali’s Yoga Sutras, där en av de bärande idéerna är att få flödet av tankar att upphöra. Så om han är zen-buddhist är han kanske också hindu. Det är väl just i detta intresse för religion och filosofi, inte som uttryck för begränsning och separation, utan som uttryck för gemensamma mänskliga förhållningssätt och inställningar till livet, som Donovan ger uttryck för tidsandan under 1960-talet. Han menar sig alltså kunna tillämpa dessa läror och då vill jag förstå det som att han gör det i sin poesi och i sin musikgärning. Hans sätt att resonera här kan ses som i viss mening analogt till det som Eric Hobsbawm beskriver som en 1900-talstradition inom vetenskaplig forskning, vilket jag redogör för i min bok om Maharishis lära och filosofi, *”Unity Pervades All Activity as Water Every Wave” – Principle Teachings and Philosophy of Maharishi Mahesh Yogi*. Där beskriver jag hur Hobsbawm menar att under nittonhundratalet efter 1945 ”even the most ’esoteric and incomprehensible’”, kunde transformeras till något praktiskt användbart inom tekniken. Hobsbawm nämner till exempel transistorer, som är en ”bi-produkt” av halvledare och som gav Nobelpris 1956, men även laser som gav Nobelpris 1964 och som utvecklats ur experiment där man försökt få molekyler att vibrera i resonans i ett elektriskt fält. Dessa uppfinningar använder vi, utan att alls känna till den bakomliggande mekaniken.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Leitch 2007/2005, s. 23.

<sup>11</sup> Ibid, s. 23.

<sup>12</sup> Ibid, s. 23f.

<sup>13</sup> Ibid, s. 24.

<sup>14</sup> Ibid, s. 25.

<sup>15</sup> Se Lindh 2014, s. 36.

Liksom Donovan finner vi flera brittiska popgrupper som intresserade sig för österländsk filosofi och där Maharishi Mahesh Yogi fick en avgörande betydelse. Att The Beatles praktiserade Transcendental Meditation och besökte Maharishi i Indien samtidigt som Donovan var där är allmänt känt. Björn Horgby nämner i en artikel, "Rebellen Elvis och motkulturella Beatles", i boken *Populärmusik, uppror och samhälle* hur The Beatles motkulturella perspektiv utvecklades under åren 1966-67 där den tidigare något "vaga samhällskritiken omformades till ett mer konsistent motkulturellt budskap".<sup>16</sup> Detta budskap var enligt Horgby präglad av en kritik av västerlandets materialism och man pläderade för "den universella kärleken och den organiska gemenskapen" i sånger som "I'm the Walrus" och "All You Need is Love", båda från 1967.<sup>17</sup>

### **Donovan möter Maharishi**

Det som sägs ovan om Hobsbawms beskrivning av vetenskapen under 1900-talet är också utmärkande för Maharishi Mahesh Yogi, som har en mycket stark betoning i sin lära och filosofi av just praktisk tillämpning. Vi kan också se ett samband i tänkande här mellan Donovan och Maharishi. I min bok om Maharishi's lära och filosofi skriver jag om den tid då Maharishi framträder under 1960-talet att

It was in this context Maharishi entered the scene and emphasized the need for peace, the central theme of the civil rights movement and youth protest movements around the world. His entry on the world scene at that time was therefore opportune and people everywhere were attracted to Maharishi's message.<sup>18</sup>

Men vad menar Donovan med sin praktiska tillämpning? Som jag tolkar det ser han sig själv som en representant för en rörelse i tiden, där den keltiska traditionen lyfts fram. Jag skulle vilja påstå att Donovan ser sig som i någon bemärkelse en profet för den keltiska traditionen. Det framkommer i hans självbiografi, där han uppfattar sig som bärare av det keltiska arvet, men där han också ser sig som en som har en åtminstone tidsmässigt begränsad uppgift. I slutet av 1960-talet menar han sig i många delar ha fullgjort denna.<sup>19</sup>

Donovan möter Maharishi första gången då han lär sig tekniken Transcendental Meditation av honom i Los Angeles. Han har kommit i kontakt med Maharishi genom George Harrisons fru Patti, som hade kommit i kontakt med meditation då George och hon tillsammans besökte Indien. Donovan skriver i sin självbiografi att det finns en vanföreställning om att han och The Beatles och andra blev intresserade och invigda i yoga genom sin kontakt med Maharishi, men, skriver han, "we were reading the key books beforehand but

---

<sup>16</sup> Horgby arbetar i sin analys av rockkulturens frihetsbegrepp med fyra motståndsstrategier: *rebelliskt motstånd*, *karnevaliskt motstånd*, *motkulturellt motstånd* och *vänsterpolitiskt motstånd*. Horgby 2009, s. 19

<sup>17</sup> Horgby, 2009, s. 34.

<sup>18</sup> Lindh 2014, s. 28.

<sup>19</sup> Leitch, 2007/2005.

needed a yogi to show us the way to meditation".<sup>20</sup> Så åtminstone i deras fall blev Maharishi den som förde dem från intresse och studier eller teoretisk kunskap, till praktisk tillämpning.

Donovan beskriver hur hans tidiga sånger, inspirerade av hans intresse för keltisk, men i stor utsträckning också österländsk filosofi och religion, inspirerade till "introspection and soon millions of young people would join my search for the way within."<sup>21</sup> Han betraktar sig som en keltisk bard. Donovan beskriver också hur han i sin "mission" har den uppfattningen, en uppfattning som han ser som grundad i hans tidiga läsning av diamantsutran inom buddhismen, att endast "through self change could the whole world change".<sup>22</sup> Det är en föreställning som är central i den här kontexten. Maharishi å sin sida uttrycker ofta samma föreställning i bildspråk med metaforen att en grön skog består av gröna träd. Det är, enligt Maharishi, när människan praktiserar meditationstekniken Transcendental Meditation som hon får möjlighet att lösa upp inre spänningar och utveckla de egenskaper som karaktäriserar en "fredlig och harmonisk" människa. Maharishi hade också en teori om hur man kan skapa fred genom meditation i olika former, en teori som han grundade på framför allt den fysiologiska, men även psykologiska forskning som gjorts på tekniken Transcendental Meditation.<sup>23</sup>

Donovan slog som sagt igenom stort i mitten på 1960-talet och blev en förgrundsgestalt i den så kallade flower power-kulturen som utvecklades mot slutet av 1960-talet.<sup>24</sup> Donovan beskrivs i den kontexten i samband med en konsert i New York som "the High Priest of the Peace Movement".<sup>25</sup> Han betraktar sig själv som en förebild och lägger i sin självbiografi fram sin syn på den drogkultur som utvecklades och som han själv var en del av. Han beskriver hur han ser sig själv och John, Paul och George i The Beatles som "reincarnated Celtic bards".<sup>26</sup> Han beskriver också hur han röker marijuana och hasch och hur han tar LSD<sup>27</sup>. Hans sång Sunshine Superman alluderar just på LSD, som kallades "Sunshine" inom drogkulturen.<sup>28</sup> Han skildrar även vilka upplevelser han hade under påverkan av droger och hur detta inverkar på hans musik, som fick karaktären av psykedelisk pop. Vid ett tillfälle blev Donovan också bötfälld för innehav av droger, fastän omständigheterna kring detta ifrågasätts av Donovan i hans självbiografi och i Hannes Rossachers dokumentär *Sunshine Superman - The Journey of Donovan* från 2008.<sup>29</sup> En intressant iakttagelse som har direkt relevans för temat för föreliggande text

---

<sup>20</sup> Ibid, s. 243.

<sup>21</sup> Ibid, s. 218.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Se Maharishi Mahesh Yogi 1961. Cf. Lindh 2014, s. 275ff.

<sup>24</sup> Donovan skriver att begreppet myntades av en reporter från *Time Magazine* i recensionen av en konsert Donovan höll i the Hollywood Bowl 1968 och där han hade smyckat hela scenen som en blomstermandala. Leitch 2007/2005, s. 257.

<sup>25</sup> Leitch 2007/2005, s. 255.

<sup>26</sup> Ibid, s. 243.

<sup>27</sup> LSD var enligt Donovan vid den här tiden ännu inte en olaglig drog (Se Rossachers film *Sunshine Superman. The Journey of Donovan*, från 2008).

<sup>28</sup> Leitch 2007/2005.

<sup>29</sup> Se kap. "Busted" i Leitch 2007/2005, s. 193ff, samt Rossachers dokumentärfilm från 2008, *Sunshine Superman. The Journey of Donovan*.

är den beskrivning som Donovan ger av upplevelserna under drogpåverkan, och den upplevelse han får då han lär sig meditera med Maharishis teknik Transcendental Meditation. Detta äger alltså rum i Los Angeles och Donovan beskriver hur han leds in i ett rum där Maharishi befinner sig. Här får han lära sig att meditera av Maharishi och beskriver upplevelsen som "I felt myself fall deep down within and kept falling, down and down, into a place I had never gone before."<sup>30</sup> Maharishi ber efter en stund Donovan att sakta komma ur meditationen och att öppna ögonen. Han beskriver då sin upplevelse: "I opened my eyes and returned to the world. But it wasn't the same world".<sup>31</sup> Jag tänker att ett längre citat som beskriver Donovans reflektioner i samband med sin invigning i meditationen kan vara på sin plats med tanke på syftet med min framställning, att undersöka på vilket sätt relationen till meditationen och till Maharishi har haft betydelse för Donovans utveckling som musiker och textförfattare. Donovan skriver i sin självbiografi hur han efter mötet med Maharishi sitter i sin bostad i Beverly Hills och reflekterar:

I had been led into the spiritual world of the Super-Consciousness, without the use of a sacred plant. So there *was* a way within without getting high from herbs and acid! This was momentous. And how could a mere man lead me into divine states of being which I had only read about?  
Shamans were said to be able to lead the tribe into the other world, and I knew that the magic of music can lead us within. But this was different. Was the Yogi one of the few who had journeyed beyond ordinary reality, pierced the Veil of Maya, and lived to tell the tale?<sup>32</sup>

Donovan lät under sina konserter framöver sprida broschyrer om tekniken Transcendental Meditation och uppmanade också sina fans att sluta med droger, liksom Beatles gjorde, efter det att de hade fått kontakt med Maharishi och Transcendental Meditation.

### **"The Hurdy Gurdy Man"**

När The Beatles och Donovan var hos Maharishi i Indien 1968 skrev de, enligt Donovan i hans självbiografi, musik mellan meditationerna. Som bekant kom The Beatles' *The White Album* till där och Donovan skrev bland annat "The Hurdy Gurdy Man", som först kom ut som singel och senare som album.<sup>33</sup> Jag

---

<sup>30</sup> Leitch 2007/2005, s. 250.

<sup>31</sup> Ibid, s. 251.

<sup>32</sup> Ibid, s. 251.

<sup>33</sup> Hurdy Gurdy betyder vevlira på svenska. "Vevlira, *lira*, *hjulgiga*, stränginstrument med 1-2 melodisträngar och 2-4 bordunsträngar som fås att vibrera medelst ett vevdrivet hartsat trähjul som fungerar som stråke. Liksom hos nyckelharpan löper melodisträngen (strängarna) genom en så kallad leklåda med tangenter med stift för strängförkortning. Den äldsta belagda typen, det över meterlånga *organistrum*, spelat av två man (varav en vevdragare), återges på bilder och i skulpturer från 1100- och 1200-talen. Från att ha varit ett instrument som brukats såväl inom kyrkan som vid hoven degraderades liran från 1300-talet och framåt till bonde- och tiggarinstrument, en status som den i stort sett fått nöja sig med fram till vår tid i länder som Spanien och

har alltså valt att här göra en kortare hermeneutiskt inspirerad analys och tolkning av "The Hurdy Gurdy Man", en av de sånger som Donovan gjorde under sin vistelse i Rishikesh i Indien med Maharishi 1968. Sången lär ursprungligen ha skrivits för den danska gruppen Hurdy Gurdy, i vilken Mac MacLoed ingick, som var en av Donovans vänner och hans gitarrmentor.<sup>34</sup> Även The Jimi Hendrix Experience nämns i sammanhanget, men det blev alltså Donovan själv som spelade in låten.

Min analys och tolkning tar sin utgångspunkt i valet av titel, vilket jag ju redan nämnt har samband med den danska gruppen Hurdy Gurdy. Vad som är intressant är huruvida instrumentet vevlira även står som symbol eller metafor för något som har anknytning till den kontext som låten tillkom i. Vad symboliserar vevliran? Som instrument är det ju mångfasetterat och intressant. Man får genom att spela på det dels en grundton som är genomgående, och som sedan kan varieras genom hur snabbt man vevar. Dessutom kan man spela melodier på strängarna. I en av refrängerna i låten varieras motivet "Hurdy Gurdy..." och där nämns alltså förutom vevliramannen också "roly poly man, singing songs of love". *Roly poly* tolkar jag i detta sammanhang som den leksak med rundad botten och låg tyngdpunkt, som om man försöker välta den reser sig igen. Är detta en metafor för hur "den eviga kunskapen" om livet periodvis går nästan förlorad men också gång på gång återupplivas? Det temat finns med i den indiska lärodikten *Bhagavadgita*, som översatts och kommenterats av så många uttolkare av indisk religion och filosofi och alltså även av Maharishi.<sup>35</sup> De verser jag syftar på utgörs i originaltexten av kapitel 4, vers 7-8, och lyder i översättning:

Närhelst dharma är statt i förfall  
och adharna frodas, o Bharata,  
då skapar Jag Mig själv.  
För att beskydda de rättvisa och  
tillintetgöra de ondskefulla, för att  
fast förankra dharma, frambringa  
Jag Mig tidsålder efter tidsålder."<sup>36</sup>

I sin kommentar till versen skriver Maharishi:

Dharma upprätthåller utvecklingen; men när, som en följd av att det stora flertalet människor på jorden handlar fel, dharmas kraft i hög grad överskuggas, blir den naturliga utvecklingskraften i naturen svag.

---

Frankrike samt Ungern och andra länder i Östeuropa. Vevliran blev aldrig särskilt vanlig i Norden utan tycks snarare ha ersatts av nyckelharpan. I dag gör vevliran ett internationellt segertåg i ungdomliga ensembler som framför fria synteser av medeltids-, folk- och rockmusik." *Nationalencyklopedin*, "sökord: vevlira". Se även *Lirans hemligheter* av P.-U. Allmo & J. Winter. Allmo & Winter, 1985.

<sup>34</sup> Altham 1968.

<sup>35</sup> Maharishi Mahesh Yogi 1986/1967.

<sup>36</sup> Maharishi Mahesh Yogi 1986/1967, s. 249f. Dharma är sanskrit och har olika betydelser, men betyder i detta sammanhang ungefär "rättfärdighet", "den rätta vägen" eller "utvecklingens väg".

[---] Dharmas förfall – att utvecklingens väg förvrängs, att rättfärdigheten i samhället avtar – skapar ett behov för att återupprätta de sanna livsprinciperna; Inkarnationen kommer, hela naturen fröjdas åt detta, dharmas återupprättas och det onda får ett slut.<sup>37</sup>

Donovan var alltså hos Maharishi när dennes kommentar till *Bhagavadgita* just hade publicerats och det är sannolikt att han, om han inte läste den, åtminstone tog del av dess innehåll genom Maharishis föredrag under kursen. Jag skulle vilja tolka Hurdy Gurdy men även Roly Poly som direkta allusioner på Krishnas uttalande i *Bhagavadgita* om att han, alltså Krishna som inkarnation av den yttersta verkligheten, kommer tillbaka gång på gång. Såväl Hurdy Gurdy Man som Roly Poly Man verkar syfta på Maharishi. Donovan säger också i en intervju i *New Musical Express* den 15 juni 1968 att han med "Hurdy Gurdy Man" i den här kontexten syftar på "someone calling people out of a dark age into a good one".<sup>38</sup> Att Donovan syftar på Maharishi som en av dessa är förstås klart, Maharishi som den upplysta individen och som den som i den här tiden kommer med det eviga budskapet som förts fram bland annat av Krishna i *Bhagavadgita*.

Donovan blev, som han skriver i sin självbiografi, något av Maharishis egen bard, under den tid han var i Indien och han har sedan vid skilda tillfällen framträtt i olika sammanhang för att stödja Transcendental Meditation. Han har även framträtt direkt inför Maharishi. Han uppträdde vid Maharishis nittioförsta födelsedag 2008, strax innan denne gick bort. Donovan sjöng då bland annat "Hurdy Gurdy Man", som en hyllning till Maharishi.<sup>39</sup> En intressant iakttagelse är att i det här framträdandet alluderar Donovan både till Maharishi och till sig själv som Hurdy Gurdy Man. Som Maharishis bard tar han på sig rollen som spridare av budskapet om fred och harmoni.<sup>40</sup> Donovans uppfattning om sig själv som förkunnare fanns ju redan under 1960-talet, när han såg sig som den som förde ut "The Bohemian Manifesto" och som en av dem som förde fram det keltiska arvet genom sin musik.<sup>41</sup> Självfallet är det intressant och tankeväckande att Donovan kallar sin *självbiografi* för just *The Hurdy Gurdy Man*.

Den här tanken speglar också föreställningar i tiden och faktiskt i alla tider i samband med att andliga ledare framträder. De betraktas som representanter för en högre verklighet, "det gudomliga", och ses av sina anhängare som de som återupplivar eller pånyttföder en kunskap som gått förlorad. Maharishi ser också som sitt mål att skapa en harmonisk och fredlig värld, vilket framkommer bland annat i hans kommentar till *Bhagavadgita*. Detta menar han går att uppnå genom att människor mediterar och därigenom blir mer harmoniska och fredliga. Ju fler som mediterar och blir fridfulla och harmoniska, desto fridfullare och mer harmonisk blir världen.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Ibid., s. 249f.

<sup>38</sup> Altham 1968.

<sup>39</sup> Ett klipp med detta finns på Youtube: <https://youtu.be/BWSpUUSNBtg>. Leitch, Youtube 2008.

<sup>40</sup> Leitch, 2008.

<sup>41</sup> Leitch, 2006.

<sup>42</sup> Se t.ex. Lindh 2014.

Donovan skriver i sin självbiografi att detta var en tid, i slutet av 1960-talet, då man verkligen trodde världsfred var en reell möjlighet, som ett alternativ till det upptrappade Kalla kriget. Maharishi med sitt fredsbudskap fick förstås gehör hos den unga generationen och hos Donovan. Donovan skriver när han reflekterar över erfarenheter och intryck han minns från den tiden att "all the world was young and the possibility of World Peace was in every gentle heart".<sup>43</sup>

### **Texten med analys och tolkning**

Thrown like a star in my vast sleep  
I open my eyes to take a peep  
To find that I was by the sea  
Gazing with tranquillity  
'Twas then when the Hurdy Gurdy Man  
Came singing songs of love  
Then when the Hurdy Gurdy Man  
Came singing songs of love  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang.  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang.  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang.  
Histories of ages past  
Unenlightened shadows cast  
Down through all eternity  
The crying of humanity  
'Tis then when the Hurdy Gurdy Man  
Comes singing songs of love  
Then when the Hurdy Gurdy Man  
Comes singing songs of love  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang  
Here comes the roly poly man and he's singing songs of love  
Roly poly, roly poly, poly, roly poly he sang  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang  
Hurdy gurdy, hurdy gurdy, hurdy gurdy, gurdy he sang<sup>44</sup>

Själva texten tolkar jag som en vision av just en dröm, både bokstavligt och som uttryck för drömmen som metafor i betydelsen den dröm om fred, harmoni och kärlek som Donovan såväl som så många unga hade vid den här tiden. Texten inleds med en första beskrivning av ett slags kosmiskt perspektiv. En stjärna som rör sig över himlavalvet. Bestämning av sömnen som "vast", omfattande eller utbredd, tolkar jag som en beskrivning av ett tillstånd av expanderat medvetande. "Sleep", sömn, kan också tolkas som ett

---

<sup>43</sup> Leitch, 2006, s. 254.

<sup>44</sup> Leitch, 2013/1968.

tillstånd av "okunnighet", ett "oupplyst" tillstånd, som det beskrivs i indiskt tänkande. Då människan når fullkomning eller *moksha*, befrielse, sägs hon med en metafor "vakna upp".

Texten beskriver sedan hur berättarjaget kikar ut ur drömmen och då befinner sig vid havet, som också är en vanlig metafor för "det oändliga" och som ofta används i indisk religiös litteratur som just metafor för det Absoluta, rent medvetande, och som av Maharishi brukar betecknas som "pure consciousness".<sup>45</sup> Texten beskriver två dimensioner inom drömmen: sömnen fortsätter men i denna upplevs att den sovande vaknar upp. Donovan tycks leka med olika medvetandedimensioner. Det kan också vara en beskrivning av det upplysta tillståndet, *moksha*, befrielse, där uppvaknandet metaforiskt motsvaras av upplevelsen av att befinna sig vid havet, där havet alltså blir just metaforen för det oändliga, högre medvetandet, för "Super Consciousness".

Berättarjaget betraktar med lugn blick. Är detta ett uttryck för ett slags påverkan av meditationens lugnande effekt under vistelsen i Indien med Maharishi? Vevliramannen, som jag i sammanhanget uppfattar som Maharishi, kommer och sjunger kärlekssånger. Maharishi gav i början av 1960-talet ut en diktsamling med namnet *Love and God* och som sannolikt Donovan kände till.<sup>46</sup> Maharishis budskap tolkas som ett kärleksbudskap, alltså i tidsandan med föreställningarna om *Peace and Love*. Dessa brukar dock associeras med drogkulturen, vilket ju inte är fallet här, utan det blir i kontexten med medvetandeutveckling genom meditation och i det här fallet alltså Transcendental Meditation.

Okunnighetens skuggor som kastas över skapelsen genom evigheten beskrivs. Skapelsen betraktas som *samsara*, kretsloppet av födelse och död, som fortgår så länge människan inte nått upplysning eller befrielse, *moksha*, enligt budskapet i Bhagavadgita och hos Maharishi.

Mänsklighetens lidande på grund av bundenheten inom *samsara*, kretsloppet av födelse och död, uttrycks i texten som gråt och lidande. Hurdy Gurdy Man, vevliramannen, Maharishi, kommer alltså åter och råder bot på *samsara* genom att erbjuda kärlek, som leder till befrielse från födelse och död genom insikt om förhållandet mellan *Atman* och *Brahman*, eller mellan Självet och den Universella Anden. Den relationen utmärks enligt Maharishi och indiskt tänkande av att det egentligen råder en "identitet" dem emellan, vilken gått förlorad genom "okunnighet", *avidya*.

I sista refrängen beskrivs hur berättarjaget möter Roly Poly Man, som jag tolkar som en variation på temat med Hurdy Gurdy Man. Leksaksfiguren, som oavsett hur mycket man knuffar på den alltid reser sig igen, kan betraktas som metafor för den eviga kunskapen som enligt den tradition som beskrivs i Bhagavadgita aldrig kan gå helt förlorad, utan alltid återuppväcks då det ser som mörkast ut. (Se ovan).

En fråga som jag osökt ställer mig är om Donovan använder själva instrumentet vevlira i albumet *The Hurdy Gurdy Man?* I låten "Hurdy Gurdy Man" använder han åtminstone det indiska slaginstrumentet *tambura*. "Peregrine", spår 2 på albumet, verkar i varje fall ha med en vevlira. Hur det

<sup>45</sup> Se Lindh 2014.

<sup>46</sup> Maharishi Mahesh Yogi, *Love and God*, 1965.



förhåller sig med detta skjuter jag emellertid på framtiden att försöka utröna. Jag koncentrerar mig alltså här på att försöka göra en tolkning av sångtextens budskap. Dock kan jag konstatera att Donovan var tidig med att just integrera instrument från olika kulturer i sin musik, inte minst indiska instrument.

### **Diskussion**

Hur ska man uppfatta den här texten med beaktande av dels kontexten, dels Donovans tidigare och övriga produktion? Donovan har alltså tidigare skrivit sånger som rör det för 1960-talet centrala temat om frigörelse från invanda levnadsmönster och föreställningar. Vi har hört honom sjunga "Universal Soldier" och "Sunshine Superman", sånger som tar upp fredstemat respektive drogtemat. Donovan upplever att han befinner sig i en ny situation. Efter sin invigning i meditation av Maharishi, som han beskriver som en upplevelse av ett "Super Consciousness", beskriver Donovan hur världen som han återvänder till, efter den här första meditationen tillsammans med Maharishi, inte är samma värld som han upplevde tidigare. Han har fått denna upplevelse av högre medvetande utan droger, vilket påverkade hans förhållningssätt till droger. Det förändrade dock inte hans förhållningssätt till världen och till sin egen situation i den. Det nya som jag förstår det utifrån hans självbiografi är att den förståelse som han hade intellektuellt av ett alternativt medvetande har fått en praktisk dimension genom tillämpningen av meditation. Donovans budskap menar jag har fått en något annan inriktning, när han skriver att Hurdy Gurdy Man, efter en evighet av gråt och klagan kommer och sjunger "songs of love". En för den här tiden typisk framtidsvision om fred och lycka upplevs av Donovan som förverkligad genom Maharishis budskap. Donovan skriver som sagt inte enbart "Hurdy Gurdy Man" under sin vistelse i Indien hos Maharishi, utan även andra sånger som "Happiness Runs" och andra. Donovan börjar i stället för att som tidigare i princip ha propagerat *för* droger, att under sina konserter i stället propagera *mot* droger och *för* den meditation som Maharishi undervisar i. Vi kan alltså se hur Hurdy Gurdy Man befinner sig i kontexten med fredsbudskapet inom ungdomskulturen på 1960-talet och hur influenser från österländskt tänkande och österländsk filosofi som påverkade föreställningar om livet i västvärlden under 1960-talet och som Donovan var någorlunda väl insatt i tidigare, så att säga spiller över i texten. Sången "Hurdy Gurdy Man" kan således betraktas som ett slags allegori över dels Donovans förväntningar på livet, dels förväntningar i tiden vilka omfattades av en stor del av ungdomskulturen. Det är förstås inte enbart under den här perioden som förväntningar på en bättre värld har funnits. Det är ett universellt fenomen och inte tidsbundet. Vi ser den här typen av förväntningar inom olika religioner och olika kulturer, Messias ankomst inom judendomen, Jesus som kommer tillbaka för att upprätta ett evigt gudsrike inom kristendomen, inom shiitisk inriktning av islam förväntas den tolfte imamen, al-Mahdi, återkomma som en eskatologisk frälsare. Enligt indisk mytologi kommer inkarnationer av Vishnu med jämna mellanrum då tiden kräver detta. En av dessa är Krishna som nämns ovan, medan den nästa i ordningen benämns Kalki. Kan då Donovans allegori betraktas som en i raden av förväntningar på ett lyckorike, eller finns här en annan dimension? Jag menar att Donovans tolkning utgår

ifrån hans erfarenhet som han beskriver den i sin självbiografi, och den är baserad på praktik och inte teori. Den tar, liksom Maharishis lära, som jag betraktar som grundad på en föreställning om att praktisk tillämpning går före teoretisk förståelse, sin utgångspunkt i praktik eller erfarenhet, snarare än i teori eller filosofisk spekulering.

Det övergripande temat i texten är således ankomsten av en befriare som har såväl bokstavligt som bildligt "många strängar på sin lyra" för att anspela på innebörden av att Donovan väljer att låta en vevliraman representera befriaren. Det finns flera implikationer i textens val av huvudperson, vevliramannen respektive leksaksfiguren som alltid reser sig. Här finns anspelningar på en universell människa med ett kärleksbudskap respektive på en gestalt som återkommer för att förkunna en tidlös sanning, såsom det beskrivs inom indisk filosofi och mytologi.

Vevliran kan också i den här kontexten, menar jag, representera mötet mellan den keltiska, västerländska traditionen och den österländska traditionen. I det sammanhanget är det förstas intressant att vevliran ljudmässigt liknar säckpipan och också på olika håll i Europa har använts i folkmusiken tillsammans med säckpipa.

### **Sammanfattning**

Jag har alltså i den här texten försökt peka på några aspekter av hur Donovan under sin storhetstid på 1960-talet influerades i sin musik av mötet med Maharishi Mahesh Yogi och sin vistelse hos denne i Rishikesh i Indien under 1968. Genom att analysera och tolka sången "Hurdy Gurdy Man" har jag försökt belysa hur Maharishis lära och filosofi integrerats i en sång som tillkom under Donovans vistelse hos Maharishi i Indien. Den utmaning av det etablerade samhället, som var utmärkande för 1960-talet, kommer mot slutet av decenniet, enligt bland annat Horgby vad gäller The Beatles', till uttryck i kritik av materialism, men med ett tydligt kärleksbudskap. I Donovans musik i allmänhet och i "Hurdy Gurdy Man" i synnerhet kommer detta till uttryck genom i allegorins form uttryckta referenser till såväl indisk filosofi som apokalyptiska föreställningar i tiden. Maharishi Mahesh Yogi uppfattas i den här kontexten, som den som kan uppfylla de förväntningar som präglar motkulturen under 1960-talet och dess kritik av det etablerade västerländska samhället med sin materialism. Tankeväckande är förstas också Donovans referenser till sig själv som the Hurdy Gurdy Man, bland annat under ett framträdande inför Maharishi. Vill han med det framhålla den roll han tagit på sig som förmedlare av budskapet om fred och kärlek, som keltisk bard och som Maharishis bard? Ja, det verkar förvisso så.

Jag menar alltså att man genom en analys och tolkning av Donovans text och förhållningssätt kan få en inblick i såväl andliga budskap under 1960-talet, som vad som specifikt händer inom den brittiska popkulturen under senare delen av decenniet. Jag skulle vilja påstå att just sången "Hurdy Gurdy Man" är en typisk representant för tidsandan i samhället med de förväntningar om en bättre värld och världsfred som var så betecknande och där för många Maharishi Mahesh Yogi var den som motsvarade dessa.

Framöver vore det förstås spännande att fördjupa den analys jag har presenterat här och även utveckla andra, nya dimensioner av tolkningen av den här låttexten och jämföra med andra texter av Donovan. Viktigt i det sammanhanget menar jag att en intervju med den keltiska barden, med Maharishis bard, skulle vara för att få en fördjupad bild av hur han själv ser på sina texter, sina sånger, före såväl som efter mötet med the Hurdy Gurdy Man, med Maharishi.

## Referenser

- Allmo, P.-U., & Winter, J. (1985). *Lirans hemligheter. En studie i nordisk instrumenthistoria*. Stockholm: Museet
- Altham, K. (den 15 15 juni 1968). Donovan's More Down to Earth-'The meaning of life, for me, is just being alive and enjoying yourself'. *New Musical Express*
- Alvesson, M., & Sköldberg, K. (2005). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Danmark: Studentlitteratur
- Bauman, Z. (1995). Age of Extremes. *New Statesman & Society*, 8 (338), ss. 18-20
- Cleave, M. (den 4 mars 1966). How does a Beatle live? *London Evening Standard*
- Cleave, M. (den 5 oktober 2005). The John Lennon I Knew. *The Telegraph*
- Hobsbawm, E. J. (2002). *Interesting Times: A Twentieth Century Life*. London: Allen Lane
- Hobsbawm, E. J. (1997/1994). *Ytterligheternas tidsålder: det korta 1900-talet: 1914-1991*. Stockholm: Rabén Prisma
- Horgby, B. (2009). Rebellen Elvis och motkulturella Beatles. i L. Berggren, M. Greiff, B. Horgby, L. Berggren, M. Greiff, & B. Horgby (Red.), *Populärmusik, uppror och samhälle* (Vol. 8, ss. 17-43). Malmö: Malmö högskola
- Rossacher, H. (Regissör). (2008). *Sunshine Superman. The Journey of Donovan* [Film]. Hannover, Tyskland
- Leitch, D. (2006). *The Hurdy Gurdy Man*. London: Arrow Books - Random House Group
- Leitch, D. (2013). *The Little Black Songbook of Donovan*. London: Wise Publications
- Leitch, D. (u.d.). *Youtube*. Hämtat från <https://youtu.be/BWSpUUSNBt8> den 1 oktober 2015
- Lindh, A. (2014). *"Unity Pervades all Activity as Water every Wave" - Principle Teachings and Philosophy of Maharishi Mahesh Yogi*. Malmö: Malmö University
- Maharishi Mahesh Yogi. (1986/1967). *Bhagavadgita: En ny översättning och kommentar med sanskrittexten - Kapitel 1-6*. (A. Lindh, Övers.) Lund: Studentlitteratur
- Maharishi Mahesh Yogi. (1965). *Love and God*. Oslo, Norge: Spiritual Regeneration Movement
- Maharishi Mahesh Yogi. (1961). *The Treasury and the Market*. Norge: Maharishi University of Management
- Nationalencyklopedin*. (u.d.). *Vevlira*. Hämtat från <http://www.ne.se.proxy.mah.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/vevlira> den 21 februari 2016
- Sandbrook, D. (2011/2005). *Never Had it so Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*. London: Abacus

## Oral performances in a (post-)literate society

*Av Giuseppe Sanfratello*

### **O. Introduction**

The attempt of the present paper is to introduce the following question: *How is it possible to still talk about “oral performances” in a literate, indeed “post-literate” society?* In order to stress the relevance of such a topic, I will examine some achievements in research fields both dealing with literary studies and musicological enquiry. Taking into account some instances of oral musical traditions gathered during ethnomusicological fieldwork, e.g. the singing of *mandinàdhes* (couplets of improvised rhymed verses) from Crete and the Byzantine liturgical chant of the Albanians of Sicily, I will analyse the process both of (re)writing a poetic-formulaic tradition by adapting itself to the modern multimedia technology (i.e. the “media literate poets” case on Crete) and developing techniques of oral safeguarding without the usage of musical notation (i.e. the case of the Sicilian-Albanian community). This very last example will show how one can talk about “aliterate” performers, who choose, on purpose, not to write down their own singing tradition, although they do know how to read and write.

These cases might seem a bit more complicated to look at if one just considers that, in the so-called Facebook Era, it has become increasingly difficult to define a clear border between orality and literacy. Indeed, we should observe the striking switch from the relationship of “writers and readers” to that one of “bloggers and followers”.

Finally, by studying such musical phenomena, it is possible to deduce that – since the systems of oral performance have significantly changed over the last century – we can still find a relevant bond between techniques of oral musical transmission and written safeguard in a (post-) literate society.

### **1. Reading, writing and transcribing music**

“Written notation is a phenomenon of literate social classes. In all societies it has developed only after the formation of a script for language, and it has generally used elements of that script.”<sup>47</sup> In diverse social and cultural contexts in which music, either vocal or instrumental, has been orally performed, a developed notational system has been involved in the transmission of the music of that specific group of people, as part of its cultural heritage and folklore. Only to give an example, in the chant tradition of Byzantium and Eastern Europe, the neumatic notation was written and used mainly for sung texts, and used principally as an *aide-mémoire* for the skilled performer, who already knew a chant by heart because he was trained under processes of “aural” (often seen as a more efficient term than “oral”)

---

<sup>47</sup> “Notation”, entry in Grove Music Online.

transmission.

Bruno Nettl, quoting a Charles Seeger's article on oral tradition in music, observe the impact that the development of audio recordings has on the "existence of aural traditions"; in addition, he also quotes Curt Sachs and his reflection on four different kinds of musical culture, sustained by aural, written, printed, and recorded settings. What is relevant of such a study is not just to refer to the differences between oral and written forms, rather to a sort of "continuum of relationships among composers, performer, and listener".<sup>48</sup> In this respect, if one looks at Sachs's model, s/he could be able to notice that the written tradition seems to be closer to the oral than the printed one. However, by saying "written" music, it is necessary to draw a clear distinction between a prescriptive and a descriptive approach. In fact, if one refers to the score of a Beethoven's piano sonata, this would be the case of a "prescriptive" model of how this piece of music should be performed, unless one looks at such example of music as "aurally" composed in the mind of the musician, who would have then used the notation "just" to sketch a first musical draft.<sup>49</sup> Here, for practical reasons, I will not discuss any of the matters related to the way of performance as such (e.g. the dynamics or the interpretation of the piece). Certainly, one might also take into account some example of music written on paper only to give a "skeleton" or main idea of its melodic and rhythmic features, whose rendition is often given through improvisational processes, i.e. as in the case of the performance of standard jazz music.

On the other hand, if referring to the instance of ethnomusicological fieldwork, the act of simply transcribing music from its "aural/oral" form to a written one is considered to offer a "descriptive" setting of the musical performance. The academic approach to the use of musical transcriptions in dealing with the study and analysis of traditional music has changed a lot during the last century. Nowadays, the involvement of such methodology may be considered not so important or even necessary as it once was at the dawn of the ethnomusicology as a separate discipline.

## 2. Literacy and post-literacy

In our contemporary society, communication among people spread all over the world is heavily mediated by technology. This might be registered as a huge effect on the worldwide community if one just considers that in the mid-nineteenth century, "only 10% of the world's adult population could read or write, whereas at the dawn of the twenty-first century, UNESCO estimates that over 80% of adults worldwide can read and write at some minimum level."<sup>50</sup>

On the vast phenomenon of literacy, hundreds of studies have been offered. For instance, Marshall McLuhan's sociocultural analysis dealt mainly with the effects of mass media, as in the case of the printing press industry, on

<sup>48</sup> "Recorded, Printed, Written, Oral: Traditions", in *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*, pp. 291-301, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2005.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>50</sup> "Education for all. Literacy for life", in *The making of literate societies*, pp. 189-213, UNESCO Publishing, Paris, 2005, <http://www.uis.unesco.org/Library/Documents/gmr06-en.pdf>

human consciousness.<sup>51</sup> Particularly, McLuhan – by presenting his book as to be “complementary to the *Singer of Tales* by Albert B. Lord.” – focused his study on a kind of “new orality” provided by mass media within his more general idea of a “global village”.<sup>52</sup> In this context, he also discussed a “pre-Gutenbergian Era”, by defining a period in which oral-hearing expressions and forms of communication were involved (i.e. “oral society”) *versus* another one characterised primarily by hand-written and reading features (i.e. “literate society”), as well as transformed afterwards by the involvement of printing technologies. Accordingly, the way of composing music, since the innovations in the staff notation associated with Guido of Arezzo (11<sup>th</sup> century) up to Ottaviano Petrucci’s *Harmonice musices odhecaton A* (RISM 1501) in 1501, and even beyond, has been surely influenced by the development of writing technologies.

When McLuhan talked about a “new orality” he referred to the situation of a “post-literate” society, which – even after the invention of print technologies – may return to the orality by means of technology (e.g. the mass media). Indeed, these different periods can not be seen in discrete and successive units, but rather as overlapping stages over a continuous transition. In this respect, the studies conducted by Walter J. Ong<sup>53</sup>, McLuhan’s former student, concentrated on such “second orality”, which deals more with the relationship between oral and written forms of communication as they were representing the phenomena of “collectivity” and “individuality”, respectively.

Nevertheless, although these premises might seem very much focused on “techno-cultural” and literary studies, this sort of remarks might be included in a wider musicological enquiry. In particular, on the basis of what have been said so far, the question I would like to address is: *How is it possible to still talk about “oral performances” in a literate, indeed “post-literate” society when it comes to music?*

### **3. Beyond musical literacy: a case from Sicily**

Generally speaking, written or transcribed music may be given as a “text” which can be studied and analysed, as well as performed, even outside its original context of composition or communal creation. Moreover, bearing in mind that “aural transmission is the world’s norm”,<sup>54</sup> although music can also be transmitted “on paper”, the way it is taught it is most of the time related to hearing/listening processes of aural/oral transmission, and this happens everywhere, even in a so-called literate society.

The core of this paper is then focused on the short presentation and analysis of two repertoires of vocal music, a sacred one and a profane one. In this section, I will deal with the first one, which is a chant repertoire coming from Sicily. The so-called “Sicilian-Albanian” oral liturgical chant tradition is a repertoire consisting of chants in ecclesiastical Greek for the celebration of the

---

<sup>51</sup> *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.

<sup>52</sup> *Ibid.*, see the “Prologue”.

<sup>53</sup> Ong, W. J. (2nd ed. 2002), *Orality and literacy: The Technologizing of the World*, Routledge, London, 1982.

<sup>54</sup> Nettl 2005, op. cit., p. 301.

daily services and feasts of the Byzantine rite. In fact, the communities that have preserved, or rather developed such musical tradition, i.e. the *Arbëreshë*, established the village of Piana degli Albanesi (25 km south-west of Palermo, in Sicily) at the end of the 15<sup>th</sup> century when, in their flight from the Ottoman Turks, they reached the Sicilian coasts.<sup>55</sup>

The main hypothesis regarding the development of this chant repertoire, taking into consideration an original nucleus of chants coming from southern Albania, focuses specifically on some later musical influences. Some of these “contributions” to the historical development of the chant tradition may have been carried by some Greek monks who were afterwards hosted at the Basilian Monastery of Mezzojuso (close to Piana degli Albanesi) since the very beginning of the 17<sup>th</sup> century. On the other hand, it is already possible to identify other chant traditions or “circulation” coming from other places in centre-southern Italy, as in the case of the *criptensi* melodies from the Abbey of Grottaferrata in Rome.<sup>56</sup> As from the beginning, there were no musical manuscripts or other types of sources of this genre sustaining the memory of the performers, they started to use a specific system based on the organization of chants in melodic formulae. This particular way of formulaic singing gave the possibility to the priests and cantors of the community to preserve, or rather to continue and develop the chant tradition, by also creating specific melodic variations when needed (e.g. in the case of different texts having the same melodic contour).

For instance, by collecting documentary material (i.e. audio and video recordings) during ethnomusicological fieldwork in the Cathedral of Piana degli Albanesi (see fig. 1), I have been able to observe some development in the techniques of oral safeguarding without the usage of musical notation. This example shows how one can talk about “aliterate” performers, who choose, on purpose, not to musically write down, nor to read their own singing tradition while performing it, although they – of course – do know how to read and write. In fact, when they sing during liturgies, there are no musical transcriptions in their hands, but only booklets reporting the lyrics of the chants they are performing. Actually, they also know by heart which is the right modal attribution of every chant, so that by reading the title of that psalm or another hymn they have just to start in the specific modal intonation pattern, which usually includes a particular set of melodic formulae.

---

<sup>55</sup> In order to get a full description of the history of the Diocese of Piana degli Albanesi and the development of its cultural identity, see the contribution by Girolamo Garofalo, “I canti bizantini degli *Arbëresh* di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-’53)”, *EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma*, II/2, monographic issue on “Musica e religione”, 2006, 11-65.

<sup>56</sup> These hypotheses are included in my Ph.D. project as the core of its comparative analysis.





**Fig. 1** The Cathedral of "San Demetrio Megalomartire" in Piana degli Albanesi (detail of the *iconostasis* from the side of the choir, while the first singer – papas Jani Pecoraro – stands on the right, and sings). Own photo taken in April 2015.

Certainly, it is possible to find some “modern” musical transcriptions of this chant repertoire, as I have discussed elsewhere.<sup>57</sup> Here, I will just say that in 1899 the very first musical annotation of a *corpus* of chants appears, which has later inspired the first scientific article on this tradition published by father Hugues-Athanase Gaisser in 1905.<sup>58</sup> Henceforth, several priests and monks started to make and/or collect musical transcriptions on staff notation. The interesting element is that, even if such transcriptions could have been accessible to the young students of the Greek-Albanian Seminary in Sicily (and even in Rome!), they have never been used during performances, nor during classes in which the young members of the choir learnt to sing by heart the whole repertoire, by listening to the “first singer” or conductor of the choir. This is an extremely relevant feature of the Sicilian-Albanian chant tradition: the so-called “*forma mista*” (i.e. a “mixed form”, consisting of partially syllabic and melismatic melodic phrases), thereby the priests of the community were, over the centuries, and still today are, able to sing different liturgical texts characterized by diverse metrical structures just by using this sort of “free-rhythm *andamento*”.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Giuseppe Sanfratello, “A Byzantine chant Collection from Sicily: a Collaboration between Copenhagen and Piana degli Albanesi (Palermo)”, in *Kulturstudier*, article reviewed and accepted (2016), <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/fn>

<sup>58</sup> “I canti ecclesiastici italo-greci”, in *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, VIII: pp. 107-123.

<sup>59</sup> For an introduction to the concept of the so-called “*forma mista*” see Matteo Sciambra, “Caratteristiche strutturali dei canti liturgici della tradizione degli Albanesi di Sicilia”, in *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici*, N. S., 2-3: p. 309-320 (with musical examples), Roma, 1965.

#### 4. Poetic improvisation in the Facebook Era: the Cretan *mandinàdhes*

The *mandinàdhes* are monodic (homophonic) songs based on couplets of often improvised verses, which constitutes a considerable vocal repertoire in the Cretan musical tradition.

This particular poetic form made by distiches of rhymed verses represents a notable cultural element of the Cretan identity. A *mandinàdha* is an extemporaneous form, and it can also be accompanied by an instrument. It is usually created on the spot, clearly improvised on the basis of the context and, for instance, with a focus on the specific celebration for which a group of people has gathered around a table (see fig. 2).



**Fig. 2** Men singing *mandinàdhes* after a festive meal in Palea Roumata (Chania, Crete). Own photo taken during fieldwork in June 2010.

Thanks to an ethnomusicological survey that I carried out in the field during a research stay on Crete, it was possible to observe what *mandinàdhes*, together with another relevant vocal repertoire strictly connected with the latter (i.e. the so-called *rizitiko*), mean for Cretans.<sup>60</sup> The fieldwork was held in two places around the Nomòs Chanìon, namely the prefecture of Chanià (i.e. western Crete): these were in Rapanianà and in Paleà Roùmata.

Such kind of vocal performance, reached through the engagement of the dynamics of improvisation, could be acknowledged as a “composition in performance”. As in the Lord’s *Singer of Tales*, it is a technique which imposes on the performer the mentally elaboration of a text, exactly in the same

---

<sup>60</sup> In order to get a full description of both repertoires, see G. Sanfratello, “The songs of the roots: *rizitika* and *mandinàdhes*”, chapter reviewed and accepted (2016) in *Music on Crete. Traditions of a Mediterranean island*, Series in Ethnomusicology, Vienna, 2016 (in press).

moment in which it has been pronounced.<sup>61</sup> Therefore, as in the occurrence of the *mandinàdhes*, the moment of the composition coincides often with that one of the performance.

In addition, in the *mandinàdhes* it is possible to find an interesting morphology of the ‘verbal organisation’. This is characterized by the particular cantor’s performance, who subdivides the couplet – through the melody – into four separate segments. These latter are elaborated within two couples (i.e. two verses) that respectively retain the first and the second line. In the following, there are the four segments as an example of such kind of structure:

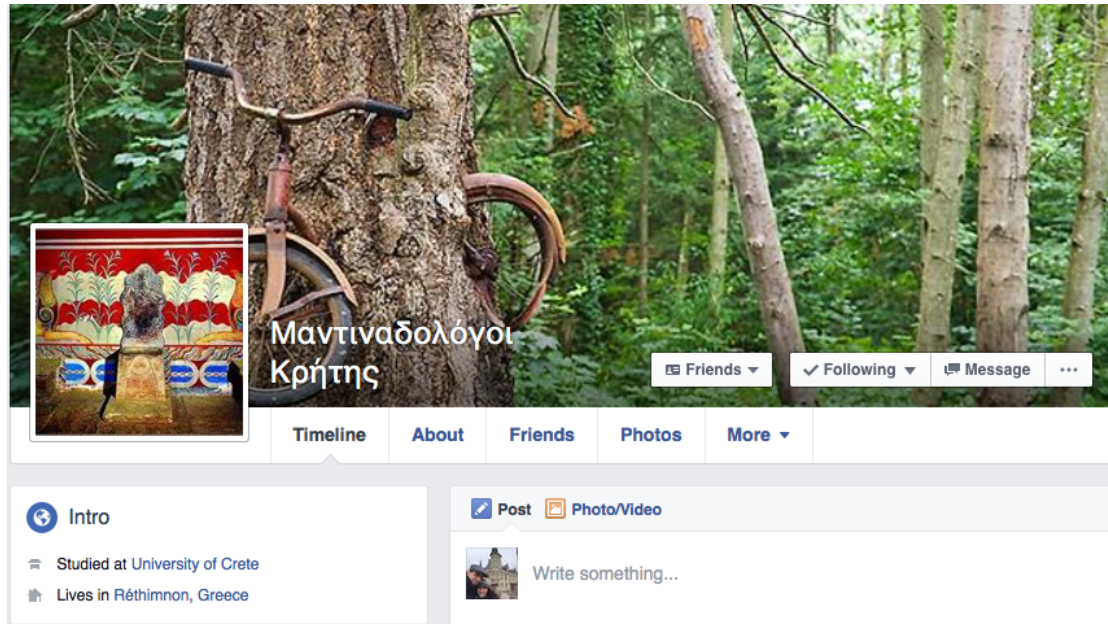
1° VERSE

- 1° segment: auxiliary element + first hemistich
- 2° segment: auxiliary element + complete verse

2° VERSE

- 1° segment: auxiliary element + first hemistich
- 2° segment: auxiliary element + complete verse

Certainly, it is possible in modern times to find a huge repertoire of well-known *mandinàdhes* available on the Internet, or provided by the radio, which can be felt nearly like “pre-existing” or “traditional” *mandinàdhes*. In this way, Cretan people can create new *mandinàdhes* or just sing some of those they remember in the moment of the performance.

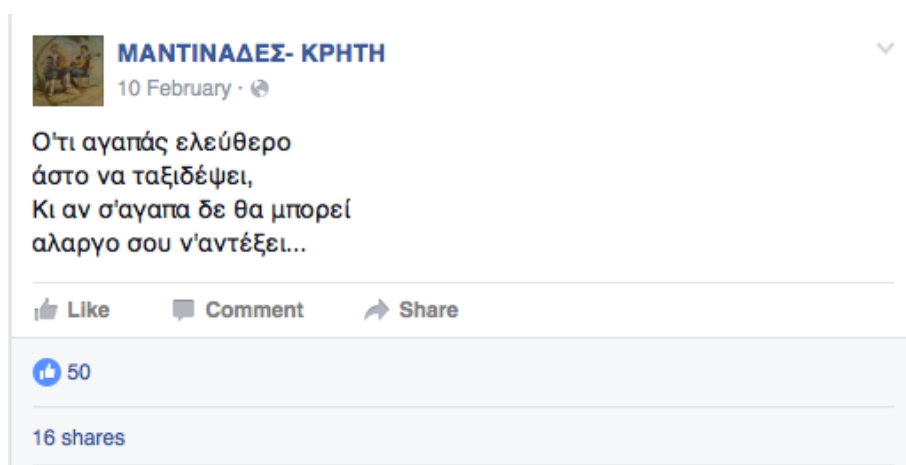


**Fig. 3** Screenshot of one of the several pages connected with the composition and sharing of Cretan *mandinàdhes*, available on the Internet and taken from <https://www.facebook.com/profile.php?id=100007488427415&fref=ts>

<sup>61</sup> Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

In the so-called Facebook Era (see fig. 3 and 4), it is possible to find out how Ong's principle of a second orality is well "displayed" on the screen of a computer, where a singer or composer of *mandinàdhes* can just subscribe to a dedicated group (there are many) of such a social network, in which people share their "own" compositions by writing/typing them on the "spot", where the "place" is not a real, or rather a physical place anymore, but a "World Wide Web" place.

Indeed, this could be seen as a striking switch from the relationship of "writers and readers" to that one of "bloggers and followers", within a process of construction of places, in which it is still possible to strengthen and at the same time share one's own music identity.<sup>62</sup>



**Fig. 4** Screenshot of one of the several examples of Cretan *mandinàdhes*, available on Facebook (in the group "MANTINAΔΕΣ- ΚΡΗΤΗ") taken from <https://www.facebook.com/mantinades.krete/posts/1117808624919313>

In figure 4, one find a *mandinàdha* which speaks of love written in a Facebook group. Its "composer" – or rather "media literate poet" in this case – wanted to express his/her feelings on freedom in a love relationship, as something which one should not be afraid of. One of the metaphoric meanings here refers to the great feeling of love, since who loves somebody "can not stay away" so long from his/her lover.

In conclusion, without aiming to reach any definitive statement on the topic, I think that these two musical traditions, the liturgical singing Sicilian-Albanian one and the improvisative poetic Cretan one, are just a few examples that here can open up for a first debate on the subject. Surely, since the systems of oral performance have significantly changed and developed over the last century, there is still something to say about the diverse techniques of oral musical transmission in a (post-)literate society. I argue that "yes" is the proper answer to the initial question suggested at the beginning of this paper.

<sup>62</sup> M. Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg Publishers, 1994.

## Bibliography

GAÏSSER, Hugues-Athanase

1905 "I canti ecclesiastici italo-greci", in *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, VIII: pp. 107-123 (con esempi musicali); pubblicato anche in «Rassegna Gregoriana», IV, fasc. 9-10, Roma

GAROFALO, Girolamo

2006 "I canti bizantini degli arbëreshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-'53) e l'odierna tradizione", in *EM2: Musica e Religione*, II/2: 11-65, Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Squilibri editore, Roma

LORD, Albert B.

1960 *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge

NETTL, Bruno

2005 "Recorded, Printed, Written, Oral: Traditions", in *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*, pp. 291-301, University of Illinois Press, Urbana and Chicago

MCLUHAN, Marshall

1962 *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto

ONG, Walter J.

2002 *Orality and literacy: The Technologizing of the World*, Routledge, London, (1<sup>st</sup> ed. 1982)

SANFRATELLO, Giuseppe

*in press* "A Byzantine chant Collection from Sicily: a Collaboration between Copenhagen and Piana degli Albanesi (Palermo)", in *Kulturstudier*, article reviewed and accepted (2016), <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/fn>

*in press* "The songs of the roots: *rizitika* and *mandinàdhes*", chapter reviewed and accepted (2016) in *Music on Crete. Traditions of a Mediterranean island*, Series in Ethnomusicology, Vienna, 2016 (*in press*)

SCIAMBRA, Matteo

1965 "Caratteristiche strutturali dei canti liturgici della tradizione degli Albanesi di Sicilia", in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, N. S., 2-3: p. 309-320 (with musical examples)

STOKES, Martin

1994 *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*,  
Berg Publishers, Oxford

## Författarpresentationer

**Daniel Ericsson** är ekonomie doktor från Handelshögskolan i Stockholm och verksam som docent vid Linnéuniversitetet. För avhandlingen *Kreativitetetsmysteriet* (2001), skriven som en postmodern akademisk deckare, fick han motta Civilekonomernas pris för "Årets Avhandling 2002" och bland övriga publikationer märks böckerna *Musikmysteriet* (2007) och *Den odöda musiken* (2010).

**Magnus Eriksson** är lektor i kritiskt och kreativt skrivande vid Linnéuniversitetet. Han har även undervisat i litteraturvetenskap och om låttexter och musikkritik vid musikvetenskapliga avdelningen i Lund. Han skriver litteratur- och musikkritik i dagspress och tidskrifter, och han har publicerat uppsatser och essäer om bland annat otherizingprocessen i postkolonial roman, varumärkesfetischism och normskapande i chick lit, fotboll, fiktionerna "känsla" och "autenticitet" i musiken, Lars Jakobsons historiekritik, Julio Cortázers metatexter, Gabriel García Márquez totala romankonst, Björn Ranelids utopism, betydelseskopande i rockvideor, countrymusikens feminism, Artur Lundkvists prosalyrik, litteraturhistorieskrivning, Megan Abbott, Stephen Booth, transformationer av och bortglömda verser i Woody Guthries "This Land Is Your Land", litterära och musikaliska minnesprocesser och om Pär Lagerkvist.

**Eva Kjellander Hellqvist** är lektor i musikvetenskap och disputerade 2013 på avhandlingen *Jag och mitt fanskap: vad musik kan göra för människor*. Kjellander Hellqvist är anställd vid Linnéuniversitetet och undervisar gärna i musiksociologi och populärmusikhistoria. Forskningsintressena inrymmer allt ifrån hur musikklimatet påverkades av den progressiva rörelsen under 1970-talet, till vilka repertoarval som görs inom dagens ensemblespel i musiklektörutbildningar.

**Anders Lindh** är fil. dr. och universitetslektor i historia vid Malmö högskola och arbetar med lärarutbildning inom främst religionsvetenskap. Främsta forskningsintresset är indisk filosofi och religion och hur denna gestaltas i ett historiskt perspektiv, särskilt dess inflytande i Väst från 1960-talet och framåt. Såväl licentiatavhandlingen om genre-mönster i det historiska diktverket Bhagavadgita, som doktorsavhandlingen om Maharishi Mahesh Yogis lära och filosofi rör sig inom detta forskningsområde. Lindh har också intresse för hur man inom undervisning kan integrera olika gestaltande uttrycksformer. Några publikationer som berör detta forskningsintresse är: "Det är just det där, att man kan planera lektionerna på impuls...": om UR-program som strömmande media i skolan", i *Rapporter om utbildning* 1/2009. Malmö: Malmö högskola, Lärarutbildningen (2009) och "På samma sätt som

man kan analysera ett vetenskapligt arbete kan man alltså analysera ett konstnärligt arbete...' -Handledarperspektiv på alternativa examensarbetsformer och relationer mellan estetiska uttrycksformer, bedömning och vetenskaplighet", i *Från syfte till gestaltning*, s. 69-90. SÅL - Särskild lärarutbildning. Göteborg: Göteborgs universitet (2007).

**Lia Lonnert** är utbildad musiker vid Musikhögskolan i Malmö och Hogeschool voor de kunsten, Utrecht. 2015 doktorerade hon i musikpedagogik vid Musikhögskolan i Malmö, och hon har även en magister i musikvetenskap från Linnéuniversitetet. Som forskare har hon främst intresserat sig för kunskapsteoretiska perspektiv på praktiskt musikutövande, men även musikens roll i forskning och samhälle. Som musiker har hon varit verksam med så skilda saker som att spela bakgrundsmusik på finlandsfärjor, kammarmusikkonserter, orkesterspel, barnteater till att framträda i radio och tv. Lonnert har bland annat skrivit "Ideologi och musik i Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011", i Petter Dyndahl (Ed.) *Intersection and Interplay. Contributions to the cultural study of music in performance, education and society. PERSPECTIVES IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION*, no 9. 35-56 (2013), och *Surrounded by sound. Experienced orchestral harpists' professional knowledge and learning*. Malmö Academy of Music (Doctoral dissertation, 2015).

**Patrik Persson** är adjunkt och doktorand i företagsekonomi vid Linnéuniversitetet. Han forskar och undervisar bland annat om relationen mellan design och organisering samt event- och musikbranschen.

**Giuseppe Sanfratello** (b. Palermo, 1985) got an M.A. in Musicology at the University of Palermo with a thesis on the Cretan singing traditions (*rizitika* and *mandinadhes*). He is currently doing a Ph.D. in Byzantine musicology at the University of Copenhagen, while conducting a research concerning the transmission of the Byzantine music in Sicily, in particular, a comparative analysis between the Sicilian-Albanian oral liturgical chant repertoire and the tradition of the late-medieval Byzantine musical manuscripts. In addition, he has received classical guitar music training at the Conservatoire of Palermo. Forthcoming publications of his are a chapter on Cretan music (University of Vienna), an article on the Byzantine chanting tradition of the *Kekragarion*.

**Cecilia Wallerstedt** är docent i pedagogik och disputerade 2010 på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Idag är hon verksam vid Institutionen för pedagogik, kommunikation och lärande. Hon undervisar främst inom förskolläroprogrammet om konst och musik. Hennes forskning har en didaktisk inriktning och rör musik i förskola och skola, men även fritidsmusicerande, och hon intresserar sig för interaktion mellan människor och människor och teknologier i dessa sammanhang.





--- Håll utkik! Nr 2 beräknas komma ut i oktober. ---