



HÖGSKOLAN  
DALARNA

## **Examensarbete kandidatnivå**

### **Resan mot Sydneys operahus alternativt chips, öl och spela rock**

---

---

#### **En kvalitativ studie om hur aspirerande artister beskriver sina drömmar med musiken**

Författare: Gustav Åström  
Handledare: Annelie Nederberg  
Seminarieexaminator: Mats Sigvard Johansson  
Formell kursexaminator: Thomas Florén  
Ämne/huvudområde: Ljud- och musikproduktion  
Kurskod: LP2009  
Poäng: 15 hp  
Examinationsdatum: 2018-01-12

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet. Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

## **Abstract**

Som aspirerande artist är det ett nålsöga att infria sina drömmar med musiken, många försöker men desto färre lyckas. Syftet med denna kvalitativa studie är att undersöka hur aspirerande artister beskriver sina drömmar med musiken. Studien ämnar dessutom besvara huruvida genretillhörighet upplevs korrelera med hur drömmarna beskrivs. För undersökningen har åtta aspirerande artister intervjuats där hälften är pop-artister medan andra halvan består av alternativa artister (punk och indie). Forskningsresultatet visar att pop-artisterna i regel beskriver större drömmar än de alternativa artisterna. Samtliga respondenter delade dock drömmen om att kunna livnära sig på musiken. Däremot tenderade pop-artisterna att drömma om större summor pengar än de alternativa artisterna som istället nöjde sig med att kunna försörja sig på sitt artisteri. Mellan genrerna delades även viljan att ta musikkarriären så långt som möjligt. Resultatet visar dock att det mellan respondenterna råder delade meningar huruvida genretillhörighet korrelerar med hur de beskriver sina drömmar. Hälfterna av pop- och de alternativa artisterna upplevde att genretillhörighet haft en påverkan medan övriga respondenter var osäkra eller inte reflekterat över genretillhörighetens påverkan.

## **Keywords**

Aspirerande artister, drömmar, genretillhörighet, pop, punk, indie, Bourdieu, Mindset

# Innehållsförteckning

1 Inledning .....	1
<b>1.1 Syfte .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Frågeställningar .....</b>	<b>2</b>
<b>1.3 Avgränsningar .....</b>	<b>2</b>
2 Tidigare forskning .....	4
<b>2.1 Vad utgör en genre? .....</b>	<b>4</b>
<b>2.2 Låga och höga genres – klasstillhörighet och musiksmak .....</b>	<b>6</b>
<b>2.3 Låga och höga genres – kommersialism och popularitet .....</b>	<b>6</b>
<b>2.4 Musik som levebröd och karriär .....</b>	<b>8</b>
3 Teori .....	10
<b>3.1 Pierre Bourdieu – Ekonomiskt, socialt, kulturellt och symboliskt kapital .....</b>	<b>10</b>
<b>3.2 Fält .....</b>	<b>12</b>
<b>3.3 Habitus .....</b>	<b>13</b>
<b>3.4 Mindset – en förklaringsmodell på individuell nivå .....</b>	<b>14</b>
<b>3.4.1 Statiskt och dynamiskt mindset .....</b>	<b>14</b>
<b>3.4.2 Talang och ansträngning .....</b>	<b>15</b>
<b>3.4.3 Framgång .....</b>	<b>16</b>
4 Metod .....	17
<b>4.1 Intervjumetod .....</b>	<b>17</b>
<b>4.2 Kritik av intervjumetod .....</b>	<b>18</b>
<b>4.3 Urval .....</b>	<b>18</b>
<b>4.4 Urvalskritik .....</b>	<b>19</b>
<b>4.5 Resultatets giltighet .....</b>	<b>20</b>
<b>4.6 Etiska överväganden .....</b>	<b>20</b>

5	Resultat och analys .....	22
5.1	Kategorisering och mönster av empiriskt resultat.....	22
5.2	Pop-artisternas genretillhörighet och bakgrund.....	23
5.3	Pop-artisternas beskrivning av sina drömmar.....	23
5.3.1	Respondent 1 – "Tänk Sydney operahus eller liknande" .....	23
5.3.2	Respondent 2 – "En Grammy i USA hade ju varit coolt" .....	25
5.3.3	Respondent 3 – "Det behöver inte vara något överdrivet" .....	26
5.3.4	Respondent 4 – "Deras arenor rymmer 120 000" .....	27
5.3.5	Sammanfattning pop-artister.....	28
5.4	De alternativa artisternas genretillhörighet och bakgrund.....	29
5.5	De alternativa artisternas beskrivning av sina drömmar .....	29
5.5.1	Respondent 5 – "Glädje och gnista tar oss till toppen" .....	29
5.5.2	Respondent 6 – "Drömmar är ju någon slags utopi" .....	31
5.5.3	Respondent 7 – "150 gig om året och livet på vägarna" .....	32
5.5.4	Respondent 8 – "Leva i nuet, äta chips och spela rock" .....	34
5.5.5	Sammanfattning alternativa artister.....	35
5.6	Korrelerar genretillhörighet med hur drömmarna beskrivs? .....	36
5.6.1	Förebilders påverkan på drömmarna .....	39
6	Diskussion .....	41
6.1	Sammanfattning och slutsatser.....	41
6.2	Slutdiskussion och reflektioner .....	43
	Källförteckning .....	45
	<b>Bilaga 1</b> .....	<b>48</b>

# 1 Inledning

”Vi hoppas kunna leva på musiken och verkligen vara ett turnerande band. Drömmen är främst att turnera i USA och stå som headline på Reading Festival framför 100 000 musikälskare”.<sup>1</sup> Så beskrev jag mina drömmar med mitt punkrock-band i det lokala Södertälje-magasinet ”Newz” år 2014. Orden var stora men ack så väl valda: genom åren hade jag ju sett dokumentärer och Youtube-klipp med andra punkband som gjort samma sagolika resa. Sådär i efterhand undrar jag i vilken utsträckning mina drömmar var en produkt av punkrocken som genre, eller om jag hade beskrivit mina drömmar annorlunda om jag hade varit singer-songwriter? Tre år har gått sedan artikeln publicerades och ännu har jag inte släppt taget om mina drömmar. Under årens gång har min fascination för aspirerande artisters syn på sina drömmar snarare intensifierats. Hur kommer det sig att så många ämnar musiken med förhållandevis lika ingångsvärden, nämligen kärleken till musiken och utövarglädjen, men ändå har så vitt skilda syner på utgångsvärdet? Varför drömmer vissa aspirerande artister om att sälja ut arenor och andra om intima källarspelningar och är genretillhörighet ett sätt att förklara drömmarnas olikheter?

## 1.1 Syfte

Studiens huvudsakliga syfte är att redogöra för hur aspirerande artister beskriver sina drömmar med musiken. Vidare har undersökningen tagit ansats från tanken att genretillhörighet eventuellt korrelerar med hur drömmarna beskrivs. Denna tanke är sedermera inspirerad av Pierre Bourdieus tes om att klasstillhörighet korrelerar med individens drömmar och livsförhoppningar. Följaktligen kommer forskningsresultatet analyseras genom Bourdieus teorier om kapital, fält och habitus – men även utifrån Carol S. Dwecks teori om hur mindset<sup>2</sup> styr individens självuppfattning och synen på dennes drömmar. På ett analytiskt plan ämnar studien skapa förståelse för, samt ge förklaringsmodeller bakom aspirerande artisters beskrivningar samt hur de betraktar<sup>3</sup> sina drömmar. Den ökade

---

<sup>1</sup> Jungsin, I. (2014). ”One Week Gone”. *Newz*, No. 2, [Södertälje].

<sup>2</sup> Kan omskrivas till inställning, tankemönster.

<sup>3</sup> Betraktar kan i sammanhanget innebära huruvida de ser sina drömmar som rimliga, om de kommer lyckas infria sina drömmar osv.

förståelsen kan i sin tur bidra till att branschaktörer bättre förstår aspirerande artisters avsikter med musiken, vilket i förlängningen kan leda till bättre samarbeten mellan parterna.

## 1.2 Frågeställningar

Syftet har brutits ned till följande frågeställningar:

1. Hur beskriver aspirerande pop- respektive punk och indie-artister sina drömmar med musiken?
2. Upplever respondenterna att deras genretillhörighet korrelerar med hur de beskriver sina drömmar?

## 1.3 Avgränsningar

För studien har aspirerande artister avgränsats till artister som på något plan betraktar musikutövandet som mer än en hobby. Detta kan exempelvis visa sig i att artisten skriver och producerar egen musik, uppträder live eller har turnéerfarenheter. För att undvika ett spretigt resultat undersöks endast pop-artister respektive punk och indie-artister (de sistnämnda kommer genom uppsatsen omskrivas till *alternativa artister*). Avgränsningen har dock inte använts i strikt mening utan mer som riktmärke. Detta gäller främst pop-artisterna som för studien avser en sammanslagning av kommersiellt populära genres<sup>4</sup> såsom pop, singer-songwriter samt R&B. Därtill är de alternativa artisterna verksamma inom varierande subgenres som på olika sätt skiljer sig från dess huvudgenre. Initialt har denna indelning gjorts utifrån hur respondenterna själva beskriver sin genretillhörighet i deras artistbiografier på Facebook. Under intervjutillfället fick varje respondent sedermera redogöra för sin genretillhörighet mer utförligt. Vidare intresserar sig studien inte för att utreda eller analysera respondenternas klasstillhörighet utan enbart undersöka huruvida föreställningen om att samhällsklass påverkar livsförhoppningar och drömmar kan *överföras* till musikvärlden i den bemärkelsen att genretillhörighet eventuellt påverkar hur drömmarna beskrivs eller betraktas.

Några av respondenterna sjunger på svenska, vilket kan vara variabel som påverkar resultatet. För studien har dock språk tillräknats genretillhörigheten. Fortsättningsvis undersöks både soloartister och band, forskningsresultatet ämnar dock inte att besvara upplevda skillnader

---

<sup>4</sup> S.k. ”populär musik”, ett begrepp som förklaras mer ingående i tidigare forskning).

mellan att befinna sig i olika artistkonstellationer. Avslutningsvis är inte studiens ambition att påvisa ett kausalt samband för om eller hur genretillhörighet påverkar aspirerande artisters drömmar.

## 2 Tidigare forskning

Syftet med detta avsnitt är att *beskriva* rådande forskningsläge, men också *jämföra* förklaringsmodeller som etablerats i tidigare forskning. I mitt sökande har jag inte funnit någon forskning som behandlar samma forskningsfrågor, vilket öppnar dörrar för studien att fylla eventuella kunskapsluckor. Å andra sidan medför det svårigheter i hur forskningsområdet bör ringas in.

För studien är genretillhörighet en ytterst central variabel, dock är det inte självklart hur genrebegreppet bör förstås samt definieras. För att skapa ett ramverk för begreppet presenteras inledningsvis Franco Fabbri's *"A Theory Of Musical Genres"*. Vidare intresserar sig studien för huruvida artisters genretillhörighet, precis som individers samhällliga klasstillhörighet, sätter avtryck i hur drömmarna beskrivs. På samma sätt som att samhället på olika sätt kan struktureras i under- respektive överklass presenteras två motsvarande synsätt för hur olika musikgenres kan klassificeras som *låga* eller *höga*.<sup>5</sup> Eftersom studien undersöker artister som ser en framtid som yrkesverksam musiker förekommer slutligen forskning om artistyrket.

### 2.1 Vad utgör en genre?

Musikvetnologen Franco Fabbri hävdar att en genres särart avgörs genom en uppsättning gemensamt överenskomna regler vilka genrens aktörer (aktörer innefattar även publik, lyssnare, konsumenter m.fl.) förväntas förhålla sig till. Respektive genre lyder alltså under ett eget regelverk som dels upprätthåller genrens kännetecken men också upprättar gränser mot andra genres. Enligt Fabbri arrangeras regelverket i fem olika kategorier: *formella/tekniska*, *semiotiska*, *beteende*, *sociala/ideologiska* samt *ekonomiska/juridiska regler*.<sup>6</sup> De tekniska reglerna avser musikaliska attribut såsom sound, tempo, arrangemang, inspelningskvalité och instrumentering. En tillhörande aspekt är att musiker inom olika genres förväntas besitta olika tekniska kompetenser. Klassiskt skolade musiker förväntas exempelvis ha större

---

<sup>5</sup> Höga genres anses tillhöra någon slags finkultur eller genreöverklass, motsatsen råder för låga genres.

<sup>6</sup> Frith, S. (1998[1996]). *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.



musikteoretisk kompetens än punkmusiker. Fabbri anser emellertid att tidigare forskning om genrebegreppet allt för ofta fokuserat på de tekniska reglerna och tillägger att en genre likaväl kan karakteriseras av musikens sociala funktion eller genrens anknytning till en särskild samhällsklass (sociala regler).

Semiotiska regler och beteenderegler är nära besläktade och emellanåt svåra att åtskilja. Skillnaden är dock att det förstnämnda avser expressivitetsregler, exempelvis vilket budskap musiken förväntas förmedla eller hur genuinitet bör visas genom musikaliska uttryck. Beteenderegler å andra sidan handlar om normer för hur både publik och artister förväntas bete sig under en musikhändelse. I vissa genres förväntas publiken applådera efter ett solo medan det i andra genres är kutym med virvlande circle-pits.<sup>7</sup>

Avslutningsvis menar Fabbri att de ekonomiska och juridiska reglerna tillsammans avgör uppkomsten av musikhändelser, inspelningsproduktioner samt musikens relation till skivbolag (och liknande aktörer).<sup>8</sup> Juridiska regler kan specifikt avse hur genrens aktörer ställer sig till äganderätter och copyright. Inom punk har det av olika skäl utvecklats en kultur där artisterna vill behålla musikerättigheterna medan pop har en tradition av att rättigheterna säljs till andra aktörer.<sup>9</sup> De ekonomiska aspekterna kretsar mer kring genrens inställning till ekonomisk utdelning genom musikutövandet. Här finns emellertid en samverkan med de juridiska aspekterna då bestämmelser av äganderätter påverkar den ekonomiska utdelningen. Viktigt att poängtera är att inställningen till de ekonomiska och juridiska reglerna inte enbart bärs av artisterna utan likaväl, om inte oftare, av genrens fans.

En avslutande poäng är att Fabbri anser att respektive genre värdesätter reglerna annorlunda, exempelvis har punk en historia av att rangordna ideologiska regler högre än pop.<sup>10</sup> Med det sagt understryker Fabbri att regelteorin kan kritiserars eftersom den bara återger en ögonblicksbild för genrens regelverk. För teorin att ha ett beständigt ramverk hade varje genre behövt lyda under statiska regler – men i själva verket är alla musikstilar under ständig utveckling och reglerna omkonstrueras därefter. Därtill bör det tilläggas att närliggande genres ofta tillämpar regler på ett liknande sätt, vilket också suddar ut gränserna mellan dem. Sammantaget är regelteorin en användbar modell för att ge en schablonartad och överskådlig bild av genrebegreppet, men den faktiska verkligheten ter sig vara mer ”flytande” än så.

---

<sup>7</sup> Circle-pit är när publiken springer runt i en cirkel till musiken.

<sup>8</sup> Frith, S. (1998[1996]). *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>9</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

<sup>10</sup> Frith, S. (1998[1996]). *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.

## 2.2 Låga och höga genres – klasstillhörighet och musiksmak

En återkommande men smått konservativ metod för att hierarkiskt ordna genres är att söka samband mellan klasstillhörighet och musiksmak. Skiljelinjen mellan *höga* och *låga* genres löper då parallellt med klasslinjerna där höga genres baseras på de övre samhällsskiktens smak medan de lägre samhällsskiktens preferenser tillskrivs som låga genres. Gerry Veenstra, professor inom sociologi vid University of British Columbia i Vancouver, publicerade år 2015 en forskningsstudie angående korrelation mellan klasstillhörighet och musiksmak.<sup>11</sup> Totalt tillfrågades 1595 personer med varierande socioekonomisk bakgrund från Toronto och Vancouver. Forskningsresultatet visar att de övre samhällsskikten uppskattar klassisk musik, reggae, rock, pop, blues och körmusik medan lägre samhällsskikt föredrar exempelvis rap, heavy metal, disco, country eller gospel.<sup>12</sup> Veenstra bedömer dock metoden vara ett trubbigt instrument för att skilja på höga och låga genres, bland annat då resultatet präglades av undantag som avvek från det generella mönstret. Ytterligare kritik exemplifieras av Hargreaves och North i *"The Social Psychology of Music"* som hävdar att forskningsresultat likt Veenstras ofta är vagt och genomsyras av både kausalitets- och korrelationsproblematik.<sup>13</sup> Kritiken bottnar i att förhållandet mellan musiksmak och klasstillhörighet bör undersökas tillsammans med variabler som livsstil, sub-kulturell tillhörighet eller personliga värderingar.

## 2.3 Låga och höga genres – kommersialism och popularitet

Mats Lilliestam, författare till *"Musikliv"*, menar att det historiskt sett funnits en attityd att göra skillnad på konstmusik och populärmusik. Redan på 1800-talet fanns en liknande samhällskoppling mellan höga och låga genres, då den bildade akademiska eliten ansåg konstmusiken besitta djup och konstnärsanda medan populärmusiken avskrevs som ytlig och genomsyrad av ekonomiska intressen.<sup>14</sup> I takt med artistyrkets kommersialisering<sup>15</sup> har

---

<sup>11</sup> Veenstra, G. (2015). *Class Position and Musical Tastes: A Sing-Off between the Cultural Omnivorism and Bourdieusian Homology Frameworks*. Vancouver: University of British Columbia.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Hargreaves, D.J. & North, A.C. (red.) (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford Univ. Press.

<sup>14</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

<sup>15</sup> I sammanhanget kan kommersialism förstås på två sätt, antingen avser det en verksamhet som drivs med marknadsmissiga villkor eller att verksamheten underordnar det konstnärliga värdet till förmån för kommersiella vinstintressen.

debatten om förhållandet mellan musik och kommersialism aktualiserats ytterligare. Theodor W. Adorno, en av 1900-talets mest inflytelserika kultur- och musikideologer, hävdade exempelvis att kommersialismen standardiserat musiken till den grad att endast två genrer återstår; seriös musik för den bildade eliten och populärmusik för den breda massan.<sup>16</sup> Men en för studien viktig nyansering görs av den svenske musikforskaren Martin Tegen som skiljer på populärmusik och ”populär musik”.<sup>17</sup> Med det sistnämnda menar Tegen *musik som uppskattas av den breda massan* medan populärmusik utgörs av *genres med särskilda kännetecken anpassade till en kommersiell marknad*. Tegens avgränsning ger inspiration till ett mer pragmatiskt klassificeringsinstrument, nämligen att skiljelinjen mellan höga och låga genrer helt enkelt dikteras utifrån vad som är populärt bland den breda massan – ju populärare en genre är desto högre stående är den också. Detta synsätt (för uppsatsen kallat *popularitetsperspektivet*) kontrasterar Veenstras forskningssyfte såtillvida att genrens allmänna popularitet blir den klassificerande funktionen, inte vilket samhällsskikt som uppskattar genren. För popularitetsperspektivet är alltså sambandet mellan samhällsklass och musiksmak mer eller mindre en irrelevant infallsvinkel, nyckelaspekten är istället genrens sammanslagna popularitet över hela samhällsspannet.

Mot bakgrund av Tegens definition befinner sig visserligen både pop- och alternativa artister inom populärmusiksfären, men ett statistiskt utslag från exempelvis Spotify<sup>18</sup>, iTunes<sup>19</sup>, Billboard<sup>20</sup> och 2016 års IFPI:s topplista<sup>21</sup> visar att musik med pop, singer-songwriter och hiphop-inslag dominerar listorna. Detta mynnar ut i följande generella förhållande; pop-artisternas genretillhörighet<sup>22</sup> tillhör populär musik medan alternativa artisternas genretillhörighet räknas till populärmusiken. Därutav är ett grundantagande att populär musik genererar mer pengar till kommersiella aktörer (ex. skivbolag, streamingtjänster) och erhåller således större kommersiellt intresse. Lilliestam påpekar just att kommersiella aktörer ofta

---

<sup>16</sup> Hargreaves, D.J. & North, A.C. (red.) (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford Univ. Press.

<sup>17</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

<sup>18</sup> Spotify. Charts Top 200. I *Spotify Charts* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <https://spotifycharts.com/regional>.

<sup>19</sup> Apple. iTunes Charts. I *Apple* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <https://www.apple.com/itunes/charts/songs/>.

<sup>20</sup> Billboard. The Hot 100. I *Billboard* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <http://www.billboard.com/charts/hot-100>.

<sup>21</sup> IFPI. Årstopplistan 2016. I *IFPI* [webb]. Hämtad 7 december 2017 från <https://www.ifpi.se/statistik/arstopplistan/2016-2/>.

<sup>22</sup> I sammanhanget ska det skiljas på artisten och dess genretillhörighet. En aspirerande pop-artist har inte nått tillräcklig popularitet för att tillhöra populär musik. Däremot kan genren artisten verkar inom, ex. pop vara så pass populär att genren tillhör populär musik.

kritiseras för att tränga undan musik som upplevs som avvikande till förmån för det kommersiellt gångbara.<sup>23</sup> Populär musik marknadsförs och exponeras därför av större aktörer som majorbolag medan alternativ musik ges ut av små, idealistiska bolag. Förutsatt att kommersiella aktörer bedömer artisten ha potential att bli populär, finns således kommersiella fördelar med att verka inom populär musik som möjligtvis gör att drömmarna beskrivs annorlunda jämfört med artister tillhörande populärmusiken. En parentes i sammanhanget är att Hargreaves och North ger exempel på en ”estetisk kommersialism” där artister tillämpar ett soundideal utifrån tillfälliga trender eller kommersiell gångbarhet.<sup>24</sup>

Ovanstående resonemang kan givetvis kritiseras. Till att börja med är det oklart vad populär musik avser. I ovanstående begreppstolkning åsyftar det föränderliga trender som visar tillfällig popularitet. Men popularitet kan även förekomma i mer beständig form då äldre musik fortfarande kan vara omåttligt uppskattad (The Beatles, Queen, Rolling Stones m.fl.) trots att musikens attribut inte påminner om de på topplistorna. Fortsättningsvis är det svårt att fastslå ett orsakssamband för hur popularitetshierarkier växer fram. Uppskattar den breda massan en musikstil för att ”den spelas på radio”, eller spelar radiostationer musikstilar som uppskattas av den breda massan? Tillämpar artister ett sound för att soundet är populärt, eller har soundet gjort artisten populär?<sup>25</sup> Denna kausalitetsproblematik må vara spännande, men problematiserar inte studiens syfte. För studien är popularitetsperspektivet snarare intressant då oavsett hur genrens popularitet är beskaffad, eventuellt skapar en situation där artister med olika genretillhörighet drömmer om olika saker. Denna tes står i huvudsak i linje med studiens sekundära forskningsfråga.

## 2.4 Musik som levebröd och karriär

Lilliestam uppmålar en kluven bild av artistryket och anser att den västerländska synen på yrket präglas av ambivalens. Å ena sidan porträtterar många aspirerande artister musiken som drömyrket och i samhället är framgångsrika artister ofta föremål för beundran och uppskattning.<sup>26</sup> Å andra sidan menar Lilliestam att verkligheten sällan står i relation till aspirerande artisters och samhällets föreställningar om artistryket. Detta belyser Lilliestam genom ekonomiska och sociala aspekter. Ekonomiskt sett menar han att vägen mot en

---

<sup>23</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

<sup>24</sup> Hargreaves, D.J. & North, A.C. (red.) (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford Univ. Press.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

artistkarriär är ett nålsöga dit ett fåtal passerar och lyckas försörja sig på sitt artisteri. Givetvis finns olika förklaringsmodeller för detta, men Lilliestam anser att föreställningen om att artistrycket inte är ett ”riktigt jobb” resulterar i att aspirerande artister ofta förväntas spela för knapp eller ingen ersättning. Majoriteten tjänar inga pengar alls och är sålunda beroende av en sidosysselsättning, exempelvis kombineras ofta artisteriet med att extraknäcka som musiklärare, producent, låtskrivare eller något icke musikrelaterat. Till de ekonomiska aspekterna hör dessutom att det mellan etablerade artister råder enorma klyftor där ett fåtal tjänar extrema summor pengar medan den övervägande majoriteten tjänar förvånansvärt lite. Sett ur ett socialt perspektiv skildrar Lilliestam att artistrycket ofta innebär tuffa arbetsförhållanden där exempelvis turnélivet tär på det sociala livet och relationer.<sup>27</sup> Alltsomoftast arbetar artister på obekväma arbetstider samtidigt som långa resor, tunga lyft och psykisk press kan orsaka en bekymmersam arbetsmiljö.

Så varför drömmer aspirerande artister om en artistkarriär när framtidsutsikterna tycks gå i moll? Lilliestams åsikt är att musiken ger oss människor så pass starka och upplyftande upplevelser så att det överskuggar de vanskliga arbetsförutsättningarna.<sup>28</sup> Artisteriet ger tillbaka så mycket i form av spelglädjen, skaparglädjen, mötena med publiken, möjligheten att få beröra andra människor och resandet.

---

<sup>27</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

<sup>28</sup> Ibid.

## 3 Teori

I syfte för att nyansera analysen av resultatet har två teorier med skilda fokuspunkter tillämpats. Den ena teorin agerar på en *strukturell nivå* och utgår från Pierre Bourdieus teorier om kapital, habitus och fält. Bourdieu ses ofta som en av den samtida sociologins mest inflytelserika tänkare och forskare.<sup>29</sup> Visserligen kretsade hans skrivande sällan kring musik, men hans teorier och begrepp återkommer ständigt i kultursociologisk forskning (Miegel och Johansson, Lilliestam m.fl.). Den andra teorin är Carol. S Dwecks forskning om mindset som ämnar ge förklaringsmodeller på en *individuell nivå*. När strukturellt och individuellt perspektiv förekommer genom uppsatsen åsyftar det således till Bourdieus respektive Dwecks teoribildning.

### 3.1 Pierre Bourdieu – Ekonomiskt, socialt, kulturellt och symboliskt kapital

Ett övergripande tema i Bourdieus teorier är hur klasskillnader och dolda samhällsstrukturer på olika sätt påverkar individens livsförutsättningar. Bourdieu exemplifierar detta genom olika teorier och begrepp, bland annat i hans teori om *kapital*. Hörnstenen i kapitalteorin är individer och samhällsklasser avgränsas från varandra utifrån olika typer av tillgångar och resurser.<sup>30</sup> Som Bourdieu ser det förekommer kapital i fyra former: *socialt, kulturellt, ekonomiskt* och *symboliskt kapital*. Utifrån studiens syfte är kapitalformerna intressanta i olika avseenden, vilket exemplifieras kortfattat nedan och kommer diskuteras mer ingående i uppsatsens resultat- och analysdel.

Bourdieu beskriver socialt kapital som summan av individens aktuella eller potentiella sociala kontakter och nätverk.<sup>31</sup> Genom att knyta till sig fördelaktiga kontakter ökar individens sociala kapital, vilket kan användas som ingång till ett specifikt fält (ex. jobb, praktikplats).

---

<sup>29</sup> Miegel, F. & Johansson, T. (2002:274). *Kultursociologi. 2.*, [utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur.

<sup>30</sup> Grenfell, M. (red.) (2012). *Pierre Bourdieu: key concepts*. (2. ed.) Durham [England]: Acumen Pub.

<sup>31</sup> Richardson, J.G. (red.) (1986). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport, Conn.: Greenwood Press

För en aspirerande artist kan ett gynnsamt socialt kapital således innefatta att ”känna rätt personer”, kanske en högt uppsatt på ett skivbolag eller en aktad låtskrivare.

Det kulturella kapitalet omfattar symbolvärden som förekommer i tre olika former; *djupt liggande dispositioner*, *objektifierad form* samt *institutionaliserad form*.<sup>32</sup> Det förstnämnda innefattar bland annat stil och smak – men även kunskap om sociala koder eller beteendenormer inom en given social kontext. Smak får sålunda en klassificerande funktion då det förenar människor med liknade smak och åtskiljer de med andra preferenser.<sup>33</sup> Vidare avser objektifierad form fysiska ting såsom konst, bostäder och antikviteter medan institutionaliserad form kan åsyfta akademisk utbildning, diplom och examen. För en aspirerande artist kan det kulturella kapitalet exempelvis utgöras av kunskapen om genrekonventioner, användandet av en viss typ av utrustning eller examen från en ansedd musikutbildning.

Det ekonomiska kapitalet består av materiella tillgångar, inkomst eller förväntade tillgångar såsom arv eller besparingar.<sup>34</sup> Inom artistyrket är ekonomiska aspekter alltid närvarande och en grundförutsättning för musikutövandet.<sup>35</sup> Att producera, marknadsföra och släppa musik är alltsomoftast förknippat med ekonomiska utgifter, så gäller även inköp av instrument och utrustning. Bourdieus syn på hur fördelningen av ekonomiskt kapital skapar ojämlika förutsättningar i samhället kan möjligtvis överföras till musiksamhället såtillvida att aspirerande artister med större ekonomiska muskler kan köpa sig till fördelar.

Ovanstående kapitalformer mynnar ut i ett överordnat kapital, det symboliska kapitalet. Unikt för det symboliska kapitalet är att dess värde står i direkt relation till det fält (fältbegreppet presenteras nedan) individen befinner sig inom. Att känna till de koder eller värderingar som kännetecknar fältet är på så vis en del av vederbörandes symboliska kapital, likaså individens anseende eller rykte inom fältet. I musikvärlden kan exempelvis vissa artister skattas högt om de upprätthåller symbolvärden som anses ha värde för genren (fältet). Detta kan bland annat uttryckas i klädval, attityd eller musikens budskap. Anmärkningsvärt är att symboliskt kapital

---

<sup>32</sup> Richardson, J.G. (red.) (1986). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

<sup>33</sup> Miegel, F. & Johansson, T. (2002:274). *Kultursociologi. 2.*, [utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur.

<sup>34</sup> Richardson, J.G. (red.) (1986). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

<sup>35</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

finner många likheter med Fabbris regelteori, i synnerhet semiotiska beteende- och semiotiska regler.

Även fast kapitalformerna är måttstockar för olika tillgångar och resurser interagerar de med varandra. Exempelvis kan värdet av en kapitalform *växlas* till förmån för värdet av ett annat kapital – samtidigt kan kapitaltillgångar användas för att *öka* värdet av en annan kapitalform. Grundläggande för Bourdieus teoribildning är emellertid att överklassen i regel förfogar över större kapital (oavsett kapitalform) än underklassen. Följaktligen tenderar överklassen att reproducera sina kapital vilket gör att samhällets maktordningar och sociala strukturer upprätthålls.<sup>36</sup> För underklassen att öka sina kapital, äntra nya fält och nå sina drömmar är vägen alltså krokigare och snårigare än överklassens.

## 3.2 Fält

Bourdieu använder fältbegreppet för att beskriva olika sfärer av den sociala världen som människor lever inom.<sup>37</sup> Han tänker sig fälten som hierarkiskt ordnade där respektive fält styrs av särskilda intressen om vilka fältets aktörer konkurrerar om. Maktkamper om position avlöser därför varandra där aktörerna tävlar om bland annat *symboliska, kulturella* och *ekonomiska* tillgångar. En prominent position innebär att mer makt och kontroll över fältets resurser utvinns. Fältets struktur är emellertid en dynamisk process som bestäms utifrån tillfälliga relationer mellan fältets olika positioneringar.

För studien finns det åtminstone två sätt att exemplifiera fältbegreppet. Till att börja med kan en musikgenre bilda ett fält där *symbolvärden* värderas olika beroende på genretillhörighet. Exempelvis kan två likvärdiga artister inom samma genre inneha olika anseenden baserat på i vilken grad de erkänts av andra aktörer inom fältet. Om ena artisten får sin musik rosad av en respekterad recensent eller spelad i en prestigefylld radiokanal erhåller artisten mer *symbolisk makt* (symboliskt kapital) och avancerar i fältet.<sup>38</sup>

Högre upp i hierarkin agerar sedermera den svenska skivindustrin dit vissa aspirerande artister konkurrerar om tillträde och position. Artister som knutit till sig kapital med värde för fältet

---

<sup>36</sup> Richardson, J.G. (red.) (1986). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

<sup>37</sup> Bourdieu, P. (1992). *Texter om de intellektuella: en antologi*. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion.

<sup>38</sup> Miegel, F. & Johansson, T. (2002:274). *Kultursociologi. 2.*, [utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur.



(ex. skivkontrakt) har likaledes skaffat sig en mer gynnsam position i fältet. Därutöver pågår maktkamper mellan skivbolagen som konkurrerar i ett flertal parallella fält. Exempelvis ingår de i ett kulturellt fält där de tävlar om att ge ut musik med kulturell signifikans.<sup>39</sup> Samtidigt tillhör skivbolagen det ekonomiska fältet där de strider om ekonomiskt kapital. Följaktligen ligger det i skivbolagens intresse att knyta till sig artister vars musik tros ge ekonomisk avkastning. Utifrån Tegens tanke om ”populär musik” blir i sammanhanget popularitetstrender ytterst centralt då populära genres tros öka skivbolagets ekonomiska kapital.

### 3.3 Habitus

Habitus är ett mångfasetterat begrepp som kan förstås och tillämpas på olika nivåer. Bourdieus fundamentala tanke kan dock summeras i att samhällets sociala strukturer finns förkroppsligade i varje enskild individ.<sup>40</sup> Samhällstillhörighet (ex. kön, klass eller etnicitet) finns alltså ”inprogrammerad” i och påverkar ständigt individens tänkande och handlande. Detta är emellertid ett dolt mönster som sker under ytan. Varje individ må ha sitt unika habitus, men människor från samma samhällsskikt tenderar att ha liknande smak inom många olika områden, så kallat *klasshabitus*. Likaledes som att det finns en konformitet inom respektive samhällsskikt, är det tänkbart att samma likriktning existerar inom musikgenres. Då Fabbri menar att varje genre är strukturerad genom en uppsättning regler kan det vara så att varje genre förfogar över ett *genrehabitus* som styr aktörernas tänkande och handlande. Genom denna tolkning kan habitusbegreppet eventuellt skapa förståelse för varför aspirerande artister beskriver sina drömmar på ett visst sätt, vilket är centralt för studiens syfte.

Habitusbegreppet kan också ses som ett förkroppsligat kapital.<sup>41</sup> Men i likhet med det symboliska kapitalet är det fältet som avgör huruvida habitus är ett tjänligt kapital. I musiksammanhang menar Lilliestam att habitus omgående kan fälla omdömen om en specifik låt och dess funktion i en given situation.<sup>42</sup> Därtill kan vissa musikaliska uttryck förefalla sig naturliga inom en individs habitus medan andra uttryck upplevs onaturliga eller svår genomförliga.

---

<sup>39</sup> Miegel, F. & Johansson, T. (2002:274). *Kultursociologi. 2.*, [utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Broady, D. (1991). *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin.* (2., korr. uppl.) Stockholm: HLS (Högsk. för lärarutbildning).

<sup>42</sup> Lilliestam, L. (2006). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor.* Göteborg: Ejeby.

## 3.4 Mindset – en förklaringsmodell på individuell nivå

Som delar av tidigare forskning konstaterar är det få aspirerande artister som når drömmen om en artistkarriär. För de som faktiskt lyckats har resan förmodligen kantats av hårt jobb, motgångar och misslyckanden innan vinden vänt och framgång nåtts. År 2015 publicerade Carol S. Dweck boken "*Mindset*" vars huvudtema är hur inställning och tankemönster i hög utsträckning påverkar vad individen åstadkommer i livet. Dweck hävdar dessutom att självuppfattning påverkar vårt sätt att leva på djupet – den styr oss till den grad att vi blir vad vi tänker.<sup>43</sup> I linje med studiens syfte kan mindset-teorin tillämpas genom att aspirerande artisters mindset eventuellt påverkar hur drömmarna beskrivs eller betraktas. Förståelsen för denna tanke kräver dock en redogörelse för Dwecks mest centrala begrepp, vilka för studien bedömts vara skillnaden mellan ett *statiskt* och *dynamiskt mindset*, följt av hur dessa mindset-typer förhåller sig till *talang* respektive *ansträngning* samt *framgång*.

### 3.4.1 Statiskt och dynamiskt mindset

Dwecks forskningsresultat visar att människor i grunden antingen har ett statiskt eller dynamiskt mindset. Ett statiskt mindset kännetecknas av tanken att egenskaper är medfödda och mer eller mindre huggna i sten.<sup>44</sup> Följaktligen har ett statiskt mindset ett varaktigt behov av att framhäva och bekräfta sina styrkor – samtidigt tillåts ofta misslyckanden bli en del av personligheten eller definiera dess förmågor. Som konsekvens undviks nya utmaningar då det är förknippat med risken att misslyckas, vilket också skulle exponera individens svagheter. I kontrast menar Dweck att utgångspunkten för ett dynamiskt mindset är att förmågor och egenskaper förändras genom nya erfarenheter och kunskapsupptäckter. Individer med ett dynamiskt mindset är därför utmaningsorienterade såtillvida att utmaningar ses som tillfällen för lärande och personlig utveckling. Eftersom lärandet är överordnat resultatet får inte heller misslyckanden en definierande stämpel. Snarare söker ett dynamiskt mindset orsaker bakom misslyckandet i syfte för att lyckas bättre nästa gång.

---

<sup>43</sup> Dweck, C. S. (2015). *Mindset: du blir vad du tänker*. 1. utg. Stockholm: Natur & kultur.

<sup>44</sup> Ibid.

Dwecks redogörelse av statiskt och dynamiskt mindset har emellertid kritiserats, bland annat av motivationsforskare (vilket delvis legat till grund för målorienteringsteorin).<sup>45</sup> Kritiker anser att Dwecks beskrivning är nyansfattig och framställer mindseten som varandras oförenliga motpoler där människan är antingen eller. Dweck understryker dock att det sällan är så svart eller vitt. En egen begreppstolkning är att det möjligtvis finns olika nivåer av de två mindseten, kanske är man i vissa sammanhang dynamisk för att i helt andra sammanhang vara mer statisk.

### 3.4.2 Talang och ansträngning

Historiskt sett har musikbranschen varit, och är alljämnt fortfarande, förhållandevis talangorienterad. Detta är påtagligt i ett flertal instanser av musiksamhället – oavsett om det gäller en Idolaudition eller ett antagningsprov för en musikutbildning ter sig talang ofta vara den avgörande faktorn i antagningsprocessen. Dweck förhåller sig emellertid kritisk, dels till talang som en medfödd egenskap, men även gentemot samhällets och individers övertro till talang.<sup>46</sup> Istället överordnar hon ansträngning och hävdar därtill att ansträngning kan föda talang. Dock råder det stor skillnad i hur talang respektive ansträngning värderas beroende på individens mindset.

Eftersom ett statiskt mindset ser egenskaper som oföränderliga är talang direkt essentiellt. Dweck hävdar till och med att ansträngning ses på med förakt och som ett svaghetstecken – besitter man naturlig talang ska man inte behöva anstränga sig.<sup>47</sup> Saknas talang så ger det statiska mindsetet upp – om egenskaper ändå inte kan förändras, varför då anstränga sig? Ett dynamiskt mindset å andra sidan kännetecknas av att ansträngning är viktigare än talang. Tron på att egenskaper kan utvecklas gör att det dynamiska mindsetet anstränger sig för att ständigt utveckla sig själv.<sup>48</sup> Jämfört med ett statiskt mindset medför viljan till ansträngning en helt annan mentalitet där hårt arbete beundras och talang inte anses vara nödvändigt för drömmar att infrias.

För att anknyta Dwecks resonemang till studiens syfte är följande modell tänkbar: en aspirerande artist med ett statiskt mindset och liten tilltro till sin talang kommer troligtvis begränsa sig i sin beskrivning av sina drömmar. Omvänt är det troligare att en aspirerande

---

<sup>45</sup> Brodin, E. (red.) (2014). *Kreativitet: teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. (1. uppl.) Stockholm: Liber.

<sup>46</sup> Dweck, C. S. (2015). *Mindset: du blir vad du tänker*. 1. utg. Stockholm: Natur & kultur.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

artist med liknande mindset men stor tilltro till sin talang vågar ha större drömmar. För en artist med ett dynamiskt mindset påverkar nog inte talang beskrivningen av drömmarna nämnvärt. Snarare är det faktorer som hur ofta man kan repa eller hur hårt man är beredd att anstränga sig som blir avgörande.

### **3.4.3 Framgång**

Tydliga skillnader mellan de två mindseten visas till sist genom framgångsbegreppet och varför framgång eftersträvas. Dweck menar att för ett statiskt mindset handlar framgång rätt och slätt om överlägsenhet.<sup>49</sup> Att som aspirerande artist drömma om framgång kan således uttryckas i att bli störst och bäst med bekräftelse för sin storhet som främsta motiv. Framgång blir därav en *extern* process. I ett dynamiskt mindset å andra sidan handlar framgång istället om att utvecklas till den bästa versionen av sig själv.<sup>50</sup> Att vinna eller vara störst är således underordnat prestation, utveckling och lärande. För en aspirerande artist kan framgång därför handla om att bli den bästa artisten vederbörande någonsin kan bli och att ständigt utveckla sitt artistutövande. Om musiken får externt uppmärksammande är det såklart välkommet, men det viktigaste är att göra musik som ligger nära en själv. Framgång blir således en *intern* process.

---

<sup>49</sup> Dweck, C. S. (2015). *Mindset: du blir vad du tänker*. 1. utg. Stockholm: Natur & kultur.

<sup>50</sup> Ibid.

# 4 Metod

För studien har en kvalitativ forskningsmetod tillämpats där empiri samlats in genom intervjuer med åtta respondenter. Metodvalet motiveras främst av att intervjuer möjliggör en djupare kännedom kring en specifik social miljö, upplevelse eller känslöbeskrivningar.<sup>51</sup> För undersökningen har detta avsett hur aspirerande artister beskriver sina drömmar med musiken.

## 4.1 Intervjumetod

Vid datainsamlingen har en halvstrukturerade intervjumetod tillämpats där stöd tagits av en intervjuguide från vilken samtalet fortlöpt med förhållandevis fria tyglar. Strukturen motiveras huvudsakligen av att forskningsfrågorna är tämligen breda och vars förståelse kräver en redogörelse för underteman, såsom hur respondenterna betraktar sin genretillhörighet. Enligt Alvesson tillåter halvstrukturerade intervjuer forskaren att utforska sekundära teman som kan bidra till ytterligare klargöranden.<sup>52</sup> En i sammanhanget relevant nyansering ges av Jan Trost som hävdar att kvalitativa intervjuer i regel besitter hög grad strukturering<sup>53</sup> men låg grad standardisering.<sup>54</sup> Med detta menas att intervjun är strukturerad såtillvida att den avser ett givet ämne, men att frågorna är öppet formulerade.<sup>55</sup> Intervjuguiden har utformats mot bakgrund av Trosts tanke om öppna frågor, detta främst för att inte utesluta viktiga resonemang bland respondenterna.

I enlighet med strukturvalet har jag försökt att vara uppmärksam på om respondenterna berör oväntade men intressanta teman och låtit dessa utvecklas. Därtill har följdfrågor ställts i de fall då respondenternas poänger inte förstås till fullo eller funnits underutvecklade. Risken med den valda intervjumodellen är emellertid att samtalet kan förlora riktning och stringens,

---

<sup>51</sup> Ahrne, G. & Svensson, P. (2011). *Handbok i kvalitativa metoder (Red.)* Stockholm: Liber AB.

<sup>52</sup> Alvesson, M. (2011). *Intervjuer: genomförande, tolkning och reflexivitet*. (1. uppl.) Malmö: Liber.

<sup>53</sup> Strukturering avser antingen att frågorna är strukturerade dvs. har fasta svarsalternativ eller att frågorna är öppna och svaren bestämmer strukturen.

<sup>54</sup> Avser att intervjufrågorna saknar variation och inte ändras på något sätt utefter intervjuobjekt.

<sup>55</sup> Trost, J. (2010). *Kvalitativa Intervjuer (Upplaga 4:3)*. Lund: Studentlitteratur AB.

vilket kan orsaka validitetsproblem. Tillämpandet av intervjuguide var således en strategi för att säkerställa att relevanta frågor ställdes under intervjuerna. Avslutningsvis har samtliga intervjuer genomförts över Skype, en metodik som kan medföra vissa forskningsproblem (detta kritiserar och motiveras i resultatets giltighet).

## 4.2 Kritik av intervjumetod

Ahrne och Svensson redogör för ett flertal brister med intervjumetoder där den kanske mest relevanta för studien varit *intervjuareffekten*. På sätt och vis har intervjuareffekten många ansikten, men en återkommande problematik är att forskaren aldrig kan garantera att respondenten ger ett rättvisande svar. Vetskapen om att man deltar i forskningssyfte kan exempelvis medföra tillrättalagda svar som inte representerar hur respondenten resonerar i praktiken. Kritiken eftersträvar därför att en intervju bör kompletteras med en tillhörande observation.<sup>56</sup> Denna kritik har dock bedömts vara av liten relevans då studien ämnar besvara frågor som sällan visar sig i observerbara handlingar. Istället har andra sidor av intervjuareffekten tagits i beaktning, huvudsakligen att minimera dolda hierarkier mellan mig som forskare och respondenten. Innan intervjun fördes exempelvis ett mer vardagligt samtal där jag sökte gemensamma nämnare med respondenten eller försökte skapa en avslappnad samtalsstämning. Med det sagt såg jag fortfarande till att upprätthålla distans mellan mig som forskare och respondenten för att kunna stå objektiv inför denne.

## 4.3 Urval

Urvalet har skett strategiskt och tagit inspiration från ett tvåstegsurval.<sup>57</sup> Urvalsprocessen tilldelas då två steg där forskaren först gör ett organisationsurval för att därefter identifiera relevanta respondenter inom organisationen. Modellen har överförs på så vis att jag först valt vilka genrer studien undersöker, för att därefter välja artister inom genrerna. Valet av pop och punk/indie har gjorts då genrerna titt som tätt beskrivs som varandras motpoler. De sistnämnda har en bakgrund präglad av en ”gör det själv” mentalitet och ett motstånd mot kommersiell framgång medan pop-artister ofta kontrakterats av stora skivbolag med kommersiella avsikter.<sup>58</sup> Givetvis är detta en fragmentarisk beskrivning av en mer komplex

---

<sup>56</sup> Ahrne, G. & Svensson, P. (2011). *Handbok i kvalitativa metoder (Red.)* Stockholm: Liber AB.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Anderson, T. (2012). *The Experience of Punk Subcultural Identity*. Diss. John F. Kennedy University.

verklighet, men sett till studiens syfte är genrernas kulturella olikheter något som eventuellt sätter avtryck i respondenternas drömmar. Vidare har *aspirerande* varit ett centralt urvalskriterium (definierades i avgränsningar), denna aspekt av urvalsramen är dock inte helt problemfri vilket diskuteras mer ingående i urvalskritiken.

Urvalets storlek har bedömts vara lämpligt sett till studiens omfattning. För kvalitativa studier anser Johannessen och Tufte att ett lämpligt urval är viktigare än dess storlek.<sup>59</sup> Samtidigt får antalet inte vara för litet eftersom urvalets storlek påverkar resultatets generaliserbarhet. Respondenterna har främst hittats genom rekommendationer från musiker i min bekantskapskrets, men också genom studenter från ljud- och musikproduktionsprogrammet vid Högskolan Dalarna. Med rekommendationer menas att studenter och musiker tillfrågats huruvida de känner någon som faller inom ovanstående urvalsram. Personliga kontakter användes alltså som mellanhand för att identifiera respondenterna. Dock valdes vissa respondenter trots att jag haft en personlig kännedom till dem sedan innan. Detta har motiverats i en avvägning mellan respondentens förväntade relevans för undersökningen och i vilken grad jag känner dem sedan tidigare. Gränsdragningen har gjorts där respondenten bedömts ha hög forskningsmässig relevans samtidigt som jag endast haft en ytlig bekantskap till respondenten – då bedömdes valet som forskningsetiskt försvarbart.

## 4.4 Urvalskritik

Kritik bör riktas mot att samtliga respondenter inom de alternativa genrerna är band medan pop-artisterna utgörs av soloartister. Urvalet riskerar därmed få skarpa kontraster som påvisar skillnader mellan att tillhöra ett band kontra vara soloartist. Detta kan ha orsakat både validitets- och reliabilitetsproblem. För att hitta respondenter inom urvalsramen har jag dessutom behövt göra grundantaganden om både artisternas genretillhörighet samt deras avsikter med musikutövandet. Detta är dels problematiskt då det inte givet att mina antaganden varit korrekta. Därtill kan det ha påverkat min neutralitet inför respondenternas beskrivningar om sig själva.

---

<sup>59</sup> Johannessen, A. & Tufte, P.A. (2003). *Introduktion till samhällsvetenskaplig metod*. (1. uppl.) Malmö: Liber.

## 4.5 Resultatets giltighet

Forskningsarbetet har haft som ambition att ha en genomgående röd tråd där samtliga delar ska vara relevanta och giltiga sett till syftet och frågeställningarna. Dock har den halvstrukturerade intervjumodellen per automatik inneburit avvikelser från intervju till intervju. Därtill justerades intervjuguiden allteftersom vissa frågor visade sig vara mer relevanta sett till forskningsfrågorna. Brist på standardisering kan således ha påverkat resultatets giltighet. Å andra sidan värderas inte standardisering i samma grad i kvalitativa metoder, istället värdesätts mångfald och säregna kontextbeskrivningar.<sup>60</sup>

Hälften av intervjuerna har gjorts med band bestående av minst fyra medlemmar. Av schemamässiga skäl var det problematiskt att hitta en tid som passade alla, vilket dessvärre medförde att de flesta intervjuerna endast genomfördes med delar av bandet. I uppsatsen behandlas banden vanligtvis som en individ med en sammanslagen åsikt.<sup>61</sup> Detta är något som i hög grad kan ha påverkat forskningsresultatet då åsiktsskiljaktigheter mellan bandmedlemmarna kan ha funnits. Därför var det extra viktigt att inkludera samtliga deltagande bandmedlemmar i samtalet för att skapa en så representativ bild som möjligt.

På grund av geografiskt avstånd har alla intervjuer gjorts över Skype. Eftersom kommunikation till stor del sker genom kroppsspråk och ögonkontakt finns det anledning att rikta kritik mot Skypeintervjuer.<sup>62</sup> Även fast vissa intervjuer fördes som videokonversation saknas alltså vissa kommunikativa element jämfört med fysiska intervjuer. Detta lär ha påverkat samtalsdynamiken, däremot är det osäkert i vilken utsträckning det påverkat resultatet.

## 4.6 Etiska överväganden

Forskningsarbetet har tagit hänsyn till grundläggande forskningsetiska principer såsom att informera respondenterna om forskningsområdet, att de medverkar frivilligt samt deras rätt att få avbryta intervjun.<sup>63</sup> Respondenterna har också utlovats anonymitet. Vidare har jag bitt respondenterna om tillåtelse att i uppsatsen få citera dem, förutsatt att de får möjlighet att

---

<sup>60</sup> Hjerm, M. & Lindgren, S. (2010). *Introduktion till samhällsvetenskaplig analys*. (1. uppl.) Malmö: Gleerup.

<sup>61</sup> Förutsatt att inte någon bandmedlem uppenbart uttryckte en motsättande åsikt.

<sup>62</sup> Ahrne, G. & Svensson, P. (2011). *Handbok i kvalitativa metoder* (Red.) Stockholm: Liber AB.

<sup>63</sup> Forskningsetiska rådet (i.d.). *Forskningsetiska principer*. I *Forskningsetiska rådet* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>.



godkänna de utvalda citaten. Avslutningsvis har jag behövt ta ställning till *bias*, vilket kan definieras som systematiska fel i forskningsprocessen.<sup>64</sup> Som tidigare nämnt har studenter från Högskolan Dalarna, där jag själv studerar, samt personliga kontakter använts för att identifiera respondenterna. Detta är exempel på aspekter som teoretiskt kan ha påverkat min bias.

---

<sup>64</sup> Nationalencyklopedin (i.d.). Bias. I *Nationalencyklopedin* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/bias>.

# 5 Resultat och analys

I följande avsnitt presenteras och analyseras det empiriska resultatet med stöd av teori samt tidigare forskning. Då respondenterna utlovats anonymitet kommer de härnäst kallas R1 (respondent 1), R2 (respondent 2) osv.

## 5.1 Kategorisering och mönster av empiriskt resultat

För att överskådligt kunna redogöra för gemensamma drag samt skillnader mellan respondenternas beskrivningar har drömmarna, utifrån respondenternas svar, tilldelats tre kategorier: *kortsiktiga*, *långsiktiga* och *övergripande drömmar*.

Kortsiktiga drömmar utmärker sig genom att respondenterna inom den närmsta tiden i hög grad kan påverka och infria drömmarna. R2 framhåller till exempel att en kortsiktig dröm vore att släppa nästa låt under sitt soloprojekt, samtidigt som R1 vill släppa covers och ny originalmusik på digitala plattformar. Ett sätt att förstå kortsiktiga drömmar är att se dem som verktyg för att nå större, mer långsiktiga drömmar som i sin tur kännetecknas av att vara större och mer svåruppnåeliga. Dessa kan exempelvis åsyfta att spela åtråvärda spelningar eller att tilldelas utmärkelser och priser. Fortsättningsvis förekommer övergripande drömmar vilka tenderar vara mer abstrakta och svåra att greppa. Övergripande drömmar utmärker sig då de inte ”avklaras” på samma sätt utan inrymmer fortgående känslolägen eller grundförutsättningar för artistdrömmarna. Detta visas bland annat hos R5 som belyser att en övergripande dröm vore att fortsätta känna glädje och gnista för musikutövandet. Samtliga respondenter drömmer även om att kunna livnära sig på musiken.

## **5.2 Pop-artisternas genretillhörighet och bakgrund**

Mot bakgrund av studiens syfte är det nödvändigt att kortfattat redogöra för respondenternas genretillhörighet och artistbakgrund. Aspekter såsom ålder och födelseort presenteras emellertid inte då det ligger utanför studiens syfte. Mer detaljerade aspekter om respondenterna kan komma att kompletteras i nästkommande avsnitt.

R1 har varit aktiv som artist i drygt ett år men sysslat med musik i 8-9 år, han beskriver sin genretillhörighet som singer-songwriter med inslag av folk-akustiskt.

R2 är aspirerande artist, men livnär sig som låtskrivare och producent sedan ett år tillbaka. Som artist har hon varit aktiv runt 1,5 år. R2 beskriver sin musik som svensk elektronisk pop.

R3 har en bakgrund som musikalartist men är numer kontrakterad till ett mindre svenskt skivbolag som ska ge ut hans debut-EP som soloartist. Han beskriver sin genre som ”typisk modern svensk pop”.

R4 har den senaste tiden samarbetat med etablerade svenska låtskrivare och deltagit i ett talangprogram. R4 beskriver sin genre som R&B och ska inom en snar framtid släppa sin debut-EP.

## **5.3 Pop-artisternas beskrivning av sina drömmar**

Sett till forskningsfrågan är det centralt att med detaljrikedom att redogöra för respondenternas beskrivning, för att inte missa viktiga resonemang presenteras och analyseras därför resultatet respondent för respondent. Nedan presenteras först pop-artisterna medan de alternativa artisterna presenteras därefter.

### **5.3.1 Respondent 1 – ”Tänk Sydney operahus eller liknande”**

Tidigt i intervjun ger R1 intrycket av att aktivt jaga sina drömmar. För ett halvår sedan tog R1 flyttlasset till London dit han lockades av den kortsiktiga drömmen att spela live så mycket som möjligt, helst varje kväll om så går. Detta vill R1 kombinera med att fortsätta spela in och sprida sin musik på digitala plattformar i syfte för att automatisera en inkomst. För tillfället är

dock musikutövandet en sidoinkomst och livetillfällena sporadiska, men på ett långsiktigt och övergripande plan drömmer R1 om en förändring:

Först och främst kunna tjäna mycket pengar på musik och kunna jobba med det så som jag vill, alltså enligt mina villkor [...] Och att kunna resa mycket runtom i världen och spela på häftiga ställen, det skulle vara kul. Jag drömmer att få spela på konserthus. Tänk Sidney-opera house eller liknande, såna venues skulle jag jättegärna spela på.<sup>65</sup>

När R1 pratar om konserthusdrömmen blir tonläget mer entusiastiskt och drömmen tycks ligga R1 extra nära om hjärtat. Strukturellt sett är drömmen intressant då konserthus traditionellt sett är vigda åt ”finkulturella genres” med ett annat kulturellt, socialt och symboliskt kapital än singer-songwriters. R1 tillägger att han dessutom tilltalas av den publik han föreställer sig besöker konserthus:

Jag drömmer om att bara få spela piano och sjunga liksom. Det är bland det bästa jag vet att göra, sitta vid ett piano och sjunga och det är det. För jag tänker att till ett konserthus kommer en viss typ av människor också, som jag gillar, lite så här människor som har en viss standard i hur de klär sig, hur de betar sig, hur de vill leva sitt liv liksom.<sup>66</sup>

I citatet finns både individuella och strukturella inslag som gör konserthusdrömmen åtråvärd. Den inledande meningen visar på R1:s individuella kärlek till musikutövandet medan efterföljande mening indikerar att publikens sociala och kulturella kapital lockar. På frågan varför R1 beskriver sina drömmar som han gör framhäver han två teorier. *Den första teorin* omfattar infriandet av livsdrömmar som inte nödvändigtvis är kopplade till artistdrömmarna, men som R1 gärna förenar med musikutövandet. Att upptäcka världen och personlig utveckling lyfts fram som två exempel, följaktligen drömmer R1 om att turnera runtom i världen och ständigt utvecklas som artist. Dock beskrivs möjligheten att bestämma över sitt eget liv som den överordnade livsdrömmen, en strävan som rotar sig i tidigare ströjobbserfarenheter där R1 befunnit sig långt ner i företagshierarkin:

Jag tror att jag drömmer om att kunna bestämma över mitt eget liv. För jag, det känns som att jag under många år har haft lite såhär ströjobb här och där och där man alltid haft en chef och där jag alltid känt mig som att jag är, som jag sitter på den lägsta positionen.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Respondent 1 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-02.

<sup>66</sup> Ibid.

Den ekonomiska osäkerheten ströjobb ofta medför kan möjligtvis förklara varför R1 drömmer om att genom musiken tjäna mycket pengar och kunna bestämma över sitt eget liv. *Den andra teorin* menar R1 vara att förebilder inspirerat till drömmen att själv uppträda. R1 berättar exempelvis att drömmen om att spela på Sydneys operahus är hämtad från ett liveframträdande med artisten ”Bon Iver”.

### 5.3.2 Respondent 2 – ”En Grammy i USA hade ju varit coolt”

R2 beskriver drömmar av både kort- och långsiktig samt övergripande karaktär. Dessa är nära sammanlänkande med varandra då R2 kortsiktigt drömmer om att släppa nästa låt, vilket sedermera anknyter till hennes övergripande dröm att genom musiken ”få känna” och uttrycka sig själv. Fortsättningsvis skiljer R2 på artistdrömmar och generella drömmar med musiken, vilka nödvändigtvis inte behöver uppnås som artist:

Alltså jag har ju drömmar inom musik generellt, men det behöver ju inte bara vara på artistsidan. Jag skulle tycka att det vore fett att vinna en Grammy som producent [...] Det är liksom en utav mina absolut största drömmar, och framförallt en Grammy i USA hade ju varit coolt [...] Det hade känts som ett sånt steg och en bekräftelse på att gör man något bra. Sen kan det vara en Grammy för någon skitlåt jag gjort<sup>68</sup>

R2 förklarar att drömmen om en Grammyutmärkelse främst bottnar i bekräftelsen och att utmärkelsen är viktigare än låtens kvalitet. Enligt mindset-teorin finns det olika synsätt på framgångsbegreppet där ett statiskt mindset kännetecknas av att söka framgång i syfte för extern bekräftelse. Huruvida R2 söker intern eller extern bekräftelse är dock inte givet. Skiljelinjen blir tydligare i andra delar av intervjun, företrädesvis på frågan om R2 betraktar sina drömmar som rimliga. R2 är då övertygad om att hon kommer nå sina drömmar, en övertygelse som grundar sig i hennes vinnarskalle och arbetsmoral. R2 förtydligar att så fort hon bestämt sig för något så finns det ingen hejd – då gör hon allt för att ta sig dit. Detta ligger helt i linje med ett dynamiskt mindset vars starkaste karaktärsdrag är ansträngning. Under intervjun visade det sig också att R2:s arbetsmoral varit en bidragande kraft till att hon byggt upp ett socialt kapital bestående av låtskrivare, producenter och artister. R2 beskriver att hon i princip mejlat hela svenska musikbranschen i hopp om att få ett möte där hon kan spela upp sin musik. I ryggen har R2 även ett kulturellt kapital i form av en ansedd

---

<sup>67</sup> Respondent 1 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-02.

<sup>68</sup> Respondent 2 (2017), aspirerande artist & producent, Skypeintervju 2017-11-05.

låtskrivarutbildning. Till sist berättar R2 att en stor musikdröm redan gått i uppfyllelse då hon varit med och producerat en låt som hamnat på Billboardlistorna, vilket ökar värdet av R2:s symboliska kapital. R2:s kapitalresurser ger henne en förhållandevis gynnsam position i fältet, något som kan utgöra en strukturell förklaringsmodell till varför R2 betraktar sina drömmar som rimliga.

### **5.3.3 Respondent 3 – ”Det behöver inte vara något överdrivet”**

R3 summerar sina drömmar som att bli en etablerad artist i Sverige, vilket inkluderar kortsiktiga, långsiktiga såväl som övergripande drömmar. Eftersom R3 befinner sig i upptakten av artistkarriären beskriver han den närmsta tiden som extra viktig och med detaljrikedom. Nyligen färdigställde R3 sin debut-EP, kortsiktigt lockar därför liveframträdanden följt av att påbörja inspelningen av det album R3 för tillfället skriver. Huruvida skivbolaget är en del av framtiden är emellertid oklart och beror nog ytterst på vilken effekt de kortsiktiga drömmarna genererar. En parantes i sammanhanget var därför att fråga huruvida skivbolaget delar R3:s drömmar eller om de har andra aspirationer. R3 understryker dock att skivbolagets inställning varit att bejaka hans drömmar och låta hans bakgrund, värderingar och personlighet forma hans artistpersona. Skivbolagets lyhörda inställning inför hans drömmar poängterar R3 ha varit en trygghet för honom.

På ett långsiktigt och övergripande plan drömmer R3 om att turnera runtom Sverige i hyfsat stora konsertlokaler, släppa album och kunna livnära sig på sin musik. När R3 utvecklar detta görs det med viss försiktighet och genom formuleringar som; ”det behöver inte vara något överdrivet” och ”det skulle duga bra för mig”. Stora drömmar som en internationell karriär med världsstjärna som epitet avfärdas snabbt. Istället betonar R3 att Sverige är en lagom marknad som dessutom möjliggör närhet till familj och vänner. På frågan huruvida R3 betraktar sina drömmar som rimliga präglas svaret av både tilltro och tveksamhet:

Äh ja, eller, ja det tror jag absolut. Det känns inte som en omöjlighet även fast det ska krävas mycket till, men jag tror att det är helt klart rimligt [...] Alltså jag tror, just med, ah, kanske låter lite som att man är hybris [...] Men vad jag tror att jag sticker ut med min musik är att jag har en väldigt bra röst.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Respondent 3 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-17.

Citatet indikerar att drömmarnas rimlighet grundar sig i R3:s tilltro till sina färdigheter medan osäkerheten verkar komma utifrån. Här uppstår en sorts spänning mellan Dwecks mindset-teori och Bourdieus strukturella betraktelsesätt. Grundfilosofin i Dwecks teori är att individens självbild, däribland synen på ens förmågor, i hög grad påverkar vad individen åstadkommer i livet. Således kan R3:s tillit till sin röst tillsammans med bakgrunden som musikalartist förklara varför R3 betraktar sina drömmar som rimliga. I kontrast till Dweck anser Bourdieu att externa faktorer såsom kapital och positionering i fältet är avgörande. Sett ur ett strukturellt perspektiv kan R3:s osäkerhet möjligtvis baseras på hans position i fältet. Som aspirerande artist i väntan på att släppa sin första EP och göra livedebut är R3, enligt fältteorin, långt nere i hierarkin och har ännu inte fått tillträde till fältet. Å andra sidan har R3 genom sitt skivbolag knutit till sig kapital som de flesta i hans position saknar.

#### **5.3.4 Respondent 4 – "Deras arenor rymmer 120 000"**

R4 redogör inledningsvis för övergripande drömmar där han beskriver att det ultimata vore att helt kunna livnära sig på musiken och inte behöva ha någon sidosysselsättning. Drömuuppläget beskrivs vara att kunna pendla mellan turnélivet och möjligheten att ägna tre månader åt låtskrivande, albumsläpp och att ta det lugnt emellanåt. I detta skede konstaterar R4 att så länge musikutövandet sker inom dessa ramar spelar det ingen roll var i världen han befinner sig. Här gör dock R4 en vändning i sitt resonemang:

Inte riktigt livnära sig på det och bo kvar i en etta resten av livet, man vill ju fortfarande bli så stor som möjligt, det är ju målet, man vill ju vara en världsartist.<sup>70</sup>

Ovanstående citat visar bland annat på viljan att utifrån drömmen om ett musikleverne ta karriären så långt som möjligt, helst till världstoppen. R4 förtydligar dock senare i intervjun att artistdrömmarna inte lockar av ekonomiska skäl men att pengar samtidigt finns med i bilden. "Vem drömmer inte om att bli framgångsrik?" fullföljer R4. Drömmen om en framgångsrik artistkarriär är i sin tur nära sammanlänkad med R4:s långsiktiga dröm – att ta klivet från Sverige och äntra den asiatiska marknaden. R4 lyfter fram olika motiv bakom detta:

Asien lockar faktiskt ganska mycket, just för att det är en så stor population, de är så mycket människor och musiken för de är en helt annan grej [...] Kollar

---

<sup>70</sup> Respondent 4 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-21.

man till Asien och så kollar man på hur de gör det så är det så mycket fetare, deras arenor rymmer 120 000 människor och så kollar man på en vanlig arena i USA så rymmer den 40 000 och det tycker de är asfett. Så skulle jag vilja bli stor någonstans så är det i Asien. För att det finns exakt lika mycket pengar att hämta, publiken är mycket större och allt är så mycket ”hajpat”, allting är så mycket mer.<sup>71</sup>

Genom citatet finns det en röd tråd mellan R4:s långsiktiga och övergripande drömmar. För att bättre förstå sambandet mellan de två är följande strukturella analys tänkbar; om den globala musikbranschen ses som ett fält så upplever R4 den svenska (och amerikanska) marknadens position vara hierarkiskt under den asiatiska. I linje med att bli en världsartist måste R4 sedermera få tillträde till de delar av fältet med större makt och möjlighet att nå ut till fler människor. Just detta ser R4 i den asiatiska marknaden, dock förblir det oklart ifall R4 reflekterat över vilken position R&B har inom den asiatiska marknaden – är det 120 000 människor i publiken när västerländska R&B-artister framträder? Därutöver utmärker sig ett fält genom att dess aktörer försöker utvinna symboliska eller materiella värden (kapital). För R4 visar sig detta främst i citatets avslutande mening där han poängterar att det finns ett minst lika stort ekonomiskt värde (ekonomiskt kapital) att hämta inom den asiatiska marknaden. Samtidigt finns ett lukrativt symbolvärde i form av större spelningar och en mer ”hajpad” atmosfär.

### **5.3.5 Sammanfattning pop-artister**

Sammanfattningsvis drömmer pop-artisterna om att kunna livnära sig på musiken. R1 och R4 drömmer om att tjäna mycket pengar, något som varken R2 eller R3 uttrycker. Ett gemensamt drag är dessutom att respondenterna beskriver stora, långsiktiga drömmar. R1 drömmer om att spela i Sydneys operahus, R2 om att tilldelas en Grammy (visserligen som producent) och R4 vill slå igenom i Asien. R3 å andra sidan avviker från mönstret och menar att en Sverigekarriär vore lagom. Avslutningsvis utmärker sig R1 genom viljan att förena livsdrömmar med musikdrömmar. Bland pop-artisterna är R1 ensam om att belysa detta, dock menar R2 att hon har generella drömmar med musiken som inte nödvändigtvis är kopplade till artistdrömmarna.

---

<sup>71</sup> Respondent 4 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-21.



## 5.4 De alternativa artisternas genretillhörighet och bakgrund

R5 är ett band som varit aktiva sedan 2014, de beskriver sin genre som pop-punk/alternativ rock. R5 är sedan ett sedan par månader signade på ett mindre svenskt skivbolag.

R6 beskriver sig som svensk indierock och har varit aktiva i drygt ett år. De har släppt en EP, gjort en kortare Sverigeturné och är dessutom signade på ett mindre svenskt skivbolag.

R7 är ett skatepunkband som varit aktiva sedan 2012. De har gjort ett flertal mindre turnéer runt om Europa och släppt singlar, EP:s och album.

R8 har varit aktiva sedan 2011, släppt singlar, EP:s, album och gjort en handfull mindre Europaturnéer. R8 betraktar sig själva som ett punkrockband med vissa pop-punkinslag.

## 5.5 De alternativa artisternas beskrivning av sina drömmar

### 5.5.1 Respondent 5 – "Glädje och gnista tar oss till toppen"

För R5 är övergripande drömmar pulsådern för hela musikutövandet och bottnar i att fortsätta känna glädje och passion inför musikutövandet, men att i framtiden kunna livnära sig på artisteriet. För att undvika att musiken känns som ett jobb anser R5 att det är centralt att bibehålla gnistan för musikutövandet. Dock menar R5 att dagens musikbransch emellanåt kan göra denna balansgång problematisk:

Om man kanske ser till dagens musikbransch så är det ju otroligt svårt att nå de höjderna som man vill, eller bara skulle kunna drömma om. Om man hela tiden ska hålla sig varm om hjärtat typ och känna att såhär vill jag inte göra – men sen kanske man måste göra vissa saker för att ta sig dit. Man kanske får vika sig åt sidan ex antal gånger men bara man inte man släpper vad som är grunden till varför musiken är det som man vill hålla på med.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Respondent 5 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-05.

Citatets inledande mening överensstämmer med Lilliestams bild om artistyrket, nämligen att det är svårt för aspirerande artister att lyckas ”slå igenom”. R5:s resonemang visar därjämte en uppfattning om att deras drömmar om ett musikleverne ibland står i konflikt med utövarglädjen, vilket i sin tur kan medföra att musiken upplevs som ett jobb. Precis som R5 poängterar måste aspirerande artister emellanåt göra saker motvilligt för att kunna avancera i fältet. Detta är förvisso något som R5 accepterar förutsatt att det inte inkräktar på utövarglädjen. Här inflikar en bandmedlem att ytterligare en övergripande dröm är att genom musiken beröra andra människor.

Förutsatt att ovanstående drömmar infrias uttrycker R5 en vilja att ta artistkarriären så långt som möjligt. I sammanhanget kan denna tanke möjligen förstås som att större och långsiktiga drömmar endast lockar om de innebär ett musikleverne:

Om man verkligen ska drömma iväg, alltså då hade det varit kul att spela inför, ja men 10 000 pers eller vad det nu är [...] Jag tänker alltså, även om man har en liten klubbspelning i en rökig lokal, så länge man kan leva på det och, det blir lite intimt med publiken, alltså det är ju minst lika kul som att spela på, inför 10 000 pers.<sup>73</sup>

Ovanstående citat visar dels att R5:s långsiktiga dröm är att spela inför stor publik, men att spelningens storlek egentligen inte är av betydelse så länge de kan livnära sig på musiken. Stora spelningar är således underordnat drömmen om ett musikleverne samt glädjen för musikutövandet. Vidare anser R5 att glädjen är en avgörande förutsättning för att kunna ta musikkariären så långt som möjligt. I detta skede förstärker R5 att så länge glädjen är närvarande ger det tillräckligt med bränsle för att vilja ”gå hela vägen” och toppa listorna. På frågan huruvida R5 tror att de kommer uppnå sina drömmar betonar de vikten att våga tro på sig själva. Utan tilltro kommer inte heller drömmarna att infrias. Men att till fullo omfamna och genuint tro på sig själv är nog enklare sagt än gjort, vilket också delar av R5:s resonemang indikerar:

När vi spelade in första albumet och skulle släppa det och ett skivbolag ringer. Jag tror inte någon av oss trodde att ett skivbolag skulle ringa förra våren och vilja samarbeta med oss till exempel [...] Även fast en del kanske säger att man är dumdristik så får man väl vara lite dumdristik ibland [...] Och det är ju ändå någonting att nu fick vi det här samtalet

---

<sup>73</sup> Respondent 5 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-05.

som gjorde oss otroligt glada och då kanske vi får en liten bekräftelse att okej det går ändå så, de tror ju på oss och det vet vi, vilket gör oss otroligt glada. Vi kanske gick in med; okej det är ett litet bolag, det är inget stort bolag vi kanske får hålla våra mål låga och hålla oss, vara väldigt Svensson och tänka lagom.<sup>74</sup>

Möjligtvis kan ovanstående citat förstås som att det kan råda en diskrepans mellan idén att våga tro på sig själv och att i praktiken göra det till hundra procent. Kanske är det en konsekvens av vad Lilliestams hävdar, nämligen att det är ett nålsöga att lyckas livnära sig på musiken. Utifrån denna vetskap kan det vara så att R4, precis som i Bourdieus tankar om habitus, tar hänsyn till vad som förefaller vara realistiskt och låter detta diktera deras förhoppningar. Det visar sig exempelvis i meningen att det vore dumdristigt att våga drömma om en artistkarriär.

### **5.5.2 Respondent 6 – ”Drömmar är ju någon slags utopi”**

R6 beskriver inledningsvis att de kortsiktigt drömmer om att spela in sitt första album samt göra en ordentlig festivalsommar. Ett mönster är att de kortsiktiga drömmarna formats av viljan att utvecklas – R6 drömmer om inspelningar som låter ännu bättre än befintliga produktioner, skriva bättre låtar samt göra fler turnédatum. R6 förklarar att drivkraften egentligen är rätt så enkel; musikutövandet medför glädje och de uppskattar genuint sin egna musik, så varför inte satsa på bandet? Detta leder in till R6 yttersta dröm vilket beskrivs vara att kunna tjäna pengar på musiken. R6:s inställning är emellertid inte att håva in pengar i överflöd utan snarare att tjäna tillräckligt för att kunna försörja sig:

Långsiktigt skulle det ju vara att tjäna pengar, såklart.  
Liksom att ha ett leverne med att spela den här musiken  
och kunna gör det mer än vad man kan nu [...] Att kunna  
göra det hela tiden utan och behöva käka havregrynsgröt  
varje dag, eller ha ett annat jobb.<sup>75</sup>

Under intervjun betonar R6 att de inte har drömmar som är mer ytterliga än ett musikleverne då det inom deras genre implicerar att de uppnått både kort- och långsiktiga drömmar under resans gång. Därtill hävdar R6 att de skiljer på mål och drömmar, där mål är något man strävar efter medan drömmar är en ”svåruppnåelig utopi” och ”det mest otroliga som kan hända”. Följaktligen menar R6 att mål är det de jobbar mot medan drömmen ”bara händer”. Utifrån denna avgränsning är R6 övertygade om att de kommer uppnå sina mål men att

---

<sup>74</sup> Respondent 5 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-05.

<sup>75</sup> Respondent 6 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-07.

drömmarna blir svårare. Detta förklaras av att de upplever sig ha större möjlighet att påverka mål medan drömmar inte ligger i deras händer på samma sätt. Precis som för R3 tycks här uppstå en spänning mellan det individuella och strukturella perspektivet, följande analys är tänkbar; R6 betraktar sina mål som rimliga just för att dessa kan påverkas genom individuella handlingar (i intervjun nämner R6 b.l.a. planering och ansträngning bland flera). Men när det gäller drömmen om ett musikleverne tillkommer strukturella faktorer, vilka kan avse huruvida R6 får erkännande av större aktörer inom fältet (symboliskt kapital). Med det sagt finns det säkert en samverkan där R6 genom exempelvis ansträngning kan ge sig själva bättre förutsättningar att erkännas inom fältet. Avslutningsvis anser R6 att ens mål hela tiden måste justeras för att fortsätta ligga i linje med drömmen:

man måste ju hela tiden ändra på någonting om man vill att  
att saker ska bli bättre för en [...] När man har spelat på bästa  
scenen i stan ja men då kanske man vill spela på bästa scenen  
i landet, alltså man måste ju hela tiden öka, eller ja utöka målen  
så att säga.<sup>76</sup>

### **5.5.3 Respondent 7 – "150 gigs om året och livet på vägarna"**

Till skillnad från R6 beskriver R7 få kortsiktiga drömmar utan lyfter istället fram långsiktiga och övergripande drömmar. I deras beskrivande lever dessa nära varandra då den långsiktiga drömmen är att kunna livnära sig på musiken genom att spendera stora delar av året ute i världen på turné:

Alltså jag vill ju slippa jobba. Det är ju där det grundar sig,  
jag hade ju velat åka runt och köra en 150 gigs turné om året och  
se världen och ha det gött med mina pojkar. Så mina ambitioner  
med hela bandet i grunden är ju att, alltså att kunna leva på det,  
åka runt spela musik, träffa folk, göra det vi tycker om och se  
världen tillsammans.<sup>77</sup>

Till att börja med utmärker sig R7 då en central drivkraft för artistdrömmen är att slippa ha ett "vanligt jobb". I sammanhanget används alltså musiken som en utväg för att undvika något annat – däremot verkar inte R7 oroade över att musiken i sig blir ett jobb. Under intervjun visade det sig ett flertal gånger att R7 jobbar ihärdigt i hopp om att nå sina drömmar, bland annat beskrivs hur de offrat både kärlek- och vänskapsrelationer till förmån för turnélivet. Dessutom har de accepterat i princip samtliga liveerbjudanden, trots att majoriteten av dem

---

<sup>76</sup> Respondent 6 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-07.

<sup>77</sup> Respondent 7 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15.

inneburit ekonomisk förlust. R7 spekulerar kring olika förklaringar bakom sin inställning, vilka i sin tur kan placeras i både en strukturellt samt individuell kontext. Strukturellt sett har som sagt turnélivet sällan varit ekonomiskt gynnsamt, men det har möjliggjort att R7 knutit till sig ett lukrativt socialt kapital bestående av promotion- och bokningsagenter. Turnélivet har dessutom bidragit till att R7 skapat sig ett anseende samt en trogen följarebas vilket ökar värdet av R7:s symboliska kapital. Detta exemplifierar hur tillgångar i olika kapitalformer kan växlas och hur det kan gynna aspirerande artister. R7 tillägger att åren med ”dåliga” bokningar gjort att de nu börjar få större spelningar med bättre ekonomisk ersättning. Ur ett individuellt perspektiv å andra sidan beskriver R7 att de oavsett spelningens storlek alltid ansträngt sig för att prestera sitt yttersta. Alla mindre spelningar har således utvecklat deras självförtroende och scenvana, något som de kan utnyttja i större sammanhang.

Just drömmen om att vara ett turnerande band är något R7 ofta återkommer till. Drömutplägget målas upp som att befinna sig på vägarna halva året och spendera andra halvan med att jobba på ny musik. En viktig aspekt är emellertid att R7 redogör för ett nerskalat alternativ till ursprungsdrömmen som de anser vara mer rimligt:

B1<sup>78</sup>: Jag tror att mitt realistiska mål som jag känner att jag kan jobba mot utan att det känns helt hopplöst är om man kanske skulle kunna komma till punkten att man kan göra någonstans mellan 70-100 spelningar på ett år, jobba (extraknäck som inte behöver vara musikrelaterat) kanske mellan 50-80% och fortfarande inte direkt gå back.<sup>79</sup>

B2<sup>80</sup>: Jag har väl ungefär samma mål, jag håller ju på med musik utanför bandet så för mig är det ju självklart att jag vill livnära mig på musik helt enkelt. Så att frilansa med klassiska musiken som jag håller på med och ja, men undervisa på sidan om som de flesta gör.<sup>81</sup>

Öppenheten inför en sidosysselsättning förhåller sig väl till Lilliestams forskning som styrker att många artister inte tjänar tillräckligt för att ha artistriet som enskild inkomstkälla. På frågan varför R7 finner begränsningar i sina drömmar framkommer både individuella och strukturella förklaringar. B1 beskriver att han gärna har artistdrömmar men att han personligen inte vågar förlita sig på att dessa kommer uppfyllas. För att undvika en eventuell besvikelse vill B1 inte ha för stora förhoppningar. Denna inställning skulle kunna förklaras

---

<sup>78</sup> Bandmedlem 1.

<sup>79</sup> Bandmedlem 1, respondent 7 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15.

<sup>80</sup> Bandmedlem 2.

<sup>81</sup> Bandmedlem 2, respondent 7 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15.

genom mindset eller analyseras utifrån B1:s syn på ansträngning kontra talang. Men baserat på vad som framkom under intervjun är det förmodligen en förhastad och vag koppling att göra. Strukturellt sett är kopplingen mer uttalad då R5 är eniga om att deras genre i dagsläget är död, som konsekvens upplevs också drömmarna svåra att nå (R5:s ståndpunkt kring detta diskuteras mer ingående i avsnitt 5.6).

#### **5.5.4 Respondent 8 – "Leva i nuet, äta chips och spela rock"**

R8 beskriver i stort sett bara övergripande drömmar som har många gemensamma nämnare med R7. Tillsammans delar de viljan att genom musiken slippa jobba eller plugga. I sitt beskrivande är R8 fortsättningsvis lättsamma och verkar ta musikutövandet med en klackspark:

Slippa jobba eller plugga och bara kunna spela, jättegärna. Åka runt och spela vår musik och inte behöva tänka på så mycket annat hade varit en dröm liksom. Jag tror inte vi har några att vi vill spela där och där och vi vill uppnå det och det och vi vill komma så och så långt utan bara kunna leva på det.<sup>82</sup>

Citatets avslutande mening indikerar att varken kort- eller långsiktiga drömmar är centralt för R8. Istället är de nöjda så länge de kan infria drömmen om att kunna livnära sig på musiken. I samband med detta fick R8 frågan om de hade andra drömmar förutsatt att de redan lyckats uppnå ett musikleverne. R8 skiftade då delvis inställning och beskrev mer långsiktiga drömmar:

Sydamerikaturné hade varit coolt faktiskt, spela i Sydamerika, Brasilien typ. Det är väl klart att vi gärna hade spelat på stora ställen, det ska man ju inte sticka under stol med [...] Om man verkligen ska dra till med något så kunna spela varsomhelst och ändå dra mycket folk, det är klart man vill det, men inget specifikt såhär spela på den och den arenan, det spelar ingen roll.<sup>83</sup>

I citatet visar R8 en viss vilja att ta musikkarriären så långt som möjligt, en strävan de framförallt delar med R5. Bortom drömmen om ett musikleverne finns i periferin drömmen om en Sydamerikaturné framför större publik. Men drömmens relevans tycks bara existera under förutsättning att den övergripande drömmen om ett musikleverne som turnerande band infrias. Med det sagt kan Sydamerikadrömmens betydelse ifrågasättas då den kom på tal först när jag frågade om de hade andra drömmar än ett musikleverne. När R8 mer ingående

---

<sup>82</sup> Respondent 8 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-23.

<sup>83</sup> Ibid.

beskriver turnédrömmarna understryker de att turnélivet är det bästa de vet, vilket inte bara tycks gälla musikutövandet utan även livet i största allmänhet. Främst baseras detta på att turnélivet är frånkopplat från vardagslivet:

Om livet hade varit lite mer som turnélivet så hade jag varit nöjd, Om man hade kunnat ha det 50 veckor om året eller något sånt där [...] Det är det bästa jag vet att åka iväg i tre veckor och bara leva i nuet, äta chips, dricka öl och spela rock.<sup>84</sup>

Intressant är att R8 lyfter fram aspekter av turnélivet som är i direkt kontrast till Lilliestams beskrivning. Citatet indikerar att turnélivet erbjuder R8 en livsstil de i hög grad kan styra över och som utmålas som ”enklare” än vardagslivet. Det visar sig allra främst i citatets avslutande mening där turnélivet nästintill beskrivs som en semester med inslag av liveframträdanden. När R8 fortsättningsvis pratar om att åka från stad till stad, land till land, leva i nuet och äta chips beskrivs en livsstil som framstår som obekymrad och kravlös. På frågan om andra aspekter eventuellt format deras turnédrömmar återkommer R8 till att det är så tråkigt att jobba. Utifrån ett strukturellt perspektiv är det tänkbart att turnélivet frångår den strukturella kontext ett ”vanligt jobb” oftast ingår inom – en kontext R8 onekligen vill undvika. Turnélivets verkar i detta fall agera motpol till arbetslivets kravbild som förmodligen inte är kompatibelt med att leva i nuet, äta chips och spela rock.

### **5.5.5 Sammanfattning alternativa artister**

Sammantaget drömmer de alternativa artisterna om att kunna livnära sig på sin musik. Detta är något de delar med pop-artisterna, dock uttrycker de ingen vilja att tjäna stora summor pengar utan nöjer sig med en försörjning. Utifrån drömmen om ett musikleverne finns även en vilja att ta musikkariären så långt som möjligt, vilket är mest uttalat hos R5. Fortsättningsvis framhåller tre av fyra respondenter att de vill fortsätta turnera, en dröm som är mest utpräglad hos R7 och R8 som lägger tyngdpunkt på att vara turnerande band. Ytterligare ett tema var att genom musiken slippa ha ”ett vanligt jobb”, detta framhölls framförallt av R7, R8 och i viss mån R6. Tvärtom vill R5 undvika att musiken känns som ett jobb. Detta tema var emellertid inget som förekom bland pop-artisterna.

---

<sup>84</sup> Respondent 8 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-23.

## 5.6 Korrelerar genretillhörighet med hur drömmarna beskrivs?

Till skillnad från tidigare resultat presenteras resultatet i det här avsnittet baserat på de mönster som utkristalliserade sig av respondenternas svar på huruvida de upplever att deras genretillhörighet korrelerar med hur drömmarna beskrivs. Utifrån respondenternas åsiktsorientering görs nu följande indelning: *grupp 1* – ja, det finns en upplevd korrelation, *grupp 2* – inte reflekterar över, eller upplevt någon korrelation.

Grupp 1 pekade framförallt på *genrens popularitet, symbolvärden* samt *förebilder* som bakgrund för deras upplevelse. Det förstnämnda beskrivs i princip synonymt med popularitetsperspektivet som presenterades under tidigare forskning dvs. att genrens allmänna samt kommersiella popularitet står i relation till drömmarnas storlek och rimlighet. Detta exemplifieras bland annat av R7 som upplever att skatepunkten numer är en död genre, i synnerhet i Sverige, vilket medför att de både begränsar (se avsnitt 5.5.3) men också har svårt att betrakta sina drömmar som rimliga. Därjämte anser R7 att förutsättningarna var annorlunda runt millennieskiftet då band inom genren kunde toppa listorna och därmed ge genren kommersiell dragningskraft:

Skulle vi velat bli monsterstora skulle vi ju ha spelat typ arenarock [...] För det första är ju vår genre i sig inte relevant även om den kanske fått ett lite uppsving men det är ju inte som -99, det är det ju inte. Och sen så om man tittar tillbaka så intresset var så stort då att även ganska mediokra band och artister fortfarande kunde göra pengar på det nu så ser det ju inte riktigt ut så.<sup>85</sup>

Det råder ingen tvivel om att exempelvis skivbolag sedan millennieskiftet haft det svårare att förbli ekonomiskt lönsamma.<sup>86</sup> Därför kan det vara så, precis som R7 antyder, att skivbolag och liknande aktörer nuförtiden måste vara mer selektiva kring vilka artister de investerar i. Utifrån fältteorin skulle man därför kunna tänka sig följande analys; Bourdieu tänker sig fälten som hierarkiskt ordnade där större och mäktigare aktörer (ex. skivbolag) styr mindre aktörers beteende. Att R7 upplever skatepunkten sakna relevans kan inom fältteorin överföras till att genren ligger hierarkiskt under de genres som fältet anser ha större relevans. Följaktligen tänker sig Bourdieu att aktörer med liten relevans också får svårare att avancera i

---

<sup>85</sup> Respondent 7 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15.

<sup>86</sup> IFPI. Facts and Stats. I *IPFI* [webb]. Hämtad 23 december 2017 från <http://www.ifpi.org/facts-and-stats.php>.



fälthierarkin, vilket möjligen kan vara en strukturell förklaringsmodell till R7:s resonemang. R6 är inne på samma spår och hävdar att de förmodligen haft större drömmar om de tillhört en större genre:

Ja absolut! Om man skulle spela någon typ av musik som kan bli världsstor så skulle man ju ha säkert ha större aspirationer [...] Om man försökte låta som Beyoncé skulle man ju också vilja vara Beyoncé.<sup>87</sup>

Resonemanget vittnar om ett likartad förhållande mellan genretillhörighet och drömmar. För R6 ter sig förhållandet också vara av strukturell karaktär, främst då R6 hävdar att deras genretillhörighet hindrar dem från att bli världsstora. Resonemanget påminner om avsnittets inledande citat där R7 konstaterar att de hade behövt spela arenarock för att bli ”monsterstora”. I avseenden likt dessa får genretillhörighet en *negativ påverkan* på drömmarna. Detta delas dock inte bland pop-artisterna, R4 exemplifierar:

Det är klart det gör, skulle jag sitta och hålla på med country då är det klart att drömmen inte är lika stor. Jag skulle inte säga att någon stor countryartist som står och sjunger och har en massa fan-girls som springer runt och väntar utanför. Eller har de här miljonprogramsungarna som sitter och lyssnar på din musik, det är inte country. De lyssnar antingen på hip-hop eller R&B, fan-girlsen vill ha mer pop, så det handlar ju också om vad du håller på med för genre.<sup>88</sup>

Den för studien mest centrala poängen återfinns i citatets inledande mening där R4 understryker att artistdrömmen inte hade varit lika stor om han tillhört en ”mindre genre”.<sup>89</sup> R4:s resonemang skapar således ett motsatsförhållande till R6 och R7, där genretillhörighet istället får en *positiv påverkan*. R4:s poäng bör visserligen inte förstås som att R&B ligger överst i en eventuell genrehierarki, utan mer som en antydning att genren har en gynnsam position i fältet på ett sätt som R6 och R7 inte upplever. En sekundär poäng är att R4 hävdar att hip-hop och R&B kan kopplas till olika delar av samhället. Detta förhåller sig väl till Veenstras forskning som påvisar just detta förhållande, vilket även kan ses som ett uttryck för klasshabitus. Vidare tänker sig R4 att detta sätter avtryck i Fabbris beteenderegler i form av väntande fan-girls.

---

<sup>87</sup> Respondent 6 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-07.

<sup>88</sup> Respondent 4 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-21.

<sup>89</sup> Huruvida country är en mindre genre än R&B går givetvis att debattera, poängen i sammanhanget är emellertid att redogöra för R4:s poäng.

Avslutningsvis kan genretillhörighet även korrelera med vilka *symbolvärden* aspirerande artister drömmer om. Denna tanke finner framförallt förankring i det symboliska kapitalet där samma sak kan värderas olika baserat på vilket fält man befinner sig inom. R2 exemplifierar denna tanke genom hennes dröm att vinna en Grammy:

Ja det tror jag, men det är ju bara för att det finns vissa bekräftelsemoment inom olika genrer. Jag vet inte om en Grammys är lika häftig att erhålla inom typ jazz då finns det ju säkert något annat som är mycket coolare, alltså något annat pris som kanske är mer jazzrelaterat.<sup>90</sup>

R2 tror att drömmen om att tilldelas en Grammy är en konsekvens av att det inom hennes genre har ett högt symbolvärde. Det bekräftelsemoment R2 berör kan sedermera återkopplas till Dwecks mindset-teori där individer med olika mindset eftersträvar framgång i olika syften, bland annat för att få *intern* (dynamiskt mindset) eller *extern* bekräftelse (statiskt mindset). Strukturellt sett skulle en Grammyutmärkelse kunna öka värdet av R2:s kulturella och symboliska kapital – men kan samtidigt bli en inkörspport för R2 att få jobba med prominenta artister och i större sammanhang. Därigenom ökar förmodligen värdet av R2:s sociala och ekonomiska kapital. Återigen är det exempel på hur kapitalformerna samverkar och kan användas för att knyta till sig andra typer av kapital. Till saken hör dock att en Grammy även har relevans inom alternativa genrer (ex. utmärkelsen ”Best Alternative Music Performance”).<sup>91</sup> Därför är det anmärkningsvärt att ingen av de alternativa artisterna uttryckte drömmar om symbolvärden likt en Grammy. Kanske är det ett tecken på att drömmar om symbolvärden bäst förklaras som något som varierar från artist till artist och inte främst är en produkt av artistens genretillhörighet.

Grupp 2 delade inte Grupp 1:s upplevelser och ansåg att de inte upplevt eller reflekterat över huruvida genretillhörighet korrelerat med deras drömmar. Denna osäkerhet visades bland annat av R1 som hävdade att en korrelation varit möjlig men att han aldrig upplevt genretillhörighet styra vad han borde drömma om. R3 beskriver en liknande osäkerhet och påpekar att genretillhörighet kanske påverkat, främst då svensk pop av språkliga skäl minskar möjligheten till internationella turnéer. Fortsättningsvis är R8 övertygad om att de hade drömt om samma saker oavsett genretillhörighet. En tänkvärd nyansering görs emellertid av

---

<sup>90</sup> Respondent 2 (2017), aspirerande artist & producent, Skypeintervju 2017-11-05.

<sup>91</sup> Grammy. Nominees 60<sup>th</sup> Annual GRAMMY Awards (2017). I *Grammy* [webb]. Hämtad 5 december 2017 från <https://www.grammy.com/grammys/awards/60th-annual-grammy-awards>.

R5 som påpekar att deras genretillhörighet har eller kan korrelera med andra aspekter av musikutövandet:

Jag tror nog bara att hur konserterna i så fall hade kunnat se annorlunda ut, alltså om man spelar progg då känns det inte som att en stor arena är det alternativet man ska spela på utan det är mer lite mystiska pubar. Så jag tror bara själva scenen hade sett annorlunda ut i drömmarna än själva drömmen [...] Likadant med mixar, våra mixar är ju ändå ganska finslipade, med det ena och det andra, och processering och sånt där. Medan kanske, punk, riktig punk där är det ju såhär; ah men då spelar vi in på en bandspelare och så låter det som det låter så skickar vi in det, typ.<sup>92</sup>

R5:s poäng är att den övergripande drömmen, i deras fall drömmen om ett musikleverne, varken påverkas eller korrelerar med deras genretillhörighet men att genretillhörighet medfört andra ideal. I ovanstående citat exemplifieras detta först genom var och hur spelningar genomförs följt av hur inspelningsproduktionerna kan tänkas låta. Denna tanke förhåller sig väl till Fabbris regelteori som styrker R5:s resonemang.

### 5.6.1 Förebilders påverkan på drömmarna

Några av respondenterna ansåg att förebilder *inom samma genre* påverkat deras drömmar. Tack vare den delade genretillhörigheten har förebilder således bedömts vara en tillhörande aspekt för forskningsresultat. Vissa respondenter diskuterade emellertid förebilder på ett sätt där genretillhörighet blev en irrelevant aspekt. Dessa kommer därför inte diskuteras. Stycket har valts att presenteras separat då åsiktsbildningen inte längre var i enlighet med ovanstående gruppindelning.

Mellan pop- och de alternativa artisterna rådde det skillnad i hur förebilder beskrevs. I regel framställde de alternativa artisterna förebilder som levande exempel på att deras dröm trots allt inte är helt omöjlig. Förebilder porträtterades som paradexempel som avancerat i fältet, slagit igenom och nått framgång. Framförallt är det R7 som exemplifierar denna åsikt:

blink-182, behöver man säga mer? Tänk att stå på typ Big Day Out i Sidney inför 20 000 man och bara, ah livet är fett [...] Vi har ju de här banden såsom Green Day, blink-182 och Rancid som liksom blivit riktigt jävla stora. Det är klart att när man ser band som påminner om det man själv gör eller att det man själv gör påminner om det att det finns där, liksom att man kan komma dit.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Respondent 5 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-05.

Pop-artisterna nämnde sällan förebilder och när det väl kom på tal beskrevs de mestadels som en inspirerande kraft för kortsiktiga eller långsiktiga drömmar. Detta visas företrädesvis av R1 som inspirerats av Bon Ivers låtskrivande (texter, melodier) samt deras kreativa inspelningsprocess. Som tidigare nämnt är R1:s dröm om att spela i Sydneys operahus dessutom direkt inspirerad av ett Bon Iver framträdande – ett framträdande som R1 beskriver som en uppenbarelse: ”När jag såg det [...] Det bara klickade till i mitt huvud och då insåg jag det är det här jag vill göra”.<sup>94</sup> I detta fall kan R1:s beskrivning av förebilders påverkan tyckas likna R7:s, men skillnader finns. För R1 verkar förebilder ha format konkreta drömmar medan R7 framställer förebilder som bevis på att deras drömmar inte är helt hopplösa. Skillnaden i R1:s och R7:s beskrivningar indikerar möjligtvis att förebilder är viktigare bland de alternativa respondenterna. Dock går det inte göra några breda generaliseringar utifrån detta.

---

<sup>93</sup> Respondent 7 (2017), aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15.

<sup>94</sup> Respondent 1 (2017), aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-02.

# 6 Diskussion

## 6.1 Sammanfattning och slutsatser

Eftersom resultatet för första forskningsfrågan sammanfattades i resultatdelen diskuteras nu aspekter *runtom* resultatet. Till att börja med vittnade respondenternas beskrivningar om att drömmarna är hierarkiskt ordnade, dvs. att vissa drömmar ansågs viktigare än andra. Framförallt visades detta då respondenterna var mer eller mindre samstämmiga om att ett musikleverne stod högst upp på önskelistan medan resterande drömmar kom i andra hand. Det betyder förvisso inte att respondenterna skulle nobba en åtråvärd spelning inför 20 000 människor bara för att de ännu inte livnär sig på sin musik. Tvärtom ska det understrykas att kort- och långsiktiga drömmar är direkt nödvändiga hållplatser i jakten på ett musikleverne. Vad resultatet snarare indikerar är att respondenterna hellre livnär sig på musiken än att framträda vid stora spelningar som inte genererar en fortgående försörjning. Utifrån detta kan det nog antas att aspirerande artister vill nå den gyllene punkten där kort- och långsiktiga drömmar lever i symbios med ett musikleverne.

Studien har inspirerats av Bourdieus tes om att klasstillhörighet påverkar individens livsförutsättningar och vad man vågar drömma om. Därav har studien ämnat undersöka huruvida Bourdieus tes kan överföras till musiksamhället; korrelerar genretillhörighet med hur aspirerande artister beskriver sina drömmar? Innan resultatet diskuteras mer ingående bör det understrykas att undersökningens syfte inte varit att göra breda generaliseringar utifrån resultatet. Syftet har snarare varit att skapa förståelse och bidra med förklaringsmodeller för respondenternas subjektiva uppfattningar. Därjämte ska det tilläggas att Bourdieus teoribildning härstammar från en samhällsstruktur och tidsepok som skiljer sig från dagens svenska samhälle. Hur väl Bourdieus teorier kan överföras till det svenska samhället går således att diskutera. Å andra sidan är det inte utifrån detta som teorierna tillämpats, snarare har teoriernas övergripande principer använts som analyseringsverktyg för att skapa förståelse för aspirerande artisters drömmar. Med det sagt visade forskningsresultatet att hälften av respondenterna (med jämn fördelning mellan genrerna) ansåg att genretillhörighet korrelerat med hur de beskrivit sina drömmar, medan andra halvan inte upplevt eller var osäkra på om

någon korrelation funnits. Trots att resultatet inte påvisar någon entydig korrelation finns ändå vissa mönster. Exempelvis beskrev pop-artisterna i regel större drömmar och begränsade sig sällan (*positiv påverkan*). Tvärtom beskrev de alternativa artisterna att genretillhörighet på olika sätt haft en hindrande effekt på drömmarna (*negativ påverkan*). Möjligtvis förklarar det varför de alternativa artisterna hade en benägenhet att beskriva ”mindre drömmar” eller låta drömmarna begränsas. Vad detta sedermera beror på är varken självklart eller fastslaget, men utifrån respondenternas resonemang i förhållande till teori och tidigare forskning tycks förklaringen ligga i att ”populär musik”, tack vare sin allmänna och kommersiella popularitet, har en mer gynnsam position i fältet vilket format respondenternas upplevelser. I ett bredare perspektiv finns det således viss anledning att tro att ju ”mindre”<sup>95</sup> en genre är desto mindre vågar också aspirerande artister inom genren drömma om. Dock finns det nog ännu större anledning att tro att situationen är betydligt mer komplex än så. Precis som Dweeks mindset-forskning påvisar är individuella aspekter närvarande i princip all mänsklig aktivitet. Därtill är musiktrender och genrepopularitet en fortgående process som ständigt förändrar klimatet för aspirerande artister, oavsett genre.

Ytterligare ett framträdande resultat var att förebilder framställdes som viktigare bland några av de alternativa artisterna. Här är kan en liknande modell vara tänkbar, nämligen att ju mindre genren är, desto viktigare blir framgångsrika förebilder. På sätt och vis är denna tanke samhällsinspirerad där det finns exempel på det symbolvärde förebilder kan ha i utsatta delar av samhället (Mandela för Apartheidoffren i Sydafrika och Zlatan för barnen Rosengård). Detta betyder givetvis inte att förebilder är obehövlige för aspirerande pop-artister. Förebilder är med stor sannolikhet oumbärliga oavsett genre eller kreativ verksamhet, men hur det tar sig uttryck lär variera från genre till genre och individ till individ.

För att höja blicken är det avslutningsvis värt att kortfattat nämna andra faktorer förutom genretillhörighet som möjligtvis bidrar till förståelsen för forskningsresultatet. Att drömmen om ett musikleverne var så pass framträdande bland respondenterna kanske är en indikator på en upplevelse att det nuförtiden är besvärligare än tidigare att kunna livnära sig som artist. Om så är fallet kanske delar av förklaringen återfinns i att teknologisk utveckling gett upphov till tjänster (Spotify, iTunes m.fl.) som omkonstruerat musikindustrins infrastruktur och inkomstkällor (CD-försäljning, vinylor osv.), något som givetvis påverkar artisternas

---

<sup>95</sup> Mindre kan i sammanhanget exempelvis avse genrens kommersiella gynnsamhet, popularitet osv.

försörjningsmöjligheter. Men teknologisk utveckling har också öppnat många dörrar för musikproduktionen som numer kan göras hemifrån med prisvärd utrustning. Numer är det enklare än någonsin att producera och distribuera musik på egen hand, vilket samtidigt spär på konkurrenssituationen mellan artisterna. Kanske bidrar även detta till aspirerande artisters syn på sina drömmar, i synnerhet drömmen om ett musikleverne.

## 6.2 Slutdiskussion och reflektioner

Intervjumetoden och den halvstrukturerade modellen var en förmånlig datainsamlingsmetod som tillät det unika hos varje respondent att träda fram. En svaghet var emellertid att intervjuerna ofta tog sidospår som visserligen var intressanta men sällan relevanta för studien. Därtill var urvalet möjligtvis för stort för att med detaljrikedom redogöra för respondenternas resonemang utan att uppsatslängden drog iväg. Som konsekvens komprimerades eller exkluderades vissa resonemang vilket kan ha påverkat förståelsen för forskningsresultatet. Fler respondenter må öka resultatets generaliserbarhet, men ett mindre urval hade å andra sidan gett uppsatsen mer djup och plats för analys.

Till studiens förtjänster hör att uppsatsens resultatdel förhållit sig till studiens forskningsfrågor och att dessa sedermera besvarats förhållandevis väl. I synnerhet upplever jag detta gälla den primära forskningsfrågan, vilket förmodligen har sin grund i att frågeställningen i sig är mindre ”abstrakt” än den andra frågeställningen. Under intervjuerna upplevde jag att respondenterna hade en tydlig bild av sina drömmar men att det fanns en osäkerhet kring huruvida deras genretillhörighet korrelerat med drömmarna. Därav kan utgångspunkten för den andra frågeställningens kritiserats då den förutsätter ett högt mått av självreflexivitet bland respondenterna. Ett alternativt tillvägagångssätt hade således kunnat vara att inte överlåta frågan till respondenterna utan att jag som forskare på annat vis försökt upptäcka mönster som styrker eller förnekar denna korrelation. Den stora styrkan med den valda utgångspunkten är emellertid att resultatet blev mindre spekulativt eftersom det baserats på respondenternas faktiska upplevelser (vilket låg i studiens intresse) och inte mina tolkningar som inte nödvändigtvis hade varit korrekta. Följaktligen anser jag den valda utgångspunkten stärka studiens validitet.

Inför forskningsarbetet var min ambition att i största möjliga mån undvika Skypeintervjuer, men av praktiska skäl (geografiskt avstånd, schematiska anledningar) genomfördes dessvärre

samtliga intervjuer över Skype. Tidigt i intervjuprocessen blev jag varse om de brister både Ahrne och Svensson samt Alvesson belyser med internetintervjuer, allt från avsaknad av ögonkontakt och kroppsspråk till skakig internetuppkoppling. Även fast delar av problematiken komplementerades genom videosamtal saknades fortfarande vissa kommunikativa element. Följaktligen är intervjugenomförandet något som definitivt kan vidareutvecklas till nästa forskningstillfälle. Därtill kan urvalsramen kritiserars, framförallt då pop-genren för studien avgränsats till en sammanslagning av populära genrer. I en studie där genretillhörighet är en central variabel kan det ses som både ett reliabilitets- och validitetsproblem att slå samman vad som egentligen är olika genrer. Kritik kan också riktas mot att språk antagits som en del genretillhörigheten. Under intervjuerna visade det sig exempelvis att det språk respondenten sjöng på var en variabel som påverkade resultatet.<sup>96</sup>

I framtida forskning kan det vara intressant att utforska samma forskningsfråga men avgränsa sig till ett mer homogent urval, kanske enbart undersöka aspirerande artister med samma genretillhörighet. Detta kan bidra med det djup som eventuellt fattades denna studie. Därtill vore det spännande att undersöka om aspirerande artister med olika genretillhörighet tillämpar olika metoder för att uppnå mål och drömmar. Möjligtvis skulle det frambringa ny kunskap om hur aspirerande artister kan ta sig igenom nålsögat och nå en framgångsrik artistkarriär.

---

<sup>96</sup> Respondenter som sjöng på svenska var ex. benägna att poängtera att utlandsturnéer inte kändes rimligt just av språkliga skäl.



# Källförteckning

## Litteratur:

- Ahrne, Göran, Ahrne, Göran & Svensson, Peter (2011). *Handbok i kvalitativa metoder*. 1. uppl. Malmö: Liber
- Alvesson, Mats (2011). *Intervjuer: genomförande, tolkning och reflexivitet*. 1. uppl. Malmö: Liber
- Anderson, Timothy. (2012). *The Experience of Punk Subcultural Identity*. Diss. Pleasant Hill: John F. Kennedy University
- Bourdieu, Pierre (1992). *Texter om de intellektuella: en antologi*. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion
- Broadly, Donald. (1991). *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. (2., korr. uppl.) Stockholm: HLS (Högsk. för lärarutbildning)
- Brodin, Eva (red.), *Kreativitet: teori och praktik ur psykologiska perspektiv*, 1. uppl., Liber, Stockholm, 2014
- Dweck, Carol S. (2015). *Mindset: du blir vad du tänker*. 1. utg. Stockholm: Natur & kultur
- Frith, Simon. (1998[1996]). *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press
- Grenfell, Michael (red.) (2012). *Pierre Bourdieu: key concepts*. 2. ed. Durham [England]: Acumen Pub
- Hargreaves, David J. & North, Adrian C. (red.) (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford Univ. Press
- Hjerm, Mikael & Lindgren, Simon (2010). *Introduktion till samhällsvetenskaplig analys*. 1. uppl. Malmö: Gleerup
- Johannessen, Asbjørn & Tufte, Per Arne (2003). *Introduktion till samhällsvetenskaplig metod*. 1. uppl. Malmö: Liber
- Lilliestam, Lars (2009). *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*. 2. rev. uppl. Göteborg: Ejeby
- Miegel, Fredrik & Johansson, Thomas (2002). *Kultursociologi*. 2., [utök.] uppl. Lund: Studentlitteratur

Richardson, John G. (red.) (1986). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Westport, Conn.: Greenwood Press

Trost, Jan (2010). *Kvalitativa intervjuer*. 4., [omarb.] uppl. Lund: Studentlitteratur

Veenstra, Gerry (2015). *Class Position and Musical Tastes: A Sing-Off between the Cultural Omnivorism and Bourdieusian Homology Frameworks* Vancouver: University of British Columbia

### **Elektroniska källor:**

Apple. iTunes charts. I *Apple* [webb]. Hämtad 18 mars 2017 från <https://www.apple.com/itunes/charts/songs/>

Billboard. The hot 100. I *Billboard* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <http://www.billboard.com/charts/hot-100>

Forskningsetiska rådet (i.d.). Forskningsetiska principer. I *Forskningsetiska rådet* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

Grammy. Nominees 60<sup>th</sup> Annual GRAMMY Awards (2017). I *Grammy* [webb]. Hämtad 5 december 2017 från <https://www.grammy.com/grammys/awards/60th-annual-grammy-awards>

IFPI. Facts and Stats. I *IFPI* [webb]. Hämtad 23 december 2017 från <http://www.ifpi.org/facts-and-stats.php>

IFPI. Årstoppslistan för 2016. I *IFPI* [webb] Hämtad 7 december 2017 från <https://www.ifpi.se/statistik/arstopplistan/2016-2/>

Nationalencyklopedin (i.d.). Bias. I *Nationalencyklopedin* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/bias>

Spotify. Charts Topp 200. I *Spotify* [webb]. Hämtad 18 oktober 2017 från <https://spotifycharts.com/regional>

### **Artiklar:**

Jungsin, Irina (2014). "One Week Gone". *Newz*, No. 2, [Södertälje]

### **Muntliga källor:**

Respondent 1, aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-02

Respondent 2, aspirerande artist & producent, Skypeintervju 2017-11-05

Respondent 3, aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-17

Respondent 4, aspirerande artist, Skypeintervju 2017-11-21

Respondent 5, aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-05

Respondent 6, aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-07

Respondent 7, aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-15

Respondent 8, aspirerande band, Skypeintervju 2017-11-23

# Bilaga 1

## Intervjuguide

### Bakgrund och genretillhörighet:

Hur länge har du varit aktiv som artist/band?

I vilken genre skulle du placera din/er musik?

Vad kännetecknar din musik och genre?

### Drömmar som artist/band:

Beskriv dina/era yttersta drömmar som artist/band?

- varför tror du att du drömmer om just detta?

Tror du/ni att dina/era drömmar påverkas av din genretillhörighet?

Hur jobbar du/ni för att kunna nå era drömmar?

Anser du/ni att era drömmar era rimliga?

*Alt. Tror du/ni att era drömmar är rimliga?*

Kommer du/ni att lyckas?

Vad tror du/ni gör att vissa artister lyckas?

Vad tror du/ni behöver göra för att lyckas inom din genre?