

Musikerroller under omprövning.

En analys av förändrade musikersubjekt under 1960- och 70-talen, särskilt inom den progressiva musikrörelsen¹

Av Alf Arvidsson

Musiker är offentliga personer. Det innebär att de aldrig representerar sig själva som privatpersoner enbart, utan för att någorlunda varaktigt kunna finnas med i offentligheten måste de leva upp till och förverkliga förväntningar om vad en musiker är och ska göra. Vi kan tala om att det finns en *musikerroll* som den individuella musikern måste förhålla sig till. Och ju mer diversifierat musiklivet är desto större möjligheter finns för att musikerrollen också kan diversifieras, delas upp i flera olika roller som kan vara överlappande, komplementära eller antagonistiska.

I denna artikel vill jag exemplifiera hur rollbegreppet kan användas för att analysera hur musik existerar som socialt fenomen. Utgångspunkten är att sociala förändringar, inkluderande nya publikgrupper och idéströmningar, skapar positioner för nya typer av musiker som kan gestalta, förmedla, bekräfta dessa nya publikers och idéer. Mitt empiriska underlag härstammar från det sena 1960-talet och 1970-talet, där både ett allmänt vänsterpolitiskt uppsving och diskussioner och nya idéer om musikens möjligheter skapade nya roller eller positioner för musiker. Särskilt kommer jag att utgå från den progressiva musikrörelsen som till stor del byggdes upp som ett uttalat alternativ till etablerade mönster.

Teoretisk bakgrund

Teoretiskt har jag, förutom att Erving Goffmans dramaturgiska perspektiv på samhället (1974) finns i bakgrunden för roll-begreppet, hämtat inspiration från bl.a. Pierre Bourdieus tankar om kulturproduktionens fält (1984, 1993, 1996, Broady 1998). Tillämpat i detta sammanhang kan vi se på musiklivet som ett *fält*, där det finns olika *positioner* för *aktörer*. Relaterat till detta finns ett fält av musikens genrer (en viss position som aktör ger förväntningar om vilka genrer som används). Positioner på fältet kan bestämmas genom en mängd faktorer (t.ex. graden av erkännande från etablerade kritiker, andra musiker och andra makthavare, publikens storlek och

¹ Artikeln är författad inom ramen för projektet Musik och politik under 1970-talet: politiseringen av ett fält, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond (RBJF) 2005–2006. En preliminär version presenterades på symposiet Musikvetenskap idag, Växjö juni 2006.

sociala struktur, i vilka sammanhang musiken framförs, repertoar, instrument, skivbolag och andra ekonomiska resurser etc., kön, utbildning, geografisk hemvist etc.). Musiker som har etablerat sig på en position inom fältet kan tjäna som förebilder för andra i att förkroppsliga ”vad som gäller” – alternativt, för att etablera sig på fältet kan en strategi vara att söka positioner som inte redan är befolkade.

Inspiration har också hämtats från Michel Foucaults tankar om *diskurser* och *subjektspositioner*. I ett samhälleligt system som struktureras av olika diskurser ger olika positioner (jfr ovan!) möjligheter och begränsningar för vilken subjektivitet som är möjlig, dvs. i en viss position förutsätts en viss självuppfattning vilket i sin tur påverkar hur individen agerar på kort och lång sikt. En musiker kan ses som involverad i en mängd maktrelationer som måste reproduceras – t.ex., för att behålla sin publik måste musikern uppfylla dess förväntningar på vad som spelas och hur.

I min teoretiska bakgrund ingår också olika textanalytiska diskussioner. Hillevi Ganetz avhandling *Hennes röster* (1997) har inspirerat med sin analys av kvinnliga rockpoeters texter (Turid Lundqvist, Eva Dahlgren, Kajsa Grytt), där en viktig utgångspunkt är vilket *jag* som uttrycks i sångtexterna. Hennes analys ställer diktjagen i relation till samhällets möjliga kvinnliga subjektiviteter – eller: vilka känslor, idéer och självbilder kunde läggas i en ung kvinnas mun, under 1970- och 80-talen, vilka textteman och attityder var relevanta för att som i dessa fall vara trovärdiga som personliga reflektioner? Vidare har Katherine Galloway Youngs narratologiska diskussion i *Taleworlds and Storyrealms* (1987) betytt mycket. Hon diskuterar där muntligt berättande och gör en analytisk distinktion mellan berättaren (som agerar gentemot lyssnare), berättarrösten (som för ordet i texten), och huvudpersonen i berättelsen. Överfört till analys av sångare och sånger kan vi tala om sångaren, sångens (berättar-)röst och sångens huvudperson. Denna distinktion kan vara av betydelse för att förstå hur publiken ser på relationen mellan musiker och repertoar. Är sångerna självupplevda, kan/ska sångaren identifieras med sångens röst, för att vara trovärdig för sin publik?

Roller och musikerroller

Begreppet *roll* har länge använts för att beskriva individen i samhället. Inom sociologi, där begreppet etablerades på 1930-talet (och varifrån det fick en allmän spridning i offentlig debatt under 1950- och 60-talen), kan roll definieras som ”det beteendemönster som förknippas med skyldigheter och rättigheter i en viss social position” (Bengtsson och Hjern 1973). Ibland används termen rolluppsättning för att beteckna uppsättningen av *förväntningar*, plikter osv. som är förknippade med en viss roll (Østerberg 1983 s. 42). Termen rolluppsättning kan emellertid lätt tolkas som en samling av flera roller, jag undviker den därför men kommer att använda mig av perspektivet att en roll innebär en mångfald av förväntningar.

En roll förutsätter alltså en social position, och en social position förutsätter relationer till andra roller. Rollen som musiker förutsätter andra som inte musicerar men som också ingår i situationen. Varje situation där musik framförs kan principiellt analyseras med hjälp av termerna *musiker* och *publik*. I ett samhälle med yrkesdelning och offentlighet har både ”musiker” och ”publik” mer abstrakta/generaliserade betydelser just i form av de sociala förväntningar på beteenden som de förknippas med. I ett offentligt samhälle tenderar ”publiken” att ofta vara underförstådd som begrepp, eller likställs med ”allmänheten”. Det är yrkesrollen, musikern, som uppmärksammas och problematiseras. Samtidigt finns också andra roller musiker har att relatera till: skivbolagspersonal, managers, arrangörer, journalister och andra musikpolitiska makthavare, som har sina synpunkter på vem som ska vara musiker och vad och hur musikern ska spela.

Vad som är skyldigheter och rättigheter för musiker, och förväntningarna på beteende som stämmer överens med detta, varierar socialt och historiskt och även mellan och inom olika genrer (exempel och diskussioner återfinns bl.a. i Merriam 1964 kap. VII, Nettl 1983 kap. 21, Becker 1963, Ternhag 1992). I det exempel jag utgår från här växte det fram ett missnöje med de existerande musikerrollerna, så som de definierades genom förväntningar från dominerande krafter inom musikbransch och kulturpolitiska ramverk. Inte lika tydligt formulerat var att det också handlade om nya publikgrupper som inte motsvarade konventionella bilder av publik.

Som jag antydde inledningsvis handlar denna artikel om hur musiker tar plats i offentligheten genom att uppfylla roller. Offentligheten är inte självklart homogen, och det handlar inte självklart om *en* musikerroll. Under 1900-talet har vi sett en diversifiering av det offentliga musiklivet, där skillnader i musikalisk stil, framförandesituationer och publikens sammansättning också skapat förutsättning för en variation av musikerroller, och variation inom variationerna. Dessutom har musiklivet i ökande utsträckning kommit att gestalta *individualisering*, dvs. både inom publik och bland musiker har det inte räckt med en konventionell hantverksmässig skicklighet, utan någon form av personlig originalitet ovanpå detta har utgjort en extra dimension.

Här finns en uppenbar konflikt. Att vara konventionell och originell kan ses som motpoler på en glidande skala, dvs. det måste finnas någon form av konventionalitet för att kunna premieras för originalitet. I praktiken kan vi se att det tenderar att bildas positioner där det är möjligt att ta plats som individ – eller att individer söker en position där de blir synliga för publiken. Ofta finns det fler olika positioner möjliga samtidigt inom ett och samma estetiska system; olika roller kan komplettera varandra, eller bildas och utvecklas i kontrast mot varandra. Att vara innovativ inom en musikstil är ofta att kunna hitta nya positioner som är möjliga utan att falla ur det gemensamma värdesystemet.

Vad är det som gör att vi kan identifiera en musiker som musiker? Som analytiskt verktyg kan förslagsvis användas en uppdelning av musikerrollen i *verksamheter*,

egenskaper och *representationer*, som sammantaget bildar imagen av vad en individuell musiker är, och samtidigt ingår i imagen av vad en ”typisk och bra” musiker är. Med verksamheter syftar jag på när var och hur musikern möter sin publik; vilka *konsertertyper* med vilka *publiker* och vilken *repertoar*. Med egenskaper menar jag vad som är viktigt i publikens ögon och öron: det kan vara fingerfärdighet, improvisationsförmåga, timing, publikkontakt, klädsel etc. Med representationer tänker jag på hur musikern framställs av andra och av sig själv i intervjuer, på skivomslag, hemsidor, etc. Här kan faktorer som musikerns idéer om sin musik (eller journalisters idéer!), bakgrund och livshistoria, livsstil och idéer om samhället finnas med. Sammantaget ska det bli en image – en image som känns *trovärdig* för den publik som eftersträvas, och som är förenlig med den musikerroll som hör samman med publiken.

I projektet Musik och politik under 1970-talet: politiseringen av ett fält, är den övergripande målsättningen att studera de kopplingar som gjordes mellan musik och politik. På vilka sätt kunde olika former av musik och musicerande ses som politiska ställningstaganden, och vilka estetiska val blev följden? I detta sammanhang har diskussionerna om musikerrollen aktualiserats. Jag bygger på genomlysning av ca 150 LP och läsning av konvoluttexter. Vidare har jag gått igenom samtida press, främst aktuella årgångar av musiktidningarna Orkester-journalen, Jazz-nytt, Opus, Musik-kultur, Tonfallet, Stereo-Hifi, Musikens Makt, de allmänskulturella Ord & Bild, Clarté, Röda Rappet, Fönstret, Tidsignal, samt särskilda debatter i dagspress, identifierade via *Svenska tidningsartiklar*. En mer fullständig källredovisning kommer i Arvidsson, under arbete.

Valet av den progressiva musikerörelsen kan förtjäna några förtydliganden. I ett övergripande perspektiv kan den framstå som ett marginellt fenomen som inte representerar de dominerande dragen i sin samtids musikliv och musikvanor. Förutom några få artistnamn med en handfull storsäljande LP-skivor, och vissa massmediala genomslag (t.ex. Gärdesfesten 1970, Grammis 1972, Alternativfestival 1975, Tältprojektet 1977) var musikerörelsen närmast att betrakta som en mindre subkultur där det mesta enbart hade betydelse internt. Samtidigt finns poänger i att rörelsen var utlöpare av mer övergripande diskussioner i samhället, inklusive diskussioner om musikens roller, och att det fanns en stor variationsrikedom av musikaliska uttryck inom rörelsen, vilket är en poäng i den här uppsatsen. För framställningar om musikerörelsen, se Fornäs 1979, 1985 och 1992 samt Lilliestam 1998. Se även mina utgångspunkter i Arvidsson 2001 och 2003.

1960-talet som brytningstid

I det tidiga 1960-talet fanns några stereotyper som musiker hade att förhålla sig till. Vi kan summariskt tala om det världsfrånvända geniet, den tekniske virtuosen, den professionelle underhållaren och tonårsidolen, vid sidan av den anonyma (upp-

drags-) musikern. Gemensamt var att de hanterades av en stab av managers, transporterades från scen till scen för att framföra ett strömlinjeformat program (alternativt, Unika Tillfällen) för en utbyttbar publik. De finns på avstånd från publiken, inom sina respektive sfärer. Kompositörer och textförfattare sågs i regel som roller separerade från musikerroller. I sammanhanget kan också rollerna som musiklärare och dansmusiker nämnas. I deras roller ingick en annan närhet till en publik, men samtidigt var rollen begränsad till mer reproduktiva funktioner; att förmedla högkultur respektive populärkultur.

Under andra halvan av 1960-talet ställdes det befintliga musiksamhällets former under debatt². Det traditionella musiklivet med konserthuset och operan som viktigaste platser för en seriös musik upplevdes som en konserverande struktur – både för att de byggde på och cementerade 1800-talets estetik, och för att de hade en privilegierad position som de enda samhällsunderstödda musikformerna när andra seriösa former som jazz, folkmusik, experimentiell pop och elektronmusik saknade denna typ av offentligt erkännande. Den marknadsfinansierade musikscenen, den kommersiella musikbranschen, upplevdes som inskränkt och konserverande, en makthavare som i bästa fall exploaterade ett seriöst musikintresse utan att ta något kulturellt ansvar, i sämsta fall verkade för musikalisk fördumning.

I diskussionerna ifrågasattes också de traditionella musikerroller som ingick i musiklivet. De är absoluta och avgränsade, musikerna finns för att utföra sina konster när det finns behov av dem, i övrigt svävar de utanför samhället. Istället ställs nu frågor om vilken roll musiken spelar i samhällslivet och hur musikerna ska vara förankrade och integrerade i samhället.

Vad som är intressant med det sena 1960-talets diskussioner är att de fördes i ett samhälle med möjligheter till förändring (och, vetskapen om möjligheter till förändring bidrog säkert till att diskutering kändes meningsfullt). En politisk vilja fanns att införa en aktiv offentlig (statlig/kommunal) kulturpolitik, och det nystartade Institutet för Rikskonserter sågs som ett organ för att driva förändringsarbete inom musikens område. Sveriges Radio vek 1966 en hel radiokanal för seriös musik. Samtidigt växte det också fram en ny publik, som både innebar en potential för nya musikerroller, och samtidigt också var direkt intresserad av att förändra det etablerade samhället och dess etablerade roller, en ungdomsgeneration med allmänt samhällskritiska och ofta uttalat vänsterpolitiska attityder.

De direkta diskussionerna fördes på flera olika plan. Studenter vid musikhögskolorna ifrågasatte det musikliv de utbildades för som tonsättare, musiker, och musiklärare. Popmusikens snabba utveckling mot konstnärlig form 1967–68, vilket inkluderade inspelnings teknikens möjligheter och en ”postmodern” integration av disparata musikaliska intryck (folkmusik, jazz, soundscapes), gjorde snabbt att den kommersiella musikbranschens värderingar och arbetssätt framstod som helt inadekvata. Från

2 De debatter och de kritiska hållningssätt som åsyftas kommer att redovisas mer i detalj i Arvidsson under arbete.

1965 ställdes bland kulturarbetare generellt ett krav om personligt *engagemang*, tydligt avspeglat i konsten. En ökad betoning i den allmänna kultur- och samhällsdebatten av klassanalysens fortsatta relevans och giltighet öppnade för att tillskriva arbetare, bönder, lägre tjänstemän förmåga att vara självständiga produktiva aktörer inom kulturområdet ("folkets kultur" etc.). Slutligen, för de nya politiska och alternativa rörelser som växte fram baserade på ungdomsgenerationerna, var musik en självklar del av vardagen och ett sätt att uttrycka och förmedla egen identitet och egna budskap på ett mycket starkare sätt än för tidigare generationer av rörelseaktiva.

Nya roller

De diskussioner som fördes ledde fram till att musiker genom att experimentera med formerna för sitt musikskapande, både i valet av musik, sätt att presentera den och sig själva, försökte finna nya roller. En konsekvens av betoningen av musikerns integration i samhället, och av musikerns samhällsengagemang, blev att ett vänsterpolitiskt ställningstagande och dito medvetenhet gradvis blev alltmer betydelsefullt för att etablera musikerns trovärdighet. I de olika försök som gjordes ser jag olika tendenser som kan sammanfattas i tre olika hållningssätt eller roller: *animatörer*, *aktivister* och *alternativa artister*. I den sista kategorin kommer jag att urskilja flera underkategorier.

Jag vill understryka att det inte är fråga om generella musiksociologiska eller musikpsykologiska idealtyper, utan handlar om roller och positioner i en specifik historisk och samhällsrelaterad kontext. De bygger på faktiska ställningstaganden och ageranden av verkamma musiker. Däremot är de generaliserande i så motto att de oftast bygger på flera musiker som sammantaget kan sägas uppvisa gemensamma egenskaper och var i viss mån utbytbara med varandra. Dessutom är de abstraherade och renodlade som positioner. Enskilda musikers framtoning och karriär kan analyseras som kombination, pendling eller växling mellan flera av dessa positioner, det vore fel att hävda att namngivna artister enbart är av typ A eller B. Däremot kan man säga att vissa artister varit starka förebilder och representanter för musikutövande inom en viss position. Vidare var positionerna något som etablerades genom enskilda musikers verksamhet, som del av sökande efter nya framförandeformer, ny repertoar och ny publik.

Animatör

Med beteckningen animatör syftar jag på hur musiker och kompositörer omdefinierar sin relation till publiken till att handla om att beröra publiken och förändra kulturmönster. Istället för att skapa mästerverk som skulle beundras var det intressanta

att sätta igång något som innebar positiva upplevelser och utvecklande processer hos publiken. En yttring var försöken att skapa former för att få publiken mer aktiv och för att bryta ned gränserna mellan musiker och publik.

”Allaktivitet” blev ett slagord 1968–69, när idén om allaktivitetshus fördes fram; samlings- och mötesplatser utan kommersiella intressen och institutionaliserade former, där alla medborgare kunde träffas och ha möjlighet att vara konstnärligt kreativa utan prestationskrav och estetiska hierarkier. Aktionsgruppen Arkiv Samtal arbetade för att skapa nya former för social samvaro, t.ex. gårdsfester. Inom musiken lyftes fram former för musicerande som inte förutsatte formella instrumentstudier, eller enkla musikstrukturer som öppnade för många deltagare utan föregående repetitioner.

De första folkfesterna på Gärdet i Stockholm 1970 byggde vidare på gårdsfestformerna och hade i sin framtoning stor tyngdpunkt på ”spela själv”. Grupperna Handgjort och Låt tredje örat lyssna in... byggde sina nummer på enkla repetitiva strukturer, som gjorde det möjligt att utvidga orkestern efter situationen. Gruppen Träd, Gräs och Stenar hade enkla flöjter och trummor med sig för att dela ut till publiken (Spåret ”All makt åt folket” på deras LP från 1970 utgörs av sådant musicerande).

I jazztidningen Opus nr 5 (nr 3 1969) finns en rapport av Jan Torstensson från ABF/Rikskonserters och Riksutställningars utställning Folkets musik, som producerades av Leif Ljungberg och Bo Anders Persson (medlem i Träd, Gräs och Stenar). Här förmedlades en del av de idéer som satte in ”spela själv” i en mer långsiktig musikpolitisk ram.

”Det viktiga är inte att vara skicklig. Det viktiga är att alla är med och att alla vet ungefär hur det ska låta”. Så står det nånstans i utställningen. Folkets Musik berättar om hur vår musiktradition försvinner i takt med den snabba omflyttningen från landsbygd till städer [...]. Vad samhället måste göra är att skapa förutsättningar för folkets musik, menar utställarna.

Genom att avskaffa lagar som förbjuder människor att göra musik på gator och i parker.

Genom att skaffa fram lokaler dit vem som helst har fritt tillträde och där folk kan vara tillsammans och äta, måla, väva, visa egna filmer eller göra musik. Den musiken kommer inte att låta som gammal dansmusik, pop eller svensktoppen. Men det blir musik som dom flesta kan förstå. Där kanske inte många är så skickliga men där dom flesta är med och vet ungefär hur det ska låta.

För flera tonsättare var spela själv-aktiviteter både ett sätt att komma bortom den etablerade rollens isolering från publiken, och en pedagogisk verksamhet för att få barn, ungdomar (och vuxna) mer medvetna om musik och musikskapande. Här kom Rikskonserterna att utgöra en bas. Jan Bark och Folke Rabe turnerade i landet med Ljudlek (se t.ex. *Fönstret* nr 9 1969, *Jazz-nytt* nr 4 1970). Gunnar Valkare utgick från östafrikansk musik och introducerade amadindan som instrument att både bygga och spela i grupp (Engström 2002). I Träd Gräs & Stenar som nämnts ovan ingick Bo Anders Persson och Arne Ericsson, båda uppmärksammade som unga tonsättare

men missnöjda med den traditionella tonsättarrollens otillräcklighet.

En stor betydelse hade också de musikpedagogiska diskussioner som fördes, där frågor ställdes om att skapa möjligheter för musikskapande och musiklyssnande bortom det konservativa och det kommersiella. Planeringen av en ny muskläraryt- bildning var ett mycket uppmärksammat och debatterat reformarbete – både för den stora vikt som tillskrevs musikundervisningen för den allmänna musiksmaken, för det faktiska erkännande det innebar att stilar, former och principer inkluderades i den offentliga musikundervisningen, samt för att det rådde en stor brist på utbildade musklärare (se Olsson 1993, även Wolf-Watz 2006). Diskussionsämnen var bland annat notskriftens betydelse och position i musikliv och undervisning (se t.ex. Dominique 1972) och hur man ska undervisa i improvisation (*Musik-kultur* nr 6 1972). ”Kunskaper eller jämlikhet?” är rubriken på en ledare i musklärarnas *Musik-kultur* (nr 8 1969) som kan tas som symptomatisk reaktion på kritiken av musiklivets konservativa drag – ett argument för reviderad muskläraryt- bildning och för *spela själv* var just att hitta nya former som ökade tillgängligheten till musikaliskt skapande, inte stängde ute och skrämde bort. Bakom betoningen av spontanitet och improvisation på bekostnad av övning och exakthet, den i-stunden-närvarande ögon-öron-kommunikationen mellan varandra i stället för den förberedda mellan individ, notbild och dirigent, anar vi en människosyn där ett autentiskt jag kan frigöras, och musicera utifrån sina genuina behov – inte efter de konstruerade, indoktrinerade behov som reducerar nutidsmänniskan till en kugge i det kapitalistiska konsumtionssamhället.

Aktivist

Med beteckningen aktivist syftar jag på typ av musiker vars framträdande i offentligheten följde ett nytt mönster. De utgick primärt från politiskt engagemang i någon organisation och uttryckte sig med musiken som medel (i motsats till artister som primärt är musiker och därefter väljer att låta ett politiskt engagemang bli synligt i musicerandet). Den här hållningen betraktades utifrån främst som ”amatörverksamhet” och musikerna etablerades/benämndes som FNL-sånggrupp, SSU-klubbgäng etc., men Jan Hammarlunds engagemang inom Chilekommittén kan också betraktas som utgående från denna position. Joe Hill, Woody Guthrie, Mikis Theodorakis lyftes fram som förebilder som musiker, vilka låtit det personliga uttrycket underordnas den politiska kampen. De musikaliska uttryck som passade för denna position handlar framför allt om sånger – kampsånger, gärna för unisont framförande för att förstärka känslan av gemenskap för de övertygade och visa en inbjudande bild av gemenskap för de tveksamma – pedagogiska sånger, indignationssånger; men också, särskilt i fråga om internationell solidaritet, musik som symboliserar de andras närvaro: folkmusik från det land eller den grupp som solidariteten gällde. Även musik med historiska symbolbetydelser användes för att skapa en agitatorisk effektiv stämning, t.ex. blåsorkestrar för att manifesteras en historisk förbindelse med den tidiga arbetarrörelsen.

Alternativ artist

Även om många av dem jag syftar på inte ville presentera sig som artister och inte ville förmedla artisteri, representerar de en mer traditionell musikerroll. De intog en scen och vände sig utåt mot en publik, och gjorde det i eget namn, antingen som individ eller som grupp. Samtidigt stod de för alternativa hållningssätt, t.ex. i sättet att tilltala publiken, och genom att försöka tona ned eller helt ta avstånd från markeringar av artiststatusen. Och naturligtvis i vilken repertoar, stil och hållning de intog: engagerad, och vanligtvis, autentisk – till vilket hörde bl a att skriva sitt material själv, eller att välja utifrån ett personligt ställningstagande. Här inrymdes både att spela instrumentalmusik utan kommersiella baktankar och att sjunga/skriva sånger utifrån sin egen position. En annan hållning fanns hos skådespelare som inte utgår från den egna personen, utan går in i tydliga roller för att uttrycka något för andra – t.ex. att tala för och till arbetarklassen eller förortsungdomen. Slutligen fanns en roll som traditionsförmedlare eller kulturhistoriker, där huvudpoängen var att förmedla musik från en annan tid, och musikerna inte var identiska/autentiska med upphovsmänniskor. Dessa roller kommer att beskrivas närmare nedan.

Nya förhållningssätt till publiken

Vilka nya positioner var då möjliga för dem som ville fortsätta eller kom att fortsätta verka inom rollen artist? Här har jag främst utgått från den progressiva musikerrollen, som kom att bli den diskursiva ram där nya artistroller kunde utvecklas mest konsekvent. Den utgjorde ett nätverk av människor och institutioner som kunde fungera subkulturellt med egna diskussioner och maktrelationer vilka hade betydelse och konsekvens för hur musiker borde och kunde agera. Samtidigt var alternativa musikerroller något som var konstituerande för rörelsen. Den handlade inte enbart om att musiker tog kontroll över sin verksamhet, utan också om att musikerna var annorlunda än tidigare musiker både i sin musik och sin relation till publiken.

På många olika plan ifrågasattes det övergripande massproduktiva mönstret. Skillnaden mellan musiker och publik problematiserades, t.ex. utifrån resonemang kring främlingskap. Att inte leva ett artisternas lyxliv utan att *dela publikens villkor* var viktigt för att ha trovärdighet. Att sätta sig in i det man sjöng om, att ha så djupa kunskaper som möjligt, lyftes fram som positivt. Vad som senare kallas autenticitet lyftes fram som en viktig faktor. Det var positivt att en musiker kom från den grupp eller den verklighet som han eller hon sjöng om och spelade för.

Formerna för mötet med publiken ifrågasattes också. Mystik och glamour som syftade till att skapa en ouppnåelighet hos artisterna skalades bort. Istället infördes klädsel som gjorde musikerna identiska med publiken. Fria Proteatern och andra teatergrupper införde samtalet med publiken efter pjäsen som viktig del av framträdandet, både för att få publiken att ta tag i de frågor som pjäsen handlade om för att

själva bli subjekt i skeendet, men också för att skådespelarna skulle få en direkt feedback om vad som fungerade och inte fungerade. För musikgrupper och soloartister blev mellansnacket ett fält att utveckla, både för att presentera enskilda musikstycken och för att sätta in sin musik i mer generella sammanhang – och även för att utöva en direkt *dialog med publiken* under pågående framträdande.

En särskild diskussion fördes om musik och den sedvanliga konsertsituationen med aktiva musiker och en passivt lyssnande publik. (Att mycket av den musik som framfördes, t.ex. experimentell pop och jazz, visa och folkmusik, förutsatte en koncentrerad, aktivt lyssnande publik försvann i denna polarisering). Beroende på utgångspunkt fick denna problematisering olika uttryck. Ett spår blev som nämnts allaktivitet, där hela publiken skulle vara med och spela, och att former valdes som gav utrymme åt alla. Musikerna blev här mer av animatörer, som delade ut instrument och initierade samspelsmönster som kunde utövas av publiken utan förberedelser. Ett annat spår var att *aktivera publiken* i form av dans, vilket förde flera till folkmusik, och som fick folkmusikintresserade att främst spela danslåtar.

Också rollfördelningen eller *maktrelationen i musikskapandet* kunde ifrågasättas. Istället för att kompositörer bestämde sig för att skapa (eller fick gudomlig inspiration) för att sedan bjuda ut till en obestämd publik, kunde man börja i en relation mellan musiker och publik som resulterade i skapande. Fria Proteatern och Nationalteatern gick ut till olika grupper i samhället och skapade sedan musik/pjäser som uttryckte deras ståndpunkt. Trubaduren Rune Andersson anlätades av НСК, Handikappades Centralkommitté, i ett projekt där han skrev visor som uttryckte handikappades situation.

Alternativa artister – en översikt av positioner

Vilka rolltyper kan vi då urskilja inom den progressiva musikämbellden? Grundläggande var att det handlade om *musiker med självständig vilja*. Rockmusiker som ville utveckla sin musik utan kommersiella eftergifter. Jazzmusiker med vilja att utveckla jazzen. Människor som ville fördjupa sig i svensk folkmusik, kollektiv improvisation etc. utan att vara del av nationella, hierarkiserande eller nostalgiska diskurser. Musiker som ville hitta nya sätt att kommunicera med publiken, hitta nya sätt att använda musik. Gemensamt för dessa var att den egna estetiska viljan, vägran att kompromissa för att nå ekonomisk framgång och massmedial uppmärksamhet, självständigheten och egenskapen av att komma med något nytt eller tidigare förbisett, lyftes fram som positiva kvaliteter. Även förmågan/viljan att praktiskt utöva socialistiska ideal, t.ex. betoning av jämlikhet och kollektiva processer i stället för exponering av individualitet i komponerande och framförande, kunde lyftas fram som en meningsfull skillnad.

Den här gruppen fick med tiden en svår balansgång att gå. Fokuseringen på mu-

sikens estetiska dimensioner som central för musikerna ifrågasattes av flera inflytelserika röster. För dem som alltför ihärdigt uppehöll sig vid experimenterande och nyskapande i musikalisk form var risken stor för att bli betraktade som världsfrånvända, publikföraktande eller passiviserande. Parollen ”musik för musikens egen skull”, som kunde ställas emot kommersialiseringen av musikliv och skivutgivning, kom efterhand att kritiserats som politiskt omedveten.

Med sångtexten som särskiljande drag

För merparten av musiker kom deras bruk av sångtexter att utgöra den definierande faktorn. Här handlade det om musiker som inte höll sig till populärmusikens vanliga textteman, kärlek och idyll, utan hade en annorlunda attityd, med ämnen som tidigare varit sällsynta eller bannlysta. Istället för att förmedla passiviserande drömmar skulle sångaren förmedla den o censurerade verkligheten. Från 1966 och framåt fanns en kritik av skivbolag och Sveriges Radio för att censurera och utestänga artister och enskilda sånger. Detta var något som bidrog till att formerna musikrörelsen som alternativ: här är de sångare och sånger som medierna inte vill släppa fram. Framför allt handlade det om dem som använde sig av genrerna popmusik och visor, genrer som utgjorde en stor del av melodiradions och TV:s musikutbud.

Här har jag närmast mig problemet genom att analysera sångtexter utifrån vilket subjekt de skapar (inspirerat av Hillevi Ganetz analyser, se ovan). Jag har gått igenom ca 150 LP och sökt efter subjektpositioner, utifrån vilka teman som behandlas i texterna, vilken attityd som uttrycks eller antyds, uttalade sensmoral eller slutsatser, och vilka jag-beskrivningar som finns implicit eller explicit³. En viktig idé inom musikrörelsen var nämligen att man skulle sjunga sånger som man stod för, vilket var ett ställningstagande som riktade sig i hög grad mot den kommersiella musikbranschens sångtexter och artister. Över huvud taget var artisten som sjunger andras sånger en position som ifrågasattes; en bra musiker skrev sina sånger själv. Vidare skulle sångtexterna vara ett äkta uttryck: sångtextens berättarröst skulle förutsättas vara musikerns egen röst, oavsett texten hade karaktären av självupplevd berättelse eller personliga kommentarer över världen och samhället (se vidare Lilliestam 2006 kap. 5 om hur autenticitet är ett nyckelbegrepp i beskrivning av många musikstilar). Mot bakgrund av den betydelse som ”det äkta uttrycket” tillskrevs, kan vi se på musiken som ett område där olika *möjliga subkulturella identiteter exponerades*. De kunde förstås antingen som positioner för publiken att identifiera sig med eller se som förebilder, eller som röster som borde få höras i offentligheten. Det handlar inte om identiteter som utesluter varandra, de är (delvis) förenliga. Även om de enskilda sångerna renodlar positionerna så stod sångaren för att integrera dem inom ramen

3 En presentation av de viktigaste temana ingår i Arvidsson u.a. En tabell med min kodning av sångtexter återfinns via www.umu.se/kultmed/forskning.

för ett program eller en LP.

En position som blir tydlig runt 1970 är den som *ungdomen*. Det handlar om ungdomar som är kritiska till vuxengenerationen, ifrågasätter de vuxnas samhälle, protesterar mot att vara underordnade de vuxna. Här finns också tankar om att vara sann och ärlig mot sig själv, att hitta sitt inre jag. Gruppen Gläns över sjö och strand odlade den här positionen tydligt, vilket understryks av att Louise & Peter Mosskin, centrala i gruppen, 1969 gav ut boken *Ungdomsupproret* som utifrån intervjuer bygger upp samma tema. Denna subjektivitet som skapas ur det sena 1960-talets ungdomskultur gestaltas också på skivor av t.ex. Turid (se Hillevi Ganetz analys), Kebnekajses första LP och av Jan Hammarlund. Hos Turid, Jan Hammarlund och Gläns över sjö och strand är det också tydligt att det är ungdomar som deltar i demonstrationer mot kriget i Vietnam. Som ungdomsposition får man också karaktärisera den provokatörslinje, som främst representeras av Gudibrallan; de slår mot kyrkan, vänsterstudenter, sjunger alkoholens lov och vanmakt, intar den missanpassades position. Positionen av att vara dagens ungdom minskar i betydelse efter ca 1972. Istället kommer en ny ungdomskategori in i sångtexterna från 1974–75: förortsungdomen. Då är det emellertid inte ungdomar själva som är musiker, utan det är musiker i någon annan position som ger röst åt dem (ett undantag är gruppen Motvind vars sånger är situerade i Göteborgs förorter).

Samhällskritikern är en betraktare eller en ropande röst i samtiden som påpekar allt som är på väg åt fel håll: kriget i Vietnam och andra imperialistiska krig, landsbygdens avfolkning, urbaniseringens avigsidor, miljöförstöring, klasskillnader, social utslagning. Cornelis Vreeswijk är en tidig exponent och förebild, Träd Gräs och Stenar, Vildkaktus och Contact är exempel på popgrupper som 1970–71 tar plats med sånger på svenska som pekar på samhällets avigsidor. Men, att enbart protestera mot det som är snett tappade med tiden i värde: 1973 är en vanlig kritik ”ingen analys”.

Pedagogen är oftast också en samhällskritiker men är mer grundad i en analys av bakomliggande förhållanden och pekar ut möjliga vägar till förbättring. Mikael Wiehes tidiga sånger för Hoola Bandoola Band bygger delvis på en sådan röst, t.ex. ”Keops pyramid”, ”Vävare-Lasse”. Blå Tåget har en del sånger där de lägger fram marxistisk analys av klassamhället och kapitalismen, t.ex. ”Den ena handen vet vad den andra gör” (*Staten och kapitalet*).

Socialisterna är pedagogerna, samhällskritikerna och alla som innefattas i ett kämpande ”vi” som frammanas i många texter, men kan också vara en medveten person i sin vardag. Hoola Bandoola Band lyckades i många av sina sånger att skapa en otvungen attityd av att en samhällskritisk medvetenhet, en självupplevd kampsituation och en socialistisk dröm kunde förenas i formeringen av ett kollektiv byggt på ömsesidig respekt och ömhet: ”Kom och sätt dig här intill mig lilla vän/ta och berätta hur det är och hur det känns/om du lovar mig att fråga hur jag har det/ska jag lova dig att fråga samma sak” (”Herkules”). Socialisten positionerar sig ibland i ett socialt sammanhang tillsammans med andra enskilda och för en dialog med ett ”du” i

tidstypiska samtal. ”Man måste veta vad man önskar sig” vänder sig till en tveksam person – i den avslutande versen har sångaren blivit en grupp, ett vi, som manar på om anslutning: ”om du inte kommer nu, så kommer du försent”.

Agitatorn har också en analys, men är mer tydligt det politiska subjektet som vill ta en ledande roll för sig och sin organisation. Detta textsubjekt är ju särskilt viktigt för Aktivisten (se ovan) som är verksam inom ramen för en organisation, men också i sånger i repertoaren hos mer självständiga artister (t.ex. Nynningens ”Vilda strejker lönar sig”) finns ett sådant textsubjekt.

Filosofen är en samhällskritiker men inte ute efter att förmedla tydliga och enkla sanningar, utan är främst upptagen med analysen av komplexa fenomen. Frågor om moral och religion kommer ofta i förgrunden. Thomas Wiehes och Kjell Höglunds artistprofiler präglas i hög grad av denna attityd, likaså Robert Brobergs album *Vem är det som bromsar*, och vissa sånger av Blå Tåget.

Feministen utgår i regel från egna erfarenheter som kvinna, är både pedagog och agitator, delvis också socialist, men har kvinnokampen i förgrunden. LP:n *Sånger om kvinnor* initierades av medlemmar i Grupp 8 och kan ses som en aktivistproduktion, samtidigt som den placerade etablerade artister (Marie Selander, Ulla Sjöblom) i en feministisk position. Röda Bönor och Kjerstin Norén fortsatte att utveckla positionen; likaså hade t.ex. Turid, Lena Ekman, Marie Bergman sånger som diskuterade relationen mellan det personliga och det politiska.

Arbetaren sjunger sånger utifrån sin klasstillhörighet. Dan Berglund lanserades mycket tydligt i denna roll (*En järnarbetares visor*). Göran Persson med sina sånger om arbetslöshet och byggjobb i Dalarna och Kenneth Thorstensson från Värmland är andra för vilka den klassmässiga och geografiska bakgrunden (där geografi också blir en fråga om underordning) är en tydlig del av artistimagen.

Den missanpassade sjunger utifrån en position som social problematiker, vilket kan ta uttryck i kriminalitet, drogberoende eller psykiska besvär. De gestaltar en avvikande livsstil som protest mot samhället (ungdomskultur?), eller som resultat av samhällets utslagningsmekanismer. Exempel: sånger med Konvaljen, Sogmusobil, Tom Zacharias. Ett autentiskt uttryck men samtidigt också begränsat utrymme – risken för att bli utdefinierad som drogromantiker, förväntan om att göra upp med sig själv och ändra livsstil för att långsiktigt räknas.

Som exempel på hur olika artister kombinerar olika textsubjekt vill jag presentera två grupper som var aktiva i början av 70-talet, Vildkaktus (3 LP 1970–73) och Gunder Hägg/Blå Tåget (5 LP 1969–74). Vildkaktus sångarröst är en ung man som talar om ett samhälle där konsumtion och varor står i centrum, naturen är till för bilvägar och den som ska känna sig nöjd ska konsumera. Ibland skymtar uteliggare, arbetslösa, prostituerade förbi för att förtydliga att samhället är på väg åt fel håll. Det egna jaget skymtar också fram emellan åt och är oftast ett slags filosof eller shaman, som sett igenom det ytliga, och uppmanar ”dig” att göra detsamma. På den sista LP:n träder också ett ”jag” som är ensamt fram, som saknar syskon och vänner och

som ger ytterligare eftertryck till att det är ett alienerande samhälle vi lever i. "Kapitalet" nämns i en låt som ett drivande subjekt bakom denna samhällsbild. Det är med andra ord ett sökande subjekt som möter hos Vildkaktus, en person som vänder konsumtionssamhället ryggen – inte för att förorda något alternativ (t.ex. socialismen eller landsbygden), utan istället understryka sökandet. Det känns logiskt att en instrumental låt på tredje LP:n heter "Siddhartha". Efter 1973 fanns det emellertid mindre utrymme för det sökande subjektet, och Vildkaktus kom att omvandlas till instrumentalgruppen IBIS – en förändring som gjorde att de kunde finnas kvar inom samma fält men på annan position.

I Gunder Hägg/Blå Tågets sånger avspeglas en tydlig intellektuell hållning – textförfattarna i gruppen var redan etablerade i kulturlivet som poeter, kritiker, bildkonstnärer. På första LP:n riktas intresse mot psykoanalys, språkets och kommunikationens problem, samtidigt som aktuella debatter och händelser avbildas, särskilt satir över samförståndsandan mellan LO och SAF i Saltsjöbadsavtalet. Ett pedagogiskt hållningssätt återfinns kontinuerligt när debattböcker omformas till sång, t.ex. Horowitz *Från Jalta till Vietnam* (Kalla kriget), Erik Erikssons och Björn Elmbrants *Det bidde en tumme* ("Stampa takten"), Gustav Johanssons *Säpometoder, tjallare och mytomaner* ("Enbomsvisan"). En mer principiell marxistisk analys är närvarande i sånger som "Den ena handen vet vad den andra gör", "Makten och friheten", "Järven". Men det finns också mer "poetiska" drag närvarande i hela Blå Tågets verksamhet, där jaget antingen är nostalgiskt tillbakablickande ("Jag tog bilen in till stan"), meditativt ("En höstbild"), eller ridet av ångest ("Ligga lågt") – en inåtvänd attityd som inte självklart accepterades för alla musiker i musikerörelsen. Gradvis kommer också ett "post-68"-tillstånd, där optimismen tonas ned och ger plats åt bilder av ett senkapitalistiskt samhälle i ideologisk kris, befolkat av desillusionerade individer, t.ex. i "Tvivelaktig kurtis", "Café Europa", eller personaget i Ramonapjäserna. Det är alltså röster från flera positioner som hörs från Blå Tåget (och från flera textförfattare vilket bidrar till variationsrikedomen).

Att representera andra

För de ovan nämnda positionerna gäller att artisten kan identifieras med och kan identifiera sig med textens berättarröst och subjektposition, något som också var i linje med förväntningar om artisternas autenticitet. Men det fanns också positioner som inte innebar en identifikation mellan textsubjekt och musiker, men som ändå var giltiga inom musikerörelsen och för dess publik. Allan Moore (2002) har talat om "tredje persons-autenticitet" dvs. att artister uppskattas för att ge röst åt eller gå in i rollen som någon annan existerande autentisk grupp.

Skådespelaren ger röst åt andra; i detta sammanhang främst att ge röst åt grupper som inte har tillgång till offentligheten. Fria Proteatern, Nationalteatern och andra teatergrupper och skådespelare går tydligt in i roller där de ger röst till arbetare, folk i

fjärran befrielseörelser, ungdomar i förorten, andra konstnärer (Mikis Theodorakis, Victor Jara, Wolf Biermann, Lars Forssell).

Man kan också räkna in den form av tredje persons-autenticitet som utgörs av att gå in i en ”autentisk” musikstil och reproducera den, t.ex. svensk folkmusik eller blues. Musikstilen har uppstått i annan tid och rum men genom att ha ett autentiskt värde, den är folkets musik och inte överhetens, musikbranschens eller förtryckarnas, blir den en bra musik. *Förmedlare* kan man kanske kalla den här positionen. Fungerar allra bäst när den också kan integreras med den egna existensen, t.ex. när Peps kombinerade förmedling av blues med positionen av svensk socialist.

Kulturhistorikern är en musikerposition för den som väljer att gå in i äldre musiktraditioner för att föra kampen på kulturarvets område. Här blir presentationen av sången eller av musikernas projekt av största betydelse; den kulturhistoriska kontextualiseringen blir motivering till att framföra även sångtexter utan tydligt politiskt innehåll (t.ex. medeltida kärleksvisor). Marie Selander, Låt och trall, Budkavlen, Folk och Rackare arbetade i denna position. Hela folkmusikvägen får sin ideologiska placering inom musikärelsen genom att lyfta fram underklassens musik som del av historien.

Det alternativans dimensioner

Det fanns alltså många subjektpositioner som bidrog till att skapa en mångfald inom musikärelsen – både mångfald i uttryck och mångfald av positioner för musiker. Ligger vi till radio, tidskrifter, skivbolag, musikforum som institutioner att verka inom finns det ytterligare roller där det gick att utöva inflytande och makt. Jag har här inte tagit upp mer systematiskt hur kön, ålder, utbildning, klass, uppväxtort och etnicitet fungerade som strukturerande principer i musikärelsen. Jag kan bara konstatera att de (i kombination med lämplig röstklang) kunde bidra till känslan av autenticitet mellan sångare och sångsubjekt, men också begränsa vilka positioner som var möjliga.

Dessa olika subjekt eller positioner skulle kunna förstås som kombinationer av olika egenskaper, och olika grader av dessa egenskaper, som värderades positivt på det fält där musikerna var verksamma. Mot bakgrund av dessa egenskapers sammankoppling som gemensam bas kunde musiker antingen renodla en position eller växla mellan flera i sin repertoar, och framstå som trovärdiga inför publiken, och likaså upplevas ha samhörighet med andra musiker med samma bas.

Om dessa egenskaper renodlas och samlas kan man urskilja olika diskurser, eller för att anknyta till rumsmetaforen i Bourdieus begreppsapparat, dimensioner. I en första dimension finns *medvetenhet* om maktstrukturer – från musikpolitisk medvetenhet om maktförhållanden i musikbranschen, över en mer allmän vänsterpolitisk medvetenhet om klassamhälle och imperialism, till partipolitiska ställningstaganden.

Kopplat till medvetenhet är också graden av engagemang från tvivel över ambivalens till trosvisshet.

Som framgått var *autenticitet* en viktig diskurs som kan sträckas ut i en dimension, där härkomst ur en förtryckt eller marginaliserad grupp, representation av sådana grupper, personlig/känslomässig autenticitet skapar olika positioner. I spänningsfältet mellan medvetenhet och autenticitet finns det utrymme för kontrasterna omedelbar känsla/behärskad analys.

En annan dimension handlar om *musikalisk form* och spänner från konventionell kompetens och användning av välkända mönster i nya sammanhang, över parodi, ironi och andra metaformat till experimenterande i musikens alla parametrar. En av musikerörelsens startpunkter var just diskussionerna om vikten av att okonventionellt nyskapande fick utrymme i musiklivet.

Slutligen finns då *relationen till publiken* som en dimension (vilket jag antytt med uppdelningen i rollerna animatör, aktivist, artist). Att aktivera människor, att påverka människors åsikter, att uppfostra/förmedla kunskap, att bekräfta publikens åsikter och smak, att visa sitt musikaliska kunnande och sina tankar för en publik är olika positioner som står för olika variationer i vem som är subjekt och vem som är objekt. Både närhet och distans finns som möjliga beskrivningar av relationen.

Med metaforen ”fält” eller ”rum” kan man se på den progressiva musikerörelsen som ett område i flera olika dimensioner där många olika positioner var möjliga. Sammantaget bildade de olika dimensionerna ett rum där det fanns många olika utrymnen, vilket möjliggjorde för stor variation utan konkurrens och övermättnad, och många möjligheter till individualisering. Samtidigt fanns det flera möjligheter att konstatera likheter, vilket fungerade sammanhållande. För att förlänga metaforen kan vi också tala om rummets ”mörka hörn” där ingen ville stå, som karaktäriseras av brist på medvetenhet om maktstrukturer, icke-autentiskhet, konventionella musikformer och avskildhet från publiken – vilket låter som en musikerörelsens beskrivning av den kommersiella musikbranschens artister.

Rollanalysens potential

I min framställning så här långt har jag främst uppehållit mig vid de variationer av musikerrollen som gått att avläsa empiriskt – och särskilt de aspekter som har relevans för vad som särskilde den progressiva musikerörelsen. Hur kan en analys av det här slaget då berika förståelsen av musiken som socialt fenomen?

Mitt svar är att rollanalysen avtäckar vilka egenskaper och värderingar som musikerna förutsätts personifiera och representera *inför publiken*. Med utgångspunkt i att en publik vill ha sina värderingar bekräftade och förkroppsligade, så kan vi se på förändringar i musiklivet som förändringar i publikens värderingar eller som uttryck för att nya publikgrupper uppstått.

I det här fallet kan vi se hur den progressiva musikrörelsen växte fram och fungerade i ett dynamiskt förhållande till en ny publikgrupp, som dominerades av gymnasie- och högskoleutbildade ungdomar som påverkats av vänsterströmningarna i samhället. Musikernas vilja att bryta ned avståndet till publiken motsvarades av publikens vilja att se sina egna likar representerade på scenen. Under en period fanns en publik, konstituerad genom särskilda framträdandetillfällen, musikställen, skivbolag och tidskrifter, som erbjöd ett löst system av värderingar som möjliggjorde för många musiker att ta plats och att finna uttryck som rymdes inom ramarna.

Samtidigt som musikrörelsen erbjöd ett rum med många möjliga positioner, vilket inledningsvis stimulerade en kreativ mångfald, utgjorde den för att tala med Pierre Bourdieus termer ett autonomt fält inom musiklivet som helhet. Att något är ett autonomt fält innebär bland annat att de värderingar som hålls högt inom fältet, de egenskaper som ger status och de färdigheter och kunskaper som skapar maktpositioner inom fältet kan helt sakna betydelse i det omgivande samhället. Det var också enbart ett fåtal artister som fick ett större genomslag utanför musikrörelsen: Hoola Bandoola Band med Mikael Wiehe och Björn Afzelius, Nationalteatern, Blå Tåget, Bosse Hansson. Vissa subjektpositioner blev allt mer problematiska att förverkliga under loppet av 1970-talet. Positionen som uppmärksammas och offentligskapade höga krav på socialistisk etik i vardagen från musiker: dela lika, spela gratis för saken, delta i rörelseuppbyggnad, spela in på de rätta skivbolagen, undvika kommersiella evenemang – och samtidigt hålla en professionell nivå, förnya sig och odla kontakterna med arbetarklassen. Rollerna blev alltmer komplicerade att uppfylla, samtidigt som publiken genom förändrad livssituation och avtagande politiskt aktivt engagemang minskade i antal och situationerna där rollerna skulle förverkligas blev färre och färre. När den progressiva musikrörelsens publik krympt ihop försvann också möjligheterna att utöva de roller som den gjort möjlig.

För att återvända till de teoretiska utgångspunkter jag nämnde i inledningen, så ser jag det som en konstruktiv möjlighet att kombinera rollanalys, diskursanalys och fältanalys (och att narratologi är ett stöd i rollanalys). I detta exempel utgick jag från rollanalys, för att just viljan att förändra musikerrollen var så uttalad i mitt empiriska underlag. Jag hade istället kunnat utgå från diskursanalysen, och genom en analys av samtida massmedia kunnat isolera de viktigaste diskurser som syntes påverka musiken. I detta fall rörde det sig om diskurserna kring engagemang och medvetenhet, autenticitet, jämlikhet, musikalisk förändring etc. Därifrån kunde jag gått vidare och försökt analysera vilka olika positioner som var möjliga och trovärdiga, och sett hur olika artister tenderade att samlas vid olika positioner. Nästa steg hade varit att klarlägga vilka rollförväntningar som sådana positioner innebar och vilken musikalisk praxis som passade in i förväntningarna.

Om jag istället utgått från fältanalys hade utgångspunkten varit att rekonstruera fältet. Med utgångspunkt i relevant massmediamaterial hade jag försökt fastställa vilka musiker som hade högst status (avspeglat t.ex. i utrymme i artiklar och re-

censioner, omnämmanden som förebilder och ledande, förekomsten av efterföljare, intensitet och antal konserter och skivutgåvor etc.), vilka som var på väg uppåt och neråt, vilka som ständigt var problematiska, och deras ungefärliga inbördes statusrelationer. Vidare skulle jag försökt avtäckta genresystemet och se om olika genrer var förknippade med olika statuspositioner, samt vilka egenskaper som i övrigt var viktiga. Här hade medvetenhet, autenticitet etc. dykt upp som viktiga faktorer vilka på olika sätt och i olika blandning kunde ge hög status utan att musikernas profiler behövde sammanfalla. En grafisk framställning med medvetenhet och autenticitet som axlar i ett koordinatsystem kunde ha förtydligat hur olika positioner relaterade till varandra. Därifrån hade steget blivit att undersöka vilken typ av musikskapande och vilka attityder som passade in vid olika positioner.

Fördelarna med att utgå från rollanalys är att man kan börja i den klingande musiken. Vad skiljer olika uppskattade musiker från varandra musikaliskt? Vad har de gemensamt? Vilka skillnader och likheter går att urskilja i musiken, vilka positioner tycks vara möjliga? Vidare är musikerrollen och dess relation till publiken och musiken något som musiker själva har förhållandevis lätt att uttala sig om vilket gör att det finns relevant material att hämta i massmedia. Dessutom tar en rollanalys med publiken och dess förväntningar som en viktig faktor – något som en diskurs- eller fältanalys kan tendera att negligera.

Litteratur

- Arvidsson, Alf under arbete: Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980 (arbetstitel).
- Arvidsson, Alf 2001: Musikexplosionen. I Alex, Peder & Hjelm, Jonny (red): *Efter arbetet: Studier av svensk fritid*. Lund: Studentlitteratur, s. 59–73.
- Arvidsson, Alf 2003: Proggens återkomst: en essä om konstruktionen av en musikhistorisk epok. *Kulturella Perspektiv* nr 4 2003.
- Becker, Howard S 1963: *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York.
- Bengtsson, Mats & Benny Hjern 1973: *Sociologisk uppslagsbok*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bourdieu, Pierre 1984: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London.
- Bourdieu, Pierre 1993: *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge.
- Bourdieu, Pierre 1996: *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge.
- Broady, Donald (red) 1998: *Kulturens fält: En antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Dominique, Carl-Axel 1972: Noterna tyranniserar musiklivet! DN 720305.
- Engström, Andreas 2002: Konstmusik på villovägar, eller sökandet efter musikens rätta funktion? Gunnar Valkare och Nävgröt – en mindre känd sida av Musikerörelsen. *Nutida Musik/Tritonus* nr 2 2002, s. 13–17.
- Fornäs, Johan 1979: *Musikerörelsen – en motoffentlighet?* Göteborg.
- Fornäs, Johan 1985: *Tältprojektet: musikteater som manifestation*. Stockholm: Symposion.
- Fornäs, Johan 1992: "Play it yourself": Swedish music in movement. Working Paper, JMK, Stockholm.
- Foucault, Michel 1982: The subject and power. I Dreyfus, H & Rabinow, Paul (eds): *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester.
- Ganetz, Hillevi 1997: *Hennes röster: Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm.

- Goffman, Erving 1974: *Jaget och maskerna: En studie i vardagslivets dramatik*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lilliestam, Lars 1998: *Svensk rock: musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Lilliestam, Lars 2006: *Musikliv: Vad människor gör med musik och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Merriam, Alan P 1964/1968: *The Anthropology of Music*. Northwestern University.
- Moore, Allan F 2002: Authenticity as authentication. *Popular Music* vol 21:2.
- Mosskin, Louise & Peter 1969: *Ungdomsupproret*. Stockholm: Bonniers.
- Nettl, Bruno 1983: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana/Chicago/London: University of Chicago Press.
- Olsson, Bengt 1993: *sÄMUS – en musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? En studie om en musikutbildning på 1970-talet*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Svenska tidningsartiklar, årgångarna 1965–1978*
- Ternhag, Gunnar 1992: *Hjort Anders Olsson*. Hedemora: Gidlunds.
- Torstensson, Jan 1969: Min rapport från utställningen "Folkets musik". *Opus* nr 5, 1969.
- Wolf-Watz, Jan 2006: *Röjås Jonas Kosmos Boda*. Umeå: Bokförlaget h:ström.
- Young, Katherine Galloway 1987: *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Østerberg, Dag 1983: *Sociologins nyckelbegrepp och deras ursprung*. Göteborg: Korpen.

Summary

Musicians' roles reconsidered: an analysis of the changing musician-subjects in the 1960's and 70's, especially within the Swedish progressive music movement

The study and analysis of musicians' roles is proposed and elaborated in this study. By combining role analysis with Pierre Bourdieu's concept of fields of cultural production, and Michel Foucault's concepts of discourse and subject-position, the variation and differentiation within a musical style, subculture or movement can be studied as a multitude of possible positions within a field. Competition between and inflation of musicians is diminished when there are differing roles available. A musician's role is understood as a set of expectations, of what kind of music is played, in what way of performance, to what audience, by whom. The latter aspect is here further studied as a combination of communicated attitude towards music, relation to and behaviour towards the audience, and the identification of musician with the music, especially through the voice of the song lyrics. As an example, the Swedish progressive music movements of the 1970's is analysed as a system of different roles exposing political consciousness, authenticity, musical creativity and a non-hierarchical attitude towards the audience.

Om författaren

Alf Arvidsson är professor i etnologi vid Umeå universitet, med huvudsaklig inriktning på folkloristik och musiketnologi. Bland hans arbeten finns bland annat *Sågarnas sång: Folkliga musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850–1980* (Umeå 1991), *Folklorens former* (Lund 1999) och *Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1960*. (Umeå 2002).