

ELEKTRONISK TIDSKRIFT  
FÖR KONFERENSEN  
MUSIK & SAMHÄLLE

M&STE



NR. 2 : 2016

*M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle* Nr 2, 2016.

ISSN: 2002-4622.

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 2, 2016***

**Innehåll**

**Mikael Askander och Johan A. Lundin:** Redaktörerna har ordet.... 1

**Camilla Jonasson:** Jag har också rätt att ljudsätta världen  
- genus och musikskapande med digitala verktyg.... 3

**Henrik Brissman:** "Är det verkligen fred vi vill ha?"  
Att kommunicera det komplexa fredsbegreppet genom populärmusik.... 19

**Mats Arvidson:** Kunskap som förståelse genom artikulation:  
om den musikaliska tolkningens legitimitet.... 33

Författarpresentationer.... 48

## **Redaktörerna har ordet**

*Av Mikael Askander & Johan A. Lundin*

Kära läsare!

Äntligen är det dags för det andra numret av M&STE; ett levande forum för frågor om musikens roll i samhället. Tidskriften anknyter till den årligen återkommande konferensen Musik & Samhälle som arrangeras i samarbete mellan Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet och ABF. Denna konferens 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. Här kan de utbyta erfarenheter, diskutera och inte minst knyta kontakter. 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. Med tidskriften M&STE fortsätter vi i denna anda.

Med föreliggande nummer är vi glada att kunna presentera tre artiklar. I artikeln "Jag har också rätt att ljudsätta världen - genus och musikskapande med digitala verktyg" problematiserar Camilla Jonasson på vilka sätt genusnormer kan utmanas vid musikskapande med digitala verktyg. Med empirisk utgångspunkt i två musikprojekt diskuteras frågor om ungas musikskapande idag.

Är det verkligen fred vi vill ha? Den frågan ställdes och sjöngs fram av Mikael Wiehe och Hoola Bandola Band. Henrik Brissman sätter i sin artikel sångens text under lupp i sin artikel om fredsfrågorna i politik och i populärmusik. Brissman lyfter bland annat fram likheter mellan Wiehes sång och tendenser i den samtida freds- och konfliktforskningen. Dessutom pekar Brissman på det faktum att "fred" inte bara refererar till krig och våld, utan också till strukturella förtryck, bland annat på den svenska arbetsmarknaden.

Mats Arvidson tar i artikeln "Kunskap som förståelse genom artikulation: om den musikaliska tolkningens legitimitet" fasta på frågor som rör musik och kunskap. Kan musik vara en källa till kunskap? Kan

musik skänka kunskap till lyssnaren? Kan rentav musik i sig förklaras om en form av kunskap? Arvidson tar sin utgångspunkt i musikvetaren Lawrence Kramer och några av dennes tankemodeller, och testar sedan också perspektiven på jazzmusikern Brad Mehldaus verk *Highway Rider* (2010).

I kommande nummer av *M&STE* lär flera artiklar ha varianter av elektronisk musik och elektricitet som teman, i linje med 2016 års konferenstema, "Musik och elektricitet". Håll utkik efter nr 3 framåt försommaren 2017!

Oktober, 2016

Mikael Askander och Johan A. Lundin

Redaktörer

# **Jag har också rätt att ljudsätta världen**

## **- genus och musikskapande med digitala verktyg**

*Av Camilla Jonasson*

### **Inledning**

När jag var omkring tio år bestämde jag mig för att bli trummis, inte bara för att lära mig spela trummor utan för att bli trummis som en del av min identitet, vilket jag fortfarande är. Alltefter som detta beslut togs har jag haft mina genusglassögon på mig vare sig jag har velat det eller inte. Sedan februari 2015 är jag doktorand vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet och forskar kring genus och musikskapande med digitala verktyg. Titeln på min avhandling är *Jag har också rätt att ljudsätta världen* och planeras bli en monografi med två studier. Avsikten är att undersöka musikskapande med digitala verktyg dels bland unga i åldern 13-21 (i) Up- and- coming och dels bland etablerade artister/kompositörer/producenter (ii) Producer as composer - Composer as producer. Syftet med avhandlingen är att undersöka på vilka sätt genusnormer kan utmanas vid musikskapande med digitala verktyg. Eftersom teknologi och vissa genrer inom populärmusikområdet fortfarande förknippas med maskulinitet (Ganetz, 2016) avser jag främst att undersöka musikskapandet bland de som inte definierar sig som pojkar, killar eller män.

Studien tar sin utgångspunkt i ett sociokulturellt perspektiv. Grundläggande för perspektivet är att samspelet med andra människor är av största vikt för individens utveckling eftersom det är i mötet med andra som färdigheter kopplade till lärande, skapande och andra kognitiva färdigheter utvecklas (Säljö, 2000; Vygotskij, 1978). Det är dock endast studie (i) som ligger till grund för denna artikel och presentationen under konferensen Musik och samhälle 2015. I artikeln diskuteras kunskap och musikaliskt lärande utifrån musikskapande med digitala verktyg. Studie (i) tar sitt avstamp i musikskapandet som sker på fritiden bland tonåringar och unga vuxna (13-21 år) och de initiala forskningsfrågorna är:

Hur skapar unga musik idag?

Vad spelar den digitala tekniken för roll för deras musikskapande?

Hur gestaltas genus i musiken?

### **Från band till eget rum för musikskapande**

Fram till 1980-talet var kaxigheten inom musikkulturen ofta reserverad för män (Werner, 2011). Mycket har hänt sedan dess, men likafullt gäller det faktum att musikgenrer fortfarande i hög grad markeras utifrån kön och att genusfaktorer är styrande när barn och unga väljer instrument och musikaliska aktiviteter (Folkestad 1996; Björck, 2011; Borgström Källén, 2014). Tidigare forskning visar även att flickor och kvinnor måste ta plats för att få delta i populärmusiksammanhang (Björck, 2011). Delaktigheten verkar vara villkorad och styrd av föreställningar om genus vilket gör att flickor och kvinnor främst är aktiva inom vissa genrer och i vissa positioner, ofta som sångerskor (Borgström Källén, 2014) Som icke man är det inte tillräckligt att kunna traktera till exempel en elgitarr och vara skicklig utan det kräver att du ska kunna "göra maskulinitet" på ett hegemoniskt vis, det vill säga agera som en manlig rockstjärna (Bergman, 2009).

Eftersom populärmusiken historiskt sett alltid haft lägre kulturell status har kvinnors medverkan dock främjats, främst i rollen som sångerskor (Björck; 2011; Lundin, 2010). Inom populärmusiken sätts dock ofta ett likhetstecken mellan maskulinitet och autenticitet i den meningen att musikaliska element och aspekter som värderas högt till exempel originalitet, nördighet, icke kommersiell musik, hårda beats och tunga basgångar, förknippas med män. Aspekter som vokala inslag, melodier förknippas istället med kvinnor och femininitet, vilket anses mindre seriöst och mindre autentiskt. Detta får även till följd att pojkar och män som är intresserade av att sjunga inte sällan möts av ifrågasättande attityder och antydningar, inte minst rörande femininitet och/eller homosexualitet kopplat till sitt intresse (Ganetz, 2016).

Omkring 2000-talet började det dock komma fler solo- och duoprojekt och looppedalen gjorde entré. Detta ledde till att bandnormen började utmanas och vi fick se fler kvinnor som agerade förgrundsfigurer och förebilder för dessa sätt att musicera (Olofsson, 2012). Skivbolagen började förlora sin makt och 2004 lämnade artisten Robyn sitt bolag för att starta eget. Inspirerade av hennes mod var det flera (mig själv inkluderat) som investerade i ett musikprogram, likt Pro Tools, lärde sig att spela in, satt i skräddarställning i vardagsrummen och klistrade skivomslag för att släppa musik på egna etiketter. En våg av DIY-projekt (Do It Yourself) tog fart och musiker började i större utsträckning skapa egna rum för kreativitet med hjälp av den allt mer tillgängliga tekniken, inte sällan i det egna hemmet (bedroom musicians). Detta fick en positiv inverkan på genusbalansen. Med bakgrund av detta är det kanske inte konstigt att flera musikforskare idag drar paralleller till författaren Virginia Woolfs (1929) essä A Room of One's

Own (Ett eget rum) där Woolf hävdade att vad som behövdes för att kvinnor skulle kunna skriva var tillgång till ett eget rum (och pengar).

### **Ungas musikskapande med digitala verktyg**

Bland etablerade artister idag ser vi hur andan av att skapa egna rum och att göra det själv fortgår. År 2015 kom filmen *Laleh - jag är inte beredd att dö än* om artisten Laleh Pourkarim där tittarna får följa hur hon går från att vara en okänd låtskrivare till känd artist, som även tar kontroll över inspelningsteknik och ljudproduktion. 2010 fastslog Kulturrådet i sin rapport att det även har skett ett paradigmskifte gällande synen på kultur för barn och unga. Numera ses barn och unga inte enbart som konsumenter av kultur och musik utan de ägnar sig även åt att producera egen musik, utöver att konsumera och reproducera (Jonasson, 2011; Lagergren, 2012). Genom den tekniska revolutionen och nya verktyg för musikskapande har det blivit betydligt enklare för unga att skapa och uttrycka sig genom musik (Folkestad, 1996). Utvecklingen av den digitala tekniken har också möjliggjort för unga att med en enkel knapptryckning publicera, sprida och tillgängliggöra sin musik. I *Lgr 11* är det tydligt formulerat att skolan ska sörja för att eleverna ska kunna använda modern teknik som ett verktyg för kunskapssökande, kommunikation, skapande och lärande ([www.skolverket.se](http://www.skolverket.se)). I denna kontext finns skäl att anta att synen på och kunskapen om musikaliskt lärande och skapande i musikundervisningen har påverkats av de nya tekniska möjligheterna (Nilsson, 2002).

I rapporten *Musik i grundskolan* (2015) skrivs att det läggs större vikt vid arbete med digitala verktyg i Lgr 11 än i *Kursplan 2000*. Enligt kursplanen i musik ska undervisningen ge eleverna förutsättningar att utveckla sin förmåga att skapa musik samt gestalta och kommunicera musikaliska tankar och idéer. I det centrala innehållet står även att eleverna ska använda digitala redskap för musikskapande, inspelning och bearbetning. Trots att datorer och digitala verktyg förordats i läroplanen alltsedan *Lpo 94*, visar forskning att den svenska skolans musikundervisning i alltför låg utsträckning anpassats efter den digitala utvecklingen (Georgii-Hemming & Westvall, 2010; Danielsson, 2012) även om forskning visar på att barn och unga kan skapa musik med digitala verktyg (Folkestad, 1996; Lagergren, 2012; Nilsson, 2002) och att musikdatorspel som Garage Band kan bidra till ett visst musikaliskt lärande (Ideland, 2011).

En av anledningarna till att musikskapande med hjälp av digitala verktyg inte var en vanlig aktivitet i musikundervisningen enligt rapporten *Musik i grundskolan* (2015) var att musklärarna hade bristfälliga kunskaper när det kom till musikproduktion med hjälp av digitala verktyg. I rapporten lyfts även aspekten att de flesta



verksamhet lärare förmodligen har mer kompetens på traditionella instrument än på digitala. För många lärare handlar det också om att föra en hantverkstradition och ett kulturarv vidare. Ur ett elevperspektiv framkom det i rapporten (2015) att majoriteten av eleverna i årskurs 9 (72 %) aldrig eller sällan använde datorn i musikundervisningen och att 39 % av pojkarna och 26 % av flickorna skulle vilja använda dator oftare.

I rapporter från Ungdomsstyrelsens *När var hur – om ungas kultur* (2011) gällande frågan om musikutövande, angav omkring fem procent av de unga, datorn som sitt huvudinstrument. Av dessa fem procent var det dock endast 1 % av flickorna som ansåg att de hade datorn som sitt huvudinstrument. Detta behöver dock inte utesluta att fler flickor använder datorn som verktyg för musikutövande (Ungdomsstyrelsen, 2011) för redan 1996 kunde Göran Folkestad konstatera i sin avhandling i *Computer Based Creativ Music Making* att det inte var en fråga om flickor och pojkar använder datorer i olika utsträckning, utan hur de använder digitala verktyg vid musikskapande som var av intresse att forska vidare kring.

Under 2015 startade två projekt för icke män med syfte att utmana normer gällande teknik och genus. Teklafestivalen, ett samarbete mellan KTH, Kungliga Tekniska Högskolan och Robyn för tjejer mellan 11-18 år och Popkolloprojektet *Vem kan bli producent?* ett ettårigt projekt för tjejer och transpersoner.

### **Att samtala utifrån bilder**

En viktig aspekt för min studie är att lyfta de ungas perspektiv och att göra datainsamlingen så inkluderande och vardagsnära som möjligt för deltagarna. Enligt Svenska medierådets rapport *Unga & medier* (2015) har 98 % av alla unga i ålder 13 till 18 år egna mobiler i Sverige. Vad gäller själva innehavet av mobiltelefoner är detta inte någon större ökning sedan 2013/2014. Däremot har andelen smarta mobiler ökat vilket även har påverkat ungas internetanvändande. I rapporten framkom att flickor filmar och fotograferar i betydligt högre utsträckning än pojkar (t.ex. ta bilder flickor: 93 %, pojkar 75 % (13 -16 år). Flickor använder även sociala medier i mobilen i högre utsträckning än vad pojkar gör (pojkar: 74 %, flickor: 91 % (13 - 16 år), pojkar: 80 %, flickor: 90 % (17-18 år). Bildrelaterade sociala interaktioner som Instagram och Snapchat är de populäraste (2015). Utifrån tankar om att foto, film och interaktion på sociala medier redan är en del av ungas vardag inkluderades dessa i metoden för datainsamling.

Hittills innefattar studie (i) två projekt, A och B och där det visuella har använts på olika sätt. I båda projekten har förutom foto även film och musikvideos inkluderats. Det har även genomförts observationer

och fokusgruppsamtal. Projekt A (musikhack) genomfördes under en internationell musiktävling för unga i åldern 13 till 21 år våren 2015. Under helgen tävlade ett 20-tal akter (grupper eller soloartister). Observationerna gjordes under musikhacket och i dessa inkluderades alla som deltog i någon form. Dagen därpå valdes två grupper ut för fokusgruppsamtal. Sex av deltagarna i definierar sig som tjejer och en som kille. Projekt B (musikläger med inriktning hiphop) pågick under en vecka sommaren 2015. Deltagarna var mellan 13 och 19 år och definierade sig som hon, hen eller enbart med namn.

Deltagarna från Projekt A (Musikhack) är i min studie indelade i band 1 och 2 och omnämns utifrån dessa beteckningar. I Projekt B (musikläger) benämns deltagarna som Crew 1 och 2. I studien omnämns personerna som deltagare eller medlemmar alternativt får bandet eller crewet tala med en gemensam röst även om varje band eller crew består av två till fem personer. Detta beslut bygger på en önskan om att främst ge en generell bild av musikskapandet snarare än en individuell. Beslutet bygger även på en vilja att avpersonifiera deltagarna i större utsträckning med hänsyn till deras ålder.

Begreppet empowerment eller egenmakten har varit av särskilt viktigt med tanke på forskningsdeltagarnas ålder (Fors & Bäckström, 2015). I sammanhanget har egenmakt handlat om att forskningsdeltagarnas (projekt B) har inkluderats i insamlandet av data och att deras foto har använts som triggers eller igångsättare för fokusgruppsamtalen. Vid fokusgruppsamtalen som inte har utgått från deltagarnas bilder (Projekt A) var tanken att de istället gavs egenmakt i samtalen genom öppna frågor som utgick från deras musikskapande och egna erfarenheter, vilka de eller jag sedan kunde bygga vidare på för att skapa ett mer demokratiskt samtal.

### **Tre tydliga teman**

Vid en första analys av materialet framkom tre tydliga teman: Musikskapande - krav/kontroll/stöd/tillit och genus. Dessa teman kan ses separat men länkas även samman i materialet.

## Musikskapande



Ibland kan jag sitta vid pianot och spela melodin och ibland jag bara skriva texter, som på bussen eller om jag känner mig ensam eller om jag har ett beat att skriva till. Om du verkligen har bestämt sig för att skriva en låt, tror jag att det enklaste sättet är att sätta på ett beat och skriva till det. (Crew 1, Projekt B)

För några av deltagarna var skapande av musik med digitala verktyg något nytt medan andra var mer erfarna som personen i citatet som beskriver sitt sätt att skapa musik genom att börja med ett redan befintligt (ready made) beat. I både Projekt A och B spela de flesta något instrument vilket också blev tydligt när de i bild (Projekt B) skulle beskriva vad som var viktigt för dem i deras musikskapande. Detta piano, som förövrigt var lokalens enda instrument, återfanns som motiv på flera av deltagarnas foto. Två av deltagarna (projekt A) hade musikproduktion som huvudinriktning i sin gymnasieutbildning. I samtalen framkom att texterna var av en stor betydelse och flera av

dem börjar med dem. Några menade att de använde ilska som kreativ kraft vid skrivandet, vilket manifesterades i texterna.

Hitta wibsen och beatet och flowet och stilen,  
glider in på stället som vi hyr skiten.  
Skriver några bars och har kontroll på micken,  
Ingen messar med (...) klickken.  
För min lyrik ni är svaga, nästa helt utslagna,  
jag gör vad jag behagar bryr mig inte om ni klagar.  
Snubbar ni får passa er tjugo femton oss ni ser.  
Fuck den jantelagen, Kayne du är slagen.  
(Crew 1, Projekt 2)

I raptexten visar deltagaren inte bara på en kunskap om textskrivande utan även på en kunskap om hiphopgenren generellt genom användandet av begrepp som beat, flow och bars. Genom raden För min lyrik ni är svaga, nästa helt utslagna framgår att styrkan för musikskapandet hos hen tyckas ligga i texten. Deltagarna i projekt B berättar att många av texterna aldrig placerades i en musikkontext med melodi och/eller ackord vilket var en stor anledning till att de sökt sig till lägret för att lära sig att göra beats och för att kunna färdigställa låtar. Även om deltagarna inte uttrycker samma svårighet med textskrivande som med musikskapande innebär det inte att de inte upplevde problematiken eller svårigheten med skrivandet av texter (Borgström Källén, 2014).

Som tidigare nämnts var skapandet av musik med digitala verktyg något nytt för flera av deltagarna. En deltagare i (Projekt A) som valde att inte delta aktivt i Musikhacket beskrev sin relation till musikskapande med digitala verktyg på följande vis:

Jag spelar inget instrument och jag tror att det har med saken att göra. Jag är inte väldigt tekniskt så. Jag kan röstteknik men inget annat. (Deltagare Band 1, Projekt A)

Under mina observationer (Projekt A och B) föreföll det som om deltagandet i musikskapande med digitala verktyg främst styrdes som i exemplet ovan av tidigare kunskap om teknik i stort likt effektpedaler, förstärkare, DJ: utrustning men även digitala verktyg. Ingen i studien påtalade att teknik skulle var kopplat till genus eller maskulinitet utan viktiga parametrar verkade vara genretillhörighet och instrument. De som spelade akustiska instrument i genrer som till exempelvis, klassiskmusik, folkmusiker eller var singer-songwriter deltog i mindre utsträckning i Projekt A. De som utmärkte sig under Musikhacket

(Projekt A) var två personer som hade utbildning i musikproduktion på gymnasienivå. Dessa utmärkte sig genom att de valde att skapa musik ensamma. De valde också att stanna vid samma station under en längre tid medan de andra mer utforskade de olika stationer.

### **Krav/kontroll/stöd/tillit**

Temat krav/kontroll/stöd/tillit är inspirerat av krav-kontroll-stödmodellen som utvecklats av Robert A. Karasek och Töres Theorell (1990) och som fortfarande används för att undersöka psykologiska aspekter i arbetsmiljöer. Modellen har även använts musikpedagogiskt av Anna Houmann (2010) för att undersöka musklärares handlingsutrymme utifrån aspekterna möjligheter och begränsningar. Precis som hos Houmann har begreppet tillit inkluderats i modellen då studien pekade på relevansen att tillföra ytterligare ett positivt begrepp som kan upplevas på såväl en systematisk som individuell nivå (Houmann, 2010).

Flera av deltagarna uttryckte i samtal, i bilder och genom agerande att de uppfattade att musikskapandet innefattade krav, både från dem själv och från andra. Dessa krav uppstod även om musikskapandet skedde på fritiden och i miljöer som var skapade för att inge stöd och vara trygga likt musiklägret (Projekt B). Flera talade även om viljan att äga och ha kontroll över sitt musikskapande och sina musikproduktioner.

Jag är en människa som vill prestera väldigt högt. Om jag ska göra någonting så kan jag inte göra så. Jag klara inte av om någon säger att, du måste skriva den på en kvart och sen ska det vara klart, utan jag måste ha tid så att det faktiskt blir bra för annars kommer jag inte att vara nöjd och då, då klankar jag ner på mig själv, mycket, jättemycket för mig går det inget bra att göra så. (Crew 2, projekt B)



Deltagaren som tagit fotot ovan är även den som citeras. I samtalen framgick att personen har höga krav på sig själv när det gällde att prestera. Även om deltagaren befann sig i en social situation som är skapad för att inge trygghet, var enkönad och med aktiviteter som var inkluderande räckte detta inte som stöd när det kommer till att skapa, eftersom personen inte själv ansåg sig ha kontroll över situationen då det finns en tidsaspekt för skapandet. I samtalet upplevde jag att deltagarna stöttade varandra då de talar om att de skulle skriva något tillsammans för att hjälpa personen. Trots det var tilliten till den egna kunskapen och förutsättningarna inte de rätta gällande krav, kontroll och stöd för att personen skulle slutföra en raptext under lägerveckan. Under observationerna sågs personen istället frivilligt agera tekniker när crewet tillsammans skapade beat. I bilden har personen gestaltat vad som händer i situationer när kraven blir för stora. Då viker

personen pappersflygplan. Detta uppstår även i skolsituationer som inkluderar kreativa processer som till exempel på bildlektionerna.

Temat krav/kontroll/stöd/tillit återfanns inte bara i den beskrivna situationen utan var tydligt närvarande i samtal och workshoppar generellt men även i musiken.

Det är så jävla svårt att alltid leverera,  
upp på scenen och få allt att exploderar,  
upp och bara kunna dra en fett vers  
och i publiken sitter fler hundratusen pers.  
De säger ställ dig upp och bara kör på din grej.  
Kom på nått fort för snart trycker vi på play.  
Gissa vad som händer när beatet går på.  
Jag rhymar som en queen. Jag är på högsta nivå.  
(Crew 2, projekt B)

Det finns tydliga paralleller mellan personen som skrivit texten och personen som tidigare citerats gällande krav. Krav som kan tolkas komma både från personerna själva och från omgivningen. Den stora skillnaden är att personen i texten återfår sin kontroll och tillit när hen får stöd av beatet i musiken.

En annan form för krav som framkom har kopplingar till sociala förväntningarna.

Jag kände väl typ att jag inte deltog jättemycket i det där att spela in grejer till det här projektet typ, utan jag var kanske lite mer innan i mitt (skratt) jag fattade inte riktigt vad som hände va eller jag kände att jag var väl mer inne på mitt. Shit, vilken cool pedal! Den måste jag testa, för min egen skull kanske mer.  
(Band 2, projekt A)

I citatet berättar deltagaren om sitt musikskapande i sammanhanget och tydligt är att personen lyckades skapa en form för eget rum i de stora rummet där projektet pågick, utifrån ett eget behov och intresse. Men citatet visar även på att personen upplever ett krav kopplat till sociala förväntningar om att musikskapandet skulle ske kollektivt även om detta aldrig hade uttalats. I Cecilia Björcks Claming Space (2011) uttrycker en av deltagarna en önskan om ett eget individuellt rum där personen i fråga kan "nörda" ner sig och slippa ta socialt ansvar. Detta skulle kunna sättas i relation till pedagogisk forskning där studier visar att en mer individanpassad undervisning, i jämförelse med den mer kollektiva, har varit fördelaktig för flickors lärande och skolresultat i stort (Wernersson, 2006).

Krav och kontroll kunde även kopplas till instrument i relation till musikskapande. Efter Musikhacket (Projekt A) beskriver en person (Band 1), som har rösten som sitt huvudinstrument detta på följande vis:

Det är väldigt psykiskt betingat i alla fall för mig. Om jag har en jobbig dag vill jag inte sjunga alls. Jag vill inte alls, nej. Det kan ha med det att göra på något sätt. Det var kul att sticka och virka (hänvisar till en aktivitet under Musikhacket) men att sjunga något det tar emot lite grann.

I de båda studierna (A och B) påtalade deltagarna främst de upplevda av krav vid skapandet av musiken. Detta behöver dock inte betyda att de inte upplevde att krav även var kopplat till textskrivandet, vilket även kan förefalla troligt utifrån det faktum att texterna för många var utgångspunkten för musikskapandet. Detta är något som även har påtalats i en tidigare studie av Borgström Källéns (2014) gällande flickors relation till textskrivande.

### **Genus**

Genus är ett centralt tema i såväl samtal, agerande som i musiken. I musikskapandet gestaltades framför allt genus via texterna. Maktordning gestaltades i en text på följande vis:

Patriarkatet hatet, allt detta tjetet  
Du fimpar din cigg i askfat  
Endast män kan göra musik, vad är det för skit.  
Jag är inte man och jag kan skriva beat  
(Crew 1, Projekt B)

Även i presentationerna vid konserterna gjorde sig genus gällande. Band 1 i Projekt A presenterades utifrån eget önskemål som det nyskapande feministbandet och Band 2 från samma studie inledde sin konsert med:

Första låten som vi ska spela handlar om den ojämsställda musikbranschen där man som kvinna ständigt särbehandlats.

Därefter började de spela.

Don't you dare help me  
You don't know, you don't know nothing better than me  
Don't explain things to me



Save you´re explanations for someone else  
Don´t talk down to me  
You don´t know what I can do  
Don´t you dare help me  
Don´t you say things to me  
Save you´re explanations for someone else  
Your mouth is full of things so  
you could never reach me  
You could never beat me down  
But your physical content  
Just say anything about your mental intelligence  
You could never beat me down  
Don´t you dare help me  
Don´t you say things to me  
Save you´re explanations for someone else

Särbehandling och kvinnors underordnade ställning diskuterades vid flera tillfällen i både Projekt A och B. Detsamma gällde deltagarnas upplevda krav på att de som icke män förväntades att ta plats. I samband med Projekt A genomfördes ett jam vilket ledde till diskussioner om platstagande.

Men jag tänker också så här, om du håller på med genus att det är en plats som väldigt ofta snubbar får ta. Dom går fram och lite sådär fel och det är sådär lite kul, amen sånt händer, medan man som tjej, det gäller mycket i musikvärlden, alltid måste bevisa att man har en viss standard för att få höra hemma. Vi måste få plats för att få vara där (Band 1, Projekt A).

En annan medlem i Band 1 (Projekt A) menade att "Vi måste få plats för att få vara där."

I de båda projekten (A och B) framkom tydligt att deltagarna upplevde att kvinnors sociala underordning och krav på offentlig exponering genom platstagande får konsekvenser för såväl eget musikskapande som deltagande i musiksammanhang i stort. Björck (2012) skriver, att mantrat att tjejer måste "ta plats" skapar lätt en förenklad bild av att offentlig exponering är både lösningen och målet för frigörelse och jämställdhet. Musikerskap innefattar såväl offentlighet och extrovert självpresentation som behov av avskildhet och integritet oavsett kön. Det är inte bara viktigt att få höras eller synas utan viktigt är även att ibland få slippa synas eller höras för att kunna koncentrera sig på hantverksträning och på att skapa musik.

Även i gester i musikvideos, på foto och scen gestaltades och manifesterades genus. Båda projekten avslutades med konserter där genus inte bara gestaltades av deltagarna utan även av publiken. Gesterna förde tankarna tillbaka till bilderna från OS 1968 då två av pristagarna höjde sina handskbeklädda knutna händer under prisutdelningen i sympati för ökad makt för svarta.

### **Kunskap, teknik och ett eget rum**

Studie (i) pekar på att ett mer traditionellt musikskapande i ensemble eller i band fortfarande verkar vara rådande gällande ungas musikskapande, vilket går i linje med resultatet från rapporten Musik i grundskolan (2015). Detta skulle i sin tur kunna innebära att ett mer formellt lärande även sker på fritiden i replokaler med mera (Folkestad, 1996). Ensemblespel verkar även kunna vara en ingång till musikskapande med digitala verktyg. Kunskap om tekniskt verkar dock vara av största vikt för musikskapande med digitala verktyg. Detta behöver dock inte nödvändigt vis vara kopplat till digital teknik utan de deltagare som hade erfarenheter av elförstärkta instrument, ljudanläggningar och/eller DJ-utrustningar hade överlag lättare för att delta i ett musikskapande med digitala verktyg.

De deltagare som spelade akustiska instrument såsom singer-songwriters eller folkmusiker eller de som verkade inom den klassisk musik eller var sångare utan biinstrument valde att inte delta eller intog en mer passiv roll vid användandet av digitala verktyg. I studie (i) sätter inte deltagarna teknikanvändandet i relation till genusidentitet, detta är i alla fall inte något som uttalas, utan deltagandet i musikskapandet med digitala verktyg verkar främst vara kopplat till genrer och instrument. Till detta bör dock tilläggas att tidigare studier har visat på att val av instrument och genrer fortfarande styrs av genus.

Studie (i) visar även på att texterna är av stor betydelse för ungas musikskapande och flera av deltagarna utgick från dessa. Det är också främst genom texterna som genus diskuteras och gestaltas i musiken som de skapar.

Vikten av att uppleva att de ägde och hade kontroll över sitt musikskapande och sina musikproduktioner påtalades av flera av deltagarna i studie (i). Även om det ur ett sociokulturellt perspektiv är i mötet med andra som färdigheter kopplade till lärande, skapande och andra kognitiva färdigheter utvecklas visar studien på ett behov av att skapa ett eget rum eller en egen plats för att själv få kontroll över sitt musikskapande och sin kunskapsinhämtning. Detta skulle kunna sättas i relation till den mer individanpassade undervisningen som också har visat sig gagna flickors lärande och skolresultat i stort (Wernersson, 2006).

## Referenser

Alvesson, M., & Sköldberg, K. (2008) *Tolkning och reflektioner*. Danmark: Författarna och studentlitteratur.

*Barnens rätt till kultur* (2005) Centrum för kulturforskning vid Stockholms universitet.

Barns och ungas kultur (2010) *Kulturen i siffror 2010:1* Kulturrådet.  
När var hur – om ungas kultur (2011) Ungdomsstyrelsen.

Bergman, Å. (2009) *Växa upp med musik, Ungdomars musikanvändande i skola och på fritiden*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Björck, C. (2011) *Perspektiv på populärmusik och skola*. Ungern: Författarna och studentlitteratur.

Björck, C. (2012) *Musikprojekt riktat mot tjejer: Potential, problematik och paradoxer* i Askander, M., & Lundin, J., & Söderman, J. (red) *Introduktion* en antologi om Musik och Samhälle. Estland: Kirka förlag.

Borgström Källén, C (2014) *När musik gör skillnad genus och genrepraktiker i samspel*. Bohus: Göteborgs universitet.

Danielsson, A. (2012) *Musik oss emellan identitetsdimensioner i ungdomars musikaliska deltagande*. Örebro: Örebro universitet.

Folkestad, G. (1996) *Computer-based creative music making: Young people's music in the digital age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Fors, V., & Bäckström, Å. (2015). *Visuella metoder*. Lund: Studentlitteratur.

Ganetz, H. (2016) *Snabba förändringar och sega strukturer – om musik, mening och genus*. Horisont nr. 1.

Georgii- Hemming E., & PhD. Westvall M. (2010) *Teaching music in our time: student music teachers' reflections on music education, teacher education, and becoming a teacher*. Music Education Research. Volume 12.

Houmann, A. (2010) *Musiklärarnas handlingsutrymme -möjlighet och begränsningar*. Malmö: Malmö Academy of Music.

Ideland, J. (2011) *Spela, leka eller låta bli - Guitar Hero som kommunikativ praktik för unga musiker*. Luleå: Luleå universitet.

Jonasson, C. (2011) *Vi slår på trummor inte på varann! En kontextualiserad utvärdering av ett kulturprojekt för barn och unga*. Malmö: Malmö högskola.

Karasek, R., & Theorell, T. *Healty works, Stress, Productivity, and the reconstruction of working of life*. New York: Basic Books; inc. Publishers.

Kjällander, S. (2011) *Designs for Learning in an Extended Digital Environment*. Stockholm: Department of Education, Stockholm University.

Lagergren, A. (2012) *Barns musikkomponerande i tradition och förändring*. Sverige: Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Linge, A. (2013) *Svångrum - för en kreativ musikpedagogik*. Malmö: Anna Linge.

Lundin, J. (2010) Tjejer i fönstret. Rockmusik ,genus och fortbildning i Bjälesjö, J., & Håkansson, P., & Lundin A. (red) *Mycket mer än bara rock: Musik, ungdom och organisering*. Stockholm: Premiss.

*Musik i grundskolan* (2015) Stockholm: Skolverket.

Nilsson, B. (1998). On teaching music with the computer. I G. Bergendal (ed.), *Rapporter om utbildning* (4). Malmö: Lärarhögskolan i Malmö.

Nilsson, B. (2002a). "Jag kan göra hundra låtar". *Barns musikskapande med digitala verktyg*. Malmö: Malmö Academy of Music.

Olofsson, C. (2012) *Musik och genus - röster om normer, hierarkier och förändring*. Mölnycke: Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.

Rennstam, J., & Wästerfors, D. (2015) *Från stoff till studie - Om analysarbete i kvalitativ forskning*. Lund: Studentlitteratur.

Säljö, R. (2000) *Lärande i praktiken*. Stockholm, Prisma  
Säljö, Roger (2010) *Lärande och kulturella redskap*. Falun: Säljö och Nordsteds Akademiska Förlag.

*Unga & medier* (2015) Stockholm: Statens medieråd.

Vygotsky, L. (1998). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. (Creativity in Childhood). Göteborg: Daidalos.

Vygotsky, L. (1978). *Mind in society*. London: Harvard University Press.

Wernersson, I. (2006). *Genusperspektiv på pedagogik*. Stockholm: Högskoleverket.

## **”Är det verkligen fred vi vill ha?” Att kommunicera det komplexa fredsbegreppet genom populärmusik**

*Av Henrik Brissman*

Hösten 1971 släppte en ny grupp från Malmö, Hoola Bandoola Band, sitt första album, *Garanterat individuell*, vilket kom att få stor spridning och innebära gruppens genombrott i den svenska populärmusikgenren. En av de sånger som har kommit att göra albumet ihågkommet genom flera decennier är *Fred (Till Melanie)* skriven av Mikael Wiehe. Den drygt 13 minuter långa sången avslutar albumet och är av närmast episk karaktär. Sången har även traderats av yngre artister såsom Imperiet och Laleh i relativt annorlunda versioner, vilket inneburit att den hamnat i någon form av en svensk populärmusikalisk kanon. I sången behandlas eller anspelas på aktuella samhälls-politiska teman såsom det pågående Vietnamkriget, terrorbalansen mellan öst och väst, det koloniala förtrycket i ”Tredje världen”, men även inrikesfrågor såsom arbetsmarknadskonflikter och sociala rättvisefrågor med mera. Särskilt i Vietnamfrågan kan vi urskilja två huvudlinjer vid tiden, nämligen socialdemokratiska partiets och fackföreningsrörelsens paroll ”Fred i Vietnam” och de förenade FNL-gruppernas (DFFG) paroll ”Seger åt FNL”, vilka kom att symbolisera frågan om krig och fred och hur vi skall förhålla oss till våld och icke-våld.

Min artikel utgår från Hoola Bandoolas sång *Fred (Till Melanie)* (1971) och ställer frågan hur vi kan kommunicera eller förklara komplexa begrepp och fenomen såsom fred. Syftet är att visa på hur sådana begrepp och företeelser kan kommuniceras genom populärmusik, och vilken roll populärmusik kan spela i vår förståelse av och hur kunskap sprids om dessa fenomen. Jag kommer däremot inte att försöka utföra någon musikvetenskaplig undersökning om musiken i sig rörande inspelningstekniker, relationen mellan sång och musik, instrumentering, arrangemang och så vidare. Snarare är min ambition att försöka fånga sången i ett samtida politiskt landskap, med betoning på text och framförande, där fredsbegreppet ägnas särskilt intresse.

Den viktigaste, eller åtminstone, mest profilerade frågan för den nya vänstern och studentrörelsen, som växte fram från mitten av 1960-talet, var det allt mer eskalerande Vietnamkriget. Genom detta krig kom flera frågor att ställas på sin spets, såsom relationen mellan stormakten USA och det fattiga bondelandet Vietnam (Nord- och Sydvietnam), frågan om Västerlandets ”kulturimperialism” och de icke-europeiska folkens bestämmanderätt över sin egen framtid, rätten att försvara sig

med våld och huruvida fredsaspekten kan och bör överskugga den politiska rättviseaspekten. Den sistnämnda aspekten ligger i hög grad till grund för sången som här står i fokus.

De "små folkens" rätt att försvara sig och rätt att välja den politiska väg och det system man önskade var en central fråga för bland annat Vietnamrörelsen, kanske snarare än att få slut på kriget i sig, dessutom möjligen till priset av en "orättvis fred". Engagemanget i Vietnamfrågan var stort, inte endast inom FNL-rörelsen, utan även inom den politiska sfären i stort under 1960- och 1970-talen. Parallellt med krigsutvecklingen i Sydostasien formerades två ideologiska linjer, den officiella socialdemokratiska linjen om "Fred i Vietnam", vilken delades av en stor del av folkrörelsesverige och FNL-rörelsens linje om "Seger åt FNL".

Den konflikt som utspelade sig i den politiska sfären kring relationen mellan fred och social eller politisk rättvisa, i skuggan av främst Vietnamkriget, hade delvis en motsvarighet inom den samtida vetenskapliga forskningen, nämligen inom freds- och konfliktforskningen, där jag kommer att sätta sökarljuset i denna artikel. Den allmänna radikaliseringsen av samhället mot slutet av 1960-talet kom även att influera forskningen, och den unge svenske fredsforskaren Herman Schmid framförde i en artikel i *Journal of Peace Research* 1968 kritik mot den samtida fredsforskningen för sin benägenhet att sträva efter harmoni och konfliktkontroll.<sup>1</sup> Schmid kunde luta sig åt ett halvt sekel av freds- och konfliktforskning och internationella relationer som tangerade denna tendens.<sup>2</sup>

En av den moderna fredsforskningens pionjärer utgör den norske fredsforskaren Johan Galtung. Galtung kom att initiera och konsolidera den så kallade Skandinaviska skolan inom freds- och konfliktforskningen under 1960-talet. Den var starkt influerad av Vietnamkriget och den pågående radikaliseringsen i samhällsdebatt och samhällsvetenskaplig forskning under denna period. Forskningen var normativ och utgick från den optimistiska premissen om möjligheten att förändra samhällsutvecklingen. Den riktade kritik mot såväl liberalism som marxism, då dessa ideologiska linjer ansågs härstamma från samma intellektuella historiska fundament, upplysningen och det västerländska förnuftet. Denna forskningslinje utmanade den förhärskande uppfattningen efter 1945, nämligen den realistiska moraliska skepticismen. Den sistnämnda linjen tog avstamp i andra världskrigets erfarenheter

---

<sup>1</sup> Herman Schmid, "Peace research and politics", *Journal of Peace Research*, 1/1 1968, Vol. 5, Issue 3, s. 217-232.

<sup>2</sup> David J. Dunn, *The First Fifty Years of Peace Research: A Survey and Interpretation*, 2005.

med nazismens förintelseläger och det reella hotet om världens tillintetgörande genom kärnvapen.<sup>3</sup>

Johan Galtung kom att inspireras av Herman Schmid's ovan nämnda artikel och kritik av den samtida forskningen genom att skapa begreppet "strukturellt våld", där ojämlikhet i fördelningen av makt stod i centrum för analysen.<sup>4</sup> Fredsbegreppet kom att utvidgas till att även omfatta frånvaron av strukturella orättvisor, ojämlikhet, social och ekonomisk orättvisa, miljöförstöring, och så vidare. Därmed kom begreppet "våld" att inte endast betyda fysiskt våld som det kan ta sig uttryck i form av krig, väpnad konflikt eller fysiskt våld mellan individer, utan även våldshandlingar som inte nödvändigtvis innebär fysiskt våld utan snarare handlingar som kan drabba kommande generationer genom militär upprustning, klimatförändringar eller sociala och ekonomiska orättvisor. Därmed hade Schmid och Galtung öppnat upp för en fredsforskning som låg mera i samklang med den politiska samtiden.

### **Fredstemat inom populärmusiken**

Även inom musiken kom fredstemat att behandlas under denna period. De stora antikärnvapendemonstrationerna i Europa och USA i slutet av 1950- och början av 1960-talet samt den amerikanska medborgarrättsrörelsen under samma period hade inspirerat till en del sånger såsom *Where have all the flowers gone*, *Eve of Destruction*, *A Hard Rain's Gonna Fall* eller *We shall overcome*. Artister såsom Pete Seeger, Buffy Sainte-Marie, Joan Baez och Bob Dylan hade behandlat och framfört fredsteman i sina sånger och utgjort en del av 1960-talets fredsrörelse i dess mer kulturella tappning. Kärnvapen-upprustningen och kalla kriget (med Kubakrisen i oktober 1962 i färskt minne), olika regionala krig, svält- och naturkatastrofer runt om i tredje världen samt Vietnamkriget och frågan om västvärldens imperialistiska intressen gav upphov till mer samhälls-orienterade texter och sånger. Buffalo Springfield gav 1967 ut den klassiska sången *For what it's worth*, skriven av Stephen Stills, en sång som kommenterade samtidens uppror och konfrontationer mellan demonstranter och polis. 1960-talets fredsrörelse fångade snart upp en del av texterna och sångerna och gjorde dem till sina. Sommaren 1969 gav John Lennon och Plastic Ono

<sup>3</sup> Peter Lawler, *A Question of Values: Johan Galtung's Peace Research*, Boulder, Colorado, 1995, s. 3-12. För ytterligare översikter och ståndpunkter kring fredsforskningen förutom de som hänvisas till i andra noter, se *Advancing Peace Research: Leaving traces, selected articles by J. David Singer*, red. Jody B. Lear, Diane Macaulay & Meredith Reid Sarkees, *Approaches to Peace: A Reader in Peace Studies*, red. David P. Barash, Oxford University Press, New York & Oxford, 2010.

<sup>4</sup> Johan Galtung, "Violence, peace and peace research", *Journal of Peace Research*, Vol. 6, Nr 3, s. 167-191.



Band ut den klassiska inspelningen av *Give Peace A Chance*, som snart kunde höras i samband med olika freds- och antikrigsmanifestationer och demonstrationer runt om i världen. En annan artist som hade gjort sig känd som sin radikala generations språkrör var den amerikanska låtskrivaren Melanie Safka. Melanie (som hon oftast kallas) fick sitt genombrott under Woodstockfestivalen i augusti 1969 och hade stora skivframgångar framför allt i början av 1970-talet. En av de sånger som hon blev känd för utgör *Peace Will Come (According to Plan)* som släpptes på singel 1970, men hon hade redan tidigare profilerat sig som en samhällstillvänd och medveten artist med intressen för frågor kring krig och fred. Melanie var anhängare av den andliga rörelsen Mehar Baba och engagerade sig för barnens rättigheter, däribland blev hon senare UNICEF-ambassadör.<sup>5</sup>

Med den allmänna vänstervågen i Västvärlden i slutet av 1960- och början av 1970-talet framträdde dock en mer marxistiskt influerad rörelse som ofta var av uppfattningen att kampen mot USA-imperialismen och sociala orättvisor runt om i världen måste föras med vapen i hand, inte minst beträffande frågan om stödet till olika befrielseörelser i de forna kolonierna i Afrika och Asien. Den marxistiska delen av vänsterrörelsen kunde ofta ha en ganska njuigg inställning till den traditionella fredsrörelsen, och menade att den var "naiv", "drömmande" eller "utopisk". Att vända andra kinden till eller att bekämpa starka imperialistiska krafter kräver en kamp med vapen i hand, vare sig man vill eller ej var den allmänna uppfattningen. Värnpliktsvägrarnas centralorganisation (VCO), som började som en mer pacifistisk och antimilitaristisk organisation 1968 med opinionsbildning och stödverksamhet till presumtiva värnpliktsvägrare, omvandlades i början av 1970-talet till en mer socialistiskt inriktad organisation, där den ursprungliga kampen för värnpliktsvägran snarare kom att handla om att appellera till unga marxister att göra sin militärtjänst för att förbereda för den kommande revolutionen.<sup>6</sup> VCO:s politiska omvandling är ganska typisk för de ideologiska rörelser som kunde skönjas i skiftet mellan 1960- och 70-tal.

Befrielseörelsernas roll i Tredje världen kom att utgöra ett svårlöst problem för den samtida fredsrörelsen i stort. Då exempelvis ANC i Sydafrika ibland såg sig tvungna att använda våld i kampen mot Apartheid, även om den huvudsakliga kampen var av icke-våldskaraktär, uppstod frågan hur fredsrörelsen skulle förhålla sig till valet av motståndskamp eller metod. Kunde en pacifistiskt eller antimilitaristiskt influerad fredsorganisation överhuvudtaget stödja en

<sup>5</sup> Se mer information på Melanie Safkas hemsida: <http://www.melaniesafka.com/bio/> 2016-05-13.

<sup>6</sup> Magnus Hörnqvist, *Den farliga fredsrörelsen*, SOU 2002:90, s. 167-173.

befrielseorganisation som inte alltid brukade icke-våldsmetoder? Hade inte den marxistiska vänstern en poäng i att kampen mot våld och förtryck kanske ibland måste föras med våld för att vissa humanitära och rättvisepräglade politiska mål skall kunna upprätthållas? Eller fanns det möjligen en tänkbar kompromiss att välja i kampen mellan mål och medel? Helgar målen alltid medlen?

### **Melanie inspirerar**

Utifrån ovan beskrivna problematik kom Mikael Wiehe att fundera när han bestämde sig för att komponera *Fred (Till Melanie)*. Inspirationen till sången visade sig komma från flera håll och behandlade flera samtida fenomen. Wiehe skriver på sin hemsida följande:

Den amerikanska sångerskan Melanie skrev sången *Peace Will Come (According to Plan)*, John Lennon skrev *Give Peace a Chance* och den svenska socialdemokratin ville ha "Fred i Vietnam". FNL-grupperna krävde i stället "Seger åt FNL", den vietnamesiska befrielseörelsen som slogs mot USA's armé och inhemska stödtrupper. Jag tyckte inte heller att man skulle acceptera fred till varje tänkbart pris. Men sången behandlar också mycket annat; vänskapskorruption, samförståndspolitik på den svenska arbetsmarknaden och USA's och Sovjetunionens "terrorbalans".<sup>7</sup>

Här finns det anledning att något dröja vid Melanies sång, *Peace Will Come*, som Wiehe trots allt reagerade på eller inspirerades av. Melanies text skulle kunna beskrivas som holistisk, med andra ord en naturlyrisk text, där de enskilda delarna eller momenten samspelar med helheten, och där helheten är helt beroende av de enskilda delarna. Texten tycks vara inspirerad av hur "Mother Earth" kan tänkas känna och reagera på mänsklig krigföring och förstörelse:

*And my feet are swimming in all of the waters  
All of the rivers are givers to the ocean  
According to plan, according to man*

*Wall sometimes when I am feeling so grand  
And I become the world  
And the world becomes a man*

*And my song becomes a part of the river*

---

<sup>7</sup> Se Mikael Wiehes hemsida: [http://www.mikaelwiehe.se/komment\\_fred.htm](http://www.mikaelwiehe.se/komment_fred.htm), 2016-04-01.

*I cry out to keep me just the way I am  
According to plan*

*According to man, according to plan  
According to man, according to plan  
Oh there's a chance peace will come  
In your life, please buy one  
Oh there's a chance peace will come  
In your life, please buy one<sup>8</sup>*

Varje enskilt moment, varje enskild handling har betydelse för "Moder Jords" väl-mående, och det får betydelse även för kommande generationers möjligheter att leva ett fullgott liv. Textförfattaren inpräntar betydelsen av ett helhetsperspektiv, att vi alla, till synes obetydliga individer, bidrar till en såväl positiv som negativ utveckling för "Moder Jord". Sångtexten uttrycker medkänsla och empati, och varje möjlighet till ett fredligt vägval bör beaktas. Det handlar inte om naivitet eller sentimentalitet, inte heller om bristande kunskap eller förståelse för hur kall, grym och beräknande världen kan vara. Snarare uttrycker sången en önskan, en vädjan, en bön om att ta tillvara de möjligheter som kan ges för att skapa en lite mer fredlig värld.

Sannolikt kan Wiehe ha reagerat på det synsätt som sången gav uttryck för, ett andligt perspektiv på tillvaron och en frånvaro av tydliga maktdiskussioner, som Wiehe och hans Hoola Bandoola Band istället skulle komma att lyfta fram i sina sånger.

Wiehes text, däremot, är mer tematiskt och historiskt upplagd, en mer intellektuell analys av maktförhållanden och historiska faktorer såsom ägarstrukturer och arbetsliv. Texten ställer frågor och öppnar upp för nya perspektiv och tankegångar, en klassisk politisk analys, som rimmade väldigt väl med den samtida politiska diskussionen inom vänsterrörelsen i början av 1970-talet.

### **Bakgrunden till *Fred***

Såväl utrikes- som inrikesfrågor låg till grund för Wiehes sång, och frasen "Fred till varje tänkbart pris" kan sägas utgöra huvudparollen i sången och kärnan kring den problematik som kompositören ville behandla och problematisera. Den inrikespolitiska ingången i sången handlade om den samförståndspolitik som hade präglat svensk arbetsmarknad sedan Saltsjöbadsavtalet mellan LO och SAF 1938 nedtecknades. "Den svenska modellen" på arbetsmarknaden hade präglat relationerna mellan arbetsgivare och arbetstagare under framför

---

<sup>8</sup> Se Melanie Safkas sångtext på följande sida:  
[http://www.lyricsmode.com/lyrics/m/melanie/peace\\_will\\_come.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/m/melanie/peace_will_come.html), 2016-05-25.

allt 1950- och 1960-talen och därmed satt sitt signum för den närmast exempellösa välfärdsstat som vuxit fram under samma period. "Arbetsfreden" på arbetsmarknaden bröts dock i samband med Gruvstrejken i Malmberget årsskiftet 1969/1970, vilket blev en närmast symbolisk händelse för en mer konfliktfylld utveckling under det kommande decenniet. Strejker kom att utbryta inom en rad olika branscher på den svenska arbetsmarknaden, till exempel bland sömmerskor, städerskor och varvsarbetare.<sup>9</sup> Balansen mellan arbetsgivare och arbetstagare kom att ifrågasättas och utmanas, vilket egentligen inte hade skett sedan före andra världskriget. "Arbetsfreden" kanske visade sig vara fylld av orättvisa försanttaganden och präglad av en inbyggd obalans till arbetsgivarnas fördel, något som vänstern i Sverige började ifrågasätta. Begreppet "fred" innebär inte nödvändigtvis en harmonisk balans mellan två olika aktörer inom en specifik spelram, "freden" kan även vara ett resultat av tvång med den starkare parten som anförare. Begreppet "fred" berör med andra ord inte enbart förhållandet mellan stater eller mellan olika etniska minoriteter eller religiösa riktningar utan även till exempel styrkeförhållandena på arbetsmarknaden. Fredsbegreppet är relaterat till maktstrukturer och social rättvisa. Denna sistnämnda aspekt ville Mikael Wiehe belysa i sångtexten till *Fred*.

Mikael Wiehe utgår från uppfattningen att i det fredsälskande Sverige, som vid tidpunkten för sångens tillkomst hade levat i fred i cirka 160 år, råder närmast ett koncensusantagande att krig "är det värsta av allt" och måste undvikas "till varje tänkbart pris". Den till synes självklara utgångspunkten att krig utgör det värsta tänkbara tillstånd vill textförfattaren utmana och ifrågasätta. Freden visar sig nämligen kunna vara förrädisk och innebära att en felaktig väg väljs och att tvivelaktiga vänskapsband knyts. Med tätt knutna band kan följa förpliktelser och lojalitets-förklaringar, som inte nödvändigtvis gynnar den resurssvagare partnern. Istället för att förlita sig på sitt eget omdöme och sin egen ideologiska kompass kanske resultatet blir att "hellre gör man fel tillsammans än ensam handlar rätt", vilket kan leda till att "som en kedja utan slut vågar ingen släppa sitt förskräckta grepp trots att vi dansar mot ett stup".<sup>10</sup>

Vad menar sig Wiehe se att "fred" kan leda till? Vad är förpliktigt med "freden"? Jo, eftersom en nation, ett land, måste byggas med lag och förordningar krävs något slags "inre fred" inom landet för att ett sådant

---

<sup>9</sup> Eva Schmitz, *Systemskap som politisk handling: kvinnors organisering i Sverige 1968 till 1982*, Lund, 2007.

<sup>10</sup> Se Mikael Wiehes hemsida: [http://www.mikaelwiehe.se/komment\\_fred.htm](http://www.mikaelwiehe.se/komment_fred.htm), 2016-04-01.

bygge skall kunna komma till stånd. Om det rådande samhällstillståndet skall kunna fortgå, om makt- och inkomstskillnader skall kunna vidmakthållas krävs att fred och lagar upprätthålls. Om däremot det stora folkflertalet börjar kräva mer betalt för utfört arbete hotas freden, vilket kallas för "revolt". "Fred" förutsätter att lagar upprätthålls och att maktstrukturer bibehålls.

Sångens näst sista vers utgör kanske den mest brutala skildringen, då Wiehe ger en beskrivning av den "starkes fred", vilken i praktiken innebär den "starkes rätt". Freden förutsätter att en strid har utkämpats, och att den segrande aktören enligt denna logik påtvingar den besegrade sin samhällsmodell, sitt system. Den besegrade tystas ned, mer eller mindre med våld (om man skall tolka texten bokstavligt), vilket snarare leder tankarna till en brutal militärdiktatur i Latinamerika eller de svartas situation i Sydafrika under Apartheidregimen än till maktförhållandena i det svenska samhället. Men vi skall inte låta oss göra misstaget att enbart tro att textförfattaren enbart vill göra en beskrivning av sakernas tillstånd i Tredje världen. Den starkes rätt kan även appliceras på ett till synes mer fredligt och lugnt samhälle som det svenska vad gäller maktförhållanden och social orättvisa. När *Fred* skrevs och publicerades började det knaka i fogarna för det svenska välfärdssystemet med stigande oro på arbetsmarknaden, och arbetslöshet blev återigen ett samhällsproblem på den offentliga agendan. Ett par år senare hamnade den västerländska världen, inklusive den svenska, i en energi- och oljekris som kom att utmana förutsättningarna för den civilisation som vi ditintills hade tagit för given.<sup>11</sup> Den så kallade "Låginkomstutredningen" som den socialdemokratiske finansministern Gunnar Sträng hade tagit initiativ till 1970 hade inte lett till det resultat som initiativtagaren hoppats på, snarare hade utredningen visat på bestående klass- och inkomstskillnader i det svenska samhället, vilket inte riktigt passade in på bilden av det jämlika Folkhemmet, präglad av Saltsjöbadsanda och samförstånd.<sup>12</sup>

I den avslutande versen i sin sång konstaterar Wiehe att under fredliga förhållanden, där den starkare har segrat, kan ojämlika strukturer fortgå och förstärkas medan tystnaden breder ut sig. Den rörelse som vill utmana rådande samhällsförhållanden måste, enligt textförfattaren, välja kriget, vilken blir en "segerstrid", medan "freden" innebär ett nederlag. Freden måste villkoras, med andra ord måste freden vara förenlig med social rättvisa, jämlikhet och solidaritet mellan folken. Fred får inte baseras på den starkes rätt, på det brutala våldet

<sup>11</sup> Se till exempel Stig Hadenius, *Svensk politik under 1900-talet*, Tiden, Stockholm, 1987 (2:a upplagan).

<sup>12</sup> SOU 1970:34 "Det svenska folkets inkomster", 1970.

eller på ojämlika förhållanden. Ibland måste krigets väg, våldets väg, väljas för att förhindra att den starkes rätt blir fredens lag. Fred i sig är ingenting värt om orättvisa maktstrukturer, förtryck och våld kvarstår, då är det bättre att följa sitt hjärta och ta strid, även om det kan innebära en strid med vapen i hand.

Sången *Fred* belyser det dilemma som alla fredsälskande människor kan ställas inför, hur ett rättvist och jämlikt samhälle kan upprätthållas eller möjligen uppnås om det hotas av odemokratiska krafter och ett eskalerande våld. Sången landade hos den skivköpande allmänheten ett kvartssekel efter att andra världskriget avslutats, och ingen levande svensk hade upplevt krig på svensk mark. Ett Sverige i fred hade av de flesta sannolikt börjat upplevas som ett normaltillstånd liksom den stigande materiella levnadsstandarden, vilket de allra flesta kunde njuta frukterna av. Svenskarna själva delade, i likhet med omvärlden, uppfattningen att de levde i en fredlig och relativt lyckligt lottad del av världen. Krig var en företeelse som fördes utomlands, dessutom troligen en bra bit utanför Europa. Krigshandlingar på svensk mark var en historisk företeelse även om kärnvapenupprustningen och Kalla kriget kunde ge upphov till oro. Dystopiska bilder hade i regel ett utländskt ursprung, vilka svenskarna kunde ta varning av men knappast på allvar oroa sig för att dessa skulle beröra hemlandet. Förvisso började det knaka i fogarna på välfärdsbygget när 1960-talet övergick i 1970-talet med avseende på arbetsmarknad och sociala villkor, men i huvudsak var nog de flesta svenskar av uppfattningen att de problem som fanns eller kunnat börjat skönjas kunde få sin lösning på en förnuftig (socialdemokratisk) politisk väg.

I detta skifte mellan folkhem och en mer osäker framtid, där välfärdsstatens baksidor och brister började uppmärksammas, gavs Hoola Bandoolas debutalbum *Garanterat individuell* ut i november 1971. Albumet bestod av sju sånger, alla skrivna av Mikael Wiehe, där *Fred (Till Melanie)* är den mest kända. Albumet fick genomgående mycket bra recensioner och innebar därmed gruppens genombrott.<sup>13</sup> *Fred* var till instrumentering och arrangemang delvis inspirerad av Beatles *Hey Jude* (1968), men där Beatles avslutar sin sång med "Nanana" inleder snarare Hoola Bandoola med ett över två minuter långt instrumentellt parti i kombination med stämsång utan ord. I övrigt har de båda sångerna ingen närmare gemensam tematik. *Fred* kom av många att läras utantill och framföras i en rad oftast vänsterpolitiska sammanhang. *Fred* blev helt enkelt albumets signatur.

---

<sup>13</sup> Jan Gradvall, Björn Nordström, Ulf Nordström & Annina Rabe, *Tusen svenska klassiker: Böcker, filmer, skivor, TV-program från 1956 till i dag*, Norstedts, Stockholm, 2009, s. 315.

### **Problematiserat fredsbegrepp**

Att problematisera välfärdsstaten och i någon mening även fredsbegreppet var i och för sig inget ovanligt förekommande tema under 1970-talet. Fredsbegreppet kunde framstå som problematiskt när maktstrukturer i samhället skulle diskuteras och analyseras. En annan musikgrupp som med sina avancerade samhällsanalyser diskuterade samtidigt var Blå Tåget/Gunder Hägg. I sången *Smoking* från Gunder Häggs debutalbum *Tigerkaka* (1969) beskriver textförfattaren Leif Nylén, till lätt swingjazzton, vilket onekligen för tankarna till en finare bjudning i en flott salong, hur t.ex. arbetsfred och strejkrätt inte nödvändigtvis behöver betyda att arbetarklassen får en reell möjlighet att hävda sin rätt eller att strejkrätten alltid respekteras.<sup>14</sup> "Arbetsfred" i Gunder Häggs betydelse kan vara ett uttryck för en ojämlik relation mellan arbetsmarknadens båda parter, där den starkare partern, arbetsgivaren, kan diktera villkoren med hänvisning till exempelvis den internationella konkurrenssituationen eller den allmänna kostnadsutvecklingen, när nästa års lönebildning skall diskuteras. "Arbetsfred" kan således innebära att arbetstagaren måste ge upp sina löneanspråk eller krav på förbättrad arbetsmiljö med hänvisning till utgiftstak och konkurrens på arbetsmarknaden. Fredsbegreppet ifrågasattes av 1960- och 1970-talens vänsterrörelse, som inte alltid var präglad av icke-våldstraditionen och alternativa konfliktlösningsmodeller, åtminstone inte i dess marxistiska tappning. Social rättvisa och jämlikhet måste utgöra förutsättningen för att någon "fred" värd namnet skall bli möjlig, frånvaron av krig och väpnad konflikt ger per automatik ingen fred. Denna slutsats som Mikael Wiehe och Hoola Bandoola Band ger uttryck för i sången *Fred* skulle dock visa sig i hög grad tangera den samtida strömningen inom den moderna freds- och konfliktforskningen, särskilt i Johan Galtungs tappning. Med lanseringen av begreppet "strukturellt våld" betonade Galtung ett differentierat perspektiv, där närvaron av rättvise- och jämlikhetsaspekten är nödvändig liksom en balans mellan människa och miljö. Intressant nog rörde sig vissa delar av vänsterrörelsen och freds- och konflikt-forskningen i samma tanke-spår i skiftet mellan 1960- och 1970-tal.

### **Slutord**

Hur skall vi då förstå Hoola Bandoola Bands *Fred* vad gäller populärmusikens möjligheter att diskutera och sprida komplexa budskap och samhällsanalyser inför en större publik? Gruppen släppte fyra studioalbum mellan 1971 och 1975, och de var tillsammans med Nationalteatern den svenska musikärens främsta flaggskepp och

<sup>14</sup> <http://www.last.fm/sv/music/Bl%C3%A5+T%C3%A5get/+wiki> 2016-05-13.

bäst säljande representanter.<sup>15</sup> Båda grupperna kunde sälja album kring 100 000 exemplar, vilket var mycket stora försäljningsvolymmer. Hoola Bandoola Bands musik och Mikael Wiehes texter nådde med andra ord en stor publik, och de framträdde dessutom flitigt i radio och TV under perioden. Gruppen inspirerades och influerades av grupper såsom Beatles och Crosby, Stills, Nash & Young vad gäller stämsång och melodisnickrande. Wiehes samhällskommenterande texter höll oftast hög klass, och flera av hans sånger tillhör numera den svenska sångskatten i likhet med Bellman, Taube och Vreeswijk. Hoola Bandoola Band nådde dessutom inte enbart ut till de närmaste sympatisörerna inom vänsterrörelsen utan även till en större publik, som inte nödvändigtvis hade den aktuella politiska teoriapparaten klar för sig. Med andra ord förhöll det sig möjligt för gruppen att nå ut med komplexa samhällsteman genom en klar och välformulerad retorik förenad med snygga och tillgängliga melodier.

Gruppen spelade en viktig roll under första halvan av 1970-talet för att kommunicera med sin publik, vare sig man definierade sig som vänster eller ej, kring olika samhällsfrågor, i detta fall frågan om fred och våld, eller konflikt och samförstånd, vilket landade mycket väl i samtidsdebatten kring vilken väg vänster- och arbetar-rörelsen skulle ta i valet mellan reformism och revolution.<sup>16</sup> Eller, för den delen, mellan samförstånd med borgerligheten och arbetsgivarsidan eller en tydligare konflikt med densamma. Genom gruppens tämligen tillgängliga och melodiska musik minskade knappast heller möjligheten att sprida det progressiva budskap som man önskade. Det fanns en publik som törstade efter att få sina idéer och drömmar manifesterade genom musikaliska tongångar, och Hoola Bandoola var en av dessa grupper/artister som kunde förverkliga dessa drömmar. Att gruppens budskap i *Fred* dessutom var i samklang med den samtida freds- och konfliktforskningens teoribygge kring vilka perspektiv som skulle anges på vilka former av våld som förekommer, och hur dessa former kan förstås visar på hur aktuell och relevant sången tedde och fortfarande ter sig. Populärmusik kan genom begåvade textförfattare definitivt spela en roll för att på ett mer tillgängligt sätt föra ut politiska budskap i all sin komplexitet utan att bli alltför plakatmässig eller pekfingeraktig. Alla politiskt intresserade är inte beredda eller har resurser att ta till sig avancerad politisk litteratur, där istället det musikaliska uttrycket i någon mån kan kompensera och berika.

---

<sup>15</sup> Håkan Lagher, *Proppen: Muskrörelsens uppgång och fall*, 1999, se särskilt sidorna 19-46 samt 133-152.

<sup>16</sup> Vilket vägval arbetarrörelsen skulle välja i ett historiskt perspektiv uppmärksammades senare, 1977, i *Tältprojektet*, där rörelsens framväxt och utveckling skildrades under perioden 1870-1970. Se Johan Fornäs, *Tältprojektet: Musikteater som manifestation*, Göteborg, 1985.



*Fred* har även levt vidare, som nämnts ovan, genom artister som Imperiet och Laleh. Imperiets version från 1985 utgör möjligen en ännu mer kändare version, vilket på sätt och vis är synd, då några av verserna är borttagna, vilket förminskar textens komplexitet och perspektivrikedom. Istället betonas refrängen, vilken upprepas ett flertal gånger, något som i och för sig förstärker sångens suggestivitet. Lalehs version från den populära TV-serien *Så mycket bättre* tycks textmässigt i huvudsak basera sig på Imperiets version, men hon framförde den i Mikael Wiehes närvaro, och upphovs-mannen verkade uppskatta sångerskans version, av programmet att döma.<sup>17</sup> Albumet *Garanterat individuell* räknas även med i uppslagsverket *Tusen svenska klassiker*, där särskilt *Fred* lyfts fram, vilket väl får sägas vara ett kvitto på dess bestående popularitet och klassikerstatus.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Se programmet på: <https://www.youtube.com/watch?v=9q7c3tmIMmQ> 2016-05-13.

<sup>18</sup> Jan Gradvall, Björn Nordström, Ulf Nordström & Annina Rabe, *Tusen svenska klassiker: Böcker, filmer, skivor, TV-program från 1956 till i dag*, Norstedts, Stockholm, 2009, s. 315.

## Litteratur

*Advancing Peace Research: Leaving traces, selected articles by J. David Singer*, red. Jody B. Lear, Diane Macaulay & Meredith Reid Sarkees, *Approaches to Peace: A Reader in Peace Studies*, red. David P. Barash, Oxford University Press, New York & Oxford, 2010

Dunn, David J., *The First Fifty Years of Peace Research: A Survey and Interpretation*, 2005

Galtung, Johan, "Violence, peace and peace research", *Journal of Peace Research*, Vol. 6, Nr 3, s. 167-191

Fornäs, Johan, *Tältprojektet: Musikteater som manifestation*, Symposium, Göteborg, 1985

Gradvall, Jan, Nordström, Björn, Nordström, Ulf & Rabe, Annina, *Tusen svenska klassiker: Böcker, filmer, skivor, TV-program från 1956 till i dag*, Norstedts, Stockholm, 2009

Hadenius, Stig, *Svensk politik under 1900-talet*, Tiden, Stockholm, 1987 (2:a upplagan)

Hörnqvist, Magnus, *Den farliga fredsrörelsen*, SOU 2002:90  
Karlsson, Svante, *Freds- och konfliktkunskap*, Studentlitteratur, Lund, 2004

Lagher, Håkan, *Proggen: Musikkörelsens uppgång och fall*, Atlas, Stockholm, 1999

Lawler, Peter, *A Question of Values: Johan Galtung's Peace Research*, Boulder, Colorado, 1995

Schmid, Herman, "Peace research and politics", *Journal of Peace Research*, 1/1 1968, Vol. 5, Issue 3, s. 217-232

Schmitz, Eva, *Systemskap som politisk handling: kvinnors organisering i Sverige 1968 till 1982*, Lund, 2007

SOU 1970:34 "Det svenska folkets inkomster", 1970

**Hemsidor:**

Musiksidan:

<http://www.last.fm/sv/music/Bl%C3%A5+T%C3%A5get/+wiki> 2016-05-13

Sångtextsidan:

[http://www.lyricsmode.com/lyrics/m/melanie/peace\\_will\\_come.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/m/melanie/peace_will_come.html)  
2016-05-25

Safka, Melanie, hemsida: <http://www.melaniesafka.com/bio/>  
2016-05-13

Wiehe, Mikael, hemsida: [http://www.mikaelwiehe.se/komment\\_fred.htm](http://www.mikaelwiehe.se/komment_fred.htm)  
2016-04-01

<https://www.youtube.com/watch?v=9q7c3tmIMmQ>  
2016-05-13

## **Kunskap som förståelse genom artikulation: om den musikaliska tolkningens legitimitet<sup>19</sup>**

*Av Mats Arvidson*

### **Öppen tolkning och konstruktiv beskrivning**

Relationen mellan musik och kunskap kan förstås på olika sätt. I sin artikel "Music as Knowledge" (1991) lyfter David J. Elliott fram tre aspekter som betonar relationens möjliga ingångar: Den första berör frågan huruvida musik i sig kan betraktas som en form av kunskap; den andra om musik kan ses som en källa till kunskap; och den tredje om musik kan skänka kunskap till sin mottagare.<sup>20</sup>

Först och främst bör det betonas att kunskap kan framträda i olika former: det kan röra sig om praktisk kunskap, teoretisk kunskap, tyst kunskap, historisk kunskap, vetenskaplig kunskap, etc. Därtill är det viktigt, vill jag mena, att det är i grunden meningslöst att "tala om" musik i abstrakta termer; musik är konkret i den bemärkelsen att den framträder i klingande form, den är fysisk, den är akustiska ljudvågor, som sätter kroppen och fantasin i rörelse; men den är också kulturell och inbakad i olika typer av diskurser och i olika typer av framträdandeformer. Musik är med andra ord både ett sensoriskt och ett imaginärt eller symboliskt medium. Mot bakgrund av detta kommer jag att "tala om" musik i dess singularitet där såväl det akustiska, kulturella som det symboliska tas i beaktande. Jag skall återkomma till detta framöver.

Det huvudsakliga syftet med föreliggande artikel är, utifrån några tankemodeller som musikvetaren Lawrence Kramer genom åren utvecklat, att diskutera den kunskap som tolkning av musik genererar genom exemplifiering av en kort musikanalys. Ett annat mer underliggande syfte är att avmystifiera musikanalys som något esoteriskt. I linje med Kramer argumenterar jag för en öppen tolkning som inte avser att reproducera vad som redan finns, utan snarare

---

<sup>19</sup> Föreliggande artikel bygger på en presentation jag höll på konferensen "Musik och samhälle VII: Musik och kunskap" hösten 2015 med titeln "Är musik verkligen en sten? Några reflexioner över musikens epistemiska och ontologiska egenskaper". Presentationen byggde delvis på efterordet från den monografi som jag publicerade 2016. Artikeln är emellertid en omarbetad version av presentationen och tar endast upp ett par aspekter från min monografi - därav titelförändringen. Se Mats Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*, Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 10, 2016.

<sup>20</sup> David J. Elliott, "Music as Knowledge", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, no. 3, Special Issue: Philosophy of Music and Music Education, 1991, s. 21-40.

producera något nytt.<sup>21</sup> Den öppna tolkningen kännetecknas vidare av vad han benämner som konstruktiv beskrivning (*constructive description*):

Far from being merely fabricated, however, constructive description is a form of truth: "Description is a form of revelation. It is not / The thing described, or false facsimile.// It is an artificial thing that exist / In its own seeming".<sup>22</sup>

Konstruktiva beskrivningar skall ses som en *effekt* som musiken genererar och genomgår ofta flera versioner innan de "fastnar" med vad Kramer skriver "a typical sharp fusion of pleasure and knowledge".<sup>23</sup> Men att tala om kunskap om musik och samtidigt säga något om subjektets upplevelse (njutning) av den *konkreta* musiken innebär en prövning som inte sällan har mött motstånd inom framför allt den traditionella musikvetenskapen, men också bland musiker. Aforismen "att skriva om musik är som att dansa kring arkitektur" säger något om denna problematiska relation. Aforismen är inte särskilt ny; den har genom 1900-talet formulerats i olika varianter. Redan 1918 kan man läsa följande i tidskriften *New Republic*:

Strictly considering, writing about music is as illogical as singing about economics. All other arts can be talked about in terms of ordinary life and experience. A poem, a statue, a painting or a play is a representation of somebody or something, and can be measurably described (the purely aesthetic values aside) by describing what it represents.<sup>24</sup>

Därefter har musiker och kompositörer som exempelvis Frank Zappa och Elvis Costello uttryckt sig i liknande ordalag.<sup>25</sup> Naturligtvis är aforismen felaktig och bygger på ett missförstånd. Men den äger samtidigt sin relevans sett i ljuset av de ständigt återkommande diskussionerna om musikens illusoriska oförmåga att uttrycka något annat än sig själv. Den kan förvisso inte på samma sätt ikoniskt avbilda en person eller en solnedgång som en målning eller ett fotografi kan avbilda, men den kan förkroppsliga den upplevelse som människan får

---

<sup>21</sup> Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, California: California University Press, 2010, s. 2.

<sup>22</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 52. De citerade raderna kommer från Wallace Stevens "Description without a Place".

<sup>23</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 53.

<sup>24</sup> *New Republic*, 9 februari, 1918.

<sup>25</sup> Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. viii.

när hon står inför exempelvis en solnedgång.<sup>26</sup> Dessutom skrivs det böcker, artiklar och recensioner om musik och dessa säger i varje fall något om vårt behov av att skriva om och förstå musik. Som musikvetaren Nicholas Cook har uttryckt sig: "We use words to say what music cannot say, to say what we *mean* by music, what music means to us. And in the end, it is largely words that determine what music *does* mean to us."<sup>27</sup>

Samtidigt tycks dessa två aspekter på ett olyckligt sätt blandas samman: musikens representativa förmåga å ena sidan, och att "tala om" musik å andra sidan – även om dessa naturligtvis ibland konvergerar (i föreliggande artikel kommer jag att diskutera ett musikverk där båda dessa aspekter sammanförs). Men kanske berör aforismen något annat? En rädsla av att ta bort något från vår faktiska upplevelse av musik, att man genom de ord man använder genom att skriva om musik reducerar musiken till något den inte är? I själva verket är det tvärt om. Rädslan bygger på en myt.<sup>28</sup> Talet om musik ockuperar vad Kramer benämner två typer av schibbolet (fraser), musik och representation å ena sidan, och musik och språk å andra sidan, vilka måste undersökas vidare.<sup>29</sup>

### **Kunskap och musikalisk förståelse**

Musik är i första hand ett sensoriskt medium som genom lyssnarsubjektet tillskrivs emotionella och affektiva värden eller egenskaper. Denna form av meningsskapande praktik skiljer sig emellertid från meningsskapande som förståelse: För vad innebär det att förstå musik? Ett svar är att den innebär ett specifikt sätt att tolka som därigenom producerar en specifik form av kunskap. En kunskap som dessutom är historiskt, socialt och kulturellt betingad – den är med andra ord kontingent till sin karaktär. Men just på grund av att musik alltid också, oavsett meningsskapande form, är ett sensoriskt medium,

<sup>26</sup> Jämför exempelvis vad Beethoven skriver om sitt programmusikaliska verk Pastoral symfonin (symfoni nr. 6). Se Peter Kivy, "Om avbildning och uttryck i musiken", där han citerar Beethoven som skriver: "Pastoral symfonin är inte en målning, utan ett uttryck för de känslor som uppväcks hos människor som njuter av landskapet, ett verk i vilket några av lantlivets känslor beskrives", Thomas Anderberg och Bengt Edlund (red.), *Musikfrågor: Musikestetisk antologi*, Lund: Bokförlaget Doxa, 1985, s. 134.

<sup>27</sup> Cook, *Music: A Very Short Introduction*, s. vii-viii.

<sup>28</sup> Se min artikel "Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies", *STM-Online*, vol. 15, 2012. Se även W. J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other", *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), Chicago & London: University of Chicago Press, s. 151-83, samt Lawrence Kramer, "Hermeneutics and Musical History: A Primer without Rules, an Exercise with Schubert", *Musical Meaning: Toward a Critical History*, California: California University Press (2002), s. 18-20.

<sup>29</sup> Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, California: California University Press, 2016, s. 24.

öppnar de kunskapsanspråk man gör genom tolkning upp för kritik: Vilka sanningsanspråk kan den kunskap som tolkning producerar göra gällande? Denna fråga bör alltid ställas till den *vetenskapliga* formen av kunskap eftersom denna i någon mån måste skilja sig från den vardagliga kunskapsproduktionen genom sin systematiska metod och hermeneutiskt motiverade tolkning. Detta relateras vidare till typen av musikanalys och till det missförstånd som jag vill mena ofta föreligger: att tolkningen av musik inte primärt syftar till att visa hur musiken är, och heller inte vad lyssnaren alltid faktiskt hör, utan till vad lyssnaren kan höra givet de fakta som han eller hon ges vid lyssnandet. Den kunskap som genereras avser med andra ord att "skänka" kunskap till mottagaren, det vill säga ge en uttrycksfull dimension till upplevelsen som är något mer, något större.<sup>30</sup> Och det gör den genom konstruktiva beskrivningar.

I ett antal böcker har Kramer utforskat relationen mellan musik och kunskap.<sup>31</sup> I sin senaste bok, *The Thought of Music* (2016), inleder han exempelvis med att resonera kring vad musikalisk förståelse innebär och argumenterar för en reciprok förståelsemodell: musiken förhåller sig till mening, subjektivitet, identitet, samhälle, kultur och historia på samma sätt som dessa förhåller sig till musik.<sup>32</sup> Men framför allt kretsar detta förhållande kring hur vi *tänker* och *talat* om och genom musik där språket utgör den förmedlande och tolkande länken i skapandet av mening till lyssnarsubjektet. En ingång till denna tolkningsprocess är det som Hans-Georg Gadamer benämner förståelse som artikulation:

Even perception conceived as an adequate response to a stimulus would never be a mere mirroring of what is there. For it would always remain an understanding of something as something. All understanding-as is an articulation of what is there, in that it looks-away-from, looks at, sees-together-as.<sup>33</sup>

Förståelse *av* något *som* något genom artikulation blir ett sätt att visa *hur* kunskapen produceras. Artikulationen är den utpekande länken i relationen musik-kunskap. Men detta kräver naturligtvis ett rikt metaforiskt språk som både vilar på musikens immanenta struktur, som hur form, klang, harmonik, rytm och melodik hänger samman, och

---

<sup>30</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 194–195.

<sup>31</sup> De tre böckerna är i kronologisk ordning: *Interpreting Music* (2010), *Expression and Truth: On The Knowledge of Music* (2012) och *The Thought of Music* (2016).

<sup>32</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. ix.

<sup>33</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd rev. ed., London: Continuum, 2004, s. 79. Se även Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 114.

musikens kulturella inramning, som när, var, och hur den framträder för lyssnaren.

Förståelse som en form av artikulation har därtill en uttrycksfull dimension. Den ställer frågor som: Vad är det som händer när man som lyssnare upplever musiken *som* något annat? Eller uttryckt på följande sätt: Vad gör perceptionen med mig som lyssnare? När man exempelvis hör en melodi *som* något sorgset förflyttas upplevelsen av musik från det "obegripliga" till det "begripliga" utifrån ett semantiskt perspektiv.<sup>34</sup> "Det obegripliga" skall här naturligtvis inte förstås som att musiken inte kan tillskrivas ett emotionellt och affektivt värde, det vill säga, vi kan njuta av den, men kunskapsanspråken kan endast förverkligas i denna förflyttning. Tolkningar av musik av det här slaget skall således transformera, ja kanske till och med *transcendera*, lyssnaren. Men denna transcendentala aspekt måste förankras i det konkreta, i det singulära.

### **"Hård epistemologi", sanning och objektivitet**

Ovan förda resonemang utsätts emellertid ofta för kritik, antingen för att kunskapsproduktionen är för "objektivt" hållen eller för "subjektiv" till sin karaktär. Frågan handlar alltså om vilka sanningsanspråk som kunskapen kan göra, eller snarare vad vi lägger i ordet sanning. Detta ger upphov till följdfrågor: Vad gör vi när vi tolkar musik? Vad lär vi oss när vi tolkar musik? Vad står på spel? Och varför skall vi bry oss? Dessa frågor blir särskilt viktiga när de ramar in i vad jag skulle benämna en ontologisk och epistemologisk kontext. Kramer menar exempelvis att musikvetenskapen har accepterat en typ av kunskap som inte uppmuntrar oss att presentera våra subjektiva tolkningar av musikens "semantiska obestämlighet". Han benämner denna form av kunskap som "hard epistemology", vilken i princip är förtryckande. Detta betyder att den verbala artikulationen av musik, eller mer specifikt, den konstruktiva beskrivningen, som våra kunskaps- och därmed sanningsanspråk vilar på, måste utforskas: Hur ser relationen ut mellan ord och musik om nu orden, som Cook anför, bestämmer vad musiken betyder för oss? Ja, enligt den "hårda epistemologins" perspektiv så utgör musik och språk två sfärer där musiken som medium karakteriseras i termer av omedelbarhet, det vill säga njutning, sensation och subjektiv tillfällighet, medan språket som medium karakteriseras i termer av reflektion, det vill säga subjektiv autonomi

---

<sup>34</sup> Kramer, *Expression and Truth*, s. 11 samt Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 115.



och kultur.<sup>35</sup> Relationen mellan musik och språk berör med andra ord frågor som tolkning och sanning.<sup>36</sup>

All musik är symbolisk i någon mening – även musikverk som inte utger sig för att vara programmusikaliska. Men för att det symboliska skall framträda som kunskap krävs det enligt Kramer ”an interpretation in a strong hermeneutic sense”,<sup>37</sup> det vill säga att den tolkning som man företar måste vila på tidigare kunskap (vilken typ av kunskap? all typ!) samtidigt som den förväntar sig att bli något *annat*, något *nytt*, än vad den klingande musiken i sin ”renaste” form uttrycker: musikens uttrycksfullhet måste med andra ord verbaliseras. Detta något *annat* är vad förståelse-som-artikulation kan skapa – återigen utgör språket den länk som skapar något nytt. Samtidigt riskerar detta ”något annat” att fokusera på musiken för tolkning som en *singularitet* snarare än något allmängiltigt. Går det att gå bortom denna singularitet? Denna form av schibboleth berör, till skillnad från musik och språk, frågan om kompetens hos den som tolkar musiken.<sup>38</sup> Tolkning är vidare en form av risktagande eftersom dess primära medium, språket, alltid i någon mening inbegriper, som framgår av vad Kramer säger ovan, ett sanningsanspråk. Säger jag något om musiken skall detta tas för sanning på samma sätt som jag säger något överhuvudtaget om världen.<sup>39</sup> Det är också här som den hårda epistemologin har varit förtryckande då språket har varit av musikteknisk karaktär. Men det musiktekniska är endast skenbart objektivt; det är också alltid metaforiskt. Därtill bör man fråga sig hur mycket tekniska fakta som behövs för att tolkningen skall betraktas som legitim och svaret är, som Kramer formulerar det, exakt så mycket som krävs för ändamålet ifråga. Med detta följer ett centralt resonemang hos Kramer vad gäller tillämpning av teorier, idéer och begrepp i tolkningen. I det korta musikexempel som följer skall jag försöka visa hur denna tillämpning kan gå till.

### **”Into The City”: att filosofera musikaliskt**

Det vore för enkelt att exemplifiera med musik som Kramer själv diskuterar i sina studier – hans musik är den klassiska repertoaren, 1800-talets romantiska musik som Chopin, Beethoven, Schubert, etc. Han vill emellertid hävda, vilket han gör genomgående i sina böcker, att

---

<sup>35</sup> Lawrence Kramer, ”Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics”, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, California: California University Press, 1990, s. 4. Se även Arvidson, ”Music and Musicology”.

<sup>36</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 25.

<sup>37</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 4. Se även Mats Arvidson, ”The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music Studies”, *Ideology in Words and Music*, in H. Hart, K. Heady, H. Hinz & B. Schirrmacher (eds.), *Stockholmer Germanischer Forschung*, 79, 2012, s. 16–29.

<sup>38</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 26.

<sup>39</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 27.

hans tankemodeller skall kunna föras över på andra typer av musik, ja all typ av musik. I mitt exempel riktar jag uppmärksamheten mot jazzmusiken, dels därför att den alltför sällan diskuteras i sammanhang som dessa, dels för att kunna förhålla mig relativt fritt till Kramer. Chopin, Beethoven och Schubert är därtill inte bara historiskt och kulturellt utan också analytiskt belastade; de är inskrivna, *konstruktivt beskrivna*, i en mängd tolkningar och omtolkningar. Detta gör mitt korta exempel mer utmanande och riskfyllt då något etablerat tolkningsföretade inte finns. Musikexemplet är hämtat ur jazzmusikern och kompositören Brad Mehldaus instrumentala, programmusikaliska, och cykliska verk *Highway Rider* (2010).<sup>40</sup> Musikstycket, "Into The City", består av piano, bas och trummor och är drygt sju minuter långt med ett tempo på ca 178 bpm. En analys med utgångspunkt i idén om öppen tolkning och konstruktiv beskrivning skulle kunna se på följande sätt:

*Musikanalys:* Plötsligt befinner sig lyssnaren i centrum av en hetsig urban miljö; det upprepande, fyra-takters, rytmiska åttondelsmönstret på piano, som inleder hela kompositionen, fortsätter sedan i bakgrunden (se notexempel nedan). Ovanpå detta vilar ett dissonant, musikaliskt motiv, som skiftar i tempo genom synkoper – ett motiv som skapar förvirring – innan kaos framträder. Eftersom det inte finns någon känsla av riktning, pekar detta på ett möjligt förvirrat sinnestillstånd (vems tillstånd? lyssnarens?).



Det inledande (a)rytmiska mönstret till "Into The city".

Den urbana miljön förstärks ytterligare genom hårda, metalliska ljud från slagverk, vilket sammantaget förmedlar en känsla av kaos och stress. Filosofen Henri Lefebvre (1901–1991) skulle i sin studie om tid, rum och rytm i det urbana vardagslivet möjligtvis tillskriva dessa typer av hetsiga rytmer som ohälsosamma, patologiska, och benämna dem som arytmska.<sup>41</sup> De framträder i skärningspunkten mellan rum (den urbana miljön) och tid och den *energi* som de skapar – i detta fall negativ energi: "Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is **rhythm**."<sup>42</sup> Jag skall återkomma till denna relation mellan tid, rum och energi. Först, vad är det för typ av studium som Lefebvre vill sätta i handling?

<sup>40</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*.

<sup>41</sup> Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum, 2004.

<sup>42</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 23. Fetstil i original.

Studiet av rytm kan enligt Lefebvre ske på två sätt: dels med fokus på kroppens rytm (puls), dels med fokus på begrepp och kategorier, det vill säga antingen med fokus på det partikulära till det generella eller från det abstrakta till det konkreta. Rytm bygger på repetition som framträder i tid och rum. Här skiljer Lefebvre på två typer av repetitioner – cykliska och linjära:

Cyclical repetition and linear repetitive separate out under analysis, but in *reality* interfere with one another constantly. The cyclical originates in the cosmic, in nature: days, nights, seasons, the waves and tides of the sea, monthly cycles, etc. The linear would rather come from social practice, therefore from human activity: the monotony of actions and movements, imposed structures.<sup>43</sup>

Hans analytiska utgångspunkt är en dialektik mellan de ovan nämnda elementen tid, rum och energi. Dessa är nödvändiga för att beskriva och analysera den kosmiska verkligheten (som framgår av citatet ovan); men analysen kräver vissa preciseringar av typer av rytmer och av det rytmanalytiska projektet:

At no moment have the analysis of rhythms and the rhythm-analytical project lost sight of the body. Not the anatomical or functional **body**, but the body as **polyrhythmic** and **eurythmic** (in the so-called *normal* state). As such, the living body has (in general) always been present: a constant reference.<sup>44</sup>

Kroppen är alltså utgångspunkten för det rytmanalytiska projektet. Det finns emellertid en tredje typ av rytm, förutom de två nämnda i citatet, nämligen *arytmi*, som framträder när rytmer inte är förenliga. Rytmanalytikerns utgångspunkt i detta är, och måste vara, sig själv – hon binder genom sig själv samman tid, rum och energi, genom att lyssna på sin kropp; analytikerns egen kropp blir på så sätt referenspunkten för studien.<sup>45</sup> Lefebvre beskriver metodiskt hur man bör gå tillväga genom en betraktelse av Paris urbana liv genom ett fönster. Att "lyssna" på stadens rytm (puls) innebär man går in och ut från sin kropp – den egna kroppens rytm sätts i relation till den yttre rytmen – och att fokus riktas mot rummet, den linjära repetitionen.<sup>46</sup> Ur denna betraktelse framträder vidare en idé om att den moderna urbana

---

<sup>43</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 8.

<sup>44</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 67. Fetstil i original.

<sup>45</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 19–20.

<sup>46</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 33.

staden representerar – eller snarare simulerar – en verklighet, där ett här och nu inte finns (det finns något närvarande, *present*, men inte en närvaro, *presence*):

Presence is **here** (and not up there or over there). With presence there is dialogue, the use of time, speech and action. With the present, which is there, there is only exchange and the acceptance of exchange, of the simulacrum.<sup>47</sup>

I grunden framträder här en ideologikritik där det moderna vardagslivets, och framför allt dess tillstånd av medialisering, riskerar att utplåna närvaron, dialogen.<sup>48</sup>

Men hur kan Lefebvres analytiska projekt tillämpas på Mehldaus musik? Jag vill mena att musiken som sensoriskt medium bokstavligen förkroppsligar dessa typer av rytmer eftersom de upplevs fysiskt – musiken sätter kroppen i vibration. Därtill har rytm i denna bemärkelse trängt in i blodsystemet – den befinner sig i kroppen. Musikens metaforiska illustration har här blivit bokstavlig; den hetsande rytmen i musiken har förvandlats till kropp och blod liknande en arytmask hjärtpuls. Och den gör det genom att man som analytiker först lyssnar på sin egen kropp, sin egen rytm, och därefter på det sammanhang genom vilken musiken framträder. Med Lefebvre blir utgångspunkten för analysen således kroppen – subjektiviteten blir därmed en central del i tolkningsprocessen.

Kramer kallar denna öppna tolkning, om den lyckas med att producera något nytt och gå bortom ”tillämpning” av idéer, för att *filosofera musikaliskt* – vilket endast låter sig göras på musiken i sin singularitet. Så, vilka sanningsanspråk kan denna tolkning sägas utgöra? Ja, i föreliggande fall krävs det information som *motiverar* den. Det kan röra sig om allt från titeln på verket och hur den förhåller sig till den musikaliska strukturen, medieringsformen och eventuella programblad. Öppna tolkningar är, om än kontingenta, inte godtyckliga. Tolkningen måste emellertid kommenteras för att begripliggöras:

*1. Beskrivningens problematik:* Tolkningen baseras på fakta som styr produktionen av kunskap (och mening). Jag kallar detta för beskrivningens problematik eftersom man alltid står inför valet av ett antal parametrar där frågan om hur mycket information som krävs ställs på sin spets. Hur mycket tekniska fakta krävs i form av tonart, harmonik, tempo, etc.? I föreliggande fall baseras urvalet av fakta dels på den verbala inramning som Mehldau själv har formulerat (ett verbalt narrativt ramverk), dels på ett urval musiktekniska termer som är

---

<sup>47</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 47. Fetstil i original.

<sup>48</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 48.

tillräckligt specifika för den öppna tolkningen. Förespråkare för den "hårda epistemologin" skulle möjligtvis hävda att min analys inte innehåller tillräckligt med tekniska fakta.

2. *Tillämpning av idéer*: Den grundläggande metaforen i denna tolkningsprocess är Lefebvres idé om tid som arytmi. Här är det enligt Kramer av central betydelse att metaforer - eller idéer, teorier, begrepp - inte förutsättningslöst tillämpas. Tillämpning implicerar nämligen reproduktion snarare än användning. Om vi vill något mer än tillämpning, så måste vi hitta en väg in till det utrymme där detta kan kanalisera flödet av betecknande.<sup>49</sup> Metaforen måste med andra ord hitta sin *musikaliska* motsvarighet:

[T]he music must be granted enough semantic license for accounts of it to join, on equal terms, the succession of paraphrases, citations, and reiterations that constitutes the ideas in question. The music has to be accorded a concrete, idiomatic, and hermeneutically active role in the project of thought.<sup>50</sup>

I föreliggande fall framträder den musikaliska motsvarigheten till metaforen i idén om tid som en rytmisk enhet. Däremot framträder inte det rumsliga här med lika stor tydlighet. Denna finner snarare sin *verbala* motsvarighet genom de så kallade paratextuella informationerna till Mehldaus musik: titeln till verket och framför allt det verbala narrativ som följer med musiken. Hela verket kan betraktas som en form av musikalisk road movie, där man som lyssnare får följa med protagonisten John Boy på hans resa genom det amerikanska landskapet, i syfte att "hitta sig själv". I nedan anförda utsnitt ur det verbala narrativet framträder det specifika musikstycke som föreliggande artikel fokuserat på (det fetstilta representerar de olika musikstyckena i verket):

With the other travelers, he [huvudprotagonisten John Boy] sees more of his surroundings than he did when he was alone, because there is another set of eyes to look through. Those others come and go, though, and sometimes he is alone again. As his surroundings and his companionship constantly shifts, he experiences the way time passes: **Something is capricious and ephemeral**, you hold it in your hand and take pleasure in it; you feel its immediacy. Then it leaves you, and you feel the weight of its absence; the **sky turns grey**. And time never stops.

<sup>49</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 6.

<sup>50</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 10-11.

He travels further, always moving onward, **through the throng of cities**, and then **further west, where the land is dry**. There, there are fewer people, and they are hardened but wise, full of legend and old ways.<sup>51</sup>

Den verbala informationen må vara knapphändig, men väl tillräcklig mot bakgrund berättelsens tidigare struktur (som här av utrymmesskäl inte kan återges). Men även här krävs det någon form av kommentar: Musikens känslomässiga nyanser (känslan av kaos och stress) banar väg för en tolkning som framträder när musiken paras ihop med delar av det verbala narrativet och de troper som är förknippade med hetsiga urbana miljöer. Denna parning mellan ord och musik, mellan tid och rytm å ena sidan och rum och urban miljö å andra sidan, belyser skillnader i den spatiotemporal modaliteten.<sup>52</sup> Ord tycks ha problem med att förkroppsliga processer av olika slag, som exempelvis känslor och kroppar i *rörelse* (tid) i rummet. Språkets funktion i kompositionen tycks endast kunna rikta vår uppmärksamhet mot huvudkaraktären i det verbala narrativet och till känslan vad det innebär att befinna sig mitt i en "hetsig stad". Denna känsla kan endast förkroppsligas av musiken. Meningen skapas således först när ord och musik förs samman. Den konstruktiva beskrivningen syftar här till att transformera, skapa något nytt. På så sätt blir tillämpningen av Lefebvres rytmanalys begriplig.

Det skall avslutningsvis sägas att diskussionen om Lefebvres rytmanalys kan utvecklas mer än vad jag här har låtit göra, inte minst rytmernas olika sociala, kulturella, ekonomiska och psykologiska implikationer. "Into The City" fungerar som ett utsnitt ur något större. I min studie, *An Imaginary Musical Road Movie* (2016), argumenterar jag för att det rör sig om en resa genom det amerikanska landskapet, men där detta stycke blir ett uttryck för kaos: "it is what happens when the highway is suddenly lost".<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 90.

<sup>52</sup> Med spatiotemporal modalitet avser jag en av de fyra modaliteter som Lars Elleström konstruerar; den behandlar frågan om ett mediums tidsliga och rumsliga egenskaper, och vad det är som möjliggör dessa egenskaper. Ord kan beskriva rum men har, som i mitt exempel, svårt att förkroppsliga den kroppsliga upplevelsen av att befinna sig i rummet. De övriga typer av modalitet är materiell, sensorisk och semiotisk. Se Elleström, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010, s. 11-48.

<sup>53</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 169.

## **Den musikaliska tolkningens legitimitet: är musik verkligen en sten?**

Vad är det som säger att denna tolkning är rimlig? Vilka bevis kan understödja den? Eller, för att återknyta till en av de ställda frågorna ovan: Vad står på spel? Är det min trovärdighet (kompetens) som musikanalytiker? Säger tolkningen mer om mig som subjekt än om musiken? Ja, med utgångspunkt i Lefebvres rytmanalys, är det av central betydelse att man utgår från sin egen kropp som referenspunkt. Den skeptiska musikanalytikern skulle hävda att den inte är tillräckligt sanningsenlig i relation till musikens immanenta struktur. Denne skulle kanske hävda att *subjektiviteten* tar en för stor plats i tolkningsprocessen på bekostnad av en mer objektiv hållning – vad nu dessa enheter, subjektiv respektive objektiv, betyder.

Låt mig mot bakgrund av detta göra en jämförelse mellan två typer av objekt som är lika verkliga. Föreställ dig en sten i vilken form som helst. Om vi bortser från att det språkliga och semiotiska utpekandet av objektet som en ”sten” är beroende av ett subjekt så kan vi förstå den som något oberoende av oss, liksom vi kan förstå att musik är något helt annat än en sten – den kan inte existera utan att vi definierar den som musik. Jag vill mena att musik som objekt många gånger har betraktats som om den vore en sten vars egenskaper kan definieras i objektiva, mätbara termer; genom att förstå musik, för att låna en term av den kanadensiske filosofen Ian Hacking, som en *interaktiv kategori* vill jag mena att denna jämförelse kan upplösas – kunskapen/meningen skapas i interaktionen mellan musik och subjekt.<sup>54</sup> Medan en sten kan sägas vara ontologiskt objektiv bör musik betraktas som ontologiskt subjektiv – musik är ontologiskt subjektiv eftersom den är beroende av oss som medvetna, rationella aktörer. Vanligtvis föreligger en korrelation mellan det ontologiskt objektiva och det epistemiskt objektiva, och omvänt mellan det ontologiskt subjektiva och det epistemiskt subjektiva; min tes är att denna korrelation inte nödvändigtvis är sann. Alltså, genom att hävda att även om musik som objekt är ontologiskt subjektiv, så utesluter inte sådana påståenden att musik är epistemiskt objektiv.

Sådana här tolkningar är inte helt ovanliga inom musikvetenskapen. Men de är inte heller helt okontroversiella. Så frågan jag vill sätta fingret på är: på vad sätt kan en sådan kunskapsproduktion sägas vara legitim och göras allmängiltig? Mot vad förhåller sig sanningsbegreppet? Som jag ser det måste det vara mot den levda verkligheten inom vilken upplevelsen av musik äger rum, och inte mot musiken som ett objekt oberoende av denna levda verklighet. Men visst, legitimiteten beror också på vilka anspråk man gör med den.

---

<sup>54</sup> Ian Hacking, *The Social Construction of What?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, s. 103.

Jag vill emellertid hävda att en tolkning av det slag som jag har exemplifierat genom en hermeneutisk motivering mycket väl genom sin singularitet också samtidigt kan förstås som något allmängiltigt.



## Referenser

- Arvidson, Mats (2016). *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*, Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, vol. 10
- Arvidson, Mats (2014). "The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music Studies", Word and Music Association Forum, i H. Hart, K. Heady, H. Hinz & B. Schirrmacher (red.) *Ideology in Words and Music*, Stockholmer Germanischer Forschung, 79, s. 16-29
- Arvidson, Mats (2012). "Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies, *STM-Online*, 2012 (15).
- Cook, Nicholas (1998). *Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press
- Elleström, Lars (2010). "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, s. 11-48
- Elliott, David J. (1991). "Music as Knowledge", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, no. 34, Special Issue: Philosophy of Music and Music Education, s. 21-40
- Gadamer, Hans-Georg (2004). *Truth and Method*, 2:a rev. uppl., London: Continuum
- Hacking, Ian (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Kivy, Peter (1985). "Om avbildning och uttryck i musiken", Thomas Anderberg och Bengt Edlund (red.), *Musikfrågor: Musikestetisk antologi*, Lund: Bokförlaget Doxa, s. 128-144
- Kramer, Lawrence (2016). *The Thought of Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth: On the Knowledge of Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2010). *Interpreting Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2002). "Hermeneutics and Musical History: A Primer without Rules, an Exercise with Schubert", *Musical Meaning: Toward a Critical History*, California: California University Press, s. 11-28
- Kramer, Lawrence (1990). "Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics", *Music as Cultural Practice 1800-1900*, California: California University Press, s. 1-20
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum

Mitchell, W. J. T. (1994). "Ekphrasis and the Other", *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London: University of Chicago Press, s. 151-83  
*New Republic*, 9 februari, 1918

## Författarpresentationer

**Mats Arvidson** är fil. doktor och docent i musikvetenskap och universitetslektor i intermediala studier, vid Lunds universitet. Han disputerade i Göteborg 2007 på avhandlingen *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945-1960*. Därefter har han huvudsakligen skrivit om musik och intermedialitet och kom under våren 2016 ut med monografin *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider* som diskuterar och analyserar relationen mellan musik och narrativitet.

**Henrik Brissman** är idé- och lärdomshistoriker vid Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet. Hans avhandling *Mellan nation och omvärld: Debatt i Sverige om vetenskapens organisering och finansiering samt dess internationella och nationella aspekter under 1900-talets första hälft* (2010) behandlade svenska vetenskapliga förbindelser i skuggan av de båda världskrigen. Brissman forskar för närvarande om värnpliktsvägrarrörelsen i Sverige mellan 1965-1991 samt Sveriges förhållande till Unesco vid tiden för Sveriges inträde 1950.

**Camilla Jonasson**, doktorand i musikpedagogik vid musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, är i grunden musiklektare men numera producent på Unga Musik i Syd. Hon har även en bakgrund som musiker i Malmö i bland annat grupper som Modesty Blaise, Malmös första rockband med enbart kvinnor; Three Blind Mice, popband knutet till Tambourine Studios som stod för det "nya analoga soundet" under 90-talets poprevival vilket senare ledde fram till bandet Donkeyshot, där trummorna byttes mot sångmick och låtskrivande.