

# Makt

- när musik och människor möts



Redaktörer  
Eva Georgii-Hemming och Nadia Moberg



Makt  
– när musik och människor möts



# Makt

– när musik och människor möts

Eva Georgii-Hemming och Nadia Moberg (red.)

Musikhögskolan  
Örebro universitet  
701 82 Örebro



*Illustration omslag: Ida Kristina Andersson*

Makt – när musik och människor möts © 2024 by Eva Georgii-Hemming and  
Nadia Moberg is licensed under CC BY-NC-ND 4.0



*Tryck: Örebro universitet, Repro 2024*

ISBN: 978-91-87789-93-9 (print)

ISBN: 978-91-87789-94-6 (pdf)

# Innehåll

Bokens författare 9

Förord 11

## **Inledning 13**

Eva Georgii-Hemming och Nadia Moberg

## **Musiklivets kommers 19**

Thomas Florén

## **Klass och musik 33**

Nadia Moberg och Eva Georgii-Hemming

## **Maktrelationer och hierarkier inom högre musikutbildning 49**

Anna Bull

## **Bland grindvakter och mecenater 61**

Mårten Nehrfors Hultén

## **Feministisk handling i musiklivet 73**

Rebecca Dobre Billström

## **Maktrelasjoner i instrumentalundervisning 89**

Jon Helge Sætre

## **Vem görs till lyssnare? 101**

Åsa Bergman

## **Musik, makt och upphovsrätt 115**

Ulrik Volgsten

## **Sociala ojämlikheter när musik skapas och värderas 129**

Sam de Boise





# Bokens författare

**Åsa Bergman** är docent i musikvetenskap och lektor i kulturstudier vid Göteborgs universitet. Hon är sedan 2020 avdelningschef på institutionen för kulturvetenskaper. Som forskare intresserar sig Åsa för musik som ett socialt, samhälleligt och kulturellt fenomen. Hon undersöker hur föreställningar om musik uttrycks och förhandlas i samtida praktiker, men också om hur normer sätter gränser för människors medverkan i musiksammanhang.

**Anna Bull** är universitetslektor i pedagogik med inriktning mot social rättvisa vid University of York. Hennes forskning gäller i huvudsak klass och ojämställdhet i utbildning av klassiska musiker. Anna är en av grundarna av *The 1752 Group* som bedriver såväl forskning som kampanjer mot sexuella trakasserier inom högre utbildning. Hennes bok *Class, Control, and Classical Music* vann 2020 British Sociological Association's Philip Abrams Award.

**Sam de Boise** är docent och ämnesansvarig i musikvetenskap vid Örebro universitet. Sam disputerade 2012 i sociologi vid University of Leeds och var tidigare verksam som medieforskare. Hans forskningsintressen rör musik och genus, jämställdhet och musiksociologiska perspektiv. Sam är författare till boken *Men, Masculinity, Music and Emotions* (2015) och medredaktör till tidskriften *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*.

**Rebecca Dobre Billström** är forskare vid Örebro universitet. Hon disputerade i musikvetenskap 2022 med avhandlingen *Feminist musical engagements: The struggle against gender inequalities in music-making practices*. Rebeccas forskningsintressen rör makt och musikutövande, med ett särskilt fokus på feministiska perspektiv på makt och förändring i musiklivet. Hon arbetar även som utredare vid Fakultetskansliet vid Örebro universitet med frågor som rör forskning och utbildning på forskarnivå.

**Thomas Florén** är universitetslektor i ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna och universitetslektor i musikproduktion vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Han är även grundare och ordförande för forskarnätverket Mirac. Thomas disputerade i sociologi 2010 med avhandlingen *Talangfabriken: Om organisering av kunskap och kreativitet i skivindustrin*. Han har i ett flertal studier belyst kulturellt, socialt och ekonomiskt entreprenörskap inom musikbranschen.

**Eva Georgii-Hemming** är professor i musikvetenskap och var mellan 2017–2023 prefekt för Musikhögskolan vid Örebro universitet. Hennes forskningsintressen innefattar frågor om jämlikhet, professioner och kunskapsbegreppet, samt musikens roll i utbildning och samhälle. I det senast avslutade projektet var Eva forskningsledare för en internationell forskargrupp som undersökte hur akademiseringsprocesser påverkar musikerutbildning.

**Nadia Moberg** är lektor i musikpedagogik vid Örebro universitet. Hon disputerade i ämnet musikvetenskap 2022 med avhandlingen *Dis/harmoni: (Re)konstruktionen av högre musikerutbildning i klassisk musik*. Nadia är initiativtagare till antologin som görs inom ramen för ett högskolepedagogiskt utvecklingsprojekt. Som forskare intresserar sig Nadia för frågor som rör maktförhållanden och föreställningar om musik i såväl musikutbildning som i andra musikaliska kontexter.

**Mårten Nehrfor Hultén** disputerade 2018 i musikvetenskap vid Stockholms universitet. Han har därefter varit postdoktor och lektor vid Örebro universitet och är idag lektor vid Uppsala universitet. Mårtens forskning har huvudsakligen handlat om musik i relation till nationalism, jämlikhet och demokrati. Han tilldelades Kungliga Musikaliska Akademiens Bernadotte-stipendium 2021. Inom ramen för stipendieprogrammet forskade han om ideologiska förhandlingar i svensk musik under 1800-talet.

**Jon Helge Sætre** är docent i musikpedagogik vid Norges Musikhögskola, Oslo. Han arbetade under många år som lärarutbildare och har därtill en bakgrund som utövande musiker med särskilt fokus på samtida klassisk musik. Både som lärarutbildare och forskare, men också som utövande musiker, är musik i grundskolan, musiklärares arbete och musiklärarutbildning hans kärnintressen. Jon Helge har varit föreståndare för CEMPE, *NMH Centre for Excellence in Music Performance Education*.

**Ulrik Volgsten** är professor i musikvetenskap vid Örebro universitet. Hans forskning handlar om musikalisk kommunikation i olika medier. Förutom den västerländska musikens idéhistoria (kompositör, verk, publik) och musikestetik, har Ulrik i ett flertal publikationer introducerat och utvecklat affektteori. För närvarande leder han projektet *Det förflutnas ständiga närvaro: Hur fonografin omvandlade musik från flyktig händelse till disponibelt objekt*.

# Förord

Idén till den här boken har sitt ursprung i projektet *Musik, makt och tradition: kritiska verktyg för hållbar utveckling inom musikbranschen* som genomfördes vid Musikhögskolan, Örebro universitet 2021–2022. Projektet finansierades av Fakultetsnämnden för humaniora och socialvetenskap som ett led i att främja hållbar utveckling inom utbildning.

När projektet avslutades fick vi fortsatt stöd i form av en halvtidsanställning under tre år inom högskolepedagogik. Projektet hade visat sig ha god potential att skapa synergier med andra initiativ, stärka kollegiala processer och utveckla läraktiviteter som stödjer studenters självständighet och kritiska tänkande. I förlängningen handlar det om – att inom högre musikutbildning – ge studenter förmåga att göra bedömningar ifråga om konstnärliga, samhällseliga och etiska aspekter.

I den här boken står musiklivet i bred mening i fokus. Här inkluderas människors engagemang i musik genom exempelvis konsumtion och produktion, utbildning och yrke. Musiklivet präglas av maktrelationer och traditioner som villkorar bland annat vem som får spela, vad som får spelas och på vilka sätt något får spelas.

Att synliggöra maktrelationer i musiklivet kräver kritiska perspektiv. Det är vår förhoppning att boken ska ge såväl studenter och lärare inom högre musikutbildning som andra intresserade möjlighet att kritiskt reflektera över maktförhållanden i musiklivet för att därmed kunna bidra till ett mer socialt hållbart musikliv.

*Eva Georgii-Hemming och Nadia Moberg*



# Inledning

Musik sägs vara ett universellt språk, en unik kraft och en brobyggare. Tron på musikens sammanhållande funktioner är stark. Och visst kan musik förena och ge människor möjlighet att uttrycka sig och kommunicera. Men det finns en paradox. Samtidigt som musik är centralt i många människors liv, vet vi att musikaliska kontexter inkluderar hierarkier och ojämlikheter. Precis som samhället i övrigt genomsyras musiklivet av maktrelationer.

I allt från musikutbildning, musikskapande och användning av musik finns ojämlikheter kopplat till sociala kategorier som klass, kön och etnicitet. Därtill kan olika musikaliska kontexter bära med sig specifika traditioner, värderingar och normer som sätter ramar för människors deltagande och reglerar deras handlingsutrymme. Det finns med andra ord förväntningar knutna till olika platser, genrer, utbildningsmiljöer, yrkesfält och så vidare som kan verka exkluderande. Möjligheten att delta i musiklivet begränsas också av ekonomiska villkor på en rad sätt. Det kan exempelvis handla om orättvisor när det gäller tillgång till instrument och utbildning. Det kan också handla om frågor som rör vem som har möjlighet att försörja sig på att arbeta med musik. Statuskillnader mellan olika genrer och musikyrken kan också innebära ekonomisk ojämlikhet.

Exemplen ovan handlar i grunden om makt – eller mer precist om *maktrelationer*. Makt är ett komplext begrepp och kan definieras på en rad sätt. Att tala om makt – som finns överallt och samtidigt ingenstans – är svårt. Ibland kan vi höra människor tala om *makten* – som om makt är ett ting. Att en person kan "komma till makten", betyder dock inte att makt är en isolerad entitet bortom det sociala. Makt är något som *utövas* av individer, grupper och institutioner i *relation* till andra individer, grupper och institutioner. Makt är också den *dynamik* som gör sig påmind mellan individer eller skilda grupper där det finns asymmetri mellan deras positioner och/eller resurser.

Ett vanligt sätt att tala om makt är i termer av *resurser* och *positioner*. Den som är privilegierad i kraft av sin position och/eller genom sitt ekonomiska, kulturella och sociala kapital kan därigenom påverka andra människors möjligheter och utrymme för handling. Såväl faktiska som symboliska belöningar eller bestraffningar – i form av exempelvis beröm, kritik eller tillrättavisningar – utgör exempel på maktutövande.

Det går också att skilja mellan formell och informell makt. Formell makt finns vanligen inom en institution (exv. stat, företag, skola eller organisation) och bygger på en given struktur. Den formella makten är sanktionerad

genom lagar, regler och kontrakt. Det innebär att den som har formell makt tack vare sin position, förväntas vara transparent och ta ansvar för sina handlingar. Ofta finns det mekanismer för att granska användningen av formell makt, vilket innebär att det också finns sätt att ifrågasätta handlingar och beslut och att utmana auktoriteter.

Informell makt är inte institutionaliserad eller knuten till officiella strukturer eller positioner. Den kan vara baserad på personliga relationer, expertkunskap, sociala nätverk eller andra icke-institutionella faktorer. Ett vanligt exempel är så kallade informella ledare. Informella ledare är personer som vänkrets eller kollegor ser upp till och lyssnar på. De påverkar andra människors inställning till en uppgift eller ett agerande i sociala situationer. En informell ledare kan få sin auktoritet genom att vara kunnig, duktig och erfaren, men även genom personliga egenskaper eller popularitet.

I teorier om makt finns stat och makthavare alltid närvarande, men makt finns – mer eller mindre synlig – överallt i samhället, på olika nivåer. Det kommer till uttryck dels genom uttalade och medvetna beslut eller handlingar, dels genom sådant som finns ”ingrott i väggarna” – det vill säga genom sociala normer som bevarar och reproducerar maktstrukturer i samhället. Normer kan beskrivas som oskrivna regler som styr vilka värderingar och beteenden som accepteras. Det finns normer som vi följer eftersom det underlättar socialt samspel – det kan handla om att du väntar på din tur eller att du kommer i tid till ett möte. Andra normer kan vi välja att följa eller inte, mer eller mindre på egen hand – det kan gälla sådant som klädkoder eller vilken gaffel du ska ta till din första rätt vid en middagsbjudning. Men det finns också normer vi passar in i eller avviker från utan att vi själva kan välja. På så sätt är normer knutna till privilegier och maktförhållanden. Fördomar om mänskliga egenskaper och beteenden baserat på grupptillhörighet – exempelvis klass, kön, etnicitet – begränsar ”de andras” möjligheter. Omvänt innebär det att den som tillhör normgruppen får makt vilket i sin tur genererar både formella privilegier och osynliga fördelar.

Oavsett om makt opererar tvingande – som genom direkt kontroll, hot och bestraffningar – eller genom belöningar, erkännande och acceptans så är frågor om makt och fördelning av makt viktiga i alla delar av samhället. När samhället blir mer ojämlikt och klyftorna ökar kan inte blicken riktas enbart ditåt. Blicken måste även hållas stadigt fäst mot ett mål som innebär minskad ojämställdhet och ökad rättvisa. Det är vår bestämda uppfattning. Antologin stannar vid maktrelationer i musiklivet, men vi vill också passa på att påminna om att samhället utgör en helhet där musik- och kulturlivet utgör en viktig beståndsdel.

I den här boken kommer du att möta olika texter som hanterar frågor kring ojämlikheter och makt i musiklivet. Författarna bidrar med kritiska blickar på olika relationer som är angelägna för den som är verksam inom kultur- och musikområdet.

Musikverksamhet kan ofta vara beroende av stöd från olika aktörer, inte minst ekonomiskt stöd. Men det råder oenighet om hur förhållandet mellan konst och kommersialism ska förstås. Vilken roll en ekonomisk logik spelar för människors musikskapande varierar dessutom mellan musikindustri, musikbransch och musikliv. Det finns således olika sätt att betrakta hur kommersialism påverkar musik. Ett kritiskt perspektiv ger vid handen att vinstintressen missgynnar musik som konstform. Utifrån ett annat perspektiv anses kommersialism och musik ha kompletterande funktioner och kan därmed gynna varandra. I kapitlet *Musiklivets kommers* presenterar *Thomas Florén* olika sätt att tänka kring och förhålla sig till frågan om relationen mellan musik och kommersialism. Texten presenterar argument för olika perspektiv på hur relationen mellan musik och ekonomi ser ut i olika sammanhang och vilka konsekvenser de kan ha.

Att det råder betydelsefulla förhållanden mellan musik och ekonomi är det ingen tvekan om. Trots det är begreppet klass relativt frånvarande i såväl musikforskning som debatt. Klasskillnader och orättvisor närvarar i musiklivet precis som i samhället i stort. I kapitlet *Klass och musik* presenterar *Nadia Moberg* och *Eva Georgii-Hemming* en teoretisk modell där fyra perspektiv på musik och klass skapar förutsättningar för att strukturera tänkandet kring relationen dem emellan. I texten diskuteras hur klass kan ta sig uttryck och vilka konsekvenser klasstillhörighet kan ha i relation till musik. Det handlar dels om platser där musik förekommer och hur klass påverkar möjligheter till deltagande, dels om yrkeskategoriers villkor och människors tillgång till musikutbildning kopplat till klass.

I Sverige tar i princip alla människor del av någon form av musikundervisning. Samtidigt är det relativt få som tar sig vidare till den exklusiva miljö som högre musikutbildning utgör. Med andra ord är den utbildningen få förunnad och präglas därtill av interna maktrelationer och hierarkier som reproduceras genom osynliga praktiker. Det handlar exempelvis om gemensamma föreställningar om vem som är värdefull respektive mindre värdefull inom en institution. Med utgångspunkt i högre musikutbildning i Storbritannien visar *Anna Bull* i sitt kapitel *Maktrelationer och hierarkier inom högre musikutbildning* hur sådana föreställningar kan leda till en acceptans för maktmissbruk från lärares sida. Texten granskar vad som gör

det möjligt för klandervärda beteenden att existera, men pekar också på vägar framåt för att ta itu med problemen.

Efter högre musikutbildning är det många som söker sig till någon form av musikkariär. I ett musikliv präglad av ojämlikheter och begränsade resurser kan framgång ofta vara avhängig goda kontakter till de som besitter makt. I kapitlet *Bland grindvakter och mecenater* ger *Mårten Nehrforss Hultén* genom historiska belysningar perspektiv på de osäkra förhållanden som muskarbetare många gånger lever under idag. Texten visar på en kontinuitet i musiklivet, där makthavare av olika slag har spelat och fortsätter att spela en viktig roll. Trots att det inte längre är regenter och furstar som understödjer musikskapare så finns det andra aktörer som det kan vara gynnsamt att ha på sin sida.

Liksom det faktum att makthavare har inflytande över de möjligheter och det handlingsutrymme människor har så har även normer det. Det finns exempelvis gott om oskrivna regler och förväntningar inom musiklivet som förhindrar jämställdhet. I *Rebecca Dobre Billströms* kapitel *Feministisk handling i musiklivet* får du möta musiker som engagerar sig för att förändra ojämlika villkor relaterat till kön. Två centrala teman lyfts fram: normer kopplade till kropp och klädval vid scenframträdanden samt hinder som aktörer möter när de engagerar sig för ökad jämställdhet i musiklivet. Även till synes jämställda musiksammanhang – där representationen av kvinnor och män är jämn – bör fortsatt granskas. Utöver individens feministiska handlingar måste kritiska reflektioner kring normer, värderingar, internaliserad sexism och status komma till stånd för att diskriminerande strukturer och praktiker ska ändras.

Under #metoo-rörelsen var Musikhögskolor en av de institutioner som fick strålkastarljuset riktat mot sig. Vittnesmål om sexuella trakasserier satte diskussioner om såväl värderingar som undervisningsformer på agendan. För många studenter inom högre musikutbildning är undervisning i ett huvudinstrument central. Den undervisningen sker ofta enskilt, en-till-en, i en form som ibland benämns mästare-lärling-utbildning. Undervisningsformen har rötter långt tillbaka i tiden och kan utnyttjas för destruktiva ändamål, men uppfattas även ofta som givande och outhärlig. Helt klart är att relationen mellan lärare och student är en nära relation mellan två människor med olika positioner och makt. *Jon Helge Sætre* diskuterar i kapitlet *Maktrelasjoner i instrumentalundervisning* vilka möjligheter och risker det kan innebära. Med utgångspunkt i en studie av studenter från 13 olika länder vid en institution i Norge förs argumentet fram att den



individuella undervisningen inte kan beskrivas på *ett* sätt utan utgör många skilda praktiker.

Ett musiksammanhang som utgör en mer publik kontext än den som sker i undervisningsrummen är konserthusen. För att göra konserter attraktiva för en publik, anpassar symfoniorkestrar sin reklam till medelklassideal. Olika kvaliteter i musiken eller funktioner som musik kan ha, framställs så att lyssnaren kan identifiera sig som exempelvis musikkännare eller samhällsengagerad lyssnare. *Åsa Bergman* visar i sitt kapitel *Vem görs till lyssnare?* att dessa erbjudanden om olika identiteter betonar traditionella estetiska värden. Detta väcker frågor om konserthusens strävan att upprätthålla vissa normer för att det gagnar dem själva och om vem som äger makten att definiera värdet av symfonisk musik. I kapitlet uppmärksammas också hur digitaliseringen har gjort det möjligt för människor att mer än tidigare anpassa sitt lyssnade.

Musik vi lyssnar till har i allmänhet (åtminstone hitintills) skapats av en människa. Någon har givit "upphov" till musiken och kan äga rättigheterna till den. I kapitlet *Musik, makt och upphovsrätt* ger *Ulrik Volgsten* perspektiv på musikskapande och upphovsrätt. Det är först mot mitten av 1800-talet, när musik börjar betraktas som abstrakta objekt (musikverk), som idén om upphovsrätt görs möjlig. Det innebär i förlängningen att det blir enklare att tänka på musik som en vara som någon kan äga, sälja, köpa och kanske till och med stjäla. Historiskt sett betraktades dock imitation och kopiering som konventionella metoder för att komponera musik. Att imitera någon kunde till och med ses som ett sätt att hylla sina föregångare på.

Vi tänker ofta att vissa typer av människor lyssnar på en viss typ av musik. Smak kan vara personlig, men den är inte enbart individuell, eftersom den har formats av en viss tid och plats. Omvänt kan en särskild musikstil låta som den gör för att den representerar en viss grupps erfarenheter vid en viss tid och plats. Vi vet från omfattande forskning att engagemang i musik påverkas av kulturella faktorer och sådant som klass, kön och ålder. Det gör att sociala skillnader inverkar både på hur musik görs och på hur den värderas av människor. *Sam de Boise* tar upp båda dessa sidor och granskar genom exempel från såväl hiphop som västerländsk konstmusik idéer om relationen mellan musik och social tillhörighet i sitt kapitel *Sociala ojämlikheter när musik skapas och värderas*.



# Musiklivets kommers

*Thomas Florén*

Musiken har sedan mycket länge, kanske alltid, varit beroende av stöd från olika aktörer, inte minst ekonomiskt stöd. Redan 70 år före Kristus lär en man med namnet Gaius Cilnius Maecenas varit en mycket frikostig stödjare av kulturpersonligheter. Hans namn och frikostiga stöd av kulturen har givit upphov till vad vi idag avser med benämningen *mecenat*. Ännu idag, över 2000 år senare, är musikskapare i olika utsträckning fortfarande beroende av ekonomiskt stöd för att kunna livnära sig och ägna sig åt sin musikutövning. Men stöd kan ges på olika sätt, i olika former och med olika avsikter vilket kan påverka musiken som konstform och dess utövare. Hur förhållandet mellan konst och kommersialism kan förstås råder det dock oenighet om. Det finns idag olika teorier och perspektiv om hur detta förhållande kan och bör förstås. Syftet med detta kapitel är att presentera olika argument, sätt att tänka kring och förhålla sig till frågan om relationen mellan musik och kommersialism, och dess möjliga påverkan.

## Förhållandet mellan musik och ekonomi

Mycket av det vi gör i vår vardag kräver någon form av ekonomiska resurser. Om du spelar gitarr krävs det antingen att du själv kan köpa en gitarr, eller låna en av någon som i sin tur tidigare haft tillräckligt med pengar för att köpa den. Även den som tillverkat gitarren behöver i sin tur ekonomiska resurser för material, verktyg och framställning. Bakom mycket av det vi själva gör finns det således en underliggande om än ej direkt synlig ekonomisk logik. Den ekonomiska logiken kan även vara högre eller lägre prioriterad och därmed ha olika stor påverkan på musiken. En tes är att ju mer beroende vi är av ekonomiskt stöd desto större blir beroendet och eventuell påverkan från de som förfogar över resurserna. Att ägna sig åt sin musikutövning utan behov av intäkter utgör ur det perspektivet en form av frihet. Men om vi väljer att ägna oss åt vår musikutövning yrkesmässigt måste den inbringa tillräckliga inkomster på något sätt, inte minst för att exempelvis kunna betala hyran och ha mat på bordet.

Den ekonomiska logikens betydelse avspeglar sig även i de strukturer och ekosystem som omger musikskapandet. Ett sätt att beskriva denna struktur är i form av en pyramid i vilken den ekonomiska logiken är tydligast och högst prioriterad i toppen, och mindre synlig och lägre prioriterad längre ner (Florén 2010; Gunnarsson 2016). Utifrån pyramiden som representation av musikskapandets ekosystem kan även en åtskillnad göras mellan de vanligt förekommande benämningarna *musikliv*, *musikbransch* och *musikindustri* göras.



I toppen av pyramiden återfinns musikindustrin, den mest kommersiella delen av ekosystemet och kanske även den mest synliga. Här återfinns de största och kommersiellt mest framgångsrika artisterna och musikbolagen som exempelvis Universal Music, Spotify och Live Nation. I mitten av pyramiden återfinns musikbranschen vars placering implicerar att konst eller kommersialism inte är två uteslutande motpolar. I stället kan olika verksamheter inbegripa större eller mindre inslag av ekonomisk logik och kommersialism. Längst ner i pyramiden återfinns musikliv, en mindre synlig del som omfattar mindre musikbolag och mindre kända musikutövare.

Det finns ingen vedertagen definition och åtskillnad mellan benämningarna musikbransch och musikindustri men flera forskare har hävdats att en viktig skillnad utgörs av hur tydlig den ekonomiska och kommersiella logiken är (Adorno & Horkheimer 1981, Florén 2010, Hirsch 1969, Tschmuck 2006). Pyramiden omfattar inte enbart relationen mellan musiken som konstform och kommersialism utan en mängd andra relaterade aspekter vilka dock endast kommer att tangeras i detta kapitel.

## Några ord om begrepp, perspektiv och avgränsningar

Egentligen är inte musik och kommersialism varandras begreppsliga motsatser. I fråga om kommersialism är dess motsats i stället icke-kommersialism. Men i detta kapitel kommer primärt begreppen konst och kommersialism användas som utgångspunkt även om andra begrepp och dikotomier kan göras. Vi kommer heller inte att gå närmare in på definitioner av begrepp eller frågor om vad exempelvis konst eller kvalitet är.

Det går att urskilja åtminstone två perspektiv på relationen mellan konst och kommersialism. Utifrån ett kritiskt perspektiv uppfattas kommersialismen ha negativa konsekvenser för konsten. Det finns även en ideologisk resonansbotten i de båda perspektiven. I det kritiska perspektivet ställs exempelvis ofta små oberoende skivbolag<sup>1</sup> och stora majorbolag mot varandra. Denna typ av polarisering och motsatsförhållande hävdar en del forskare ger uttryck för ett marxistiskt perspektiv i vilket konfliktförhållanden och maktdimensioner står i fokus (se t.ex. Gillett 1975; Guralnick 1999). Det innebär ett synsätt om att exempelvis artisters konstutövning står i konflikt med musikföretagande och vinstintresse, det skapas spänningar och maktförhållanden som uppfattas missgynna musiken som konstform.

Utifrån det mindre kritiska perspektivet uppfattas konst och kommersialism nödvändigtvis inte stå i ett motsatsförhållande utan kan fungera i balans och ha kompletterande funktioner, något som kan gynna både konst och kommersialism (Brusila 2012; Florén 2010). Exempelvis kan det stora skivbolagets ekonomiska resurser hjälpa och främja både artisternas karriär, men även musiken genom att den når ut till en publik och vinner erkännande, något som i sin tur genererar intäkter till skivbolaget. Det finns således de som är mer positivt inställda och de som är mer kritiskt inställda vilket kommande framställning kommer att visa. Dessa två perspektiv är de som kommer att vägleda den kommande framställningen.

Det finns två avgränsningar i kapitlet. Den ena är att fokus riktas mot pop- och rockmusik, med bred definition. Den andra är att fokus riktas mot skivindustrin. Avgränsningarna är inte kategoriska men riktar blicken bort från

---

<sup>1</sup> I och med att branschen under det senaste decenniet har genomgått strukturella förändringar har det blivit allt vanligare att tala i termer av musikbolag. I och med att *skivbolag* fortfarande är den mest vanligt förekommande benämningen i media och vardagligt tal kommer den användas i detta kapitel.

smalare musikstilar som kräver offentligt stöd mot den del av musikindustrin som historiskt uppfattats som mest kommersiell och som dominerats av pop- och rockmusik.

### **Konst och kommersialism, ett förhållande i förändring**

Uppfattningen om de kommersiella krafternas negativa påverkan på kulturen går att spåra ända tillbaka till 1800-talet då kritiker ansåg att den så kallade masskulturen hotade den mera högtstående och traditionella kulturen (Brusila 2012). I modern tid är det framför allt Adorno och Horkheimer (1973) som förknippas med det kritiska perspektivet i vilket kommersialismens negativa effekter på kulturen lyfts fram. Adorno och Horkheimer var de första som på 40-talet började använda ordet *industri* för att beskriva den kommersiella logikens negativa effekter. De använde ordet med en negativ och provokativ innebörd då de argumenterade för att kultur hade börjat produceras på ett sätt som alltmer liknade massproduktion av fysiska varor. Deras uppfattning var att det råder en konflikt mellan konst och kommersialism i vilken de kulturella produkterna till form och innehåll blir alltmer likartade på bekostnad av originalitet och konstnärlig kvalitet. Men värdeladdningen i orden *industri* och *kommersialism* har varierat under olika tidsepoker. I svensk kontext var ordet *kommersialism* som mest negativt värdeladdat under 70-talet. Detta hade delvis sin grund i den svenska musikbranschens expansion under 60-talet vilket i sin tur bland annat berodde på popens genombrott med en kraftig ökad skivförsäljning som resultat.

I början av 60-talet liknade de flesta musikbolag dagens 360-bolag (Florén 2010). Ett 360-bolag är ett kombinerat skivbolag, förlag och management, därav namnet "360". Det betraktades runt 2010 som ett nytt koncept vilket skulle lösa framför allt de renodlade skivbolagens ekonomiska problem. Men de fanns redan på 60-talet och innebar att bolagen ägde alla rättigheter till sina artister vilka sammantaget genererade tillräckliga intäkter för att verksamheten skulle kunna fortsätta. Men i och med att skivförsäljningen ökade började bolagen göra sig av med vissa rättigheter till förmån för andra, exempelvis valde vissa aktörer att fokusera på skivproduktion medan andra valde turnéproduktion. Expansionen medförde därmed ökad diversifiering av branschstrukturen och utrymme för nya aktörer (ibid.).

Under 70-talet ökade skivförsäljningen relativt stabilt, bland annat till följd av svenska internationella framgångar med band som ABBA och Blue Swede i vilket Björn Skifs var sångare och frontperson. Björn Skifs blev 1974

den första svenske artisten att nå första plats på Billboardlistan och ABBA vann samma år Eurovision Song Contest. Detta medförde fler och större turnéer utomlands vilket i sin tur gjorde att turnéproduktionsbolagen utvecklades och expanderade. Men parallellt med dessa internationella och kommersiella framgångar växte sig en politisk vänstervåg allt starkare. Den hade sina rötter i det sena 60-talets ungdomsrevolter och protesterörelsen mot kriget i Vietnam. Musiken blev starkt politiserad och ideologiserad med proggrörelsen som starkast motpol till kommersiella band, bolag och evenemang. Vänstervågen och ideologisering av musiken hade en påtaglig inverkan på musikbranschen. I skivkontrakt från 70-talet kan man återfinna formuleringar om att kontrakterade artister skulle ha en socialistisk grundsyn. Det startades även flera skivbolag med uttalade ickekommersiella mål, exempelvis Silence och MNW<sup>2</sup>. Detta blev dock problematiskt för flera bolag då vissa artister blev relativt framgångsrika med en ”problematisk önskad” vinst som följd. I mitten av 70-talet grundades även NIFF<sup>3</sup> som en motreaktion mot IFPI<sup>4</sup> som vid tidpunkten uppfattades representera kommersialismen. Flera av de bolag som startades under 70-talet blev dock kortlivade då de inte kunde upprätthålla en hållbar ekonomi; bolagen gick i konkurs. Polariseringen och de motsatta trenderna illustreras väl i följande beskrivning av hur det var att arbeta på ett skivbolag under 70-talet:

Man vågade knappt berätta att man jobbade på ett skivbolag. Vi representerade på något sätt en ful verksamhet, där skapades nog begreppet industri, en härlig metafor som lät mycket värre och fulare. Det var ett hot mot kreativitet och kultur (Johan Langer ur Arvidsson 2007:123).

Polariseringen mellan kommersialism och uttalad antikommersialism präglade hela den västerländska skivindustrin men förefaller ha varit extra påtaglig i Sverige (Arvidsson 2007; Florén 2010).

Från och med 80-talet och framåt minskade polariseringen mellan det kommersiella och det icke kommersiella. Även om kommersiell framgång idag inte har samma negativa värdeladdning som under 70-talet dröjer sig fortfarande en viss spänning kvar. Återkommande framställs framför allt de

---

<sup>2</sup> Akronym för *Musiknätet Waxholm*

<sup>3</sup> Akronym för *Nordiska ickekommersiella fonogramproducenters förening*

<sup>4</sup> Akronym för *International Federation of the Phonographic Industry*

stora majorbolagen och strömningstjänsterna som giriga vilka exploaterar artister för deras egen ekonomiska vinning på artisters och musikskapares bekostnad. Men det är inte svart eller vitt, uppfattningarna går isär, delvis beroende av perspektiv och vem man frågar.

### Några röster från branschen

Även om polariseringen minskat avsevärt sedan 70-talet framträder balansen mellan att vara kommersiellt framgångsrik och att vara ickekommersiell som komplicerad på flera sätt. På ett grundläggande plan kan utgångspunkten tas i att alla musikskapare i någon utsträckning vill kunna livnära sig på sin konstutövning. Om så inte är fallet finns ingen problematik. Det vill säga, om man inte vill sprida sin musik, få erkännande och eventuella intäkter kan man "skriva för byrålådan". Men vill man som musikutövare sprida sin musik krävs i olika utsträckning någon form av ekonomisk logik, mer eller mindre framträdande. Och om man når ut med sin musik finns chansen eller risken, beroende på hur man ser det, att man blir kommersiellt framgångsrik. I intervjuer med både branschrepresentanter och artister framgår denna potentiellt problematiska balans. Exempelvis beskrivs den artistiska strävan att vara antikommersiell som en *"lyx som vilken endast den kommersiellt framgångsrika artisten kan unna sig"* (Florén 2010, s. 167). På frågan om det finns en konflikt mellan konst och kommersialism svarar en jazzmusiker och tillika skivbolagsdirektör för ett litet skivbolag på följande sätt:

Jag tycker faktiskt inte det finns någon konflikt alls. De som påstår det är knappast själva musiker, de fattar inte vad det är frågan om. Det är klart man på något sätt gör ett val. Men den person som skriver populära låtar som säljer miljontals exemplar gör bara det. Den personen tycker förmodligen att det är skitroligt och lägger ner hela sin själ i de låtarna. Sedan finns det en jargong i vilken man hävdar att det finns en konflikt. Men jag tror att det mest handlar om att det självklart känns jobbigt att göra någonting som man tycker är skitbra som sedan ingen köper. Jag tror att det blir lite av en självbevarelse-drift att säga att kvalitet står i konflikt till kommersiell framgång. Det var ju ett av våra mål, för mig och Peter [skivbolagsdirektör på samma bolag] att visa att det går och det gjorde vi (Florén 2010, s. 113).

I direkt motsats till det kritiska perspektivet finns det forskare som till och med menar att kommersialism har positiva effekter på konsten (Cowen



1998). Cowen menar att kommersialismen har en positiv påverkan då den möjliggör en spridning av konst som utan kommersiella krafter hade varit otänkbar. Utifrån Cowens perspektiv "tjänar" konsten på kommersialismen. En variation på detta synsätt är att det inte finns några givna konsekvenser av kommersialismen, den kan både gynna och hämma konsten. Återigen framkommer hur förhållandet mellan musik och kommersialism kan uppfattas på helt eller delvis olika sätt.

### **Polariseringens konsekvenser**

Graden av kommersialism är även tydligt relaterad till hur branschen, med fokus på skivindustrin, är organiserad och storleken på organisationen. Sedan 60-talet har utvecklingen präglats av att några få bolag successivt blivit allt större. Detta har skett på två sätt, dels genom *vertikal integrering*, dels genom *horisontell integrering* (Brusila 2012). Vertikal integrering innebär att ett bolag köper upp och smälter samman med ett annat. Horisontell integrering innebär att två bolag fusioneras, det vill säga går samman och på det sättet ökar sin storlek och dominans. Resultatet är att branschen blivit alltmer polariserad. I Sverige finns det idag tre eller fyra majorbolag, beroende på hur man räknar, som tillsammans uppskattningsvis innehar cirka 90 procent av marknadsandelarna. En handfull mellanstora bolag tillsammans med hundratals små oberoende bolag innehar de resterande 10 procenten. Under 80-talet fanns det fem majorbolag, som sedan blev fyra och under en period fanns det tre. De tre största bolagen idag är Universal Music Group, Sony Music Entertainment och Warner Music Group.

Polariseringen gäller inte bara inspelad musik utan även livemusik (Gunnarsson 2016). Utifrån pyramiden som representation av musikens ekosystem har det mellersta skiktet av pyramiden successivt blivit allt svagare. Det innebär att det idag saknas tydliga strukturer för artister att röra sig från botten av pyramiden till den översta delen. Branschstrukturen har därmed blivit alltmer polariserad och givit upphov till vad som idag brukar benämnas som *the blockbuster economy*.

Uttrycket beskriver en utveckling och trend i vilken allt färre, mycket framgångsrika artister och musikbolag genererar allt större intäkter medan ett ökat antal får allt mindre intäkter. Rapporten *Musikbranschen i siffror* som årligen ges ut av Musiksverige illustrerar polariseringen utifrån genomsnittsinkomsten för artister och musiker. Enligt rapporten tjänar cirka 95 procent under 10 000 kronor, cirka 3 procent tjänar upp till 30 000 kronor,

cirka 1,5 procent tjänar upp till 1 miljon och cirka 0,5 procent tjänar över en miljon eller mer (Portnoff & Ingler 2019). Denna polarisering och koncentration av ett fåtal stora aktörer och en stor mängd små aktörer syns även i streaminglandskapet. Idag domineras streamingtjänsterna av fem aktörer som har cirka 80 procent av marknadsandelarna varav Spotify är störst (Johansson 2023).

I fråga om konst och kommersialism kan frågan resas om de stora aktörernas kommersiella framgång är ett resultat av att ekonomisk vinst är högre prioriterat än hos mindre kommersiellt framgångsrika aktörer. Det finns argument för att de stora bolagen måste ha högre ställda vinstkrav, något vi återkommer till. Men samtidigt finns det lite som tyder på att ekonomisk vinst är den primära drivkraften till varför bolag grundas eller att enskilda individer väljer att arbeta i industrin eller bli musikskapare.

### **Musikföretagandets osäkerhet**

Ett grundläggande problem med skivbolagsverksamhet är att man på förhand inte med någorlunda säkerhet kan bedöma vad som kommer bli och vad som inte kommer bli kommersiellt framgångsrikt. Det kan man veta först efteråt då den kommersiella framgången visat sig. Denna osäkerhet återspeglas även i den låga andelen produktioner som går med vinst. Tidigare forskning indikerar att cirka 80 procent av alla produktioner misslyckas i bemärkelsen att de inte går med vinst (Brusila 2012; Florén 2010). Av de 20 procent som går med vinst är det ett fåtal som blir riktigt stora kommersiella framgångar. I ett mycket fåtal fall, med vissa artister eller låtar, upplever man dock att man kan vara säker, den kommersiella potentialen är uppenbar men detta tillhör undantagen. En majoritet av de låtar och artister som skivbolag och A&R<sup>5</sup> arbetar med är i stället betydligt mer osäkra och svårbedömbara. I dessa fall handlar det för skivbolagen om att försöka addera värden som ökar förutsättningarna för framgång av något som *ännu ej är* men som *kan komma att bli*. Det räcker således inte enbart med att bestämma sig för att vara kommersiell, vare sig för bolag eller artister. I en intervju med en A&R på ett mellanstort bolag formuleras detta på följande sätt:

---

<sup>5</sup> A&R står för Artist och repertoar och är de personer som har det formella ansvaret för att identifiera, kontraktera och utveckla nya artister och ny musik.

Bara för att man är kommersiell innebär det inte att man säljer plattor, så enkelt är det inte. Om det enda som krävdes var att man skulle bestämma sig för att vara kommersiell, då skulle alla sälja hur mycket som helst (Florén 2010, s. 111).

Även om det på förhand är svårt att veta vad som kommer att bli kommersiellt framgångsrikt görs det ändå ett visst urval bland de projekt och artister som man satsar på. Tidigare erfarenheter kan exempelvis ligga till grund för att man väljer bort en artist. Det förefaller inte finnas några specifika faktorer som påverkar en sådan bedömning men det kan handla om att det redan finns en liknande artist, att utrymmet är ockuperat eller faktorer som artistens ambitionsnivå, ålder och om det finns ett gemensamt intresse för samarbete (ibid.).

Hur viktig ekonomisk vinst eller kommersiell framgång är kan dock variera över tid. Ekonomisk vinst och kommersiell framgång kan prioriteras upp och ned av olika anledningar, det gäller både artister och skivbolag. Artister kan exempelvis uppleva problem med att bli *för* kommersiella då det kan resultera i att artisten uppfattas som ytlig eller en *sell out* som gör *allt* för pengar. För skivbolag var ekonomisk vinst ett relativt lågt prioriterat mål under 80- och 90-talen. Under de decennier som intäkterna relativt kontinuerligt ökade var det få som närmare intresserade sig för kostnader och intäkter. Och, man behövde inte göra det eftersom intäkterna successivt och relativt kontinuerligt ökade. Men när krisen, i slutet av 00-talet, slog till med full kraft och man blev tvungen att säga upp personal och skära kostnader flyttade den ekonomiska logiken fram sina positioner. Att generera tillräcklig vinst för att täcka kostnaderna fick högsta prioritet (Florén 2010). Under denna period började majorbolagen i allt större utsträckning tillämpa en riskminimerande strategi vilken innebar satsning på vad som uppfattas som relativt säkra projekt men som samtidigt var mindre nyskapande. Exempel på sådana riskminimerande projekt är Talang, Idol och Fame Factory. En sådan serie har redan en publik innan den startar och artisterna blir kända under seriens gång vilket innebär att man direkt efteråt kan ta ut artisten på turné. Det har dock riktats kritik mot denna strategi då den förstärkte reproduktionen av befintligt utbud och att artisternas karriärer var som *"tomteblöss"*, många var i praktiken bortglömda ett år senare (Florén 2010). Vi kan således se hur behovet av intäkter även påverkade utbudet av musik.

Att vinstmål kan prioriteras upp och ned framkommer även i ett aktuellt forskningsprojekt om Hultsfredsfestivalen (Trondman et al. 2022). Under festivalens första fem år var få i styrelsen speciellt intresserade av den ekonomiska delen av verksamheten, att det kom in pengar upplevdes som kul men var inte något prioriterat mål. Men när festivalen för första gången 1987 gjorde en förlust ändrades detta omedelbart, verksamheten var hotad. Att generera vinst blev det högst prioriterade målet. Detta medförde att man i ökad utsträckning började intressera sig för vad publiken ville ha. Tidigare hade man avsiktligt bokat artister och band man själv tyckte om utan närmare eftertanke på vad publiken önskade. Nedläggningshotet flyttade fram den kommersiella logikens positioner i verksamheten vilket även påverkade utbudet. Huruvida detta är en positiv eller negativ effekt av vinststrävanden kan diskuteras, men alla blev väl medvetna om ekonomins betydelse för att kunna fortsätta driva festivalen. När festivalen tog sig ur konkurshotet svalnade återigen intresset för den ekonomiska logiken fram till dess att festivalen återigen var konkurshotad. Vi kan således se hur vinst och kommersiella mål inte är statiska utan kan variera under olika perioder beroende på vad som händer i omvärlden och hur verksamheten utvecklas. Lite tillspetsat och till synes paradoxalt framstår det som att vinst eller ekonomisk stabilitet är en förutsättning för att vara icke-kommersiell.

### **Organisationsstorleken betydelse för kostnadsmassor**

Det finns ytterligare en förklaring till varför kommersiella mål uttryckta som vinststrävanden är viktiga för stora aktörer vilket har med storleken på organisationen att göra. En liten organisation, kanske ett enmansföretag, kräver minimal styrning, kontroll och expertkunskap inom områden som exempelvis HR, ekonomi, organisering och så vidare. Men när organisationen expanderar krävs mer resurser i form av kunskap och anställda, vilket i sin tur ökar behovet av styrning och kontroll. Styrning och kontroll kostar pengar och har man anställda måste löner betalas ut. Detta medför att större organisationer sammantaget får större kostnadsmassor som måste täckas av intäkterna. De små organisationerna har ur det perspektivet en större frihet. Vad det gäller de minsta musikbolagen som i många fall är en- eller tvåmansföretag är kostnadsmassorna obetydliga. De små bolagen agerar därför inte under samma ekonomiska förutsättningar. Dessa är ofta överlägsna i fråga om att genomföra produktioner med mycket små ekonomiska resurser. I många fall genomförs de ideellt, i princip med nollbudget. Detta möjliggörs genom att många ställer upp gratis eller till låg ersättning för att man tror på projektet, att det är kul eller för man gör någon en gentjänst. Man har inte

heller anställda i samma utsträckning som större bolag vilket medför en form av frihet då löner inte behöver betalas ut varje månad. Baksidan av denna frihet är för det första att det blir svårt att generera intäkter som skapar ekonomisk stabilitet och möjlighet till expansion. För det andra saknas ekonomiska resurser och infrastruktur som gör att man kan tränga igenom bruset och kanske lansera en artist internationellt. Artister tenderar därför att "växa ur det lilla bolagets kostym". Ur detta perspektiv kan stora och små bolag betraktas fylla kompletterande funktioner. De har olika problem men även olika styrkor. Däremot framstår det svagare mellanskiktet som ett tydligt problem, både för bransch och musikskapare. Vi avslutar detta avsnitt med ett citat från en senior A&R och skivbolagsdirektör som ger sin syn på polariseringen mellan små och stora bolag och förhållandet mellan musik och kommersialism:

Men det är klart, vi lever i ett kapitalistiskt samhälle och alla styrs på något sätt av det. Jag tror det är möjligt att den här formen inte är så tokig egentligen, att den ger en slags ständig kamp som kanske är rätt välgörande för hela utvecklingen (Florén 2010, s. 117).

### **Makten över musiken**

Ytterligare en aspekt som framför allt lyfts fram i det kritiska perspektivet handlar om makt. Vem är det som bestämmer vilken musik och vilka artister som får chansen och vem är det som bestämmer vad vi lyssnar på?

Den branschstruktur som utvecklades under 60-talet var i relation till dagens struktur relativt tydlig och stabil. Hirsch (1969) var en av de första att beskriva skivindustrins struktur. Han presenterade en modell med olika aktörer och flöden som rör sig genom en värdeförädlingskedja. I modellen inorporerade han nya aktörer som tidigare inte räknats ingå som exempelvis radio, sponsorer och publik. Han menade att artister och deras musik, via bland annat skivbolag och distributörer, filtreras fram genom industrin och slutligen når skivköparna. I denna modell urskilde han även så kallade grindvakter (gatekeepers) som har makt att bildligt talat öppna eller stänga grindarna för viss musik och vissa artister. En grindvakt kan exempelvis vara A&R's på skivbolag eller DJ:s på radio. Innan internet och den digitala inspelningsteknikens genombrott var artister i princip helt utlämnade åt att få ett skivkontrakt. Den digitala tekniken har medfört att i princip vem som helst som har tillgång till en dator kan göra egna musikproduktioner och

själv distribuera och marknadsföra sig. I den bemärkelsen har den etablerade industrins makt minskat. Men samtidigt har nya hinder uppstått. Utbudet av musik är idag oöverskådligt och ett växande problem är hur man lyckas tränga igenom ett ständigt ökande mediebrus och nå ut till lyssnarna. För att lyckas med detta krävs det ofta ekonomiska resurser och infrastruktur, något de stora bolagen förfogar över. I den bemärkelsen har fortfarande etablerade större bolag makt att påverka.

En annan fråga handlar om vem det är som styr utbudet av musiken. Det finns två perspektiv på denna fråga. Det ena, vilket representerar det kritiska perspektivet är att industrin har ett direkt inflytande över vad vi som konsumenter väljer att lyssna på. Det är industrin som har makten, inte bara över artisterna utan även vad vi väljer att lyssna på. Det andra, och motsatta perspektivet är att det slutligen är lyssnarna som genom sina val "styr industrin", det vill säga vilka artister som blir framgångsrika och vilka som inte blir det. Det är med andra ord vi lyssnare som ger upphov till kommersiell framgång. Dessutom är branschstrukturen efter det digitala paradigmskiftet i slutet av 00-talet betydligt mer otydlig. Det går inte längre att tydligt identifiera centrala gatekeepers, nya aktörer har etablerat sig medan andra slagits ut, som exempelvis skivbutiker. Det är heller inte givet att det är ett skivbolag som kontrakterar en artist och ger ut musik.

### **Avslutande sammanfattning**

Som kapitlet illustrerar finns det inte *ett* vedertaget sätt att se på hur kommersialismen påverkar musiken eller tvärtom. I stället framkommer åtminstone två dominerande perspektiv som gör att vi kan se och förstå kommersialismens påverkan på musiken på olika sätt. Det finns argument både för och emot de båda perspektiven. Även om det inte går att finna *ett rätt* perspektiv manar ändå tidigare forskning och argument till ett kritiskt förhållningssätt mot förenklade och onyanserade uppfattningar om relationen mellan kommersialism och musik och dess effekter. Frågan om hur kommersialismen påverkar konsten är heller ingen ny debatt utan går som nämnts att spåra tillbaka till 1800-talet. Vilka eventuellt nya perspektiv och tankar som kan utvecklas får framtiden utvisa, men förhoppningsvis har denna genomgång givet dig en grund för att själv på ett mer nyanserat sätt resonera och tänka kring ämnet musiklivets kommers.

## Diskussionsfrågor

- Anser du att kommersialismen gynnar eller missgynnar musikkapare? På vilka sätt?
- Hur tror du att kommersialismen inom musikbranschen påverkar kreativiteten hos musikkapare?
- Tror du att artisters önskan om att bli framgångsrika påverkar musikens innehåll och budskap? Hur då?
- Vilka – om några – etiska problem finns det med att musikkapare använder sig av kommersialism för att nå en bredare publik?
- På vilka sätt är det möjligt att bevara integriteten hos musikens konstnärliga uttryck samtidigt som man upprätthåller en lönsam och konkurrenskraftig musikindustri?

## Litteraturlista

- Arvidsson, K. (2007). *Skivbolag i Sverige: Musikföretagandets 100-åriga institutionalisering*. Göteborg: Göteborg University.
- Brusila, J. (2012). Musikens industriella produktion: organisation, ekonomi och kultur. I: G. Ternhag & J. Wingstedt, (Red.) *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Cowen, T. (1998). *In praise of commercial culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Florén, T. (2010). *Talangfabriken: Om organisering av kunskap och kreativitet i skivindustrin*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Gillett, C. (1975). *Making tracks: Atlantic Records and the growth of a multi-billion-dollar industry*. London: W. H. Allen.
- Gunnarsson, T. (2016). *Vi fortsätter spela pop, men håller på att dö*. Om populärmusiken som kulturform och betydelsen av livescener för pop i hela landet. Livemusik Sverige, Musik- och kulturföreningarnas samarbetsorganisation & Studieförbundet.  
<http://www.svensklive.se/wp-content/uploads/2016/09/Musikrapport-Vi-fortsatter-spela-pop.pdf>
- Guralnick, P. (1999). *Sweet soul music: Rhythm and blues and the southern dream of freedom*. Little, Brown.
- Hirsch, P. (1969). *The structure of the popular music industry: The filtering process by which records are preselected for public consumption*. Institute for Social Research, The University of Michigan.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1973). *Dialectic of enlightenment*. Allen Lane.
- Johansson, D. (2023). Revenue Distribution From Music Streaming - A Quantitative Analysis of Swedish Artists on Spotify. *ResearchGate*:  
<https://www.researchgate.net/publication/370592212>
- Portnoff, L., & Ingler, A. (2019). *Musikbranschen i siffror: Statistik för 2009-2019 samt estimat för 2020*. Export Music Sweden.  
<https://exms.org/musikbranschen-i-siffror-2009-2019/>
- Trondman, M., Bjälesjö, J., & Lekberg, R. (2022). *Hultsfredsfestivalen: Punkens etos, festivalens anda, entreprenörskapets vara*. Stockholm: Carlssons.



# Klass och musik

*Nadia Moberg & Eva Georgii-Hemming*

Skolans uppgift är som sig bör, att skola arbetskraften om kvastarna ska sopa bra får man inte slarva med skaften... spärrar och kvoter och testprogram är ett system för att sälla agnarna från vetet och för var o en till hans rätta fålla.  
(Leif Nylén, Blå Tåget "Staten och kapitalet")

## Introduktion

Klass och ojämlikheter är ett återkommande tema i musik. Så har det varit länge. Allra tydligast framträder det genom låttexter. Under Gustav den III:s tid skaldade Bellman om samhällets utstötta – fattiga och fyllbultar som dog i huvudstadens rännsten. Orättfärdiga skillnader finns i Bellmans diktning – om än hans ställningstaganden mot dåvarande klassamhälle var modesta. I modern tid hittar vi många exempel på musik som belyser klassförhållanden. Låtar som "Staten och kapitalet", "Underklassmusik" och "Working class hero" är några tydliga exempel. Genremässigt har dock hip-hop intagit en särställning de senaste decennierna genom att förknippas med budskap om samhälleliga ojämlikheter. En bärande idé som går i repris är att staten och kapitalet sitter i samma båt. Representanter för staten får därför klä skott för åtskilligt. Bellman skrev satiriskt om "paltar" och "tullsnokar" och i hip-hop riktas udden ofta mot "snutar" eller "aina".

Musik kan alltså innehålla explicita budskap beträffande klass. Men musik kan också användas som markör för tillhörighet. En ung, urban och liberal publik låter sig sällan representeras av samma musik som en äldre konservativ publik. Klassisk musik har exempelvis länge fungerat som kulturell markör för överklassen. Arbetarklass förknippas ibland med genrer som dansband, country eller EPA-dunk. Gränser som emellanåt dras upp mellan finkultur och populärkultur markerar alltså klasskillnader. Det handlar med andra ord om distinktioner.

Nu kanske den uppmärksamme läsaren invänder. Stämmer det att människor från olika samhällsklasser har olika musiksmak? Det finns saker som talar emot det. Tack vare olika medier har vi på senare år introducerats för framträdande politikers musiksmak. Nu vet vi att Fredrik Reinfeldt gillar

Da Buzz och att Ulf Kristersson är ett fan av Kent. Politiker ser ett värde i att omfamna en populärkulturell framtoning och nyttjar smak för att "lira" med väljare. Barack Obama släppte spellistor som visade att han gillade de "rätta sakerna". Listorna innehöll musik från skilda världsdelar, genrer och perioder – en iögonfallande mix av populärmusik och vad som kan kallas "god smak". Om det stämmer att smaken har blivit bredare och i så fall varför vet vi inte. Det tycks som att i varje fall de övre klasserna har fått en bredare musiksmak (Dyndahl et al. 2014), trots att de till övervägande del håller sig till "sofistikerad" musik, som klassisk och jazz. Faktum kvarstår. Musiksmak signalerar klasstillhörighet.

Låttexter kan handla om klass och orättvisor. Musiksmak kan markera klasstillhörighet. Forskare menar också att klingande musik "i sig" – den vi hör – kan förmedla idéer om sociala kategorier som klass och kön. Med sitt arbete om hur musik uttrycker kön var musikvetaren Susan McClary (2000, 2002; de Boise & McClary 2019) banbrytande. Hon, liksom andra forskare (Georgii-Hemming & Kvarnhall 2014; Hesmondhalgh 2013, Volgsten 2006), understryker att musik finns i sociala sammanhang. Musik är något människor delar kollektivt: vi pratar om musik i skolan, på arbetet och i sociala medier. När vi hör musik associerar vi till olika slags konventioner – musikaliska såväl som sociala. På så sätt har musik en social mening, präglad av tid och plats, som gör att den kan förmedla idéer om klass.

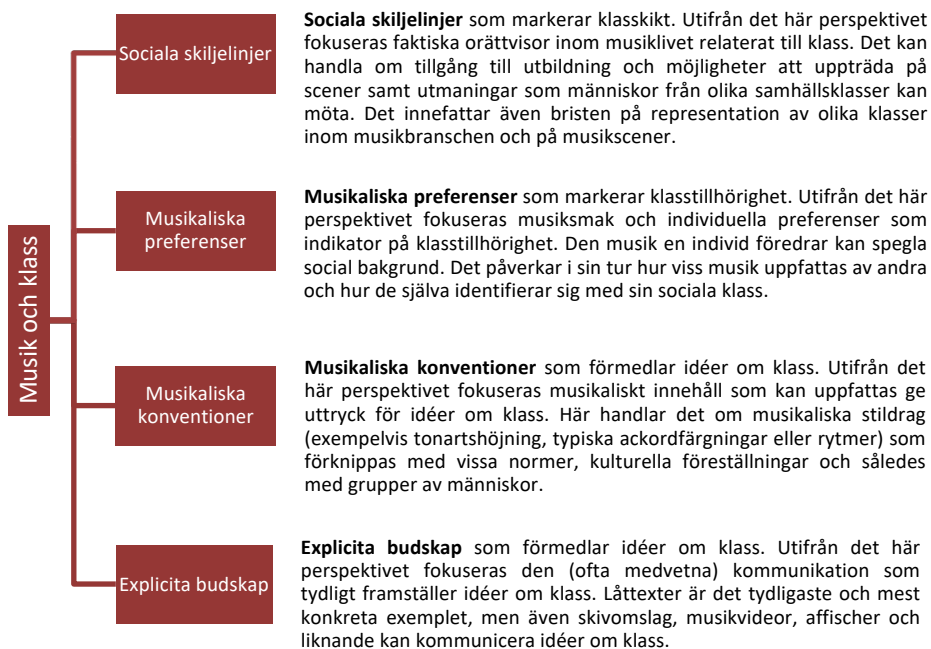
Musiklivet präglas därtill av faktiska klasskillnader och orättvisor, precis som samhället i övrigt. Klass handlar i grund och botten om relationer – vertikala sådana. Samhället, dess institutioner och sektorer kan därmed betraktas relationellt utifrån ett "ovan" och ett "under". Det gäller även musiklivet, där aktörer som befinner sig i skikt "ovan" åtnjuter större ekonomisk och ideologisk makt än de i skikt "under". Med det följer också makt att avgöra vilka som ska ges plats, förutsättningar och bekräftelse. Klasstillhörighet och klassbakgrund har betydelse för människors livschanser och villkorar även möjligheter till erfarenheter av musik. Vi vet till exempel att de som deltar i kulturskolans verksamhet eller studerar vid musikhögskolor ofta har föräldrar med en högre utbildning i bagaget (Graabræk Nielsen et. al. 2023; Kulturrådet 2021; UKÄ 2022, UKÄ n.d.) och att många musikscener och kulturinstitutioner har en relativt begränsad besökspopulation sett till klass (Myndigheten för Kulturanalys 2017; 2020).

Det är värt att understryka att det finns olika definitioner av klass (se Lalander & Johansson 2012; Hörnqvist 2016, Nordmark 2022). Traditionellt sett har begreppet främst använts för att belysa ekonomiska skillnader i samhället. Det utgör också kärnan i förståelsen av hur klasssamhället struktu-

reras. Det har dock blivit vanligt att även andra faktorer inkluderas, som utbildning och kulturellt kapital. Oavsett definition går det att konstatera att klass spelar roll. Så även i musikalivet.

Trots att klass och musik kan kopplas samman är begreppet relativt frånvarande i musikforskning och debatt (Bates 2019). Där det förekommer sätts det ofta i förbindelse med migration och underordnas etnicitet (Bates 2019; Hess 2016, 2018; Sernhede, León Rosales & Söderman 2019). I Nordamerika finns omfattande musikpedagogisk litteratur på temana social orättvisa och anti-rasism (Benedict, Schmidt, Spruce & Woodford 2015). Medan det finns många texter som behandlar etnicitet, kön och sexualitet är det bara i undantagsfall (Wright 2010) som klass ägnas särskild uppmärksamhet. Att belysa klass tillsammans med dimensioner som kön och etnicitet betonas gärna och med begreppet intersektionalitet har forskare visat hur maktordningar samverkar och förstärker varandra (se Bates 2019; De los Reyes & Mulinari 2023; Edling & Liljeros 2016). Förståelse för hur makt fungerar kräver dock kunskap om de särskilda villkor skilda maktrelationer innebär.

#### *Modell: Fyra perspektiv på musik och klass*



## **Klass och musik: Spelplatser, utbildning och yrkesliv**

Klasstillhörighet och klassbakgrund har betydelse för en rad levnadsvillkor: individens val av utbildning och yrke, deras sociala position och ekonomiska framgång, självbild och självförtroende, nätverk och fritidsintressen, välmående och hälsa. Men klass är ett omdiskuterat och svårfångat begrepp. För att närma oss frågan om hur klass kan komma till uttryck och vilka konsekvenser klasstillhörighet kan ha i relation till musik diskuterar vi frågan under tre rubriker. I det första avsnittet skriver vi om klass i förhållande till fysiska platser där musik förekommer. I det andra avsnittet behandlar vi musikutbildning och klass. Slutligen – i det tredje avsnittet belyser vi musiklivets yrken och professioner utifrån ett klassperspektiv.

### **Spelplatser**

Musik förekommer i alla möjliga sammanhang. Vi möter den i olika rum – vare sig vi vill eller inte. I affären, på puben och på tågresan kan vi höra musik som vi själva inte har valt strömma ut från högtalare och hörlurar. Andra gånger har vi sökt oss till platser för att ta del av musik. Det kan handla om festivaler, kyrkor, konserthus eller nattklubbar. Musik finns lättillgänglig för de flesta i dagens Sverige, åtminstone digitalt. Men att kunna ta del av musikframträdanden live är inte en självklarhet. Dels begränsas deltagande av ekonomiska och geografiska faktorer. Dels förutsätter deltagande såväl en musiksmak (som visat sig vara knuten till klass) som leder en dit och känedom om var framträdanden sker.

Skilda scener lockar, bjuder in och främjar publik från olika samhällsklasser. Det kan de allra enklaste attribut skvallra om. Medan institutionen med anor, den pampiga entrén, röda mattan och stora konsertlokalen välkomnar vissa, inbjuder källarlokalen med sin brutalism, dolda ingång och lågt i tak andra. På vissa platser känner du dig hemma, på andra platser känns allt obekant. Den känslan går att koppla till din klassbakgrund. För någon från medelklass exempelvis, där klassisk musik konsumeras i hemmet, uppfattas engagemang i klassisk musik som naturligt samtidigt som en från arbetarklass kan se det som främmande (Bull & Scharff 2017).

Det finns också förväntningar från andra människor på hur du som del av en publik, eller som musiker inom en särskild genre, ska bete dig och se ut för att passa in. Vad som betraktas som lämpligt och utrymmet att avvika från oskrivna uppförandekoder varierar naturligtvis. Men upplevelser av osäkerhet – att under en klassisk konsert applådera på "fel" ställe (Crawford et al. 2014) eller att under en rapbattle (Dankić 2019) inte förstå hur publik-

ens reaktioner i form av buande och skratt är en del av medskapandet – gör steget in i ett nytt musiksammanhang svårare.

Hur klass påverkar människors tillgång till olika platser och musiksammanhang handlar alltså om både ekonomiska och sociala villkor. Men vad har det för konsekvenser för dig som blivande professionell inom musiklivet? Att det kan ha betydelse för vilka arenor du får tillträde till – eller har ”mod” att stiga in på – som professionell musiker, pedagog eller producent är kanske påtagligt. Vi återkommer till det. Vi återkommer också till klassbakgrund och utbildningsval, men en aspekt av platsens betydelse för utbildning kan nämnas redan nu. Forskning har nämligen visat att när kulturskolan förlägger sin verksamhet inom den ordinarie skolans lokaler ökar deltagandet bland barn med lågutbildade föräldrar. Det handlar delvis om att utbildningen är mer tillgänglig när barnen inte behöver skjutas. Men det handlar också om att skolan är en plats som föräldrar är vana vid och känner sig mer bekväma i (SOU 2016:69).

Vilka platser du känner dig bekväm på har alltså med klass att göra. Något som blivit allt vanligare är att ta musik till platser där den tidigare inte förekom, för att musiken ska möta en ny publik. ”Utomhus, under bron, i mörkret” (iMusik 2022). Så beskrivs exempelvis platsen under Skanstullsbron i Stockholm när den klassiska musiken ett par sommardagar flyttade ut från konserthusen. Även kommunala projekt, kulturskolor och högre musikutbildning finns idag, åtminstone delvis, på nya platser för att nå ut, skapa interaktion och samverkan mellan grupper och verksamheter i samhället.

Det finns en stark tro på musik som brobyggare och därmed som ett verktyg för social integration. Utifrån en sådan föreställning kan musiker och kulturutövare betraktas som resurser för att lösa samhällsutmaningar, inte minst i utsatta områden. Som professionell inom musikområdet är det därför möjligt att du arbetar inom projekt där musik och konst flyttar ut till offentliga rum med tanken om att det bidrar till en levande och trygg plats i staden där främlingar kan mötas. Med idén om musik som ett sätt att överbrygga sociala orättvisor och klasskillnader skapas både mindre projekt och större initiativ. El Sistema utgör ett exempel. Representanter för de orkestrar som deltar i El Sistema menar att projektet ger underprivilegierade möjlighet att ta till sig medelklassens ”etablerade kultur”. Därmed gläntar dörren till en social mobilitet och för den individ som har drivkraft kan dörren öppnas (Lindgren, Bergman & Sæther 2016).

Att påverka vilka som får tillgång till olika former av musik och musiksammanhang kräver kunskap om strukturella villkor. Projekt som El Sistema kan ses som ett sätt att möta sociala orättvisor, men har även fått kritik för

att snarare förvärta situationen för arbetarklassen eftersom sådana initiativ ofta bygger på ett antagande om att människornas egen kultur är otillräcklig (Bull 2016, s. 142). För att bidra till förändring i stället för att förstärka ojämlikhet behövs alltså en kritisk blick.

### Utbildning

I princip alla människor som är uppväxta i Sverige har tagit del av någon form av musikundervisning oavsett klassbakgrund. I grundskolan är musik ett obligatoriskt, om än alltmer perifert, ämne (Lilliedahl 2023; Svensk scenkonst 2023). Genremässigt har undervisningen visat sig vara relativt snäv och dominerats av pop- och rockmusik (Georgii-Hemming & Westvall 2010). Trots att musik är ett obligatoriskt ämne så har det visat sig att elevers förkunskaper och tidigare erfarenheter av musik har stor betydelse för hur deras deltagande i den obligatoriska musikundervisningen ser ut. De som redan kan hantera ett instrument, har en vana av att spela i band eller ägnar sig åt musik på fritiden har lättare att nå målen (Bergman 2009).

Formell utbildning är naturligtvis inte den enda vägen att gå för att erövra färdigheter och kunskaper i musik. Informellt lärande genom sådant som jamsessioner, rap battles eller digitalt musikskapande i hemmet kan vara framkomliga vägar för vissa. Det går dock inte att undkomma att tillgången till utbildning ofta är en fördel. I Sverige har kulturskolan fungerat som en viktig utbildningsinstitution för många när det gäller att utveckla musikaliska kunskaper och färdigheter. Platserna dit är dock begränsade, deltagande kräver ofta en avgift och det sker en snedrekrytering till förmån för barn vars föräldrar är högt utbildade (SOU 2016:69, s. 116).

För att ta del av högre musikutbildning krävs ofta förkunskaper (även om antagning till exempelvis musikvetenskapliga program och musikerprogram skiljer sig åt väsentligt). Liksom elever i kulturskolor har studenter inom högre musikutbildning, oavsett genre, i mycket hög utsträckning högt utbildade föräldrar (Moberg & Georgii-Hemming 2021; UKÄ högskolan i siffror). I rapporten *Konststudenten sällan från arbetarklasshem*<sup>6</sup> (HSV 2005) framkom att konstnärliga högskolor rekryterar i mycket snäva skikt (12% av studenterna hade arbetarbakgrund). En av orsakerna till det är att det ofta krävs långa förberedande studier, både för att antas till och för att klara utbildning-

---

<sup>6</sup> Följande lärosäten ingår i rapporten från 2005: Danshögskolan, Dramatiska institutet, Konstfack, Kungl. Konsthögskolan, Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, Operahögskolan i Stockholm, Teaterhögskolan i Stockholm och Beckmans Designhögskola.

en. Förberedande studier är inte sällan avgiftsbelagda. När det gäller musikstudenter har många tagit dyra privatlektioner under en längre tid innan de börjar vid en institution för högre musikutbildning. För att kunna konkurrera om platserna krävs att vårdnadshavare backar upp sina barn under uppväxten, såväl ekonomiskt och praktiskt som med engagemang. Att föräldrars engagemang har betydelse för utbildningsval och -framgång gäller även för utbildning i allmänhet (Jeynes 2011; Ross 2016).

Musikstudenter har ofta föräldrar som kan satsa både materiella och imateriella resurser. Föräldrarna känner antagligen själva till området och kan föreställa sig en framtid där deras barn sysslar med musik. Dagens så kallade "fria musikliv" innebär svårigheter att etablera sig på "marknaden". Utan en uppväxt i musikmiljö är det lätt att tveka inför att söka sig den vägen. Forskning och utvärderingar har återkommande beskrivit att det finns många grindvakter i den kulturella världen (UKÅ 2022).

Klassbakgrund påverkar inte bara *om* du söker till en musikutbildning och vilken utbildning du i så fall väljer. Klass påverkar även val av instrument. I en studie om antagning till en prestigeutbildning inom jazz visade det sig att de enstaka studenter som kom från arbetar- eller lägre medelklass framför allt spelade bas eller gitarr. Bara i något enstaka fall spelade studenterna som antogs till utbildningen ett soloinstrument (Nylander & Melldahl 2015).

### Yrkesliv

Musiklivets yrkesdomän är komplex att förstå utifrån ett klassperspektiv. För det första inbegriper den många skilda yrkeskategorier. Kompositörer, musiklärare, kantorer, dirigenter, managers, DJ:s, ackompanjatörer, producer och musikbyråkrater är alla en del av musiklivets ekosystem. Listan kan göras längre. Poängen är att de som på ett eller annat sätt arbetar med musik inte delar samma klasstillhörighet. I rollen som ordförande för SKAP<sup>7</sup> – en ideell förening för musikskapare – kunde du till exempel ha en inkomst på över miljonen år 2018<sup>8</sup>. Samtidigt visar en rapport från *Musiksverige* att många som verkar professionellt inom musikbranschen uppger att de inte kan försörja sig på det arbetet (Hourieh Lindberg & Hansson 2023). Musiklivet inbegriper inte bara många yrkeskategorier. En och samma yrkeskategori kan faktiskt innebära vitt skilda positioner. Som musiker kan du

---

<sup>7</sup> SKAP är en akronym för föreningens ursprungliga namn *Svenska kompositörer av populärmusik*. Numer heter föreningen *Sveriges kompositörer och textförfattare*, men akronymen kvarstår.

<sup>8</sup> <https://www.svt.se/kultur/musik/rekordhog-lon-till-omdebatterad-musikforening>

vara allt ifrån yrkestrubadur som livnär dig på gig på kvarterskrogar, en ofta anlita musikproducent eller frilansartist till en fast anställd orkestermusiker. Löner och villkor ser som förväntat olika ut.

Att verka professionellt inom musiklivet innebär ofta en osäker tillvaro. Många saknar anställning och driver egna firmor eller kombinerar mindre omfattande anställningar med egenföretagande. Frilansande musiker förväntas möta en efterfrågan. Allt ska paketeras med det överskuggande målet att tilltala beställaren (Hourieh Lindberg & Hansson 2023). Det påverkar såväl musikskapande som arbetsvillkor. I Sverige har vi sett en ideologisk hårdatsning på entreprenörskap (Therborn 2018) och parallellt har forskning hävdat betydelsen av entreprenöriella kompetenser hos musiker (Toscher 2020).

Inte enbart meritokratiska<sup>9</sup> principer avgör framgång i musiklivet, utan även sådant som resurser och nätverk. Att "våga" starta eget företag och försöka livnära sig på tillfälliga gig, beställningar eller uppdrag är kanske mindre en fråga om mod och mer en fråga om bakgrund och förutsättningar. "Rätt" klassbakgrund har nämligen visat sig ha betydelse för dina möjligheter och framgångar som entreprenör (se till exempel Anderson & Miller 2003; Jianhua et. al. 2022). Har du vuxit upp i ett arbetarklasshem är sträckan med all sannolikhet lång.<sup>10</sup> "Rätt" klassbakgrund betyder också att du gynnas av att växa upp i en familj med etablerade musiker – eller som Dover (2022) uttrycker det: med "föräldrar vars namn är blå på Wikipedia". Alla som kan utnyttjar då och då kontakter för att få jobb, men studier visar att nepotism<sup>11</sup> är den säkraste vägen att få jobb inom den brittiska och amerikanska film- och musikindustrin (Köerner & Kladyk 2019).

Medan vissa genom sina yrken främst säljer sina tjänster, säljer andra musik som en vara. I stora drag kan musik göras till en vara på tre olika sätt (Fleischer 2012). För det första kan musik köpas och säljas som hörbara ljudbilder (liveframträdanden). För det andra kan musik köpas och säljas som materiella objekt (noter och skivor). För det tredje kan musik köpas och säljas som immateriella rättigheter. Den som säljer sina tjänster (till exempel musiklärare, dirigenter och musikbyråkrater) investerar kompetens, kun-

---

<sup>9</sup> Idén om ett samhälle där meriter och lämplighet avgör ens samhällsposition, inte börd eller pengar.

<sup>10</sup> Inom så kallade kreativa näringar i Storbritannien utgörs endast 23% av personer från lägre socioekonomiska klasser. 57% kommer från familjer som också jobbar inom sektorn (Dover 2022).

<sup>11</sup> Att bland dem med pengar, makt och inflytande gynna vänner eller släktingar.



skap, kraft och närvaro men ackumulerar sällan ett stort ekonomiskt kapital. Den som säljer musik som en vara däremot, *kan* tjäna stora pengar *utan* att investera kompetens, kunskap, kraft och närvaro. I kapitalistiska system kan rättigheter till musik ägas och utbyta ägare på en marknad. Investerare har möjlighet att bli rika på musik (Ekonomibyrån 2023) om de har råd att lägga stora summor på köp av låtkataloger. Poängen är att den som har producerat musiken (arbetaren) inte nödvändigtvis är den som får betalt.

## Slutord

När det här kapitlet skrivs är debatten om AI-utvecklingen intensiv. Chatbotar skriver texter, skapar bilder, fotografier och låtar i olika genrer. Användare i sociala forum laddar upp fejkade låtar "med" Rihanna, Drake and The Weeknd och Eminem. Strömningstjänster har spellistor med funktionsmusik skapade av AI och robotar skapar musik till datorspel. Musiker, musikproducenter och konstnärer uttrycker rädsla för att deras yrken kommer att tas över av AI-lösningar. Nya affärsmodeller förändrar också villkoren för dem som producerar musik. Ett exempel på det är företaget Epidemic Sound. Som upphovsperson kan du sälja (överlåta rättigheterna till) den musik du skapat mot en engångssumma. Företaget behåller i sin tur rättigheterna och säljer vidare en tjänst i form av olika abonnemang (Ekonomibyrån 2023).

AI-utvecklingen är inte bara ett teknikskifte. Det är en utveckling som kan förstärka klasskillnader och som väcker frågor om maktfördelning inom musiklivet. AI kan ge användbar feedback till kompositörer, låtskrivare, arrangörer och producenter, men vem "äger" musiken och vem (om någon) ska få royalties: den som gör musiken med hjälp av AI, den som utvecklat roboten eller aktieinnehavaren?

Redan idag finns, som vi nämnt, en stor spridning i löner, arbetsvillkor och anställningsförhållanden för olika grupper inom musiklivet. Vilken funktion kommande generationer musklärare, musiker och musikskapare kommer att ha kan bara framtiden utvisa. Oavsett hur musiklivet kommer att se ut framöver vet vi att klass fortsatt har betydelse.

## Diskussionsfrågor

- I kapitlet har vi exemplifierat hur klass kan ta sig uttryck i relation till spelplatser, utbildning och yrkesliv. I vilka musikaliska sammanhang har du själv sett att klass har betydelse? På vilka sätt?
- I modellen på sida 35 presenteras fyra perspektiv på musik och klass. I vilka sammanhang där du befinner dig kan perspektiven appliceras?
- Vilken roll tror du att klass kommer att spela i framtidens musikkliv? (Tänk till exempel i relation till nya yrken, utbildningsreformer, teknikutveckling, politiska prioriteringar, förändrade värderingar.)
- Vem drabbas av de orättvisor som klasskillnader i musikkivet innebär?

## Litteraturlista

- Anderson, A. R., & Miller, C. J. (2003). "Class matters": human and social capital in the entrepreneurial process. *The Journal of Socio-Economics*, 32 (1), s. 17–36.
- Bates, V.C. (2019). Standing at the Intersection of Race and Class in Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 18(1), 117–60. [Http://act.maydaygroup.org/articles/Bates181.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Bates181.pdf)
- Benedict, C., Schmidt, P., Bruce, G. & Woodford, P. (eds.) (2015). *The Oxford handbook of social justice in music education*. New York: Oxford University Press.
- Bergman, Å. (2009). *Växa upp med musik: ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Bull, A. & Scharff, C. (2017). 'McDonald's Music' Versus 'Serious Music': How Production and Consumption Practices Help to Reproduce Class Inequality in the Classical Music Profession. *Cultural sociology*, 11(3), 283–301.
- Bull, A. (2016). El Sistema as a bourgeois social project: Class, gender, and Victorian values. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1), 120–153. [Act.maydaygroup.org/articles/Bull151.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Bull151.pdf)
- Crawford, G., Gosling, V., Bagnall, G., & Light, B. (2014). An Orchestral Audience: Classical Music and Continued Patterns of Distinction. *Cultural Sociology*, 8(4), 483–500.
- Dankić, A. (2019). *Att göra hiphop: en studie av musikpraktiker och sociala positioner*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- de Boise, S. & McClary, S. (2019). An Interview with Professor Susan McClary: The development of Research on Gender and Music. *Per Musi: Scholarly Music Journal*, 39. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:oru:diva-95153>
- De los Reyes, P. & Mulinari, D. (2023). *Intersektionalitet: kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*. Upplaga 2. Stockholm: Liber.
- Dover, L. (2022). There is still a class ceiling in the music industry, and it needs breaking. *Bricks magazine*, 12 September. <https://bricksmagazine.co.uk/2022/09/12/there-is-a-class-ceiling-in-the-music-industry-and-it-needs-breaking/>

- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O. & Graabræk Nielsen, S. (2014). Cultural omnivorousness and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its applications for music education research. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 40–69.  
<http://act.maydaygroup.org/articles/DyndahlKarlsenSkårbergNielsen131.pdf>
- Edling, C. & Liljeros, F. (red.) (2016). *Ett delat samhälle: makt, intersektionalitet och social skiktning*. 2. rev. och utökade uppl. Stockholm: Liber.
- Ekonomibyrån. (2023). *Rik på musik*. SVT, 21 april 2023.  
<https://www.svtplay.se/ekonomibyran>
- Fleischer, R. (2012). *Musikens politiska ekonomi: lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Georgii-Hemming, E., & Kvarnhall, V. (2014). Musiklyssnande i undervisningen. I: Ø. Varkøy & J. (red.) *Musik för alla: Filosofiska och didaktiska perspektiv på musik, bildning och samhälle*, s. 121–133. Lund: Studentlitteratur.
- Georgii-Hemming, E., & Westvall, M. (2010). Music education – a personal matter? Examining the current discourses of music education in Sweden. *British Journal of Music Education*, 27(1), 21–33.
- Graabræk Nielsen, S., Jordhus-Lier, A. & Karlsen, S. (2023). Classed approaches to musical parenting in Norwegian schools of music and arts: findings from interviews with parents of music students. *Scandinavian Journal of Educational Research*. DOI: 10.1080/00313831.2023.2275803
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters?* Chichester, West Sussex, UK: Wiley Blackwell.
- Hess, J. (2016). Interrupting the symphony: Unpacking the importance placed on classical concert experiences. *Music Education Research*, 18(3), 1–11.
- Hess, J. (2018). Problematizing “diversity”, “inclusion”, and “access” in music education. Konferenspresentation. *NAfME Music Research and Teacher Education Conference*, 23 Mars, Atlanta, Georgia. På YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9ytxe9YTYR8>

- Hourieh Lindberg, S. & Hansson, O. (2023). *Perspektivundersökning. Musiksverige*. <https://www.musiksverige.org/slutsatser-inom-projektet-one-voice-for-european-music>
- Högskoleverket (2005). *Konststudenten sällan från arbetarklasshem*. Rapport utgiven av Högskoleverket.
- Hörnqvist, M. (2016). *Klass*. Stockholm: Liber.
- Jeynes, N. (2011). *Parental Involvement and Academic Success*. New York: Routledge.
- Jianhua G., Mingxuan Li, J., Yanfei Zhao, E. & Yang, F. (2022). Rags to riches? Entrepreneurs' social classes, resourceful time allocation, and venture performance. *Journal of Business Venturing*, 37 (5). <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S088390262200060X>
- Kulturrådet (2021). *Kulturskolan i siffror. Sammanfattning av statistik 2021*. <https://www.kulturradet.se/globalassets/start/kulturskolecentrum/dokument-kulturskolecentrum/kulturskolan-i-siffror2021v3.pdf>
- Köerner, W. & Kladzyk, R. (2019). Music Industry Investigation Report. Key challenges, collective insights, and possible futures for the music industry. *The Creative Independent*. <https://thecreativeindependent.com/music-industry-report/>
- Lalander, P. & Johansson, T. (2012). *Ungdomsgrupper i teori och praktik*. 4., uppdaterade uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Lilliedahl, J. (2023). Is there a transnational trend of 'nudging' away from the arts? How the selection device works in the European–Swedish context. *Arts Education Policy Review*, 124(1), 27–36.
- Lindgren, M., Bergman, Å. & Sæther, E. (2016). Construction of social inclusion through music education: Two Swedish ethnographic studies of the El Sistema programme. *Nordisk musikpedagogisk forskning*. Årsbok 17, 65–81.
- McClary, S. (2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California.
- McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality* (2nd ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moberg, N. & Georgii-Hemming, E. (2021). Institutional personas – Dis/harmonic representations of higher music education. *Högre utbildning*, 11(1), 27–40.

- Myndigheten för Kulturanalys (2017). *Barn och ungas kulturaktiviteter*. Kulturfakta 2017:5. <https://kulturanalys.se/publikation/barn-och-ungas-kulturaktiviteter/>
- Myndigheten för Kulturanalys (2020). *Kulturvanor i Sverige*. Kulturfakta 2020:4. <https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2020/12/Kulturvanor2019webb.pdf>
- Nordmark, S. (2022). Pierre Bourdieu: reproduktion av social ojämlikhet och klass. *Teorier för socialt arbete*, 181–193.
- Nylander, E. & Melldahl, A. (2015). Playing with Capital: Inherited and acquired capital in jazz school auditioning. *Poetics*, 48, 83-106.
- Ross, T. R. (2016). The differential effects of parental involvement on high school completion and postsecondary attendance. *Education Policy Analysis Archives*, 24, 1–38.
- Sernhede, O., León Rosales, R. & Söderman, J. (2019). "När betongen rätar sin rygg": *Ortenrörelsen och folkbildningens renässans: från stigmatisering till kunskapsökande och social mobilisering*. Göteborg: Daidalos.
- SOU 2016:69. *En inkluderande kulturskola på egen grund: Betänkande av Kulturskoleutredningen*. Stockholm: Wolter Kluwer.
- Svensk Scenkonst, Kungliga musikaliska akademien och Kungliga musikhögskolan (2023). *Utbildningens betydelse för svenska musikers konkurrenskraft*.
- Therborn, G. (2018). *Kapitalet, överheten och alla vi andra: klassambället i Sverige – det rådande och det kommande*. Lund: Arkiv förlag.
- Toscher, B. (2020). The Skills and Knowledge Gap in Higher Music Education: An Exploratory Empirical Study. *International Journal of Education & the Arts*, 21(10).
- UKÄ. Universitetskanslersämbetet (2022). *Universitets och högskolors arbete med att främja och bredda rekryteringen till högre utbildning*. Tematisk utvärdering, del 1.
- UKÄ. Universitetskanslersämbetet. (n.d.). *Högskolan i siffror*. [Dataset]. Available at: <https://www.uka.se/statistik--analys/statistikdatabas-hogskolan-i-siffror.html>
- Volgsten, U. (2006). Between ideology and identity: media, discourse and affect in the musical experience. I: S. Brown & U. Volgsten, *Music and*

*manipulation: on the social uses and social control of music*, 74–100.  
New York: Berghahn Books.

Wright, R. (2010). Democracy, social exclusion and music education: Possibilities for change. In R. Wright (red.) *Sociology and music education*, 263–281. Farnham: Ashgate.





# Maktrelationer och hierarkier inom högre musikutbildning

*Anna Bull*

Rapport skriven för nätverket Power Relations in Higher Music Education (PRIHME) vid Association of European Conservatoires, September 2021, Dr Anna Bull, University of York. Översatt och publicerad med författarens tillstånd.

## Introduktion

Den här texten handlar om maktrelationer och hierarkier inom högre musikutbildning. Efter en introduktion av begreppen utforskas hur makt och hierarkier samverkar med sociala ojämlikheter och reproduceras genom osynliga praktiker. Texten avslutas med utmaningar och vägar framåt för att handskas med problemen. Min egen forskning handlar främst om klassisk musik i Storbritannien, men de exempel som presenteras kan användas för reflektion över likheter och skillnader med andra genrer och nationella sammanhang.

Låt oss börja med ett exempel, innan jag introducerar begreppen. I min forskning på unga klassiska musiker i England (Bull, 2019) berättade några studenter att de hade upplevt mobbning från lärare. De talade om att lärare kunde bli arga på studenter som inte gjorde tillräckligt stora framsteg, skrika på dem, få dem att gråta eller förödmjuka dem inför andra. En student – Jonathan<sup>12</sup> – beskrev sitt första år på musikkonservatoriet på följande sätt:

Jag hade det riktigt tufft första året faktiskt, jag hade en jävel till lärare. Han bröt verkligen ner mig. Men jag höll ut och jag uppskattar faktiskt att han bröt ner mig. Jag behövde få den ödmjukheten för att inse var jag befann mig, vilken potential jag hade att bli mycket bättre än jag trodde jag var, så även om det gjorde mig deppig så höll jag ut.

---

<sup>12</sup> Samtliga namn är utbytta av anonymitetsskäl.

Jonathan kallade inte det här för mobbning. Trots att han beskriver att läraren "knäckte" honom, "trampade på honom" och att det gjorde honom deprimerad så säger han sig vara tacksam för att hans "jävel till lärare" agerade så här. I likhet med andra studenter i den här studien, som även de beskrev lärares problematiska beteenden, såg Jonathan inte agerandet som felaktigt. Tvärtom tyckte studenterna att deras lärare gjorde rätt i att bete sig på det här sättet eftersom de (studenterna) inte var tillräckligt bra musiker, inte arbetade tillräckligt hårt eller inte var tillräckligt mogna.

Studenternas uttalanden väcker frågor. Hur kommer det sig att de tyckte att det var normalt för lärare att bete sig på det här sättet? Varför tyckte lärarna att det var acceptabelt? Kände annan personal och andra studenter till och accepterade beteendena? Och om den här typen av ageranden sågs som normala, skulle även värre beteenden kunna accepteras?

Den här texten utforskar de kulturer som gör det möjligt för beteenden av det här slaget att existera, först genom att introducera värdehierarkier inom högre musikutbildning, alltså den kontext i vilken agerandena uppstår.

## Värdehierarkier inom högre musikutbildning

Hierarkier kan ta sig uttryck på olika sätt. Ett sätt för hierarkier att verka på är genom konstruktioner av gemensamma föreställningar om vem som är värdefull respektive mindre värdefull inom en institution eller ett samhälle. I musikutbildning kan värdehierarkier baseras på reella eller upplevda skillnader. Skillnaderna kan undersökas på tre nivåer:

### Breda sociala ojämlikheter/skillnader ("makronivå")

- Inkluderar kön, klass, etnicitet, funktionsvariation, nationalitet, sexualitet, könsidentitet, ålder.
- Exempel: prestigefyllda ledarpositioner som dirigent innehas till övervägande del av män.

### Status och roll inom institutionen ("mesonivå")

- Inkluderar sådant som utbildningsnivå, att erhålla utmärkelser eller stipendier, status som lärare/student, status som timplärare/fast anställd, instrument och genre.
- Exempel: vissa instrument värderas högre än andra, vilket kan märkas genom att pianostudenter får fler möjligheter att spela prestigefyllda konserter än studenter som spelar brassinstrument.

### Interpersonella eller individuella skillnader ("mikronivå")

- Inkluderar sådant som att bli klassad som "begåvad" av en lärare, att vara självsäker, rolig eller karismatisk, eller att vara den som tar på sig en informell ledarroll.
- Exempel: orkestermusiker i en instrumentsektion placeras hierarkiskt (de "bästa" blir stämledare).

De tre nivåerna är inte åtskilda från varandra. Inom en institution är det lättare för vissa sociala grupper – som vita eller män – att uppnå status än för andra grupper. Det innebär att sådant som ”talang” och ”skicklighet” inte är helt objektiva kriterier, utan bygger på bedömningar som kan vara påverkade av värdehierarkier.

I min forskning har det visat sig att studenter tenderar att acceptera och upprätthålla hierarkier inom klassisk musikutbildning. De har uppfattat att systemet är rättvist och vill själva kunna bli belönade för sitt hårda arbete. Det finns en djup känsla av tillit till lärare och till deras bedömningar av studenters förmågor, till exempel när lärare rangordnar studenter för positioner i orkestern. Faktum är att undervisande och administrativ personal som försökte åstadkomma förändringar i vissa fall blev motarbetade av studenter (se även Baker 2020).

Värdehierarkier kan dock ha negativa konsekvenser för studenter som devalveras. I en studie av ett musikkonservatorium i England upptäckte Rosie Perkins (2013) att det fanns ett system där studenter som betraktades som ”stjärnor” värderades mer än andra. Konsekvensen blev att studenterna inte bara fick lära sig sina instrument, utan även ”lära sig var i konservatoriets hierarki de passade in” (s. 208; se även Perkins 2011). En student i Perkins studie, Fay, beskrev hur känslan av ”hierarki och konkurrens” ledde till att hon ”kände sig åsidosatt och utan hjälp eller stöttning”. Hon menade att hierarkierna fixerades tidigt under utbildningen:

Jag tror att det bestäms så fort du börjar, vad du ska bli. Kanske har de rätt, kanske har de fel, men det finns definitivt en känsla av att du har din plats, att du har din roll.

De exempel som lyfts kommer från klassiska musikinstitutioner och praktiker. I Storbritannien har den klassiska musiken ett större kulturellt värde än andra genrer (Bull & Scharff 2017). Men liknande mönster går att hitta inom svensk jazzutbildning där klassbakgrund påverkar både val av instrument och möjligheten att bli antagen till utbildningen (Nylander & Melldahl 2015). Hierarkierna som bestämmer vad och vem som värderas kan dock variera mellan olika genrer.

## Hur sociala ojämlikheter formar hierarkier

Som citatet från Fay visar kan hierarkier skapa en kultur där vissa studenter inte får stöd för att lära och att utvecklas. Värdehierarkierna kan till viss del baseras på en upplevd musikalisk skicklighet, men de baseras också på faktorer som socialt kapital, symboliskt kulturellt kapital eller prestige (Perkins 2013, s. 207). Hierarkierna formas dessutom av bredare sociala ojämlikheter, såsom kön, klass, etnicitet eller funktionshinder. Inom vissa institutioner som bedriver musikutbildning finns exempelvis stereotyper om östasiatiska musiker inom det klassiska fältet. Myten säger att de inte är lika "musikaliska" som vita europeiska studenter (se till exempel Yang 2007). Sådana stereotyper bygger på bredare sociala hierarkier där vithet värderas högre än andra rasifierade identiteter.

Lärare och anställda inom högre utbildning påverkas också av dessa hierarkier och ojämlikheter. Vid ett konservatorium i Storbritannien är det mer sannolikt att positioner med prestige och auktoritet – dirigenter, konstnärliga ledare eller lärare – innehas av män än av kvinnor. Mindre prestigefyllda positioner innehas oftare av kvinnor<sup>13</sup> (Scharff 2017; Scharff 2015). Med andra ord strider tron på att talang och hårt arbete kommer att belönas mot hur verkligheten ter sig, eftersom vissa grupper är mer representerade än andra på prestigefulla positioner.

Utöver värdehierarkier som relaterar till sociala ojämlikheter finns det också hierarkier inom och mellan musikgenrer. Klassisk musik – och de färdigheter, kunskaper, repertoar och instrument som är förknippade med den – ses ofta som mer värdefulla än andra genrer. I Storbritannien får till exempel klassisk musik betydligt mer statlig finansiering än andra genrer (Bull & Scharff 2017). Det kan leda till att färdigheter, kunskaper, repertoar eller instrument som är associerade med andra genrer värderas lägre inom institutioner.

Även inom en genre kan det finnas hierarkier mellan olika instrument och subgenrer. En karriär som musiker i en orkester kan ses som mer värdefull än ett arbete som pianoackompanjatör eller lärare (Bull & Scharff 2021). De

---

<sup>13</sup> Mönster av ojämlikheter för både personal och studenter inom högre musikutbildning i Storbritannien tas upp i följande rapport: Anna Bull, Diljeet Bhachu, Amy Blier-Carruthers, Alexander Bradley, and Seferin James, 2022. *Slow Train Coming? Equality, Diversity and Inclusion in UK Music Higher Education*. Equality, Diversity and Inclusion in Music Studies network. <https://edims.network/report/slowtraincoming/>

här hierarkierna kan leda till att vissa typer av musik – och vissa musiker – ses som mer värdefulla än andra.

## Att förstå maktrelationer

Hierarkier och ojämlikheter formar maktrelationer i högre musikutbildning. Det är viktigt att tala om "maktrelationer" snarare än "makt". Det belyser att makt inte enbart är något som ägs av vissa människor och inte av andra, utan att maktrelationer också skapas genom gemensamma föreställningar om vad som är "normalt" via osynliga praktiker (som diskuteras nedan). Maktrelationer kan få oss att vilja göra vissa saker i stället för andra. Det innebär också att makt kan ha både positiva och negativa effekter samtidigt. Ett exempel på maktrelationer framkommer i den här intervjun, där två sångare pratar om sin körledare:

Katherine: Jag gillar att han är så krävande, han pushar oss. [...] Han är så bra på att höra helheten, den övergripande ljudbilden, men att faktiskt veta vad allas röster... han vet vem som inte riktigt är där.

Hannah: Han vet vad som måste göras för att få den perfekta klangen.

Katherine: Och han vet precis vem det är som inte riktigt är med. Och det kan vara ganska...

Hannah: Läskigt!

Katherine: Skrämmande ibland, för du vet, du vet om du är trött eller något, du vet att han kommer att höra det.

Det här är ett sätt som maktrelationer fungerar på. Känslan av att vara övervakade gör att Hannah och Katherine blir extremt medvetna om sina egna fel eftersom de tror att körledaren kommer att märka bristerna. På det här sättet påverkar maktrelationen mellan sångarna och körledaren musikpraktiken på subtila, men ändå kraftfulla sätt. Hannah och Katherine beskriver relationen till sin körledare som positiv, men samtidigt skrämmande. Exemplet visar hur viktigt det är att inte enbart förstå maktrelationer som repressiva eller negativa. De kan upplevas på komplexa sätt, även som lustfyllda eller spännande (Reitsamer, Prokop & Bull, under review).

Maktrelationen i det här exemplet formas av ojämlikheter när det kommer till ålder, kön, expertis och institutionell roll. Körledaren är betydligt äldre än studenterna, vilket bidrar till en ojämn dynamik. Det finns också en

potentiell risk för ojämlika maktförhållanden baserat på kön. Män är, som tidigare nämnts, mycket mer troliga att finna på maktpositioner inom musiklivet och samhället i stort. På ett institutionellt plan utgör även körledarens expertis en ojämlikhetsrelation i det här fallet. Hans expertis ger honom högre status än de unga sångarna. Slutligen ger hans institutionella roll honom auktoritet. Institutionen har utsett honom till någon som har rätt att tala och bli hörd. Inte nog med det, han får betalt för att vara där medan Hannah och Katherine *betalar* avgifter för att delta i kören. De strukturella och institutionella ojämlikheterna formar upplevelsen av den maktrelation som Hannah och Katherine beskriver mellan sig själva och sin körledare.

Utöver strukturella och institutionella faktorer finns även interpersonella faktorer som formar relationen mellan körledaren och sångarna. Karisma är ett exempel på en sådan form av interpersonell kraft. Nisbett och Walmsley (2016) menar att ett karismatiskt ledarskap inom konsten kan "ersätta etik, strategi och förnuft" (s. 9) och att vi därför bör vara uppmärksamma på det. Samtidigt som karisma kan bidra till att producera lysande musikaliska upplevelser, kan det också vara en form av makt som leder till att människor accepterar oetiskt eller problematiskt beteende.

Maktrelationer är inte bara närvarande mellan människor, utan de bidrar också till att forma människors självkänsla och identitet. I följande citat förklarar en ung kvinna, Megan, hur relationen till sångläraren formade hennes självkänsla:

Jag skulle inte vara den person jag är utan mina sånglektioner [...] det är en sån personlig resa du gör med din lärare [...], dom skulpterar dig. Det känns som om hon formade mig kring min röst under mina sånglektioner [...] Jag tror att jag litade på henne fullt ut, litade på hennes omdöme, litade på hur hon undervisade mig. [...] Jag kan inte ångra dom sånglektionerna för jag kan inte föreställa mig vem jag skulle vara utan dom.

Citatet visar hur Megans relation till sin lärare formade henne till den person hon är. Det här är ett exempel på hur positiva maktrelationer kan göra det möjligt för en person att göra saker som de annars inte skulle ha kunnat göra. På det hela taget är det viktigt – i stället för att sträva efter en kultur där makt inte existerar – att utforska hur makt kan fungera på positiva snarare än förtryckande sätt.

## Osynliga praktiker

Många av de hierarkier och maktrelationer som beskrivs ovan är inte synliga, utan produceras genom osynliga praktiker. Ett sätt att beskriva sådana osynliga praktiker på inom musikutbildning är genom vad som kallas "den dolda läroplanen":

De uttalade normer, värderingar och föreställningar som överförs till studenter genom underliggande strukturer av mening i såväl det formella innehållet som i de sociala relationer som finns inom utbildning (Giroux & Penna 2012).

Det formella innehållet hänvisar till *vad* som lärs ut (repertoar, kunskap). De sociala relationerna avser relationer mellan människor, vilka inbegriper hierarkier och ojämlikheter av de slag som beskrivits ovan. I exemplet med körledaren avslöjar de sociala relationerna en aspekt av den dolda läroplanen, nämligen tron på att hierarkier och auktoritet är avgörande för musikalisk excellens i framföranden av klassisk musik.

För att synliggöra osynliga praktiker och musikutbildningars "dolda läroplan" är det viktigt att lyssna till de röster som vanligtvis inte hörs inom institutionen. Citaten i den här texten utgör ett exempel. Unga kvinnors perspektiv eftersöks sällan. De ger sannolikt en helt annan bild av maktrelationer och hierarkier än de som innehar maktpositioner gör. Faktum är att människor i maktpositioner kanske inte ens inser att de utövar makt. Det kan också hända att maktförhållandena enbart är uppenbara för dem som positioneras som maktlösa inom en institution.

## Utmaningar och vägar framåt

För att återgå till exemplet i början av den här texten är en anledning till att ta upp maktförhållanden inom högre musikutbildning att förhindra maktmissbruk som mobbning och trakasserier. Professor Liz Kelly (2013) har beskrivit hur vissa miljöer skapar en "gynnsam kontext" för maktmissbruk. "Gynnsamma kontexter" präglas ofta av auktoritet och institutionaliserad makt som skapar en känsla av berättigande och endast utmanas i begränsad utsträckning av externa krafter (ibid., s. 81–85). Den makt och auktoritet som kan finnas inom institutioner som bedriver högre musikutbildning kan bidra till att skapa en sådan gynnsam kontext för maktmissbruk. I en rapport

från the Royal Academy of Music (Kopelman, Boylan & Kashti 2020) i London beskrevs faktiskt en "rädslans kultur" inom institutionen. I denna "rädslans kultur" var studenterna för rädda för att våga tala om sexuella trakasserier som de utsatts för av anställda.

En sådan kultur är ingen given del av högre musikutbildning. I stället produceras den (delvis) av maktrelationer och hierarkier. Vår utmaning är att först synliggöra maktrelationer och hierarkier, och sedan utmana dem.



## Diskussionsfrågor

- Vad är din uppfattning om vilka maktrelationer som finns inom högre musikutbildning?
- Hur kan maktrelationer och hierarkier inom högre musikutbildning synliggöras?
- Hur kan du bidra till att utmana de maktrelationer och hierarkier som har destruktiva konsekvenser inom högre musikutbildning?
- Vilka åtgärder kan vidtas för att främja rättvisa och motverka maktobalanser i högre musikutbildning?

## Litteraturlista

- Baker, G. (2020). *Rethinking Social Action through Music: The Search for Coexistence and Citizenship in Medellín's Music Schools*. Open Book Publishing. <https://doi.org/10.11647/OBP.0243>.
- Bull, A. & Scharff, C. (2017). "McDonalds" Music Versus "Serious Music": How Production and Consumption Practices Help to Reproduce Class Inequality in the Classical Music Profession. *Cultural Sociology*, 11(3), s. 283–301. <https://doi.org/10.1177/1749975517711045>.
- Bull, A. & Scharff, C. (2021). Classical music as genre: Hierarchies of value within freelance classical musicians' discourses. *European Journal of Cultural Studies*, s. 1–17. <https://doi.org/10.1177/13675494211006094>
- Bull, A. (2019). *Class, Control and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- Giroux, H. A. & Penna, A. N. (2012). Social Education in the Classroom: The Dynamics of the Hidden Curriculum. *Theory & Research in Social Education*, July. <https://doi.org/10.1080/00933104.1979.10506048>
- Kelly, L. (2013). A Conducive Context: Trafficking of Persons in Central Asia. I: M. Lee (red.) *Human Trafficking*. London: Willan Publishing. <https://doi.org/10.4324/9781843924555-9>.
- Kopelman, P., Boylan, M. & Kashti, R. (2020). *Review of Safeguarding Arrangements*. Royal Academy of Music, University of London.
- Nisbett, M. & Walmsley, B. (2016). The Romanticization of Charismatic Leadership in the Arts. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46(1), 1–11.
- Nylander, E. & Melldahl, A. (2015). Playing with capital: Inherited and acquired assets in a jazz audition. *Poetics*, 48, s. 83–106. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.12.002>
- Perkins, R. (2011). *The Construction of "Learning Cultures": An Ethnographically-Informed Case Study of a UK Conservatoire*. Diss. Cambridge: University of Cambridge. <https://www.repository.cam.ac.uk/items/f3f6e918-6141-4c48-97d9-fecbef78468e>
- Perkins, R. (2013). Hierarchies and Learning in the Conservatoire: Exploring What Students Learn through the Lens of Bourdieu.

*Research Studies in Music Education*, 35(2), s. 197–212.

<https://doi.org/10.1177/1321103X13508060>.

Reitsamer, R., Prokop, R., & Bull, A. (Under review). Power Relations in Higher Music Education: Using Foucault to Theorise Teachers' and Students' Experiences of the Master-Apprentice Model.

Scharff, C. (2017). *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*. London: Routledge.

Scharff, C. (2015). *Equality and Diversity in the Classical Music Profession*. Report. Kings College London.

<https://www.scribd.com/document/484493598/Equality-and-Diversity-in-Classical-Music-Report-2az518m-pdf>

Yang, M. (2007). East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism. *Asian Music*, 38(1), 1–30.

<https://doi.org/10.1353/amu.2007.0025>



# Bland grindvakter och mecenater

Mårten Nehrfor's Hultén

So you want to be a rock 'n' roll star?  
Then listen now to what I say  
Just get an electric guitar  
Then take some time and learn how to play  
(The Byrds)

## Vem kan bli musiker? Vad behövs för att lyckas?

Vem kan bli musiker? Det är lätt att tänka sig att frågan handlar om talang och musikalitet. Eventuellt i kombination med hängivenhet och tid att öva. Alternativt är svaret att alla kan bli musiker. Talang är inte avgörande, det handlar bara om att vilja och våga. Som The Byrds hävdar i låten ovan (*So You Want to Be a Rock 'N' Roll Star* 1967), det är bara att skaffa sig ett instrument och ägna lite tid åt att lära sig spela. I vissa fall kan det handla om omständigheter, att helt enkelt ha tur. I andra fall om högst medvetet agerande. Hängivna föräldrar som ser till att odla ett musikintresse hos barnen och hittar rätt lärare och musikskola. Eller ungdomar som gör detsamma och som lyckas övertyga sina föräldrar att musiker är en yrkesbana värd att satsa på. Kanske, troligtvis, behövs både tur och medvetet agerande för att lyckas.

Frågan om stöd hemifrån ska inte förringas. Här handlar det både om pengar, tid och engagemang; saker som inte alla familjer har lika gott om. Det är också skillnad på att stödja ett musikintresse och att stödja en framtida musikkariär. Även om det senare inte längre har samma tvivelaktiga karaktär och låga status som förr i tiden då musiker i bästa fall var att jämställa med tjänstefolk, så är det fortfarande ett i högsta grad osäkert val som nog inte alla familjer är lika entusiastiska över.

De flesta exemplen i det här kapitlet är hämtade från konstmusikvärlden. Förhållandena och erfarenheterna är dock i hög grad giltiga för musiklivet i stort. Jag tror man kan känna igen sig oavsett vilken del av branschen man är verksam i, man behöver bara fundera ett tag på vilket sätt.

Vid närmare betraktande av vad som krävs för att bli musiker är de hittills nämnda sakerna bara början. Som det här kapitlet ska visa så är musiklivet

fullt av makthavare, dolda och inte så dolda, som det gäller att lyckas få på sin sida för att kunna bygga en karriär, oavsett om det är som musiker, tonsättare, låtskrivare, producent eller något annat inom musikbranschen.

Att det är en karriär med i högsta grad osäkra framtidsutsikter ska det inte stickas under stol med. I en större undersökning från 2023 om den svenska musikbranschen (Hourieh Lindberg & Hansson 2023) framgår att bara 36% av de som är verksamma i musikindustrin kan försörja sig på sitt arbete inom branschen. Detta trots att 61% av alla tillfrågade anger att de är aktiva på "professionell nivå".

Här kan det vara läge att reflektera lite över begreppet musiker. Till skillnad från många andra yrkesidentiteter som huvudsakligen är kopplade till en anställning så verkar musiker vara något mer flytande som till stor del är kopplad till ens egen självbild. Medan det är tveksamt ifall man kan vara lokförare eller polis om man inte är anställd som detta och får sin lön för att man kör tåg eller upprätthåller lag och ordning, så är det helt normalt att en musiker livnär sig på något helt annat men ändå identifierar sig som musiker. Det är också fullt förståeligt att man kan vara amatörmusiker, men fullständigt omöjligt att vara amatörpolis. Detta förhållande kan verka vara lite vid sidan av vad det här kapitlet handlar om, men jag tror att det spelar in och bidrar till det ojämlika fält som musikbranschen är.

Som professionell musiker får man lära sig leva under små omständigheter. Detta är en sanning på gott och ont. Det är klart att det kan vara bra att hålla sina omkostnader nere och kunna klara sig på små intäkter. Samtidigt bidrar en sådan inställning till att man kanske accepterar uppdrag och jobbsituationer som man nog inte borde. Även detta är något som spelar in i den ojämlika musikbranschen.

"Det finns ingen annan konst som så mycket behöver regenters understöd för att kunna verka gott som tonkonsten" (Reichardt 1782, s. v). Så skriver den preussiske tonsättaren och hovkapellmästaren Johann Friedrich Reichardt i det första numret av sin tidskrift *Musikalisches Kunstmagazin* som han gav ut 1782. Medan målaren och skulptören kan skapa sin konst på egen hand så är detta inte möjligt för en musiker/tonsättare. Åtminstone inte ifall hon vill skapa och förmedla något av högre värde än ytligt virtuoseri för folket på krogen. (Reichardt är ett barn av sin upplysningstid, med höga ambitioner för hur musiken ska kunna bidra till ett gott samhälle). För att kunna göra detta måste någon, på 1700-talet vanligtvis en regent eller furste, tillhandahålla alla de förutsättningar och verktyg tonsättaren behöver: ändamålsenliga byggnader, skickliga sångare och instrumentalister, samt deras instrument.

Möjligheterna till att sprida sin musik och få en betalande publik är utan tvivel mycket bättre idag än för 250 år sedan då Reichardt var verksam. Men faktum kvarstår att musik kräver förutsättningar på ett sätt som många andra konstarter inte gör. Det är inte längre regenter och furstar som tillhandahåller möjligheterna, men det finns andra personer som det gäller att få på sin sida. Konsertarrangörer, producenter och skivbolagsdirektörer till exempel. Men listan är längre än så.

Martha J. Citron (1990) har beskrivit vilka omständigheter som var avgörande för att en tonsättare skulle lyckas under 18- och 1900-talet. En komposition måste ha blivit komponerad, sedan publicerad för att kunna spridas. Därefter måste den ha nått publikens medvetande genom att framföras, åtminstone en, men helst flera gånger. Därtill måste verket och tonsättaren blivit (positivt) kritiskt uppmärksammade i pressen i anslutning till verkets framförande.

Vi kan utveckla detta för att bättre få syn på vad det handlar om. För att kunna livnära sig som kompositör underlättar det att ha en kompositionsutbildning. Sådana är inte många men det finns ändå flera vägar att gå. Det krävs förstås att man kan uppvisa tillräckliga förutsättningar i form av talang och kunnande för att komma in, men idag är utbildningarna i alla fall inte begränsade till män såsom de var för 150 år sedan. Sedan är möjligheterna till självstudier mycket större idag, och komponerande är inte längre kopplat till traditionella konstmusikaliska medel och former som det tidigare var. Samtidigt ska det också framhållas att utbildning inte bara handlar om att lära sig ett hantverk, det är också under utbildningen som många viktiga och avgörande kontakter etableras.

När det handlar om publicering så gäller det att komma i kontakt med en förläggare som förhoppningsvis kan hjälpa till att sprida ens musik. Innan 1800 var musiklivet organiserat runt kyrka och hov, och publicering subventionerades av mecenater som stödde sina egna anställda musiker. Så ser det inte ut längre även om kyrkan fortfarande är en stor kulturarrangör och beställare.

Viktigast av allt för att bli framförd är nog fortfarande nära och regelbunden kontakt med det musikaliska etablissemanget, det vill säga andra kompositörer, musiker, dirigenter, impresarier och orkestrarnas programläggare och styrelsemedlemmar. Detta har inte ändrats och är lika avgörande oavsett genre.

Det Citron framför allt fokuserar på är hur dessa omständigheter under 1800-talet, och större delen av 1900-talet, gjorde det särskilt svårt för

kvinnor att bli och verka som kompositörer, men omständigheterna var och är avgörande för alla, oavsett kön.

På det hela taget kan man slå fast att musiker är det svårt att bli helt på egen hand, oavsett i vilken genre eller del av branschen man är verksam i. Där är en uppsjö av personer och institutioner som det gäller att relatera till på ett lyckat sätt. Man kanske inte behöver ha tur med alla, men förmodligen med många. Särskilt viktigt är detta förstas med tanke på den brist på resurser som gör att så få professionella musiker kan försörja sig på sitt musicerande.

Trots dessa dystra framtidsutsikter finns goda möjligheter att utbilda sig till musiker i Sverige. Här finns kulturskolor, grundskolor och gymnasier med musikprofil, folkhögskolor, högskolor och universitet med olika slags musikutbildningar, teoretiska och praktiska i alla slags genrer. Möjligheter till finansiering finns också tack vare skolpeng och Centrala studiestödsnämnden. Men, som sagt, efter utbildningen blir det svårare. Nu ska inte det här kapitlet handla om kultur- och utbildningspolitik; vi kan nöja oss med att notera diskrepansen. Låt oss dock plantera tanken att det inte är givet vilken del som behöver förändras. Lösningen behöver inte vara att krympa musikutbildningarna, utan kunde lika gärna vara att expandera kulturlivet.

## Hur ser en musikers arbetsmarknad ut?

Vad krävs då för att kunna verka som musiker? Här tänker vi oss då inte svaret andra inkomstkällor och jobb i andra branscher, även om det i realiteten är svaret för många. I den redan nämnda rapporten om musik-sverige (Hourieh Lindberg & Hansson 2023) framkommer det att så många som 58% har ett annat arbete utöver sitt engagemang inom musikbranschen. Bara 34% är verksamma där på heltid. Utan det vi undrar är snarare hur man gör för att hamna bland de 34 procenten? Som vi sett handlar det till stor del om kontakter. Den begränsade arbetsmarknaden för musiker gör dessa mer utsatta för makthavares godtycke än andra professioner. Med tanke på att andelen frilansare är hög, och de fasta tjänsterna få, precis som för många konstnärliga yrken, så är detta också något som finns med hela tiden. Som solist eller studiomusiker, producent eller kompositör så är en fast tjänst så gott som aldrig aktuell. Frilansande och entreprenörskap är i stället normen.

Att musiker är ett osäkert yrke är nu inget nytt. För att belysa detta kan vi titta på en musikerkarriär från förr (Nehrfors 2013). Vid mitten av 1700-talet hette Sveriges kanske främste violinist Anders Wesström. Han hade fått



sin första musikutbildning av sin far som var organist och musiklejare i Hudiksvall. När fadern dog i lungsjuk, bara 13 år gammal, över faderns tjänst. Den här tjänsten kom han att ha i närmare 10 år, även samtidigt som han studerade juridik i Uppsala. Efter att han blivit klar med sina universitetsstudier flyttade Wesström 1744 till Stockholm. Här fick han så småningom en plats som auskultant vid Svea hovrätt, samtidigt som han arbetade som extraordinarie violinist i Kungliga Hovkapellet. Dessvärre kom inte någon av dessa tjänster med någon lön. Först 1748 befordrades Wesström till ordinarie hovmusikant och fick därmed betalt för sitt arbete; lönen var dock allt annat än god. I ett försök att förbättra sin situation sökte han 1750 den lediga tjänsten som organist i Maria församling i Stockholm, men tyvärr utan framgång.

1756 fick Wesström tjänstledigt från Hovkapellet för att vidareutbilda sig, och under närmare fyra år reste han runt på kontinenten där han besökte framträdande musiker i städer som Berlin och Dresden. Framför allt tillbringade han en längre tid i Padua som student för tidens främste violinist Giuseppe Tartini (1692–1770). Efter fullgångna studier återvände han till Stockholm hösten 1760 och framträdde under de närmaste 15 åren flitigt som solist på offentliga konserter både i Stockholm och på andra platser i och utanför Sverige.

1773 pensionerade sig Wesström från Hovkapellet. 1776 fick han i stället en tjänst som organist och musiklejare i Gävle. Efter att ha misskött denna under fem år dog han i Uppsala 1781.

Det finns några saker här som får en att höja på ögonbrynen, men som också belyser förhållanden som fortfarande är aktuella idag. Varför valde Wesström att satsa på Hovkapellet, med tanke på att det innebar oavlönat arbete i närmare fyra år? Ja, för det första så var det den enda professionella orkestern i Sverige vid den här tiden. Det fanns just inte någon annan orkester att söka sig till i stället. Det gick inte heller att veta att tiden som extraordinarie, det vill säga oavlönad, skulle vara så lång som fyra år. Som Hovkapellet var organiserat så fanns där helt enkelt ett begränsat antal ordinarie tjänster med lön. Inte förrän någon ordinarie musiker dog blev det en tjänst tillgänglig som kunde sökas. För att komma i åtanke gällde det förstås att ha visat sig både skicklig och lojal. Men tiden som extraordinarie var inte heller bortkastad; inte minst innebar tjänsten en kvalitetsstämpel och kontakter. Tyvärr var även lönen för en ordinarie hovmusikant skral och behövde kompletteras. Och det handlade då, liksom idag, dels om att komma ifråga för uppdragsspelningar, och dels om att få elever. För båda dessa saker kan man tänka sig att titeln hovmusikant var avgörande.

Man kan spekulera i om Wesströms främsta ambition ursprungligen var juridiken; det var ändå den utbildning han skaffat sig i Uppsala. Men som sagt, inte heller hovrättspositionen var avlönad. Dessutom fanns kanske inte här lika stora möjligheter till avancemang och sidoinkomster, åtminstone inte för en fattig yngling från landsorten utan adligt namn. Så det kanske ändå var en säkrare och mer lukrativ bana att vara extraordinarie hovmusiker. Även om det skulle dröja länge så fick Wesström ändå fason på sin privatekonomi på 1770-talet vad det verkar.

Att en frilanskarriär inleds med underbetalt eller till och med obetalt arbete är fortfarande standard idag, inte minst i musikbranschen (Scharff 2020). Att spela för några öl är lika vanligt för ett band som en DJ i början av karriären. Ska man lyckas göra sig ett namn som producent gäller det att få några uppdrag överhuvudtaget. Då kan man inte kräva så mycket betalt. Det handlar ju dessutom om att skaffa sig erfarenhet; till viss del får man kanske se det som praktik, snarare än ett betalt uppdrag. Här kan det vara läge att fundera över vad detta gör för jämlikheten i musikbranschen. Vilka har förutsättningarna att klara en längre period med dålig eller i värsta fall ingen lön i början av karriären? För Wesström tog det som sagt fyra år innan han fick en tjänst med lön.

Har man turen att få en fast tjänst vid någon orkester idag så är man kanske inte nödd och tvungen att komplettera den med uppdragsspelningar och elever för att klara mat och hyra. Men traditionen är stark och det är fortfarande vanligt med bådadera (särskilt om tjänsten inte är på heltid). Som vi ska se innebär också den traditionen att man blir någon med makt i musikbranschen, man blir en grindvakt.

## Vem besitter makt? Grindvakter och mecenater

Som sagt, med tanke på att musikbranschen i Sverige är en bransch där bara 36% av de verksamma kan försörja sig så får man säga att det är en bransch med begränsade resurser. Det är därför inte förvånande att personer som har kontroll över dessa resurser har ovanligt stort inflytande över branschen. För att förstå deras funktioner kan vi tala dels om mecenater, dels om grindvakter. De här rollerna utesluter inte varandra, utan kan på sätt och vis sägas vara två sidor av samma mynt. Mecenaten (efter adelsmannen Gaius Cilnius Maecenas som understödde de främsta författarna i det antika Rom, såsom Vergilius och Horatius) möjliggör en konstnärlig verksamhet och karriär genom sitt stöd (inte minst ekonomiskt).

En av de mer framträdande mecenaterna på musikområdet var ryska affärskvinnan Nadezhda Filaretovna von Meck (1831–94) som nog är mest känd för att hon under 13 år understödde Pjotr Tjajkovskij finansiellt så att han kunde sluta som lärare på Moskvakonservatoriet och koncentrera sig på tonsättandet (Tjajkovskij 2014). Tjajkovskij var dock bara en av alla de musiker von Meck hjälpte ekonomiskt. Bland annat så hade hon under en period Claude Debussy anställd som musiklehrare åt sina döttrar.

Ett avgörande problem är förstås att man är utelämnad åt mecenatens goda vilja. Stödet kan försvinna när som helst, på vilka grunder som helst. I Mecks avtal med Tjajkovskij var till exempel stipulerat att de aldrig skulle träffas, något de inte heller gjorde. Däremot etablerade de ett nära förhållande genom mer än 1200 brev. Trots detta kunde Tjajkovskij ändå uttrycka att han ofta kände sig obekvämt i deras relation på grund av pengarna som var involverade.

Vad finns det då för skäl till att någon blir mecenat? Vem har anledning att betala för musik? Att det måste handla om någon med ekonomiska resurser är förstås självklart och, kan man tänka sig, någon med ett stort musikintresse. När det gäller det senare är dock saken inte så enkel som man skulle kunna tro. Vi kan återigen gå till historien för att belysa detta (DeNora 1991).

1619 blev Wien det Habsburgska rikets huvudstad, vilket innebar att det även blev ett centrum för dess hovkapell, som under de närmaste 100 åren kom att expandera stort så att det mellan 1723 och 1740 bestod av inte mindre än 134 musiker. (Därefter kom dock organisationen att krympa.) Utan tvekan var detta en imponerande institution som satte sin prägel på det Habsburgska hovet. Mellan 1750 och 1775 började den österrikiska adeln ta efter hovet och etablera egna orkestrar, *Hauskapellen*, efter hovkapellets modell. Den mest kända idag var orkestern hos prins Esterházy, där Joseph Haydn var anställd. Detta var en trend som handlade om att imitera kejsarhovet för att på så sätt demonstrera och bekräfta sin status och makt. Att ett starkt musikintresse också kunde vara inblandat ska inte förnekas, men samtidigt måste man tänka på att även detta var något som en bildad adelsman förväntades ha vid den här tiden. Trenden med *Hauskapellen* i den österrikiska adeln under andra hälften av 1700-talet gjorde det möjligt för Joseph Haydn att som fast anställd kapellmästare utvecklas till sin tids främste kompositör. Mot slutet av 1700-talet var dock trenden över och adelns musikliv ändrades till att handla om salonger, musik till middagar och fester samt tillfälliga större konsertarrangemang. För musikerna betydde det att möjligheterna till fasta anställningar minskade drastiskt. I stället blev uppdragsspelningar det vanliga och inkomsterna fick drygas ut med undervis-

ning. Onekligen en försämring för de flesta av Wiens musiker. Man måste nog tänka att en mecenat ofta har ett eget syfte för sitt mecenatskap som inte nödvändigtvis handlar om att hjälpa kämpande konstnärer. Det är inte heller säkert att en mecenat har obegränsat med resurser. En vacker dag kanske pengarna helt enkelt är slut.

Om en mecenat är någon odelat positiv (så länge som stödet bibehålls) så framstår en grindvakt som något mer negativt. Här handlar det om någon i en maktposition med möjlighet att stänga andra ute. Samtidigt förstås också med möjlighet att öppna grinden, fast bara för vissa och inte för andra.

Vad kan vi då hitta för mecenater och grindvakter i dagens musikliv? Här skulle vi kunna återvända till Citrons beskrivning av de avgörande institutionerna: utbildning, förlag, konsertväsende och press.

En av de avgjort viktigaste grindvakterna är läraren, eller mästaren om vi ska använda en äldre terminologi. Till exempel kan en lärare öppna grinden till olika uppdragsspelningar och andra frilansgig genom att både ta med sig sina studenter när det behövs flera musiker, eller skicka dem på uppdrag som hen inte har möjlighet att ta själv av någon anledning. Läraren kan vara engagerad i olika festivaler som hen bjuder in sina studenter till, eller till och med programlägger så att det ska passa studenterna. Här kan man också lätt föreställa sig att grindarna förblir stängda för den student som inte är lärarens favorit.

Relationen lärare/mästare och student är både problematisk och komplex, och central i musiklivet. Därför har den också fått ett eget kapitel i den här boken. För att här bara glänta lite mer på dörren kan vi fundera över hur avgörande det skulle kunna vara att en student spelar, inte bara bra, utan dessutom som sin lärare, för att komma ifråga för olika uppdragsspelningar. Vad gör det för studentens självständighet, egna utveckling och utbildningen som helhet?

Mindre laddat är kanske förhållandet mellan tonsättare och förläggare, men det kan vara nog så viktigt för karriären. Framför allt avsaknaden av ett sådant förhållande skulle kunna vara hämmande.

När det gäller möjligheten att spelas på konsert så är situationen brokigare. Det finns numera inte bara en orkester och ett fåtal konsertlokaler som på 1700-talet. Som Citron framhåller handlar det om att upprätta goda relationer med hela det musikaliska etablissemanget, det vill säga andra kompositörer, musiker, dirigenter, impresarier, och orkestrarnas programläggare och styrelsemedlemmar. Sedan 100 år tillbaka finns också andra media som hjälper till att sprida musik: radio, tv och sedan 2000-talet även streaming-

tjänster på internet. Alla är de institutioner med stark grindvaktfunktion. Detsamma gäller dagspress och tidskrifter av olika slag.

En institution som kanske är det närmaste man kommer en mecenat idag är Kungliga Musikaliska Akademien, som bland annat delar ut ett stort antal stipendier till framträdande musiker.

En grupp tonsättare och musiker som var högst medvetna om grindvakternas roll i musikbranschen var den så kallade Måndagsgruppen (Wallner & Åstrand 1994), bestående av tonsättare, musiker och musikforskare. Namnet kommer sig av att man under 1940-talet träffades hemma i tonsättaren Karl-Birger Blomdahls lägenhet på måndagarna för att studera komposition och diskutera musik och musikliv. Denna grupp unga musiker med radikalt modernistiska ideal ansåg sig motarbetade av det bakåtsträvande svenska musiklivet och dess institutioner. Därför försökte de, med stor framgång, själva besätta alla viktiga positioner i svenskt musikliv. Till exempel blev Karl-Birger Blomdahl ordförande för kammarmusikföreningen Fylkingen, sekreterare i den svenska sektionen i ISCM<sup>14</sup>, kompositionsprofessor på Kungliga Musikhögskolan och chef för musikradion på Sveriges Radio, medan Ingvar Lidholm blev kammarmusikchef på Sveriges Radio och senare kompositionsprofessor på Kungliga Musikhögskolan efter Blomdahl. Genom att själva bli grindvakter kunde de försäkra sig om ett musikliv som stod på deras sida. Samtidigt är det väl bekant att när de öppnade grindarna för sig själva stängde de dem också för många andra.

Det här kapitlet började med att ställa frågan vad som krävs för att någon ska kunna bli musiker i Sverige idag. Vad vi har sett är att det oftast inte räcker med talang och musikalitet. I ett ojämnt musikliv med begränsade resurser är det avgörande med goda kontakter till de mecenater och grindvakter som besitter makten att hjälpa en musikkarriär att ta fart och sedan blomstra. Det här är en verklighet som det onekligen är viktigt att både känna till och kunna navigera i.

---

<sup>14</sup> International Society for Contemporary Music.

## Diskussionsfrågor

- Vilka förutsättningar behövs för att verka professionellt i musiklivet?
- Hur påverkas musiklivet av att där finns mecenater och grindvakter?
- Lärarens funktion som grindvakt, hur avgörande är den?
- Ser det likadant ut i alla delar av musiklivet?
- Är ett musikliv utan grindvakter och mecenater möjligt? Hur skulle det se ut?
- Vad skulle man kunna tänka sig för åtgärder som skulle förbättra situationen?

## Litteraturlista

- Citron, M. J. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), s. 102–117.
- DeNora, T. (1991). Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, 97(2), s. 310–346.
- Hourieh Lindberg, S. & Hansson, O. (2023). *Perspektivundersökning. Musiksverige*. <https://www.musiksverige.org/slutsatser-inom-projektet-one-voice-for-european-music>
- Nehrfors, M. (2013). *Anders Wesström (1720–1781)*. <https://levandemusikarv.se/tonsattare/wesstrom-anders/> [2023-10-06]
- Reichardt, J. F. (1782). An grossgute Regenten. *Musikalisches Kunstmagazin*, 1, s. v–vii.
- Scharff, C (2020). Explaining Inequalities in the Classical Music Profession. *On Curating*, 47. <https://www.on-curating.org/issue-47-reader/explaining-inequalities-in-the-classical-music-profession.html> [2023-10-09]
- Tjajkovskij, P. I. (2014). *Till min bästa vän: brevväxling med Nadezjda von Meck 1876–1878*. Akvilon.
- Wallner, B. & Åstrand, H. (1994). Konstmusikens 40- och 50-talister. I L. Jonsson & H. Åstrand (red.) *Musiken i Sverige, vol. 4: Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*. Fischer & Co, s. 394–443.





# Feministisk handling i musiklivet

Rebecca Dobre Billström

Jag minns ett samtal mellan mig och min syster efter att vi båda sett första säsongen av Jills veranda på SVT 2014. Min syster var märkbart tagen av att se kvinnor som var musiker sitta och samtala om musik och dricka öl utan att män figurerade i samtalet. Själv hade jag gråtit till flertalet avsnitt, rörd till tårar av samma saker som hon.

## Feminism, förändring och förnyelse

bell hooks (2015) definierar feminism som en rörelse vars främsta mål är att sexism, i kombination med rasism och klassdiskriminering, ska upphöra. För att det ska ske menar hooks att det även är viktigt att reflektera över vad man som underrepresenterad accepterar när man välkomnas in i olika sammanhang som tidigare varit otillgängliga för en. I samma anda behöver man även fundera över vilka sammanhang man ens *vill* inkluderas i. Detta är ett sätt att säga att ens blotta närvaro kanske inte räcker för att en miljö ska kunna anses genomgå någon form av förändring i termer av exempelvis jämställdhet. Det är även ett sätt att säga att alla har ett ansvar att fundera över vad man är villig att acceptera för sin plats i samma miljö. Diskriminerande strukturer kan existera sida vid sida med en exempelvis mer balanserad könsfördelning. Detta resonemang ligger till grund för vad jag i detta kapitel presenterar som olika sätt att engagera sig för förändring i musiklivet i relation till frågor om kön.

Den här texten bygger på delar av min avhandling *Feminist musical engagements* (2022). Den handlar om musiker som på olika sätt engagerar sig för att förändra ojämlika villkor i musiklivet med utgångspunkt i kön. Flertalet av musikerna som jag intervjuade för avhandlingen pratar, i linje med hooks (2015), om just vikten av att fortsatt kritiskt reflektera över olika former av makt i musikaliska sammanhang även när dessa sammanhang är till synes jämställda. Samtliga musiker framhåller aspekter av feministiskt förändringsarbete i musiklivet som går bortom idén om jämställdhet som

något som enbart handlar om att uppnå ett jämnt antal utövande kvinnliga och manliga musiker. Orania,<sup>15</sup> en ljudkonstnär och kompositör, uttryckte under vår intervju följande:

Jag känner inte att det här är en jämställd festival även om programmet är det. Om du räknar namn är det jämställt, men det känns inte jämställt. Varför är det så?

Orania undrar hur en musikfestival som på papperet kan sägas ha uppfyllt sina åtaganden och gjort en så kallad jämställd bokning med ett jämnt antal kvinnor, män och transpersoner på scen, fortfarande framkallar en känsla av att saker och ting inte har förändrats särskilt mycket. Musiken är fortfarande densamma, säger Orania, med den största skillnaden att den inte framförs och skrivs enbart av män och uttryckte i relation till detta en önskan om vad hon kallar en "djupgående förändring".

Oranias resonemang belyser flera dimensioner av de feministiska engagemang som jag utforskar i min avhandling. De intervjuade musikerna anser exempelvis att det är viktigt att fortsätta tänka på antalet människor av olika kön som utövar musik samtidigt som de vill röra sig bortom ett fokus på representation, att "räkna huvuden" som man ibland säger. De vill utmana idén om att kön enbart består av kategorierna man eller kvinna och de önskar mer betoning på musikskapande inom ramen för olika former av förändringsinitiativ. Som Dida, en folkmusiker, uttryckte det:

Vad som är intressant är att ny musik och kultur skapas. För det är därför vi gör detta, inte för att vi vill ha femtio-femtio på scen, men för att vi vill ha intressant konst, musik och kultur. Det breddar vad som skapas och det är vad som är viktigt.

## Sexism, myter och utmaningar

Ett framträdande budskap i min och många andra feministiska musikforskarens forskning är att ojämställdhet och sexism existerar i alla musikscener, oavsett hur alternativa, progressiva, konservativa eller mainstream de anses vara, men att det inte nödvändigtvis tar samma uttryck överallt. En vanligt förekommande uppfattning bland olika aktörer i musiklivet som fram-

---

<sup>15</sup> Alla musikers namn är fingerade.

kommer i denna forskning är att individuella musikutövares hårda arbete och strävan per automatik skulle kunna överbrygga ojämsställda villkor i musiklivet. Vidare visar denna forskning hur flertalet initiativ som verkar för jämställdhet i musiklivet även riskerar förmedla att ojämsställdhet är något som individer både bör och kan övervinna på egen hand. Detta resulterar i värsta fall i föreställningar om att kvinnors, transpersoners och andra marginaliserade människors upplevda brister ska gå att "fixa till", i stället för att fokusera på att utmana diskriminerande strukturer och normer. I avsnitten som följer diskuterar och utmanar jag dessa uppfattningar och uppmärksammar ytterligare diskriminerande strukturer med hjälp av några nedslag i feministisk musikkforskning.

### **Om progressiva och traditionella musikscener**

I mångt och mycket har olika rockmusikscener från slutet av 1900-talet varit det främsta föremålet för diskussioner om ojämsställdhet i musikskapande. De hinder som kvinnliga musiker möter tenderar dock att återkomma i flertalet musikscener i liknande skepnad, oavsett tidsperiod eller andra skillnader scenerna emellan. Som ett exempel förenas kvinnliga kompositörer världen över i upplevelsen av att inte tas på lika stort allvar i branschen jämfört med manliga kompositörer och ser hur manliga kompositörer kan nöja sig med att berömma kvinnliga kompositörers arbete medan de främst diskuterar samarbeten sinsemellan (Macarthur et al. 2017).

Då de konstmusikaliska sammanhang där dessa kompositörer verkar bär på ett långt arv av musikaliska traditioner och inte minst en överrepresentation av män i alla led som kan bidra till att tendenser likt ovan är seglivade, skulle man kunna tänka sig att situationen ser annorlunda ut i nyare musikscener. Denna tanke utmanas dock genast av de som studerar DJ-scener av olika slag. Dessa scener målas ofta upp som progressiva, icke-diskriminerande och icke-patriarkala så kallade alternativa kulturer, men i stället visar det sig att sexism och fördomar mot kvinnor och transpersoner existerar både i den elektroniska dansmusik som anses vara mainstream och den som anses vara alternativ (Gadir 2016; 2017). Vidare försätts kvinnliga DJ:s i en svårnavigerad professionell situation när de förväntas vara sexiga och "tilltalande" för att anlitas för ett jobb samtidigt som de ofta antas ha en manlig mentor som förbättrar kvaliteten på deras arbete (Gavanas & Öhström 2016).

En liknande diskrepans mellan en musikscens uppfattning om sig själv som progressiv och utmanande och dess acceptans och reproduktion av traditionella könsroller återfinns inom metalscenerna, där kvinnor sedan 1970-talet endast utgör tre procent av scenernas musiker och vokaler

globalt (Berkers & Schaap 2018). Om siffror inte säger allt om en scens eventuellt jämställda tillstånd, kan utsagor från dess aktörer avslöja desto mer. Som ett exempel visar det sig att manliga metalmusiker enbart betraktar det faktum att kvinnliga musiker sticker ut och syns mer på grund av sin minoritetsstatus, som en fördel för kvinnor och en nackdel för dem som män. Männen väljer på detta vis att bortse från de svårigheter som kvinnliga musiker å sin sida vittnar om och som följer av att utvärderas och bemötas i första hand som en kvinna och i andra hand som musiker (Berkers & Schaap 2018).

Exkludering, sexism och tendenser att blunda för de svårigheter som underrepresenterade grupper möter i musiklivet förenar inte bara de tre musikscenerna jag riktat ljuset mot i det här avsnittet. De får dock med detta tillsammans representera vikten av att utmana idéer om vilka sammanhang som beskrivs som progressiva eller traditionella och vad det kan få för konsekvenser för arbetet för ett jämställt musikliv.

### **Om att arbeta hårt för att höras och synas**

Ett vanligt förekommande narrativ i elektroniska dansmusikscener bygger på idén om att bara du arbetar tillräckligt hårt kommer du också höras, bekräftas och nå framgång (Gadir 2017, s. 59). Samma narrativ återfinns dock även i andra genrer och musikscener och alldeles särskilt när frågor om jämställdhet står på agendan. Kärnan i detta narrativ går ut på att en individs kompetens och talang har potentialen att slå ut alla hinder som bristande jämställdhet skapar. Som ett exempel lyfter Gadir (2017) fram hur manliga DJ:s i hennes forskning menade att det arbete som krävs för att bli DJ, som att hänga på klubbar, göra tjänster för promotors, arbeta gratis eller fördjupa sig i musiken och hantverket, kanske inte ligger i tjejers eller kvinnors intresse. Detta skulle enligt dem förklara kvinnors relativa frånvaro från scenen. Kvinnliga DJ:s beskrev å sin sida hur de informella nätverk och sammanhang där allt detta arbete sker, kännetecknas av något de kallade för "boys' clubs", närmare bestämt platser och sammanhang de sällan var inbjudna till eller ens välkomnades in i när de väl försökte.

Det är lätt att föreställa sig att idéer om belöningen av hårt arbete främst reproduceras av de som är i majoritet eller innehar makten i ett visst sammanhang. Det är dock inte ovanligt att finna uttryck för liknande resonemang även bland de som representerar en minoritet och ett exempel går att finna hos en grupp intervjuade kvinnliga klassiska musiker i Storbritannien. Individualistiska föreställningar om hårt arbete, valfrihet och egenmakt utgjorde för dessa musiker kärnan till en framgångsrik karriär och lösningen på ojämställdhet. Om de bara försökte att inte bry sig för mycket om negativa attityd-

er gentemot kvinnor och om de bara kunde "presteras bättre" eller rentav ändra sitt beteende för att passa in bättre, så kunde de också motbevisa eventuella negativa fördomar om kvinnliga musikers egenskaper och förmågor (Scharff 2019). Förutom att detta sätt att förhålla sig till lösningen på ojämställdhet bygger på en individuell snarare än strukturell förståelse för både orättvisor och framgång och premierar individuella snarare än kollektiva lösningar, kan det också betraktas som ytterligare en internaliserad börda för kvinnliga musiker att bära i kampen för jämställdhet. Cannizzo och Strong (2020), som har studerat diskurser om jämställdhet bland filmmusikkompositörer i Australien, hävdar till och med att detta sätt att förneka strukturella hinder, oavsett om de handlar om kön, hudfärg eller klass, i slutändan tjänar till att legitimera samma ojämlikheter.

### **Om att "råda bot" på ojämställdhet**

Olika aktörer och myndigheter med någon form av relation till musiklivet arbetar ofta med frågor om jämlikhet i form av kunskaphöjande konferenser, tillfälliga utvecklingsprojekt och framtagande av rapporter. När Maura Edmond (2019) studerade australiska policyrapporter om vad som kallas "the gender gap" inom musikindustrin, drog hon slutsatsen att de vanligaste åtgärderna som vidtas av myndigheter och musikorganisationer för att främja jämställdhet i musiklivet är aktiviteter som syftar till att "råda bot" på kvinnors upplevda brist på självförtroende. I stället för att ta itu med strukturella ojämlikheter som sexism, exkludering, kompisrekrytering och ojämlik bedömning av mäns och kvinnors kompetens, initieras olika program som syftar till att stärka kvinnors självförtroende, som ledarskaps- och kompetensutveckling, mentorskap och nätverkande. Det riskerar att leda till en uppfattning om att kvinnor skulle kunna självkorrigera sig till en jämställd musikindustri, lite likt de klassiska musikerna i Scharffs (2019) studie ovan. Liknande initiativ löser exempelvis inte problemet med att kvinnors och icke-binära artisters musik erkänns, hyllas och främjas i mindre utsträckning än mäns, vilket i förlängningen påverkar hur deras musik värderas, oavsett kompetens och upplevt självförtroende. Edmond (2019) föreslår att myndigheter i större utsträckning i stället bör stödja de feministiska gräsrotsinitiativ och föreningar i musiklivet som arbetar maktmedvetet och praktiskt med olika arrangemang, musikkurser och konsertverksamheter för att främja jämställdhet.

I Sverige har bland annat Musikverket arbetat i en liknande anda som Edmond argumenterar för. Som ett exempel genomförde de i början av 2010-talet ett projekt där bidrag delades ut till olika långsiktiga jämställd-

hetsinitiativ inom det fria musiklivet varav flertalet drevs av feministiska musikföreningar organiserade av musikutövare själva (Dobre Billström 2022).<sup>16</sup> I min avhandling blev det tydligt att just dessa mindre feministiska föreningar arbetade på ett sätt som i större utsträckning syftade till att utmana traditioner och normer inom musikskapande i stället för att enbart inkludera kvinnor och transpersoner i befintliga verksamheter. I den sista delen av detta kapitel ger jag exempel på ett liknande arbete.

## Röster från musiklivet

I den här delen av kapitlet presenteras två centrala teman av olika karaktär ur min avhandling. Det första behandlar normer kopplade till kropp och klädval vid scenframträdanden medan det andra handlar om olika utmaningar som individer och föreningar stöter på när de arbetar för förändring i relation till jämställdhet i musiklivet. I båda avsnitten beskrivs och förstås musikernas arbete för förändring i termer av feministiska handlingar.

### Om kroppar, kläder och normer på scen

Flera av de musiker jag intervjuade tog upp olika aspekter av klädval i relation till sitt musikerskap och begränsande erfarenheter av att få sin kropp könad som musiker. De upplevde bland annat att det var förenat med vissa svårigheter att uttrycka femininitet som musiker i en mansdominerad bransch. Samtidigt presenterade de också olika alternativ för att förhandla med och på sikt bidra till att förändra dessa begränsningar. Deras berättelser har gemensamt att de söker efter alternativa sätt att vara i musik och på scen som instrumentalister, sångare och kompositörer.

Florence, en jazzorganist, nämnde i förbigående att hon hade för vana att klä sig i jeans och en t-shirt när hon uppträdde trots att hon föredrog att bära klänningar till vardags:

Då kände jag att jag inte ville göra en stor sak av att vara kvinna. Jag tror verkligen att det var så jag resonerade, vilket jag nu tycker är hemskt eftersom jag inte gör det om jag klär mig som jag brukar. Men jag tänkte att folk kanske skulle se det så.

---

<sup>16</sup> Se till exempel KVAŠT, KUPPI!, EPOS, Popkollo, Upfront Producer Network och Impra.

Vi kan förstå av Florences berättelse att hon numera bär klänning även på scen, men att hon tidigare, genom att klä sig i jeans och t-shirt, har försökt passa in i ett sammanhang där varken kvinnor eller femininitet är en del av normen. Att betona ett feminint uttryck, i kombination med att vara kvinna, blev för Florence förknippat med en risk att nedvärderas som musiker, samtidigt som hon var noga med att betona att hon inte likställs kvinnor med femininitet. Men genom att klä sig i jeans, t-shirt och keps på scen kände hon sig mer inkluderad och sa: "Jag kan känna mig mer som om jag är en del av gruppen, och jag vågar ta mer plats, tyvärr."

Florences berättelse behöver förstås i relation till det faktum att jazz- och bluesscenen är en särskilt mansdominerad sådan, där själva instrumenten ofta är könskodade (se t.ex. Clawson 1999a, 1999b; Wych 2012) och där förväntningarna på att *göra* maskulinitet som musiker kan vara både tydliga och underförstådda (se Rustin & Tucker 2008). Att bära klänning som jazzorganist är i ljuset av detta varken ett av flera likvärdiga val av kläder eller ett enkelt resultat av att öppna garderoben och undra vad man ska ha på sig under kvällens spelning. Det kan i stället förstås som en form av protest eller ett sökande efter ett alternativt sätt att vara musiker på, utan att behöva anpassa sig till normer som privilegierar både män och maskulina uttryck i jazz. Att som organist bära klänning kan i relation till detta ses som en feministisk handling.

Inom ramen för en annan musikscen bestämde sig Ibi, ljudkonstnär och kompositör, vid flera tillfällen för att själv beträda scenen, vara en synlig del av sin ljudkonst och under föreställningens gång ha klädbyten. Hon beskriver att hon gjorde detta i förhållande till vad hon betraktar som problematiska normer som bygger på att en kompositör alltid ska vara osynlig, som en osynlig auktoritet utan kropp. Från en queer och transkroppslig position finner Ibi i stället glädje i vad hon kallar "dålig feminin smak" när hon sysslar med klädbyte som tonsättare. Forskaren Susan McClary (1993) beskriver hur komposition som praktik i stor utsträckning historiskt har förknippats med män och maskulinitet och Noola K Griffiths (2009) förklarar hur västerländsk konstmusik är influerad av olika standarder för klädkod som ofta syftar till att rikta fokus *bort* från kroppen när man uppträder. Detta utifrån en idé om att ge *musiken* störst utrymme. Ibis val att synas på scen på det sätt hon gör kan på så vis även det förstås som en feministisk handling, men i relation till konstmusikens historia och normer.

Till skillnad från Florence och Ibi tog Julie, en dansbandssångerska, upp frågor om kläder i relation till hur hon kände sig *tvungen* att klä sig på ett visst feminint sätt som kvinna och sångerska. Hon upplevde att hennes ut-

seende ofta var föremål för diskussion på ett sätt som inte gällde de manliga musikerna, både från bokningsbolag och bandledaren. Hon förklarade:

Han var den som berättade för mig vad jag skulle ha på mig, hur jag skulle se ut och hur jag skulle röra mig.

Vid ett specifikt tillfälle, och efter vissa förhandlingar, gick bandledaren och bokningsbolaget med på att låta Julie klä sig i jeans och en glittrig jacka i stället för en glittrig klänning. Det som besvärade Julie mest var dock hur detta fokus på hennes utseende försatte henne i en position där hon inte kände sig professionellt likvärdig resten av bandet. Hon fick intrycket att hon som sångerska inte förväntades ha samma musikaliska kunskap som övriga bandmedlemmar och när hon hade det ignorerades ofta hennes inspel. Julies feministiska handling kan på så vis förstås i relation till hur hon förhandlar med olika standarder för att kunna fortsätta arbeta i en scen som både begränsar och berikar hennes musikaliska karriär.

De tre berättelserna som har presenterats i det här avsnittet har gemensamt att de utmanar samhällsnormer kring femininitet som de manifesteras i musik. Musikernas handlingar kan förstås som feministiskt politiska på olika sätt beroende på vad deras protester riktas mot och vilka sammanhang de befinner sig i. Könskodade kroppar och de uttryck de tar är, precis som identitet, fyllda med mening i musikskapande. De omges av normer och idéer som påverkar hur människor kan utöva musik och hur deras musikskapande tas emot i samhället. Här ingriper musikerna med för dem feministiska versioner av musikskapande förstätt ur ett kroppsligt perspektiv.

### **Feministiskt förändringsarbete i idé och praktik**

I det här avsnittet behandlas utmaningar som individer och föreningar stöter på när de arbetar för förändring i relation till jämställdhet i musiklivet. Mer specifikt rör det sig om olika perspektiv på sociala och professionella relationer och samarbeten i musik. I det som följer ges tre exempel på sådana perspektiv som alla syftar till att utmana diskriminerande strukturer i musiklivet, men som också försöker förstå detta arbete som något mer än att inkludera personer av olika kön i ett visst musikaliskt sammanhang.

### **Om värde, internaliserad sexism och konkurrens**

Enligt bell hooks (2015) är sexism inbäddat både i institutionella och sociala strukturer samt visar sig i individers diskriminerande handlingar gentemot



varandra. Sexism kan förekomma i allas, mäns, kvinnors och icke-binära personers beteende enligt patriarkala sexistiska värderingar. I ett patriarkalt samhälle, hävdar hooks, lär sig även marginaliserade personer att nedvärdera varandra och tillskriva relationer med män, särskilt vita män, högre värde.

Cat, en musikproducent och ljudtekniker, hänvisade till vad hon uppfattade som en fråga om att få legitimitet genom att spela med män:

Förr spelade jag hellre med killar. För att det gav en annan sorts legitimitet. Om jag bara spelade med tjejer så är det som om du är en tjej... Jag menar att... men att det fortfarande går så djupt. Och nu när jag började arbeta i studion var det så här: "Men jag vill inte bara producera kvinnliga artister. Jag vill producera ett band med killar för då är jag en riktig producent." Och där och då börja brottas med sin egen syn på detta: "Men vänta lite, jag tycker att det här är mindre värt. Jag tycker verkligen att det var sämre att producera en kvinnlig artist, vad sjutton handlar det om?! Jag kan inte fortsätta tänka så."

Cat konfronterar här sina egna internaliserade och potentiellt diskriminerande värderingar gentemot kvinnliga musiker och sin önskan att tillhöra gruppen "riktiga producenter" som arbetar med män. Väl i inspelningsstudion tillskrev Cat män högre värde än kvinnor, vilket kan betraktas som en följd av upplevelsen av att göra musik från en marginaliserad position i förhållande till normen under en längre tid.

De åtgärder Cat vidtog för att förändra den här situationen handlade inte enbart om att spela med och producera fler kvinnor och transpersoner. Hon strävade även aktivt efter att förändra ett internaliserat sexistiskt sätt att tänka på och värdera andra på. Detta skifte i tankesätt kan visa sig vara avgörande för att motverka sexism och inte enbart förlita sig på att saker och ting löser sig genom att fler kvinnor inkluderas i olika musikscener. Just internaliserad sexism och tendensen att tillskriva män högre värde i musik var den erfarenhet som delades av flest musiker i min avhandling och som de alla hade synliggjort hos sig själva, framför allt genom självreflektion och ökad maktmedvetenhet. För de allra flesta resulterade samma reflektion även i en frustration över hur de som kvinnliga musiker ofta förväntades konkurrera specifikt med andra kvinnliga musiker, en situation de arbetade med att förändra.

### **Om att utmana önskan om kontroll**

Orania och Anaïs var båda medlemmar i ett feministiskt kollektiv för kompositörer av nutida musik. De berättade hur de brukade acceptera samarbeten med större musikinstitutioner, till exempel offentligt finansierade konsert-hus, utan att tänka kritiskt på konsekvenserna. Dessa samarbeten tog ofta formen av att kollektivet bjöds in att göra en ljudinstallation i en perifer del av en lokal, vilket är närmast jämförbart med ett tillfälligt gästframträdande, men utanför husets ordinarie program och scener. De berättade:

När vi har samarbetat med institutioner [t.ex. konserthus] är det som om vi kommer in och uppfyller de krav de har på sig att arbeta med jämställdhet. Det är så det känns, som att vi gör jobbet för dem och då behöver de inte förändras alls. De kan till och med hata det vi gör, men de låter oss vara där och ger oss lite budget för det. Vi kände bara att det här är så uttömmande, varför känns det inte bra? Och att vi samtycker till detta är problematiskt och vi har ett ansvar att säga nej och ställa krav.

Att bli inbjudna att göra ett gästspel samtidigt som det ordinarie programmet fortsatte att prioritera en etablerad kanon av manliga kompositörer av västerländsk konstmusik, verkar ha fått medlemmarna i kollektivet att känna sig utnyttjade. Som ett resultat bestämde de sig för att sluta samarbeta med större musikinstitutioner i den här formen. De ville som ett alternativ uppmuntra utforskande samt kritiska och processbaserade aktiviteter som också kunde leda till oväntade resultat. Som ett exempel träffade de mindre ensembler för att tillsammans undersöka hur dessa normalt går till väga när de väljer repertoar och musikaliska samarbeten och varför. De försökte även vara kreativa och ta risker med hur de organiserade sina kollektiva festivalframträdanden, exempelvis genom att dra lott mellan medlemmarnas anmälda bidrag. Inte för att de var övertygade om resultatet, utan för att utmana sin önskan om kontroll och traditionella idéer om vad framgång, eller ett perfekt sammansatt framträdande, kan vara i musikskapande. På så vis kan kollektivets arbetsdefinition av feministisk förändring och handling förstås som både en önskan om att öka antalet kvinnor och transpersoner i nutida musik och samtidigt utmana och bredda musikscenens sociala och estetiska normer, som två ömsesidigt beroende aspekter.

## Om en negligerad musikscen

Julie, som sjunger i dansband, var bekymrad över en allmän brist på respekt i både samhället och musiklivet för dansbandsmusik och dess publik. Detta speglar också musikforskaren Lars Lilliestams (2017) skildring av dansbandsgenrens jämförelsevis låga kulturella status i Sverige, ofta betraktad som konservativ, gammaldags och ren underhållning, till skillnad från musik som uppfattas som konstnärlig. Julie sa:

Jag skulle önska, och jag tror faktiskt att det relaterar till musikal också, att du tar den scenen [dansband] på allvar eftersom det finns så många människor som lyssnar på det och gillar det. Jag tycker att det är sjukt hur lite uppmärksamhet en viss typ av musik får i förhållande till hur många som lyssnar på den. För då är det som om du ser ner på den lite. [...] Jag tror att du måste ta det på allvar. Jag menar, om du börjar ta det på allvar så börjar du också prata om det, hur det ser ut och varför. Jag menar, folk driver med dansband.

I anslutning till vad Julie uttryckte som ett behov av att ta dansbandsgenren på allvar för att kunna prata om hur det ser ut och varför, nämnde hon även specifikt frågor om jämställdhet och sexism. På så vis kan Julies berättelse förstås som att hon pekar på ett behov av att föra offentliga samtal om kvinnors arbetsvillkor över och mellan olika musikscener. Detta inbegriper att vara uppmärksam på och kritisk till *vilkas* ojämslällda förhållanden som uppmärksammas i musiklivet i förhållande till sin kulturella eller sociala status. Julie hade flertalet exempel på den typ av sexism hon utsattes för när hon arbetade i dansband och show, men kände att det var svårt att diskutera detta offentligt utan att dömas för sitt val av musikkarriär. Hennes berättelse handlar således om kvinnors möjligheter att inte bara känna sig tillräckligt trygga, utan också socialt och musikaliskt legitimerade, att ta itu med sexism eller andra ojämlikheter i musik, oavsett om det är med varandra, manliga kolleger och bandleddare, eller i feministiska musiksammanhang som sällan tar hänsyn till dansbandsscenen.

## Förändring i rörelse

Jag inledde detta kapitel med en definition av feminism som en rörelse vars främsta mål är att sexism, i kombination med rasism och klassdiskriminering, ska upphöra, och nödvändigheten i att vara medveten om vad man accepterar när man inkluderas i olika miljöer man tidigare varit utesluten

från (hooks 2015). Med de orden och i ljuset av de olika rösterna från musiklivet som presenterats i det här kapitlet, kan vi fråga oss i vilken utsträckning ett ökat *antal* kvinnor och transpersoner på egen hand kan förändra diskriminerande strukturer och praktiker i musiklivet. Utan mer djupgående reflektion om normer kring kön och kroppar, tillskrivning av värde, internaliserad sexism och status riskerar ojämställda strukturer att lämnas intakta.

För Orania, vars ord inledde kapitlet, räckte det inte att räkna antalet kvinnor och transpersoner i ett festivalprogram, eftersom denna typ av inkludering verkade förutsätta att de fortsatte att skapa musik enligt redan etablerade estetiska normer. När Florence, Ibi och Julie insåg att de hade anpassat sig med både stil och kroppsliga sätt att vara på för att "smälta in", bestämde de sig för att utmana några av dessa normer helt enkelt genom att klä sig annorlunda. Julie ifrågasatte även om det är möjligt att fira ett ökat antal kvinnliga musiker i vissa musikscener, om andra scener, som dansband, på grund av sin klassrelaterade status, inte ens ingår i offentliga diskussioner om sexism i musiklivet. När Cat insåg att den internaliserade sexism hon bar på även påverkade hur hon som feminist värderade samarbeten med män högre, skiftade hon fokus för att kunna ge alla musiker i studion ett likvärdigt bemötande och värde, medan Orania och Anaïs tog beslutet att sluta samarbeta med konserthus i en form som ofta fick dem att känna sig utnyttjade. Jag har beskrivit samtliga dessa handlingar som olika former av feministiska handlingar, vilket innebär att de bär på en potential att utmana och ifrågasätta rådande normer och maktstrukturer bortom förståelsen om jämställdhet som en jämn könsfördelning i musiklivet.

Min avhandling ger inte många konkreta svar på vad feministisk förändring i musiklivet *är*, eller hur, när och om förändring verkligen uppnås. Den viktigaste aspekten av förändring är dess karaktär av ett pågående arbete som hela tiden behöver skifta i både definition och praktik. För att ett feministiskt förändringsarbete inte ska stanna vid vissa idéer om vad som behöver förändras och hur, behöver definitionen av förändring hållas öppen och vara i ständig rörelse. Vi kan och bör fira framgångar och vinster vad gäller större tillgång till musikskapande för kvinnor och transpersoner, förändring av könskodade attityder eller större uppmärksamhet på sexuellt våld i musiklivet. Vi kan och bör samtidigt fortsatt förhålla oss kritiskt till samma framgångar och vinster för att vara öppna för att upptäcka fler maktrelationer i behov av uppmärksamhet, solidaritet och handling. Vi kan fråga oss vem som står på scen och varför, vem som kommer till konserterna, vad som händer i dessa musikaliska rum och framför allt, vad och vems berättelser om musik, makt och ojämlikhet som hörs mest och varför. På

vägen, med utgångspunkt i musikernas berättelser i detta kapitel, kan hopp, självreflektion, kollektivt arbete och kreativitet vara till viktig hjälp, i stort som smått.

## Diskussionsfrågor

- Vad anser du att frågor om jämställdhet och jämlikhet i musiklivet kan handla om? Hur motiverar du det med hänsyn till olika former av maktrelationer?
- Ser du några behov av förändring i relation till feministiska perspektiv på makt i musiklivet och i så fall vilka?
- Om du sysslar med musik, hur kan du arbeta med självreflektion och maktmedvetenhet i relation till ditt eget musikskapande?

## Litteraturlista

- Berkers, P., & Schaap, J. (2018). *Gender inequality in metal music production*. Bingley, UK: Emerald Publishing Limited.
- Cannizzo, F., & Strong, C. (2020). 'Put some balls on that woman': Gendered repertoires of inequality in screen composers' careers. *Gender, Work & organization*, 27(6), 1346–1360.  
doi:10.1111/gwao.12496
- Clawson, M. A. (1999a). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193–210.  
doi:10.1177/089124399013002003
- Clawson, M. A. (1999b). Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band. *Popular Music*, 18(1), 99–114.  
doi:10.1017/S0261143000008746
- Dobre Billström, R. (2022). *Feminist musical engagements. The struggle against gender inequalities in music-making practices*. Diss. Örebro: Örebro universitet.
- Edmond, M. (2019). Gender, policy and popular music in Australia: 'I think the main obstacles are men and older men'. In S. Raine & C. Strong (Eds.), *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change* (pp. 73–88). New York: Bloomsbury Academic.
- Gadir, T. (2016). Resistance or reiteration? Rethinking gender in DJ cultures. *Contemporary Music Review*, 35(1), 115–129.  
doi:10.1080/07494467.2016.1176767
- Gadir, T. (2017). Forty-seven DJs, four women: Meritocracy, talent and postfeminist politics. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 9(1), 50–72.
- Gavanas, A., & Öström, A. (2016). *DJ-liv: Historien om hur diskjockeyn erövrade Stockholm*. Möklinta: Gidlund.
- Griffiths, N. K. (2009). 'Posh music should equal posh dress': An investigation into the concert dress and physical appearance of female soloists. *Psychology of Music*, 38(2), 159–177.  
doi:10.1177/0305735608100372
- hooks, b. (2015). *Feminist theory: From margin to center*. New York: Routledge.

- Lilliestam, L. (2017). Swedish dance bands: Danceable, melodious, and familiar. In A. Björnberg & T. Bossius (Eds.), *Made in Sweden: studies in popular music* (pp. 79–90). New York: Routledge.
- Macarthur, S., Bennett, D., Goh, T., Hennekam, S., & Hope, C. (2017). The rise and fall, and the rise (again) of feminist research in music: ‘What goes around comes around’. *Musicology Australia*, 39(2), 73–95. doi:10.1080/08145857.2017.1392740
- McClary, S. (1993). Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, 19(2), 399–423. doi:10.2307/3178376
- Rustin, N. T., & Tucker, S. (2008). *Big ears: Listening for gender in jazz studies*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Scharff, C. (2019). From «not me» to «me too» Exploring the trickle-down effects of neoliberal feminism. *Rassegna Italiana di Sociologia*, 60(4), 667–691. doi:10.1423/96111
- Wych, G. M. (2012). Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review. Update: Applications of Research in Music Education, 30(2), 22–31. doi:10.1177/8755123312437049



# Maktrelasjoner i instrumentalundervisning

*Jon Helge Sætre*

«Noen ganger er han nesten som en bestefar», forteller en student i et forskningsintervju. «Han veileder meg virkelig gjennom livet», sier en annen. I et tredje intervju sier en student: «Han lærer Mozart på nytt sammen med meg». I andre intervjuer uttrykker studenter helt andre fortellinger: «Vi var alltid litt redde, og hadde stor respekt for han». Og hun fortsetter, «vi var aldri helt close, for han var den kloke og jeg var den dumme.» Og en mannlig student forteller at «det ble etter hvert veldig mye kritikk, og lite hjelp – jeg fikk bare høre at dette er skrekkelig, gå hjem!» (Fra en intervjustudie om hovedinstrumentundervisning, Sætre, Carlsen og Holm, som er under utgivelse).

## Innledning

Temaet for dette kapitlet er hovedinstrumentundervisning i klassisk musikk i høyere musikkutdanning. For mange er hovedinstrumentundervisning selve kjernen i utøvende musikkutdanning. Den foregår ofte som en-til-en-undervisning, og vi tenker den som en form for mesterlære eller mester-svenn-opplæring som har røtter langt tilbake. I alle fall til konservatoriernes og musikkakademiens oppblomstring på 1800-tallet (Gies 2019). I internasjonal forskning foregår det et iherdig arbeid med å undersøke denne undervisningsformens styrker og svakheter, og mange foreslår justeringer eller nye tilnærminger. Noen mener at dette er helt nødvendig, ikke bare for å stadig utvikle kvaliteten i høyere musikkutdanning, men også fordi instrumentalundervisning foregår i nære relasjoner mellom personer med ulik posisjon og makt. Et slående eksempel er en fortelling i Anna Bulls (2019) bok *Class, control and classical music*, hvor en korsanger sier om sitt forhold til dirigenten: «Some times I feel like I'm his dog! – but in a good way». Samtidig er en-til-en undervisning svært verdifullt for mange studenter, ikke minst fordi de kan få tilrettelagt undervisning som passer deres individuelle behov, slik Helena Gaunt (2009) beskriver i sin studie av engelske konservatoriestudenter.

Hovedargumentet i dette kapitlet er at instrumentalundervisning i klassisk musikk i høyere musikkutdanning ikke er én ting, men mange. Gjennom innspill fra forskningslitteratur vil jeg vise at den foregår på til dels svært forskjellige måter i ulike praksiser. Vi kommer slik inn på temaer som oppfatninger av lærerroller i mesterlæretradisjonen, sosiale organiseringsformer, eierskap og medbestemmelse, og læring. Mye av tankegangen og grunnlaget for kapitlet kommer fra arbeidet med en forskningsstudie om nettopp hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning (Sætre, Carlsen og Holm, under utgivelse). Studien var en kvalitativ intervjuundersøkelse av 11 internasjonale og én norsk student ved en norsk musikkutdanningsinstitusjon. Alle hadde erfaringer med hovedinstrumentundervisning i høyere utdanning i minst to land. Disse landene var Norge (som alle altså hadde erfaringer fra) og USA, Russland, Tyskland, Sverige, Belgia, Frankrike, Italia, Ukraina, Romania, Kina, Sør-Korea og Taiwan. I intervjuene ble studentene bedt om å beskrive hvordan undervisningen foregikk og hva som kjennetegnet den i de ulike kontekstene studentene var kjent med.

## Relasjoner mellom lærer og student

Sitatene i starten av dette kapitlet viser at studenter opplever forholdet til sine hovedinstrumentlærere på ulike måter. Deres fortellinger vitner om ulike typer lærer-studentrelasjoner og ulike typer lærer- og studentroller. Dette kommer også fram i andre studier. Izabela Wagner (2015) fulgte for eksempel lærere og elever i den russiske fiolinskolen i sin sosiologiske studie. Hun beskriver relasjoner som kjennetegnes av gjensidig nytte og avhengighet<sup>17</sup>. Hun kaller dette fenomenet karrierekopling (*career coupling*). Det vil si at begge parter vinner status gjennom samarbeidet. Læreren investerer tid og krefter på sine studenter, gir dem tilgang til sitt nettverk, og status gjennom sin anerkjennelse. Samtidig får læreren økt status gjennom den suksessen elevene oppnår. Karrierekopling er forresten gjenkjennelig også i høyere musikkutdanning, hvor lærere som er ansatt på kunstnerisk grunnlag og som søker opprykk<sup>18</sup> til en høyere tittel legger ved oversikter over tidligere studenters meritter og suksesser. Dette ses altså som et tegn på vellykkethet.

Wagners studie (2015) vitner ellers om at instrumentallærere kan være av både den strenge og dominerende sorten og den hjelpsomme og vennlige

---

<sup>17</sup> På svenska: ömsesidig nytta och beroende.

<sup>18</sup> På svenska: befordran.

sorten. Dette er også et sentralt funn i Sætre, Carlsen og Holm (under utgivelse). Vi identifiserte tre ulike fortellinger om læreren. Noen studenter forteller om den autoritære læreren, noen beskriver en lærer som opererer mer som en mentor, mens andre forteller om en kollegial lærer (*the co-learner*).

*Den autoritære læreren* er den autoritære musikeren og læreren som framstår som musikalsk ekspert og gjerne inngir respekt og ærefrykt<sup>19</sup> hos studenten. Det var interessant for oss å legge merke til at flere studenter som beskrev slike lærere mente det var en fornuftig posisjon å innta. En student beskrev derimot et svært anstrengt forhold som fra et tidspunkt ble gradvis dårligere og hvor det til slutt bare ble kritikk å få. Studenten beskrev også denne læreren som en viktig vokter over inngangsporten til byens symfoniorkester.

*Mentoren* er en annen type lærer, som vi også fant i vårt materiale. Noen studenter beskriver sine lærere som ikke bare instrumentallærere, men en som veileder dem gjennom livet. Noen sier til og med at (mannlige) lærere kan være nesten som en far eller bestefar, på grunn av den omsorgen, hjelpsomheten eller trøsten de får fra dem. Det er grunn til å tro at mentoren definerer innholdet i instrumentalundervisning mye bredere enn det mesteren gjør, som kanskje lettere fokuserer på repertoar, teknikk og interpretasjon.

*Kollegaen* er en interessant lærerrolle. En student i studien beskriver en lærer som lærer sammen med han, som opererer nærmest som en kollega. Studenten sier at «det er ikke bare det at jeg respekterer læreren, han respekterer meg også». Denne læreren kunne gjerne stoppe opp i timen og notere interessante tekniske eller musikalske løsninger som studenten foreslo. Og når studenten jobbet med et stykke av Mozart, beskriver han det slik.

Jeg spiller det, og selvsagt er det ikke nytt for meg. Og det er selvsagt ikke nytt for han. Men han lærer det på nytt sammen med meg. Hjelper meg, leder meg, som et stort skip, og forsøker å seile det inn i riktig havn.

Disse tre lærerrollene er forskjellige, ikke minst når det gjelder hvordan de håndterer og operasjonaliserer sin maktposisjon. Rollene ser også ut til å bygge på, eller åpne for, ulike former for og grader av eierskap, kommunikasjon og læring, som er fundamentale komponenter i undervisning.

---

<sup>19</sup> På svenska: vördnad.

## Sosiale organiseringsformer

Videre ser det ut til at undervisning på hovedinstrument i klassisk musikk gjennomføres ved å ta i bruk ulike sosiale organiseringsformer. I noen tilfeller består undervisningen utelukkende av en-til-en undervisning, ifølge Sætre, Carlsen og Holm (under utgivelse). Andre lærere åpner opp en-til-en undervisningen for studentens kammermusikkensemble, eller andre studenter som kan høre på dersom de vil. Andre steder kan undervisningen foregå på en ganske annen måte, for eksempel som følgende scenario:

Carl studerer trompet på et musikkakademi i Skandinavia. Han har ukentlige, individuelle timer med sin hovedinstrumentlærer. Hver uke har Carl og to andre trompetstudenter i tillegg gruppetime sammen med denne læreren. De spiller for hverandre og både studentene og læreren kommenterer, gir råd og stiller spørsmål. En gang i måneden møtes også hele trompetklassen til klasstime. Trompetlærerne veksler på å lede klasstimene. De studentene som har lyst eller behov for å spille på klasstimen melder seg på i forkant. Av og til får også Carl timer med andre trompetlærere, for eksempel solotrompeteren i byens orkester som har timer rettet mot forberedelse til prøvespill.

I dette scenariet organiseres altså hovedinstrumentundervisning ikke kun som en-til-en, men også som en-til-mange og mange-til-en. Undervisningen består av individuelle timer, gruppetimer og klasstimer som undervises av et team av lærere. Som vi skal se kan en slik utvidet sosial ramme åpne for en annen læringsdynamikk enn individuelle timer.

## Former for medbestemmelse

I studien av internasjonale studenter (Sætre, Carlsen & Holm, under utgivelse) forsøkte vi å finne ut hvem som tar ansvaret for læringsprosessen, og hvem som bestemmer når det gjelder repertoar, interpretasjon, teknikk og kunstnerisk utvikling. Noen praksiser var ifølge studentenes beskrivelser svært lærerstyrt; læreren bestemmer alt. Andre studenter beskrev mer studentstyrte praksiser hvor de ble innlemmet i beslutningsprosessen, og også utfordret til å mene noe om interpretasjon, kunstnerisk utvikling og teknikk. Studien tyder også på at flere studenter blir gitt mer eierskap og ansvar på masternivå enn på bachelornivå. Spørsmålet om hvem som bestemmer i undervisningen handler ikke kun om makt eller beslutnings-

ansvar. Ifølge Helena Gaunt (2009) utvikler det seg for noen studenter et avhengighetsforhold til læreren, slik også Wagner (2015) fant. Gaunt er bekymret for at studenter i slike relasjoner blir uselvstendige og handlingslammet når de etter hvert er nødt til å stå på egne ben som musikere. Hun anbefaler derfor at studenter i sine senere år i høyere musikkutdanning bør ha flere instrumentallærere, og ikke bare én.

Det virker også som det er en sammenheng mellom lærerroller, eierskap og organisering. Som vi har sett er instrumentalundervisning i klassisk musikk i høyere utdanning av og til organisert utelukkende som en-til-en undervisning. Det kan være et resultat av bestemte oppfatninger av lærerrollen og hvem som har ansvaret for undervisning. En lærer som inntar en tydelig mesterrolle, og som samtidig opplever å ha det fulle ansvaret og beslutningsmyndigheten i undervisningen er kanskje ikke interessert i å utvide den sosiale rammen for undervisningen? Det kan også være et resultat av å ville ha sine egne studenter for seg selv, hvis vi legger til grunn at vellykkede studenter er en form for status eller kapital i dette feltet, som Wagner (2015) hevder. I vår studie (Sætre, Carlsen og Holm, under utgivelse) fant vi flere eksempler på studenter som fortalte at det var svært vanskelig å bytte lærer, siden lærerne ifølge studentene betraktet det som et spørsmål om ære. Det er viktig å presisere at en-til-en praksiser ikke nødvendigvis er lærerstyrte, og at de heller ikke av nødvendighet er dominert av lærere som inntar mesterrollen.

Praksiser som innlemmer flere personer i samme rom, slik som gruppeundervisning, klasses timer eller undervisning i team, åpner for andre lærer- og studentroller. Hanken (2016) fulgte et forsøk med gruppeundervisning på Norges musikkhøgskole, og konkluderer blant annet med at gruppeundervisning krever fleksible lærere, som kan veksle mellom instruksjon og veiledning og som også har evnen til å trekke seg lenger tilbake enn de kanskje ellers er vant med. Bjøntegaard (2015) og Daniel (2006) har også forsket på gruppeundervisning, og begge observerte at studentene er mye mer aktive deltakere i denne formen for undervisning, og at kommunikasjonen mellom lærer og studenter er mer jevnbyrdig<sup>20</sup> og at studentene også lærer mye av hverandre. Som en grell kontrast forteller noen studenter i studien til Sætre, Carlsen og Holm (under utgivelse) at studentene aldri opplevde å få kommentarer fra andre studenter i instrumentalundervisningen, selv om det altså var andre studenter tilstede.

---

<sup>20</sup> På svenska: jämbördig.

## Former for læring

Instrumentalundervisning i klassisk musikk varierer altså på svært sentrale punkter. Undervisningen organiseres ulikt. Lærere inntar eller blir gitt ulike roller, og det varierer hvem som har eierskap, ansvar og talerett i undervisningen. Alt dette påvirker hvilke studentroller som er mulige. Jeg vil videre forslå at variasjonen vi legger merke til kan forstås og delvis forklares som utslag av ulike former for læringssyn.

Australske forskere (Carey, Bridgstock, Taylor, McWilliam & Grant 2013) gjorde en undersøkelse av en rekke lærere og deres en-til-en undervisning. De fant ut at undervisningen foregikk på to ulike hovedmåter, som de kaller transformativ pedagogikk (transformative pedagogy) og overføringspedagogikk (transfer pedagogy). Ingen lærer representerte kun én av disse, men alle lente seg i større eller mindre grad mot den ene eller den andre. Transformativ pedagogikk er ifølge Carey og Grant (2016; en oppfølgingsstudie) student-orientert, fleksibel, lydhør, utforskende og opptatt av å forberede studentene for ulike utøvende kontekster. Overføringspedagogikk (transfer pedagogy) kjennetegnes ifølge disse forskerne av instruksjon, etterligning, mindre fleksibilitet og en orientering mot vurdering og teknikk og interpretasjon som forstås uavhengig av utøvende kontekster. I transformativ pedagogikk er altså læreren ute etter å lytte til studenten og hennes behov og synspunkter, og målet er langsiktig utvikling mot selvstendig tenkning og kunstnerskap. Det kan virke som dette lærings- og undervisningssynet er i samsvar med og krever en mentor- eller kollega-lærerrolle. Den student-orienterte, lydhøre, fleksible og kontekstrikke orienteringen gjør det videre mulig å tenke at instrumentalundervisning er et ansvar som kan fordeles på flere studenter og lærere. Overføringspedagogikk minner mer om mesterlærerrollen, og bygger antagelig på en idé om at læreren besitter kunnskap, ekspertise og erfaring som skal overføres til studenten. Carey og kollegaer tar tydelig stilling i favør av transformativ pedagogikk, og mener på samme måte som Gaunt (2009) at denne formen for undervisning er best for studentens utvikling av selvstendighet og kunstnerisk autonomi.

Kim Burwell (2021) gjennomførte en interessant studie av det hun kaller autoritativ pedagogikk, som på mange måter kan minne om overføringspedagogikk, i den grad at den er lærerstyrt og vektlegger instruksjon. Autoritativ pedagogikk kritiseres av mange, ikke minst i det pedagogiske feltet, ifølge Burwell. Likevel fant hun ut gjennom å observere og snakke med en lærer og en student som samarbeidet på en slik måte at det ikke

nødvendigvis er uheldig.<sup>21</sup> Timene var svært detaljorienterte med et tydelig fokus på teknikk og interpretasjon. Læreren ga detaljerte råd og hun sa utallige ganger at her må du gjøre slik, og ikke slik. Du må tenke på denne måten, føle det på denne måten. Her ønsker komponisten dette. Og så videre. Det sentrale for Burwell var at studenten var klar for det og ikke var avhengig av ros. Og det de jobbet med var et helt spesialisert innhold hvor læreren dro veksler på sin erfaring. Det er nok viktig å ta med seg denne innsikten, som viser at valget ikke nødvendigvis handler om å konsekvent velge mellom en lærerstyrt eller en studentstyrt undervisning, men at det også kommer an på hva lærere og studenter jobber med og hva de ulike partene er klare for, og setter pris på.

Det finnes også andre måter å forstå undervisning og læring på. Når de australske forskerne snakker om transformativ pedagogikk og overføringspedagogikk ser de nok for seg en viss type undervisning som preges av en viss ansvarsfordeling mellom lærer og student. For eksempel at studenten spiller og læreren kommenterer. Eller at læreren demonstrerer og studenter etterligner. Eller at læreren instruerer, eller oppmuntrer til mer gjensidig dialog. I en studie av kammermusikkundervisning (Sætre og Zhukov 2022) ble det gjort et forsøk hvor læreren i stedet ble en del av studentensemblet, og det er en helt annen måte å organisere og tenke undervisning på. I stedet for den mer tradisjonelle lærerrollen ble altså læreren en medmusiker og spillende kollega. Da endret læringens modus seg, på sett og vis, til å handle om deltakelse og gjensidig musikalsk samarbeid. Og mye av innholdet endret seg fra verbal kommunikasjon til musikalsk arbeid, observasjon og lytting. Det var interessant å merke seg at alle involverte studenter og lærere mente at dette var en nyttig, intens og profesjonalisert form for kammermusikkundervisning.

## Undervisningens innhold og mål

Som i all undervisning, er et sentralt spørsmål hva som er målet med hovedinstrumentundervisning i klassisk musikk i høyere musikkutdanning. Vi ser at de ulike lærerrollene og læringssynene ser ut til å forstå dette på forskjellige måter. Noen vektlegger et spesialisert fokus rettet mot interpretasjon og repertoar (Gaunt 2008; Daniel 2006). Andre vektlegger et bredere tematisk område som også kan omfatte personlige forhold og ulike former for veiledning fram mot framtidig yrkesliv. Om vi velger det ene eller det

---

<sup>21</sup> På svenska: ogynnsamt.

andre er nok delvis et personlig bevisst eller ubevisst valg som bygger på hva vi tror på og har erfaring med når det gjelder undervisning, læring og utvikling. Det kan også henge sammen med hva lærere mener er deres mandat, eller hva de mener studentene krever av dem. Det kan også henge sammen med større samfunnsmessige mekanismer, særlig knyttet til hva eller hvem som har makt i musikkfeltet. Det er liten tvil om at et sentralt mål for mange i høyere, utøvende musikkutdanning er at studentene oppnår et høyt utøvende, teknisk og kunstnerisk nivå. Det ønsker nok både studenter og lærere. Men hvem definerer hva som kjennetegner dette høye nivået? Hvem definerer hva som er godt? Dette er et spørsmål om makt. Lærere kan utøve makt gjennom å definere hva som er godt, sikkert ofte på bekostning av hva studenter mener om saken og hva de ønsker å prioritere. Men er det så enkelt? Hva om lærere sier at de ikke har noe valg, at de handler til studentenes eget beste ved å vektlegge det som teller i musikkbransjen som studentene ønsker å bli en del av? David Leech-Wilkinson har sterke synspunkter på dette. Han argumenterer for at musikkfeltet fungerer nærmest som en politistat, og at det klassiske musikkfeltet har utviklet seg til et område der det kun finnes bestemte måter å spille musikken på. Vi skal forholde oss til en tradisjon hvor komponistens ønsker, Urtext og overleverte tolkningstradisjoner bestemmer hva som er lov og ikke lov. Leech-Wilkinson mener at dette struper all form for frihet, nyskaping og innovasjon. Han mener at denne situasjonen opprettholdes av en rekke aktører i feltet. Nettverket av agenter, produsenter, jurydommere, kritikere og nettopp lærere definerer og kontrollerer hva som er den rette representasjonen og interpretasjonen av klassisk musikk.

I Sætre, Carlsen og Holm (under utgivelse) ser vi spor av denne situasjonen som Leech-Wilkinson beskriver. Enkelte studenter forteller om praksiser hvor det bare er én måte å spille et bestemt repertoar på. Dette kan nettopp handle om at svært sterke tolkningstradisjoner bestemmer premisene for interpretasjon og representasjon. Andre studenter beskrev derimot praksiser som var annerledes. Flere av disse var i langt større grad preget av personlig frihet i interpretasjon. Studentene ble i disse praksisene spurt om hvordan de selv ønsket å tolke repertoaret. En av studentene i studien beskriver en praksis hvor læreren ikke la personlig frihet til grunn for interpretasjon, men heller musikkvitenskapelig forståelse og innsikt.



## Avslutning

Hovedinstrumentundervisning er en betydningsfull, tradisjonsrik og debattert del av høyere musikkutdanning. Den foregår som vi har sett på mange måter, for eksempel når det gjelder organisering, lærerroller, medbestemmelse, læringssyn og forståelse av mål og innretning. En svært sentral del av hovedinstrumentundervisning foregår i små og nære relasjoner i en-til-en settinger. En-til-en undervisning blir både sett på som svært sentral og betydningsfull, men også som en utsatt arena der det fort kan utvikle seg uheldige<sup>22</sup> relasjoner. Siden kun to personer er involvert i denne undervisningsformen, er det dessuten vanskelig for mange lærere å oppleve et kollegialt fellesskap for utvikling og deling av erfaringer. Samtidig er det en skjør arena som unndrar seg innsyn, som er uheldig dersom studenter opplever at læreren bestemmer for mye, eller opplever maktmisbruk på andre måter. Derfor tenker jeg helt til slutt at denne boken og dette kapitlet er viktig, fordi det potensielt kan danne grunnlag for personlig refleksjon og samtaler og erfaringsutveksling studenter imellom og mellom lærere og studenter.

---

<sup>22</sup> På svenska: *ogynnsamma*.

## Diskussionsfrågor

- Hvilke lærerroller og studentroller kjenner du igjen fra den musikkundervisningen du selv har fått?
- Hva har undervisningen du har fått handlet om? Er du fornøyd med denne vektleggingen?
- Har du selv erfart å være i en utfordrende relasjon med en lærer? Hva tror du årsakene til utfordringene var, og hvem kunne ha gjort noe med det?
- I hvor stor grad har du selv utviklet en musikalsk og kunstnerisk selvstendighet, og hva har fremmet og hemmet denne utviklingen?
- Hva slags lærer ønsker du å være, hvis du selv underviser?

## Litteraturlista

- Bjøntegaard, B. J. (2015). A combination of one-to-one teaching and small group teaching in music education in Norway: A good model for teaching? *British Journal of Music Education*, 32 (1), 23-36.  
<http://dx.doi.org/10.1017/S026505171400014X>
- Bull, A. L. (2019). *Class, Control and Classical Music*. Oxford University Press.
- Burwell, K. (2021). Authoritative discourse in advanced studio lessons. *Musicae Scientiae*, 25 (4), 465–479.  
<https://doi.org/10.1177/1029864919896085>
- Carey, G. M., Bridgstock, R., Taylor, P., McWilliam, E. & Grant, C. (2013). Characterising one-to-one conservatoire teaching: some implications of a quantitative analysis, *Music Education Research*, 15:3, 357-368, <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.824954>
- Carey, G. & Grant, C. (2016). Enacting transformative pedagogy in the music studio: A case study of responsive, relational teaching. In *Proceedings of the 21st International Seminar of the ISME Commission on the Education of the Professional Musician (CEPROM)*. Retrieved from:  
<https://www.isme.org/sites/default/files/documents/ISME%20CEPROM%20Proceedings%202016final.pdf#page=57>
- Daniel, R. (2006). Exploring music instrument teaching and learning environments: video analysis as a means of elucidating process and learning outcomes, *Music Education Research*, 8 (2), 191–215, <https://doi.org/10.1080/14613800600779519>
- Gaunt, H. (2008). One-to-one tuition in a conservatoire: the perceptions of instrumental and vocal teachers. *Psychology of Music*, 36 (2), 215–245. <https://doi.org/10.1177/0305735607080827>
- Gaunt, H. (2009). One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal students. *Psychology of Music*, 38 (2), 178-208. <https://doi.org/10.1177/0305735609339467>
- Gies, S. (2019). How music performance education became academic: On the history of music higher education in Europe. I S. Gies & J. H. Sætre (eds.), *Becoming musicians: Student involvement and teacher collaboration in higher music education*. NMH Publications 2019, vol 7. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2642235>

- Hanken, I. M. (2016). Peer learning in specialist higher music education. *Arts and humanities in higher education*, 15 (3-4), 354-375.  
<https://doi.org/10.1177/1474022216647389>
- Leech-Wilkinson, D. (2016). Classical music as enforced Utopia. *Arts & Humanities in Higher Education*, 15 (3-4), 325-336.  
<https://doi.org/10.1177/1474022216647706>
- Sætre, J. H., Carlsen, M. & Holm, H. (forthcoming). Difference in higher education musical instrument tuition: Towards an analytical framework. *British Journal of Music Education*.
- Sætre, J. H. & Zhukov, K. (2022). Let's play together: Teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*, 23 (5), 553-567.  
<https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1979499>
- Wagner, I. (2015). *Producing excellence: The making of virtuosos*. Rutgers University Press.

# Vem görs till lyssnare?

*Åsa Bergman*

När välkomstapplåderna tystnat vänder sig dirigenten mot orkestern och slår i gång första satsen av Sjostakovitjs symfoni nr 7, den som också kallas för Leningradsymfonin. Lokalen där framträdandet äger rum är Göteborgs konserthus, en plats där jag varit publik många gånger tidigare. Det som gör detta tillfälle speciellt är att jag tar del av konserten hemifrån, via streamingtjänsten GSoplay. När jag lyssnat färdigt på den 80 minuter långa konserten går det enkelt att söka efter nya inspelningar. Dessa kan jag provlyssna på ett par minuter för att se om det är musik som verkar intressant att höra mer av. Om inte, letar jag mig vidare i utbudet av förinspelade konserter. Skulle jag i stället vilja veta mer om musiken finns också möjlighet att titta på intervjuer och kortfilmer där musiker, solister och dirigenter medverkar. Bland de många filmerna hittar jag ett fyra minuter långt samtal med dirigenten Santtu-Matias Rouvali om symfonin jag just lyssnat på.

## Musikkonsumtion i den digitaliserade eran

Det har ibland hävdats att de senaste hundra årens musik- och medieteknologiska utveckling har förändrat förutsättningarna för musikkonsumtion på så sätt att musiklyssning blivit en alltmer integrerad del i människors vardagsliv (Kassabian 2013). Det har också uppmärksammats hur digitaliseringen på musikområdet gjort det möjligt att välja både vad vi vill lyssna på, när vi vill lyssna och inte minst att anpassa vårt musiklyssnande till situationen vi befinner oss i (Hagberg & Kjellberg 2017). Dessutom har förutsättningarna att skapa individuella spellistor, och att anpassa dem efter önskemål och behov, förbättrats avsevärt på senare tid tack vare streamingtjänster som Spotify och Youtube (Nealon 2018).

Digitaliseringen har också, som det inledande exemplet visar på, lett till att konsertinstitutioner idag erbjuder ett större utbud som publiken kan ta del av utan att vare sig köpa biljett eller infinna sig i konsertsalen vid en bestämd tidpunkt. Detta innebär å ena sidan möjligheter för konsertarrangörer att nå ut till nya lyssnargrupper, men å andra sidan utmaningar då föreställ-

ningar om hur en konsert eller ett musikframträdande förändras när det frikopplas från tid och rum (Bergman 2021).

Vid sidan av att kulturinstitutioner idag har att förhålla sig till digitalisering och med anledning av det behöver erbjuda individanpassade konsertupplevelser, måste de också ta hänsyn till den marknadsanpassning som ägt rum inom kultursektorn de senaste decennierna. Förutom att denna lett till ökade krav på ekonomisk bärighet och att anpassa utbudet till publikens önskemål, har den också lett till att tidigare erkända konstnärliga ideal kommit att utmanas och ifrågasättas (Røyseng et al. 2017, Kupfer 2021).

Frågan som står i fokus i detta kapitel är mot bakgrund av det hur symfoniorkestrar förhåller sig till publikens önskemål och preferenser när de presenterar sina konsertprogram. Vilka lyssnaridentiteter erbjuds till samtida publik med tanke på att konsertutbudet ska uppfattas som så attraktivt som möjligt? En annan fråga som väcks är om publikens förväntade önskemål är den enda hänsyn som orkestrar tar när de marknadsför symfonisk musik. Kan det rent av vara så att de lyssnaridentiteter som tillhandahålls också skapar förutsättningar för att traditionella estetiska värdenormer kan vidmakthållas och leva vidare? Och om ja, på vilket sätt märks det i deras marknadsföring?

Kapitlet bygger på resultatet från en nyligen avslutad undersökning av hur London Symphony Orchestra (LSO) och Göteborgs Symfoniker (GSO) presenterar sina konsertprogram. Materialet utgörs av texter, bilder och audiovisuellt material samt av observationer från lokala marknadsföringskampanjer och mellansnack vid livestramade konserter.<sup>23</sup> Exempelen som refereras till i kapitlet samlades in under åren 2018–2021. Undantaget från den här tidsperioden är det inledande exemplet från GSOplay som publicerades under senare delen av våren 2023 och som var tillgängligt fram till början av augusti samma år.

I kapitlet presenteras två olika sätt som symfoniorkesterkonserter görs attraktiva för lyssnaren, det första genom att betona kvaliteter hos musiken eller musikens struktur och det andra genom att framhålla de funktioner musiken kan fylla. Resultatet från undersökningen visar att publiken karaktäriseras på olika sätt och i följande text uppmärksammas hur konsertbesökare positioneras som: den *individualistiska* respektive den *socialt orienterade lyssnaren*, den *globala musikkännarentusiast*en, den *statusorienterade lyssna-*

---

<sup>23</sup> Studien är en del av forskningsprojektet *Klassisk musik för en medialiserad värld* som finansierades av Vetenskapsrådet perioden 2018–2023.

ren, den samhällsengagerade lyssnaren samt den emotionellt inriktade lyssnaren.

## **Musik för den individualistiska respektive den socialt orienterade lyssnaren**

I undersökningen ingår både marknadsföring av orkestrarnas online-konserter och deras reguljära programutbud, men det är i presentationen av den digitala konsertverksamheten som möjligheten att anpassa lyssnandet till individuella behov betonas allra mest. Medan det orkesterägda skivbolaget LSO-live gör sin musik tillgänglig genom samarbeten med streamingtjänster som Apple music store, Itunes store och Spotify, tillhandahåller GSO inspelade konserter via GSOplay. Liksom LSO-live finns GSO-play både som webbtjänst och som en smartphoneapplikation, men medan musiken på LSO-live är avgiftsbelagd marknadsför GSO sitt digitala konsertutbud som: "Konserter var du än är – helt gratis". Friheten att kunna lyssna på musiken när som helst och var som helst framhålls återkommande som en styrka. På GSO:s smartphone-app uttrycks det på följande sätt:

Njut av Sveriges nationalorkester när och där det passar dig. Streama konserter inspelade live i Göteborgs konserthus. Appen är fylld med uppdaterat innehåll och via pushnotiser får du meddelande när det finns nya konserter att titta på!

Det digitala konsertutbudet framstår utifrån exemplet här vara riktat till en lyssnare som har fullt upp eller som har en livssituation som innebär att ibland vara på resande fot. För en sådan person innebär pushnotiser erbjudande om att själv slippa hålla koll på när det finns ny musik och nya konserter att ta del av. Tack vare att konsertupplevelsen separeras från rum och tid kan denna upptagna och mobila person bestämma både plats och tidpunkt för att lyssna, men inte minst viktigt också anpassa musikupplevelsen i förhållande till egna önskemål och behov (jfr Hagberg & Kjellberg 2017, Nealon 2018).

Musikens funktion som en resurs i den moderna människans vardagsliv understryks dock inte enbart i relation till det digitala konsertutbudet, utan även i marknadsföringen av den reguljära konsertverksamheten. I samband med en julklapps kampanj som GSO genomförde i december 2019 pekades konsertbiljetter ut som en passande gåva till "den hyperstressade", eller till en vän "som har svårt att hitta tid för sig själv". Stressen som reklamen för

konserterbiljetter säger sig vilja motverka kan förstås som just ett sådant livsstilserbjudande som framhålls vara en viktig marknadsföringsstrategi för dagens kulturinstitutioner (Kupfer 2021). Att motverka stress framstår också som ett rimligt erbjudande givet hur lyssnaren i det tidigare exemplet positioneras som upptagen och som ständigt på språng.

Under delar av den period då undersökningen genomfördes gjorde pandemirestriktioner att både LSO och GSO fick stänga ner sina offentliga konsertverksamheter. Det digitala konsertutbudet utökades då och medan LSO skapade webbplattformen *Always playing* där de två gånger i veckan publicerade arkivkonserter tillsammans med nyinspelade introduktioner, använde GSO sin redan etablerade plattform GSoplay för att på motsvarande sätt schemalägga publiceringar vid givna dagar och tider. Under pandemin framhölls dock andra fördelar med att konserterna fanns tillgängliga online. Snarare än att påtala möjligheten att göra individuella val betonades istället musikens förmåga att stärka banden mellan människor och att etablera en känsla av samhörighet i samband med konsertbesök. Detta trots att publiken befann sig isolerad i sina respektive hem avskilda från andra lyssnare. På LSO:s hemsida våren 2020 beskrivs musikens förmåga att koppla samman människor på följande sätt:

We know that music can bring comfort, hope and community in difficult times, and our mission remains to ensure that this is available to everyone, everywhere (...) We will provide digital programme notes and we hope that you will be able to sit down and watch at the same time as friends and family, wherever you are.

När musiken i detta exempel påstås kunna skänka hopp och gemenskap i den svåra tid som pandemin innebar för många understryks alltså sociala kvaliteter hos styckena som ingår i programmet. Detta snarare än att framhäva lyssnarens önskemål och behov som styrande för vilka kvaliteter som kan åberopas. I likhet med hur musiken i de tidigare exemplen görs till något som kan anpassas efter önskemål och behov betonas dock även här den funktion musiken kan fylla för lyssnaren. Att funktion sätts i centrum ligger också i linje med hur nyttoaspekten blivit allt viktigare att framhålla för att kulturverksamheter ska uppfattas som relevanta i en tid då marknadsanpassning och ekonomisk lönsamhet blivit en del av kulturinstitutionernas vardag (Røyseng et al. 2017).



## Den globala musikkännarentusiasten

Den symfoniska musikens sociala potential påtalas dock inte enbart i relation till ensamhet eller utsatthet. En kollektiv dimension av konsertbesök understryks också när publiken görs till en del av ett globalt nätverk bestående av musikälskare från hela världen. Även denna lyssnarposition betonas särskilt ofta under pandemin och på LSO:s hemsida signaleras på följande sätt i slutet av mars 2020 hur orkestern tar ansvar för att tillhandahålla konserter och annat material för just den här publikgruppen:

In the coming weeks we will use our online channels to share videos of performances, articles, interviews and playlists. We invite you to join us and to connect with other music-lovers around the world.

Konsertpublikens internationella karaktär framhålls också under en live-streamad konsert som gavs av GSO i maj 2020, också den arrangerad som ett led i att göra musik tillgänglig för publiken under pandemin. I introduktionen till konserten, där orkesterchefen växelvis pratar svenska och engelska, påtalas publikens geografiska spridning som något positivt:

We are happy to have listeners from Peru, Hong Kong, Istanbul and the United States. We are really happy to have you here.

Även i det kommentarsfält där publiken uppmuntras att skriva frågor eller kommentarer under konserten finns inlägg på olika språk, ofta med hänvisning till den plats lyssnaren befinner sig på:

Thank you from Boston (...) Thank you for keeping me sane, great playing: from Toronto Canada (...) Hello everyone and thank you from Edinburgh (...) As a citizen of Gothenburg I am so proud of our Symphony Orchestra of Gothenburg (...) Jag blir så glad att få lyssna på härlig musik hemma. Hälsningar från Norrköping (...) Cheers from Hisingen. (...) Tack så mycket och applåder från Rom.

Konstruktionen av konsertpubliken som geografiskt utspridd över olika länder och kontinenter kan å ena sidan ses som en inkluderande gest från orkestrarnas sida på ett sätt som befäster bilden av konsertutbudet som till-

gängligt ”var du vill” och ”där det passar dig”. En betydelse som också kan utläsas ur beskrivningen är att konsertbesöket är tillgängligt för vem-som-helst. Denna föreställning kan i sin tur relateras till idéer om hur den medieteknologiska utvecklingen leder till en mer demokratisk och jämlik tillgång till musik när konsumentens makt och inflytande över musikutbudet ökar till följd av att medieteknik blir billigare, mer tillgänglig och enklare att hantera för enskilda individer (Tapscott 2009, Jenkins 2006/2018). Ytterligare en tolkning av att publikens geografiska spridning framhålls som positiv är att det relaterar till en föreställning om västerländsk konstmusik som universell. I det ingår att musiken uppfattas som neutral i bemärkelsen att den är lika tillgänglig för alla människor oavsett levnadsförhållanden och ekonomiska villkor (jfr Nettl 1983). Detta är dock en idé som har problematiserats och utmanats på basis av att det osynliggör det faktum att ekonomiska, sociala och kulturella livsvillkor inverkar på vem som går på konserter eller på andra sätt engagerar sig i klassisk musik och vem som inte gör det (Tan 2016, Bergman et al. 2016, jfr Bull 2019).

## Den statusorienterade lyssnaren

Ytterligare en publikposition som identifieras i marknadsföringen av symfoniorkestrarnas konsertprogram är den statusorienterade lyssnaren. I undersökningen finns flera exempel på hur orkestrarnas musikverksamhet görs till något exklusivt och presenteras som en form av lyxkonsumtion. Detta är särskilt vanligt förekommande i GSO-materialet. Ett exempel på när musiken pekas ut som en lyxprodukt är i samband med en reklamkampanj för konsertsäsongen som äger rum på det lokala varuhuset Nordiska Kompaniet (NK) i Göteborg i maj 2018. Under evenemanget framträder musiker från GSO iklädda svarta kostymer och långklänningar, och på den specialbyggda scenen för detta specifika tillfälle ges instrument som harpa och flygel framträdande positioner på ett sätt som befäster föreställningen om klassisk musik som något vackert och värdefullt. Eftersom varuhuset också riktar sig till en köpstark kundgrupp kan hävdas att det genom detta event sker ett ömsesidigt värdeutbyte mellan NK och symfonikerna som innebär att de båda aktörernas statusposition bekräftas (jfr Kupfer 2021).

Ett annat exempel på där symfoniska konserter pekas ut som en lyxprodukt är under en marknadsföringskampanj i februari 2021 då GSO lanserar en kokbok bestående av rätter inspirerade av menyer som tidigare serverats på konserthusets restaurang. Även vid denna tidpunkt råder

pandemirestriktioner och lanseringen görs i form av ett livestreamat samtal från konserthusets foajé som sänds via orkesterns hemsida.

Under eventet får tittaren följa hur konserthuskocken lagar en måltid bestående av skaldjursrisotto med röding från ett recept ur boken samtidigt som representanter från orkesterns ledning samtalar om vilken musik som kan passa till de olika rätterna. Här görs dessutom kopplingar mellan väl-lagad mat och musik på ett sätt som positionerar lyssnaren som en fin-smakare både i fråga om musik och matpreferenser.

Att konstruera symfonisk musik som en lyxprodukt och positionera lyssnaren som statusorienterad, eller som en finmakare, innebär samtidigt att konsertbiljetter och abonnemang görs till investeringsobjekt med potential att generera ökat kulturellt kapital. Detta bryter visserligen tvärt emot idén om att estetiska värdenormer luckrats upp och att människor genom det i mindre utsträckning än tidigare agerar i förhållande till musiken på basis av social ställning (Featherstone 2007). Men det ligger samtidigt i linje med hur klassisk musik framhålls fungera som en klassmarkör även i början av 2000-talet och hur sambandet mellan intresse för klassisk musik och social klass-tillhörighet beskrivs som fortsatt hög (Bennett 2009, Bull 2019). Betoningen av exklusivitet i förhållande till symfonisk musik innebär med andra ord att musiken bekräftas som just en klassmarkör och att föreställningar om den klassiska musiken som bärare av kulturellt värde vidmakthålls.

## **Den socialt inriktade och samhällsengagerade lyssnaren**

Ytterligare en lyssnaridentitet som framträder i materialet är den socialt inriktade och samhällsengagerade lyssnaren. Utmärkande för denna lyssnarposition är att den grundar sig i ett ansvarstagande för mänskliga relationer och ett intresse för hållbarhetsfrågor. Vid första anblick urskiljer sig denna position som en motvikt i förhållande till den statusorienterade lyssnaren. Även den samhällsengagerade lyssnaren identifieras företrädesvis i GSO-materialet och framställs i den julklappskampanj som både presenteras genom affischering på väggen till Göteborgs konserthus och sprids via sociala medier i november 2019. Som framgår av bilden på nästa sida görs det genom att framhålla konsertbiljett som den ideala julklappen "till svärmor som önskar sig fred på jorden".



*Affisch skapad av Göteborgs Symfonikers marknadsavdelning och publicerad på konserthusets fasad under december 2019. Publicerad med tillstånd från Göteborgs Symfoniker.*

Liknande affischer som den på konserthusväggen presenteras samtidigt i en glasmonter på samma vägg. På affischerna framhålls konsertbiljetter som den ideala julklappen: "För henne som gillar nya upplevelser...", "Till vännen som längtar efter att umgås...", "För honom som gillar miljövänliga julklappar...", "Till pappan som har nog med slipsar..." och "Till morfar som är värd mer än nya strumpor, i år igen". Genom att beskriva konsertbiljetterna som "miljövänliga", betona hur de kan förmedla "upplevelser" och jämföra dem med julklappar av materiell karaktär som "slipsar" och "strumpor" kommuniceras här en bild av konsertbesöket som något icke-materiellt och som potentiellt ekologiskt hållbart.

Det innebär också att köparen av biljetter positioneras som konsumtionskritisk när denna framhålls vara upplevelseinriktad framför materiellt orienterad, socialt ansvarstagande snarare än mån om att musiken ska tillgodose egna behov, och inte minst som engagerad i klimatfrågan. Men även om den konsumtionskritiska identitet som framträder i julklappskampanjen kan sägas utgöra en kontrast till den statusorienterade lyssnaren inriktad mot materiellt välstånd, kan även denna publikposition förstås som en medelklassmarkör. För tänker en sig klass som något människor uttrycker genom handlingar kan manifestation av en konsumtionskritisk hållning förstås som ett agerande i linje med ett medelklassideal (jfr Skeggs 1997, Bull 2019).

## Den emotionellt inriktade lyssnaren

Den sista lyssnaridentiteten som uppmärksammas i det här kapitlet är den emotionellt inriktade eller känslorienterade lyssnaren. Denna skapas i anslutning till att musiken beskrivs som bärare av känslomässiga kvaliteter eller som kapabel att framkalla känslreaktioner hos lyssnaren och är vanligt förekommande i både LSO- och GSO-materialet (Bergman 2023, kommande). I en beskrivning av Bruckners fjärde symfoni, del av LSO:s konsertprogram säsongen 2018–2019, framhålls musikens känslomässiga kvaliteter på följande sätt:

Its contrasting moods, and overarching theme moving from darkness to light, can be haunting one moment and ecstatic the next, culminating in one of the most enigmatic symphonic conclusions of the 19th century.

Med tanke på hur kontrasterande stämningar och växlingar mellan mörker och ljus, mellan gripande och extatisk betonas i beskrivningen av Brucknersymfonin, görs känslor här till något som kan växla snabbt och ändra karaktär. Ett vanligt inslag i materialet är annars att påtala musikens förmåga att väcka starka och omvälvande känslor hos lyssnaren. Så görs exempelvis när publiken i GSO:s presentation av programserien *Onsdag mellan – Tanka musik mitt i veckan* spelåret 2018–2019 uppmuntras att leva ut och hänge sig åt de känslor som konsertupplevelsen ger upphov till:

Låt känslorna svämma över av musik som Griegs pianokonsert med fenomenet Alice Sara Ott, Sjostakovitj dirigerad av Santtu-Matias Rouvali, mycket Mozart och den magiska violinisten Janine Jansen. I konsertpaketet *Onsdag mellan* får du åtta klassiska konserter, liksom introduktioner en timme innan konsertstart.

Även i bilden som används för att marknadsföra programserien, ett fotografi av ett näsdukspaket prytt med GSO:s logga vid sidan av en hopknycklad näsduk, karaktäriseras musiken som en emotionsskapande resurs, det vill säga som ett verktyg för att framkalla starka känslor hos lyssnaren.

Tanken om musikens potential att beröra och påverka människors känsloliv kan enligt Andreas Kramarz (2019) härledas till antikens etoslära respektive katharsisidé och synen på själslig rening via känslomässig påverkan. Snarlika sätt att tänka kring musiken som en kraft för emotionell påverkan har sedan dess påtalats, men också problematiserats. Betydelsen av symfonisk musik som generator av starka känsloupplevelser är nämligen inte helt okontroversiell med tanke på hur den utmanar föreställningar om musikalisk kvalitet som grundad i stilistiska och formmässiga kvaliteter, det vill säga idén om musik som ett autonomt estetiskt objekt (Dahlhaus 1989). Detta hanterar orkestrarna genom att parallellt med musikens förmåga att beröra lyssnaren på djupet också framhålla de strukturella kvaliteter och estetiska karaktärsdrag som gör musiken till en emotionell resurs, men också genom att betona hur den känslösamma musiken kan generera upplevelsen av en förhöjd närvaro hos lyssnaren, det vill säga som en *sublim* estetisk upplevelse (jfr Downes 2014, se också Bergman 2023, kommande).

Att koppla samman känslor och musik, liksom att positionera publik som känslorienterad och emotionsinriktad knyter samtidigt an till föreställningar om att musik kan fungera som ett verktyg för att bekräfta känslor och sinnesstämningar (jfr Kassabian 2013, Hagberg & Kjellberg 2017, Nealon 2018). Och, när symfonisk musik erkänns som en känslomässig resurs görs den dessutom legitim på kommersiella grunder. Detta med tanke på hur nyttoaspekter och funktion blivit allt viktigare i en tid då offentliga kulturverksamheter kommit att präglas av marknadsanpassning och ekonomisk styrning (Røyseng et al. 2017).

## Avslutning

De lyssnaridentiteter som uppmärksammas i detta kapitel riktar sig till en person med högt livstempo som ibland är i behov av att varva ner, en aktör i

rörelse och för vem musiken är en självklar följeslagare, en lyssnare del av ett globalt nätverk av musikkunniga entusiaster, en emotionellt inriktad individ som antingen lever ut starka känslor eller bejakar sitt inre själsliv, en statusorienterad lyssnare med utvecklade smakpreferenser och som genom att associeras med symfonisk musik är försäkrad ett liv i lyx, samt ett samhällsengagerat, konsumtionskritiskt subjekt med världsförbättrande ambitioner.

Det har redan nämnts, men framställt på det här sättet blir det ännu tydligare: samtliga lyssnaridentiteter som erbjuds relaterar till typiska medelklassideal som att satsa på sig själv, se till att varva ner, bejaka sinnesstämningar och känslor, unna sig guldkant i tillvaron, men också att låta musiken inspirera till engagemang i samhällsfrågor. Ur en marknadsföringsstrategisk synvinkel är det också rimligt att konserthusen vänder sig till en medelklasspublik. För med tanke på att sådana personer fortfarande är överrepresenterade som konsertpublik och att kopplingen mellan klass och smak för klassisk musik fortfarande är hög i början av 2000-talet krävs det mindre för att övertyga just denna publikgrupp om att konsertbesök är något värt att investera i (jfr Bennett 2009, Bull 2019).

Att symfoniorkestrar anpassar reklam och presentationer av sin konsertverksamhet till medelklassideal kan med andra ord förstås som att de ängsligt sneglar på vilka betydelser av musiken som är gångbara och anpassar sig i förhållande till det. Men som jag uppmärksammat i tidigare artiklar kan den här typen av identitetserbjudanden också förstås som att symfoniorkestrarna försöker upprätthålla en balans mellan att vara kommersiellt tilltalande och att reproducera konstnärliga ideal som är viktiga för dem själva och för deras fortsatta giltighet som kulturinstitution (Bergman 2021, 2023, kommande). När identitetsanpassade erbjudanden och traditionella värden kombineras och integreras framstår orkestrarna dessutom kunna styra lyssnarnas preferenser på ett sätt som gynnar dem själva, just eftersom det skapar förutsättningar för att vidmakthålla traditionella konstnärliga värden (Bergman 2023). Med det sagt blir också frågan om vem som äger makten att definiera värdet hos symfonisk musik intressant att väcka. Är det publiken och lyssnarnas intresse som styr, eller är det symfoniorkestrarnas strävan att upprätthålla vissa typer av värden som utgör den viktigaste faktorn? Ett svar är att makten ligger hos båda och att betydelsen och värdet genom förhandlingar där såväl publik som konsertarrangör är involverade i leder till att musikens betydelse för lyssnaren både omdefinieras och upprätthålls.

## Diskussionsfrågor

- I kapitlet presenteras olika lyssnaridentiteter. Vilka kan vara unika för den klassiska musikkulturen? Vilka av dessa känner du igen från andra musikgenrer?
- Hur ser du på orkestrarnas sätt att arbeta med relationen till sin publik?
- Vilka problem ser du med att klassisk musik betraktas som och fungerar som en klassmarkör?
- Vem har makten att förändra stereotypa uppfattningar kring vem som lyssnar på klassisk musik?
- Hur ser kopplingen mellan sociala kategorier såsom klass/kön och musikintresse ut inom andra genrer, enligt din erfarenhet?



## Litteraturlista

- Bennett, T. (2009). *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Bergman, Å. (kommande). Estetiskt egenvärde eller livsstilserbudande. Förhandlingar om den klassiska musikens betydelse i marknadsföring av symfoniska konsertprogram. I: Pontara, T. & Bergman, Å. (red.) *Klassisk musik i det moderna mediasamhället: konstruktioner, föreställningar, förhandlingar*. Göteborg: Makadam förlag.
- Bergman, Å. (2023). Emotional Storms, Passion and Melancholy when Symphonic Music is Legitimated as an Emotional Resource. *Current Musicology*, 109/110, s. 25–42.  
<https://doi.org/10.52214/cm.v109i.9892>
- Bergman, Å. (2021). 'Wherever you are whenever you want' Captivating and Encouraging Music Experiences when Symphony Orchestra Performances are Provided Online. *Open Library of Humanities*, 1(1), s. 1–23. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.4679>.
- Bergman, Å, Lindgren, M. & Sæther, E. (2016). Struggling for integration: universalist and separatist discourses within El Sistema Sweden. *Music Education Research*, 18(4), s. 364–375, DOI: 10.1080/14613808.2016.1240765
- Bull, A. (2019). *Class Control and Classical Music*. New York, NY: Oxford Scholarship online.  
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001>
- Dahlhaus, C. (1989). *The Idea of Absolute Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Downes, S. (2014). Beautiful and Sublime. I: S. Downes (red.) *Aesthetics of Music – Musicological perspectives*. London: Routledge.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Hagberg, J. & Kjellberg, H. (2017). Digitalized music: Entangling consumption practices. I: F. Cochoy, J. Hagberg, M. Petersson McIntyre & N. Sörum (red.) *Digitalizing Consumption. How Devices Shape Consumer Culture*. London: Routledge.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University press.

- Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kramarz, A. (2017). Is the Idea of ‘Musical Emotion’ Present in Classical Antiquity? *Greek and Roman Musical Studies*, 5, s. 1–17.
- Kupfer, P. (2021). Fitting Tunes: Selecting Music for Television Commercials. I: J A Deaville, S-L Tan & R.W. Rodman (red.) *The Oxford Handbook of Music and Advertising*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190691240.013.41
- Nealon, J. T. (2018). *I’m Not Like Everybody Else. Biopolitics, Neoliberalism and American Popular Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Røyseng, S., Wennes, G. & De Paoli, D. (2017). Konsekvenser av målstyring i kunsten. *Praktisk økonomi og finans*, 33(2), s. 172–188.
- Skeggs, B. (1997). *Att bli respektabel. Konstruktioner av klass och kön*. Göteborg: Daidalos.
- Tan, S. E. (2016). “Uploading” to Carnegie Hall: The First YouTube Symphony Orchestra. I: S. Whiteley & S. Rambarran (red.) *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199321285.013.21
- Tapscott, D. (2009). *Grown Up Digital: How the Net Generation is Changing Your World*. New York: McGraw-Hill Professional.

# Musik, makt och upphovsrätt

Ulrik Volgsten

Som innehavare av upphovsrätt har du rätt att själv bestämma ifall musiken du skapat ska få spelas offentligt, eller spelas in och tillgängliggöras via exempelvis YouTube, TikTok eller Spotify. Lagen ger dig rätt att säga nej. Men betyder det också att du har makt att tillåta eller förhindra sådan spridning? Följande kapitel tar upp några situationer där svaret inte är ett självklart ja eller nej. Situationer där makt och rätt inte nödvändigtvis går hand i hand. Historiska återblickar visar hur synen på både skapande och skapare av musik skiftat genom århundradena, att de är föränderliga brickor i ett maktspel. Ytterst gäller det också själva musiken, synen på vad musik egentligen "är".

## Kan man äga musik?

På framsidan till en av sina rapporter ställer branschorganisationen Musiksvetige sig frågan, i fet stil under en bild av artisten Veronica Maggio, "Vem äger musiken?". Frågan tycks vara viktig. Men trots den iögonfallande placeringen och rubriksättningen ger rapporten inget svar. Läsaren förblir i ovisshet om vem som äger musiken. Om det nu verkligen är så att någon alls gör det – äger musiken, alltså. Rapporten har underrubriken "Musiksvetige om upphovsrätt" och vid sidan av att beskriva fördelarna med upphovsrätt för artister, låtskrivare och producenter, så sägs att "[r]ättighetsinnehavare" är "[e]n eller flera personer som äger rättigheterna till ett verk". Här handlar det inte om att äga musiken, utan om att äga rättigheter. Den som äger en rättighet är en rättighetsinnehavare. Något svar på frågan om man kan äga musik får vi helt enkelt inte av Musiksvetige.<sup>24</sup>

Men svaret är enkelt. Det går inte att äga musik. Åtminstone inte i juridisk mening. Du kan äga en vinylskiva, ett partitur, eller en konsertbiljett, men du kan inte äga musik. Däremot kan du ha upphovsrätt till musik. Upphovsrätt och äganderätt är olika sorters rättigheter. En viktig skillnad är att du kan

---

<sup>24</sup> Rapporten är hämtad från [utbudet.se](http://utbudet.se) en portal som erbjuder gratis informationsmaterial för skolbruk. På Musiksvetiges egen hemsida saknar rapporten den braskande huvudrubriken.

förlora det du äger – till exempel ett konstverk – om någon stjal det, men du kan inte förlora en låt eller ett "verk" som du komponerat, även om någon annan spelar eller sjunger musiken utan ditt godkännande. Detta faktum är också själva orsaken till att det finns upphovsrätt – om någon kunde stjäla din låt så skulle det ju räcka med äganderätt för att kunna kräva låten tillbaka (och ställa tjuven inför rätta för stöld).

I det här kapitlet tar jag upp frågor om vad det innebär att skapa musik i bemärkelsen att ge "upphov" till den, det vill säga vad det innebär att musik kan falla under upphovsrätt. Frågor som kommer att ställas är hur man avgör vem som har skapat något, vad det är som skapats (vad ett musikverk är) och hur man identifierar det som skapats (exempelvis hur man skiljer ett original från en otillåten kopia). Historiska återblickar varvas med mer dagsaktuella exempel. Vi börjar med frågan om äganderätt och slutar med några funderingar kring upphovsrätt, makt och vad musik i grund och botten är.

## Privilegier, ägande och rätt att kopiera noter

Som det engelska uttrycket *copyright* antyder är rätten att framställa kopior av central betydelse. Den italienska tryckaren Ottaviano Petrucci brukar anges som den förste att år 1501 tillämpa Gutenbergs lösa typer<sup>25</sup> för att trycka noter. Någon upphovsrätt var det ännu inte tal om. Vid denna tid var det kungar och furstar som bestämde vem som fick trycka musiknoter såväl som ord, genom sin makt att utfärda *privilegier*. Det skulle ta nästan trehundra år innan detta privilegiesystem för musik på allvar utmanades. Det var Johann Christian Bach (yngste son till Johann Sebastian Bach), som gick till domstol i London på 1770-talet för att stämna en tryckare som givit ut en samling av Bachs pianosonater utan dennes medgivande.

Medan tryckarna sedan länge hävdade att rätten att kopiera en skrift tillfaller ägaren av det manuskript som kopieras och som tryckaren i regel köpt av författaren, så menade Bach att det var frågan om en rätt som var olösligt knuten till författaren, enligt en lag som drottningen instiftat redan vid början av seklet. Tryckarna och bokförläggarna hävdade äganderätt knuten till manuskript utan tidsbegränsning, medan Bach hänvisade till en kopieringsrätt knuten till författaren och som var tidsbegränsad till 28 år.

Bach vann målet, men den brittiska lagen skulle inte komma att revideras i linje med domslutet förrän 1842. I Sverige skulle det komma att ta ännu

---

<sup>25</sup> Johannes Gutenberg utvecklade under 1450-talet en metod för att trycka böcker där det användes lösa typer (stämplar) för varje enskild bokstav.

längre tid. Följaktligen var det kring äganderätt till manuskript som diskussionen handlade när Carl Michael Bellmans son gick till domstol 1817 för att få rätt till sin döde fars skrifter. Målet kom att handla om sångtexterna, inte melodierna, vilka Bellman för övrigt ofta lånade från andra och som förläggaren själv tecknat ner när Bellman spelat dem. Den här gången var det förläggaren som vann målet, då han kunde övertyga domstolen om att han rätteligen förvärvat textmanuskripten direkt från författaren.

Som en ironisk vändning kan nämnas att den rättsfilosof som många hänvisat till för att hävda äganderättens lov (inte minst de brittiska förläggarna på 1700-talet), John Locke, knappast skulle ha stått upp för den exklusiva rätten att vare sig tillåta eller förbjuda kopiering av manuskript. Medan Locke i sin egendomsteori hade hävdad att rätt till privat egendom uppstår genom det kroppsarbete som investeras i odlingen eller tillverkningen av fysiska produkter, så menade han också att allmän egendom uppstår när någon exempelvis offentligt yttrar sina tankar. Med andra ord: att publicera en bok eller en samling musiknoter var enligt Locke detsamma som att göra dem fria för alla och envar att nyttja.

## Musikverk, upphovsrätt och plagiat

Sverige fick sin första upphovsrättslag år 1919.<sup>26</sup> 1960 ersattes den av en ny *Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*, som i många avseenden gäller än idag (revideringar har skett kontinuerligt, exempelvis 2019 då ett nytt EU-direktiv infördes). I lagens första paragraf fastställs att "[d]en som skapat ett (...) verk har upphovsrätt till verket". I andra paragrafen förtydligas att "[u]pphovsrätt innefattar (...) uteslutande rätt att förfoga över verket genom att framställa exemplar därav och genom att göra det tillgängligt för allmänheten, i ursprungligt eller ändrat skick" (SFS 1960:729). Senare i lagtexten, i paragraf 27, görs det klart att "[u]pphovsrätt (...) helt eller delvis må upplåtas".

Det vanliga är att den som har upphovsrätt väljer att låta framföra eller spela in sitt verk mot någon form av ersättning. För att samla in ersättningar har svenska musikskapare gått samman och bildat STIM (Svenska ton-

---

<sup>26</sup> Upphovsrättslagen från 1919 föregicks av 1855 års *Lag angående förbud mot offentligt uppförande* och 1877 års *Lag om äganderätt till skrift*, varav ingen kan sägas tillskriva upphovsrätt till en musikskapare. 1810 års tryckfrihetsförordning nämner inte musik och tillerkänner inte upphovsrätt till musikskapare, vare sig i teori eller praktik (se Volgsten 2012, 141ff.).

sättarens internationella musikbyrå). STIM förvaltar medlemmarnas upphovsrätter, förhandlar om ersättning vid offentliga framföranden och förmedlar denna ersättning till den som skapat verket, så kallade *royalties*. De allra flesta tvister som gått till domstol i Sverige handlar om att upphovsrättsskyddad musik framförts offentligt utan att någon avgift betalats till STIM. Ett undantag är det fall som nådde Högsta domstolen 2002 och som gällde ett påstått plagiat. Vanligtvis bidrar STIM vid plagiattvister genom en bedömningskommitté som ger ett vägledande utlåtande, så att de tvistande parterna kan komma överens i stället för att gå till domstol. Men i det här fallet valde skivbolaget EMI att stämma sin svenska konkurrent Regatta. EMI ansåg att låten *Tala om vart du ska resa*, med gruppen Landslaget, hade plagierats av gruppen Drängarna, med låten *Vill du bli min fru*.

I det här fallet hade låtskrivarna (de som skapat de två verken) överlåtit respektive upphovsrätt till varsitt musikbolag, varav det ena bolaget stämde det andra för plagiat av "sitt" verk. I lagen förekommer inte ordet plagiat, så om lagen ska ha någon betydelse handlar det om att det verk som anklagas för plagiat (Regattas låt) i relevanta avseenden kan visas vara "samma" verk som det plagierade (EMIs låt). Om domstolen kan övertygas att så är fallet, så kommer upphovsrätten till plagiatet att tillfalla skaparen av originalet (eftersom de två låtarna i grund och botten anses vara ett och samma verk).

Det nämnda fallet är speciellt också för att det endast rörde en begränsad del av låtarna, en kort melodislinga på åtta takter som i båda fallen återkommer som ett slags refräng med jämna mellanrum. Båda melodislingorna består av fyra fraser. Den första och tredje frasen är lika i de båda melodierna (den tredje dessutom en repris av den första), medan andra och fjärde frasen skiljer sig åt. Med andra ord så har de båda låtarna samma melodiska innehåll (samma intervallföljd) i fyra av åtta takter. EMI hävdade att melodislingan i Landslagets låt utgjorde ett självständigt "verk" och att melodislingan i Drängarnas låt inkräktade på deras upphovsrätt eftersom den var ett plagiat, de två var identiska i relevanta avseenden.

Regatta hävdade till sitt försvar att melodislingan var inspirerad av den traditionella svenska folklåten *Oxdansen* och att det melodiska materialet i hög grad är att betrakta som allmångods (mängder av låtar inom svensk och anglo-amerikansk folk- och populärmusik bygger på liknande melodiskt material). Därtill menade man att hänsyn måste tas till både rytmik och harmonik – inte minst harmoniken påverkar funktion och karaktär hos melodins i övrigt identiska intervallföljder – samt till omgivande verser i låtarna, för att endera melodislingan alls ska kunna ges en musikaliskt relevant beskrivning.

Målet var ett så kallat tvistemål, inte ett brottsmål. Hade det senare varit fallet (vilket det hade kunnat vara, eftersom intrång i upphovsrätten är ett brott) hade EMI måst bevisa att brott begåtts uppsåtligen. Nu var det istället Regatta som var tvungna att bevisa sin oskuld. Högsta domstolen gick på EMIs linje och lät sig inte påverkas av att Drängarnas låt sades vara inspirerad av *Oxdansen*, eller av att melodislingorna hade sinsemellan olika harmonik, eller ens av det faktum att det rörde sig om endast fyra takter som var lika, varav de två senare takterna dessutom var en repris av de två första. EMIs jurist övertygade bland annat genom att låta spela upp de båda melodierna utan ackompanjemang, varvid de upplevdes tillräckligt lika för att bedömas vara identiska, med slutsatsen att den senare melodin (Drängarnas) var ett plagiat av den förra (Landslagets). Som berättigade upphovsrättsinnehavare kunde EMI kräva ersättning av Regatta för uteblivna royalties. Rättegångskostnaderna tillföll, som brukligt vid tvistemål, den förlorande parten.

Innan målet nådde Högsta domstolen hade det tagits upp i både tingsrätt och hovrätt. Under den tid som rättsprocesserna pågick publicerades *Musikjuridik*, en *Handbok för kompositörer, artister, musiker m. fl.* vars råd till läsaren återspeglar den maktproblematik som präglar ovanstående plagiatmål:

En varning är här på sin plats. Är du det minsta osäker på om du i alltför hög grad har inspirerats av ett annat verk eller kommit att låna ur redan befintliga verk, försök då att reda ut detta innan publicering sker, så att det inte finns risk för påståenden om plagiat. Sådana ärenden kan bli både plågsamma och kostsamma för de inblandade (Stannow et al. 1999, s. 42).

## Makt över musikskapandet

Den varning som författarna till boken *Musikjuridik* utfärdar får en ännu skarpare formulering av journalisten och kulturkritikern Naomi Klein, som menar att rättssystemet främjar de som har ekonomisk makt framför de som har upphovsrätt:

If you're not on the team of a company large enough to control a significant part of the playing field, and can't afford your own team of lawyers, you don't get to play (Klein 2000, s. 179f.).

Klein anspelar inte specifikt på den svenska tvisten, utan på den situation som uppstår då låtskrivare och kompositörer av ekonomiska skäl ser sig tvungna att överlåta sina rättigheter till förlag eller musikbolag för att kunna nå ut med musiken till en publik. Å ena sidan har skeptiska röster ifrågasatt att själva rättigheterna blivit en handelsvara som man kan äga, köpa och sälja, och att redan kända artister har kunnat børsintroducera sina rättigheter för spekulanter att investera i – är det verkligen syftet med upphovsrätterna att skapa en marknad för riskkapitalister?<sup>27</sup> Å andra sidan har det i linje med Kleins kritik och musikjuristernas varning hävdats att bara det faktum att låtskrivare och kompositörer riskerar att dras inför rätta av internationella musikbolag gör att de hämmas i sitt skapande – är det inte stick i stäv mot upphovsrättens syfte ifall hot om plagiatanklagelser leder till själv censur och tystnad?

Här kan man fundera över upphovsrättslagens allra första och grundläggande paragraf, att den som har upphovsrätt till ett verk är den (eller de) som *skapat* verket. Lagen utgår från att detta att skapa ett verk är en, om inte oproblematiske, så åtminstone unik händelse eller aktivitet med en exklusiv slutpunkt, snarare än en komplex process som kanske helt enkelt saknar en tydlig början eller ett entydigt slut. Som exempel på det senare kan nämnas en intervju med bluesartisten Muddy Waters där han berättar hur han skapade låten *Feel like goin' home*:

“I made that blue up in '38 ... I made it on about the eighth of October, '38 ... I was fixin' a puncture on a car. I had been mistreated by a girl, it was just running in my mind to sing that song ... Well, I just felt blue, and the song fell into my mind and it come to me just like that and I started singing ... There's been some blues played like that ... This song comes from the cotton field and a boy once put a record out—Robert Johnson. He put it out as named 'Walking Blues' ... I heard the tune before I heard it on the record. I learned it from Son House. That's a boy who could pick a guitar.” (Vaidhyathan 2001, s. 120)

Kulturhistorikern och medieforskaren Siva Vaidhyathan, från vars bok *Copyrights and Copywrongs* exemplet är hämtat, pekar ut hela fem olika

---

<sup>27</sup> Europeisk rätt skiljer sig från den amerikanska (som Klein syftar på) bland annat för att den, förutom en ekonomisk rätt, tillskriver skaparen en ideell rätt som inte kan överlåtas.



redogörelser för skapandet som Muddy Waters mer eller mindre tydligt hänvisar till i citatet. Först, att han själv aktivt skapat låten vid en bestämd tidpunkt: *I made it up on about the eighth of October '38*. Därefter, att han passivt mottagit låten: *it come to me just like that*. Sedan säger han att han hört den i en inspelning av en annan artist: *a boy put a record out – Robert Johnson*; men också att han lärt sig låten av en annan: *I learned it from Son House*. Och mitt i alltihop, att låten är sprungen ur bomullsfälten: *This song comes from the cottonfield*.

Vi skulle kunna avfärda Muddy Waters redogörelse som en enda rörig själv motsägelse, på liknande sätt som Högsta domstolen valde att inte fästa någon uppmärksamhet vid att *Vill du bli min fru* sades vara inspirerad av den traditionella låten *Oxdansen* och att melodimaterialet är musikaliskt allmän-gods. Men vi kan också fundera vidare kring föreställningen om musikskapande som en unik aktivitet resulterande i ett exklusivt verk (exklusivt i betydelsen att det utesluter överensstämmelse med andra verk): Hur har man under historiens gång sett på det här med unikt musikskapande och exklusiva verk? Vem har makt att definiera musikskapandet?

## Rätt att låna?

Bland kompositörer och tonsättare har det under historiens lopp varit vanligt att använda sig av befintlig musik som material för nya kompositioner. Den kanske äldsta varianten av återanvändning är att sätta ny text (ofta en bibeltext) till en gammal melodi. Ett annat tidigt exempel är medeltida gregorianska sånger som fått tjäna som grundstämma i flerstämmiga körstycken. Under renässansen förekom det till och med att kompositörer tog hela partier från tidigare kompositioner. Ja till och med hela mässor kunde återanvändas. I så kallade parodimässor kunde graden av omarbetning variera från regelrätta kopieringar, till variationer och parafraaser. Polyfona partier kunde gestaltas homofont och vice versa.

Imitation, återbruk och kopiering var inte bara normala tillvägagångssätt för komponerande av musik, de kunde rent av betraktas som ärevördiga hyllningar. Ett exempel är när kompositören och adelsmannen Gesualdos kammarherre stolt skriver att Hans Höghet börjat "imitera" den då välkände madrigaltonsättaren Luzzaschi. Det är inte frågan om att Gesualdo skor sig på Luzzaschis arbete, utan snarare att han visar respekt för sin föregångare. Ett senare exempel är kompositören François Couperin, som uttrycker sitt gillande över att ha blivit imiterad. Imitationen visar ju att Couperin är en värdig förebild för andra.

Ett särskilt intressant exempel från början av 1700-talet är musikteoretikern och kompositören Johann Mattheson som skriver att Georg Friedrich Händel tagit en av hans arior och använt den "nästan not för not" i sin opera *Agrippina*. Men Mattheson visar inte någon särskild upprördhet över Händels tilltag, han anklagar inte Händel för plagiat eller stöld. Att "låna" av andra, menar Mattheson, är fullt acceptabelt så länge man betalar tillbaka "med ränta".

Vid denna tid var det allmänt vedertaget att endast Gud kan skapa nytt. Kompositören, menar Mattheson, kan snarare liknas vid en diamantslipare som bearbetar det Gud redan skapat. I diamantsliparens fall är det den råa oslipade diamanten, i kompositörens fall är det den enkla, okonstlade sången, som är det mest naturliga och som därmed står närmast det gudomliga. Att komponera är att utföra ett arbete (inte att skapa någonting nytt), vars slutmål är framförandet. Att låna en del av en komposition är därför acceptabelt så länge man "förräntar", det vill säga ytterligare bearbetar den komposition, eller de delar av en komposition som man lånat. Att låna utan att tillföra någonting till den musik som lånas, framstår däremot som ett lögnaktigt och moraliskt förkastligt sätt att inför en publik tillskansa sig äran på bekostnad av en annan kompositörs arbete.

I sin lärobok *Den fulländade kapellmästaren*, från 1739, visar Mattheson hur kompositionsarbetet går till, från ax till klingande limpa. I enlighet med dåtidens retoriska principer bearbetar och disponerar kompositören meloditeman så att de kan sammanfogas till längre musikstycken. Men innan man kan bearbeta en melodi och disponera den till en längre komposition krävs ett melodiskt material. Dessa delar av arbetet föregås, menar Mattheson, av ett uppfinnande eller en "inventering" (*inventio*) av nya uppslag och melodiska "infall". Att uppfinna, eller att få infall, är dock en medfödd förmåga som varken kan läras in eller läras ut. Detta kan tolkas som att Mattheson trots allt vill lyfta fram en "skapande" dimension i kompositionsarbetet. Men Mattheson betonar snarare hur det melodiska infallet först och främst måste lämpa sig för den typ av komposition, den genre, det gäller. Kompositören är därmed hänvisad till sitt inventarium, sin repertoar av melodiska uppslag, moduler och kombinationer – ett inventarium som enligt den klassiska retoriken är allmänt tillgänglig, ett *locus communis* och som för Mattheson består i det som Gud redan skapat. Och som titeln på Matthesons lärobok ger vid handen är varken komposition eller kompositör fulländad förrän musiken framförs av musikerna i mästarens kapell.

## Upphovsrätter och musikens kommersialisering – från aktivitet till objekt

Det är först mot slutet av 1700-talet som föreställningar om ett helt unikt skapande börjar tona fram och det dröjer till mitten av 1880-talet innan sådana föreställningar läggs till grund för *upphovsrätt*. Vi kan konstatera att Johann Christian Bach var av annan åsikt än Mattheson, men när den förre gick till domstol i London var den senare redan död. Det betyder inte att Matthesons tankar och idéer helt plötsligt försvann (både Haydn och Beethoven lär ha studerat Matthesons bok), eller att nya tankar helt plötsligt uppstod ur intet. Som nämnts dröjde det till mitten av 1800-talet innan Bachs fall fick konsekvenser för den brittiska lagstiftningen. Strax dessförinnan hade en lag antagits i Berlin som gav kompositörer rätt att bestämma över både tryck och framförande av sina verk, utan hänvisning till något fysiskt manuskript.

Under det sekel som passerat sedan Mattheson gav ut sin bok hade förutsättningarna för tonsättare och kompositörer att livnära sig på sin verksamhet förändrats. Medan Mattheson var verksam vid en tid då kompositören, kapellmästaren, fortfarande var en praktiserande musiker med fast anställning vid en kyrka eller ett hov, var Johann Christian Bach hänvisad till en gryende kommersiell marknad som vid mitten av 1800-talet spridit sig från London till stora delar av kontinenten. Det började bli alltmer angeläget för kompositörer att kunna sälja sin musik oavsett om det var i form av musiktryck eller framförande inför en publik.

Just detta – att kunna kräva ersättning för *både tryck och framförande* – visade sig vara en svår nöt för juristerna att knäcka när nya lagar skulle instiftas. Att hänvisa till ett allmänt tillgängligt inventarium av uppslag och infall, som Mattheson gjort – och som vi känner igen från amerikansk Blues och svensk folkmusik (och många andra musiktraditioner) – är inget som lämpar sig för entydiga rättsprinciper. Lösningen på problemet blir att hänvisa till en minsta gemensam nämnare för tryck och framförande, en nämnare som kan sägas utgöra musikverkets sanna identitet, nämligen verkets unika och individuella *form*. Det verk som kompositören skapar är en abstrakt och immateriell form, som i sin tur kan realiseras genom exempelvis ett framförande eller ett tryckt partitur. Ja, redan manuskriptet som kompositören skriver ner är en materialisering av den abstrakta form som utgör verket, själva skapelsen. Upphovsrätten, som den kommer att uttryckas i olika länders lagar (internationellt harmoniserade redan 1886 i

den så kallade Bernkonventionen), blir en rätt att bestämma över materialiseringen (framställningen av fysiska exemplar och tillgängliggörande för allmänheten) av ett abstrakt verk, vars identitet utgörs av dess form.

När musik på så sätt bestäms som bestående av nyskapade abstrakta objekt (*verk*, i lagens mening), blir det också lättare att likna musiken vid (och därmed också att tänka på den som) en vara som kan ägas, säljas och köpas, för att inte säga stjälas. Skapandet förskjuts från Matthesons gudfruktige kapellmästare till den geniale tonsättaren. Att sjunga och spela blir därmed sekundärt,<sup>28</sup> ett slags klingande upprepning av en i grunden ljudlös skapelse inför en betalande och konsumerande publik. Musik som aktivitet får ge vika för en syn på musik som objekt – ett abstrakt objekt.

## Vad är musik? Två maktfrågor i en

Teorier om musikverks abstrakta form utvecklades under 1800-talet av musikkritiker och teoretiker som Adolf Bernhard Marx och Eduard Hanslick och de fick sin kanske mest pregnanta upphovsrättsliga uttolkning av juristen Josef Kohler strax innan sekelskiftet. Kohler var nämligen den förste att uttryckligen hävda att musik är ett abstrakt objekt som existerar *oavhängigt av sin fysiska materialisering*. Enligt detta sätt att se är ett musikverk ett abstrakt objekt som existerar bortom tid och rum. Det som kännetecknar ett verk, det som ger det dess identitet och därmed skiljer det från varje annat verk, är inte hur det låter när det sjungs eller spelas, utan dess unika och individuella form.

Likväl kan vi konstatera att ett rent formalistiskt, musikanalytiskt tillvägagångssätt för att identifiera verk inte verkar ha överlevt det 1900-tal som passerat när plagiattvisten mellan EMI och Regatta ägde rum. Högsta domstolen hänvisade i stället till en påstådd "helhetsbedömning", som uteslöt både harmoniska och rytmiska aspekter till förmån för en subjektiv upplevelse av musiken, "i den form den kan uppfattas av lyssnaren" (cit i Edlund 2007, 163; se också Rosén 2004). Betyder detta att makten att besluta om ett musikverks identitet, vad som ytterst är relevanta kriterier för bedömningar av musik, nu ligger i lyssnarens händer (eller hörsel)? Knappast. Någon regelrätt lyssnarundersökning var det inte fråga om i Högsta domstolen. I

---

<sup>28</sup> Det är först i och med att musik börjar spelas in som röster höjs för en särskild rättighet för musiker och det dröjer ända till 1961 innan en internationell princip för *angränsande rättigheter* slås fast i Bernkonventionen (se Stannow et al. 1999, 163ff.). Musikernas motsvarighet till STIM är SAMI (Svenska artisters och musikers intresseorganisation).

stället lät sig rättens domare övertygas av de exempel som framfördes av den jurist som drev målet. När detta kapitel skrivs, ett par decennier efter Högsta domstolens beslut, kan vi dessutom konstatera att maktbalansen ändrats ännu en gång. Så var står vi nu?

Å ena sidan har incitamenten att överlåta sina rättigheter till musikbolag minskat i takt med att musikskapare fått möjligheten att publicera sina verk på plattformar som exempelvis YouTube. Makten tycks ha förskjutits till musikskaparnas fördel. Å andra sidan har ett nytt EU-direktiv om upphovsrätt från 2019 inneburit att de plattformar som förmedlar musik hålls ansvariga för eventuella plagiat. Då exempelvis YouTube tar emot ca 500 timmar uppladdat innehåll i minuten (om än allt inte är musik), så duger det inte längre med helhetsbedömningar eller formalistiska analyser utförda av mer eller mindre sakkunniga människor. Det mänskliga inslaget har därför ersatts av artificiell intelligens. Musiken identifieras nu genom digitala "fingeravtryck" som via algoritmer upprättar automatiska filter för identifiering av misstänkta plagiat. Med hänvisning till dessa digitala fingeravtryck har det multinationella företaget Sony Music skickat ut över tusen automatiska anmälningar till musiker som lagt upp videos på YouTube där de själva spelat musik av Bach. Sony har hävdats att videorna är olagliga kopior av material som Sony har upphovsrätt till. De anmälda har knappast tagit det som en komplimang att några sekunder (mer har det sällan varit fråga om) av deras video är identisk med, säg, några sekunder av ett framförande av Glen Gould och därför måste raderas från plattformen. Hot om rättslig åtgärd är tillräckligt för många att dra öronen åt sig, inte minst när hotet kommer från ett multinationellt musikbolag (Eriksson 2022).

Som avslutande reflektion kan vi konstatera att principerna för musikens identifiering i många fall står över musikskaparens rätt. Makten att identifiera *vad* som är ett verk och inte ett annat är någonting annat än upphovsrätt. I historiens backspegel kan vi dessutom se att principerna för denna makt inte är absolut, utan har skiftat över tid. Det individuella musikverkets unika form har fått ge vika för subjektiva bedömningar av huruvida mindre delar av verk låter "lika", för att i sin tur lämna plats åt algoritmer som spårar identiska detaljer i digitala filer på fingeravtrycksnivå. Det är en in-zoomning från enskilda kompositioner, till delar av kompositioner, till detaljer av delar av kompositioner, vars identifikation kräver artificiell intelligens. Vi befinner oss bortom kompositörers, musikers och lyssnares sinnliga begränsningar, på vad som skulle kunna beskrivas som en musikens subatomära nivå. Minsta musikaliska detalj kan vara intrång i någons upphovsrätt. Makten över teknologin blir därmed också en makt att avgöra, inte bara *vad* som är

musik (var gränserna går mellan ett verk och ett annat), utan också vad musik i grund och botten *är*. Är vi beredda att avhända oss den makten, eller har vi rätt att säga nej?

## Diskussionsfrågor

- Barockkompositören och -teoretikern Johann Mattheson ansåg att det stod alla och envar fritt att återanvända det andra komponerat, så länge man angav vem man "lånat" ifrån och betalade tillbaka med "ränta". Vad tycker du är rätt eller fel och hur argumenterar du för din ståndpunkt?
- I texten antyds att principerna för identifikation av musikaliska verk påverkar den allmänna synen på vad musik "är". Hur förs argumentationen i kapitlet du just har läst och är resonemanget hållbart?
- Kan du tänka dig andra situationer än de som nämns i kapitlet, där makt och rätt inte sammanfaller? Och om du tycker att det utgör ett problem, hur skulle det kunna lösas?
- Kapitlet visar att synen på "äggande" av musik är föränderlig. Hur tror du att upphovsrätten kommer att se ut i framtiden?

## Litteraturlista

- Edlund, B. (2007). *Riff inför rätta*. Lund: Jurisförlaget.
- Eriksson, M. (2022). In Pursuit of Musical Identifications: Copyright and the Politics of Algorithmic Upload Filters. Konferensbidrag, IMS2022 21<sup>st</sup> *Quinquennial Congress of the International Musicological Society*, 22–26 Augusti, Aten, Grekland.
- Klein, N. (2000). *No Logo*. London: Flamingo.
- Mattheson, J. (1739/1999). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter.
- Rosén, Jan (2004). Svensk rättspraxis. Upphovsrätt och närstående rättigheter 1977–2002. *Svensk juristtidning*, 146–198.
- SFS 1960:729. *Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*.  
<https://www.riksdagen.se/sv/dokument-och-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/lag-1960729-om-upphovsratt-till-litterara-ochsfs-1960-729/>
- Stannow, H., Åkerberg, Y. & Hillerström, H. (1999, reviderad upplaga 2014). *Musikjuridik. Handbok för kompositörer, artister, musiker m. fl.* Stockholm: CKM.
- Vaidhyanathan, S. (2001). *Copyrights and Copywrongs*. New York: New York University Press.
- Musiksverige (2023). *Vem äger musiken? Musiksverige om upphovsrätt*.  
[https://static1.squarespace.com/static/584ecd35725e2509ff6e669e/t/598afa8fbefafb782fc6f713/1502280363073/Musiksverige\\_om\\_upphovsratt.pdf](https://static1.squarespace.com/static/584ecd35725e2509ff6e669e/t/598afa8fbefafb782fc6f713/1502280363073/Musiksverige_om_upphovsratt.pdf) [hämtad 12/12 2023]
- Volgsten, U. (2012). *Musiken, medierna och lagarna. Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt*. Stockholm: Gidlunds.



# Sociala ojämlikheter när musik skapas och värderas

*Sam de Boise*

Om vi vill förstå varför musik är värdefull ska vi fokusera på *själva musiken*. Den tanken har varit dominerande inom musikkforskning sedan slutet av 1700-talet. Men alla som har utövat, lyssnat på eller skrivit musik vet att erfarenheter påverkar hur vi uppfattar musik och vad den betyder för oss. Erfarenheterna är inte bara individuella utan formas av våra sociala förhållanden. Samtidigt tänker vi ofta att vissa sorters människor lyssnar på vissa typer av musik. Personlighet och personlig smak har betydelse, men omfattande forskning visar att engagemang i musik åtminstone delvis påverkas av kulturella faktorer och sådant som klass, kön och ålder.

## Inledning

Det här kapitlet tar upp forskning som visar hur sociala skillnader formar hur musik skapas och värderas. Detta är viktigt för att förstå relationen mellan musik och sociala ojämlikheter. Kapitlet börjar med att granska idén om att musik speglar sociala ojämlikheter genom hur den låter. Därefter utforskar texten tanken om att det finns ett förhållande mellan den musik som människor tycker om, ägnar sig åt och deras sociala tillhörighet.

## Att höra sociala ojämlikheter

Inom musikvetenskap, det vetenskapliga studiet av musik, har det länge funnits ett argument om att hur musik skapas, låter och vad den betyder för människor formas av sådant som social klass, kön, etnicitet, nationalitet, sexualitet, religion och ålder. Även om *en* av kategorierna ofta dominerar som avgörande för människors musiklyssnande, är kategorierna sällan separata. Idén om att kategorierna samspelar kallas intersektionalitet (Crenshaw 1989). Den innebär att medan vissa erfarenheter delas på grundval av faktorer som kön, etnicitet eller klass, formas andra erfarenheter av en kombination av flera faktorer.

## Musik, tid och plats

Musik skapas och erfars vid en viss tid och på en viss plats. Vi lyssnar på och värderar musik formade av vårt kulturella och sociala sammanhang. En särskild musikstil kan på så sätt låta som den gör för att den representerar en viss grupp erfarenheter vid en viss tid och plats. De flesta känner exempelvis till att hiphop uppstod i de fattigare områdena i New York och att den kom från "gatan". Hiphoptexter har behandlat frågor om fattigdom (*Changes*), rasism och polisbrutalitet (*Fuck Tha Police*) mot primärt unga svarta män, samt hur droger och brottslighet påverkar områden där många minoritetsgrupper bor (*The Message*).

På liknande sätt formades bluesen av det tidiga 1900-talets ekonomiska depression och segregationen mellan svarta och vita. Texterna tog upp de ekonomiska och sociala orättvisorna för svarta människor i USA. Punken, som utvecklades i Storbritannien på 1970-talet, kommenterade också det samtida samhället och sociala normer formade av medel- och överklassen (Hebdige 1979<sup>29</sup>). Punktexterna var pro-republikanska (*God Save the Queen*), antikapitalistiska (*Staten och Kapitalet*) och antikonformistiska (*Vad Ska du Bli*).

I Sverige bevittnar vi just nu en debatt om effekterna av så kallad "gangsterrap"<sup>30</sup> som fokuserar på hur texterna kan leda till destruktiva beteenden, främst hos unga män. Många psykologiska studier har hävdad att våldsamma texter uppmuntrar våld (se Lozon & Bensimon 2014 för en sammanfattning), men studierna är baserade på laboratorieexperiment och resultaten är omtvistade (Fried 1996). Texterna ska i stället ses som återspeglings av gängmedlemmars erfarenheter.

Det är inte bara bluesens, punkens eller hiphopens *texter* som speglar sociala skillnader och orättvisor. Ekonomiska villkor medverkar även till hur *musiken* skapas och låter. Bluesen formades av begränsad tillgång till instrument då det för fattiga människor var framför allt sång och gitarr som fanns

---

<sup>29</sup> Dick Hebdige var med i en grupp av akademiker som under 60- och 70-talen etablerade Center for Cultural Studies. Gruppen undersökte kopplingar mellan sociala ojämlikheter och populärkultur.

<sup>30</sup> <https://www.dn.se/kultur/sa-existerar-gangsterrappen-och-gangvaldet-sida-vid-sida/>  
<https://www.svt.se/kultur/kan-ett-forbud-mot-gangsterrap-bli-verklighet-i-sverige>

att tillgå. Under 1970- och 80-talen samplade DJ:s i USA från svarta musiktraditioner (jazz, funk, soul). Medan musikskapande i band krävde tillgång till replokaler och dyra instrument, gjorde trummaskiner och sampling att fler kunde göra musik. Den begränsade musikutrustningen hade följder för hur hiphop kom att låta. Liknande mönster finns bakom punkens musikaliska uttryck. Punkens baserades ursprungligen på tre ackord och präglades av en demokratisk gör-det-självt-anda. Vem som helst skulle kunna spela utan att det krävdes år av musikalisk träning (Laing 2015). På så sätt kom punkens konfrontativa och "fula" musikstil att betraktas som antielitistisk och som ett uttryck för arbetarklassens motstånd mot det kapitalistiska samhället.

Att strukturella villkor påverkar hur musik låter betyder också att förändringar i samhället ger nya förutsättningar och influenser. Amiri Baraka (1963, som ursprungligen kallades för Leroi Jones) beskriver hur jazz är rotad i det han benämner "svart musik" som blues och gospel. Baraka beskriver också att jazzens utveckling i USA representerade ekonomiska förhållanden för svarta människor. Med en ökande svart medelklass ökade kontakten mellan svarta och vita i utbildning och på arbetsmarknad. På så sätt influerades jazz av västerländska konstmusiktraditioner (Baraka 1963).

Hiphop har mottagits och modifierats på olika sätt globalt. I Sverige har erfarenheter från de som migrerat från latinamerikanska och arabisktalande länder haft betydelse. Därför är det möjligt att höra latinamerikanska influenser hos tidiga svenska hiphopartister – som exempelvis Latin Kings – och att hiphop idag är påverkad av traditioner i arabiska och persisktalande länder (Sernhede 2007). Hiphopens uttryck uppstod på så sätt av både tillgång till instrument och ekonomiska villkor såväl som kulturella influenser.

Tanken om att musik formas av sociala ojämlikheter och ekonomiska villkor rör inte bara populärmusik. Forskare har länge argumenterat att "meningen bakom musiken" även finns i västerländsk konstmusik. Filosofen och sociologen Theodore Adorno (1976) hävdade att övergången från monarki till det borgerliga samhället runt om i Europa efter den franska revolutionen (1789–1795) kunde höras i Beethovens musik. Adorno argumenterar för att musikaliska element i Beethovens musik speglade idén om den borgerliga individen i alltmer postaristokratiska samhällen. Individuell yttrandefrihet och social rörlighet var inte möjlig i samhällen där monarkier och religioner utövade hård kontroll över såväl individer som musik. Den franska revolu-

tionen markerade ett skifte i maktbalansen i samhället. Faktum är att Beethovens musik och berömmelse var en produkt av en förändrad social struktur. I slutet av 1700- och början av 1800-talet behövde inte kompositörer längre arbeta för aristokrater tack vare en växande skara medelklasskonsumenter (DeNora 1997).

### **Kön och representation i musik**

Det är inte bara social klass som bidrar till hur musik låter. När det gäller kön har forskare argumenterat för att sociala normer formar kvinnors och mäns erfarenheter och har en inverkan på deras sätt att skriva musik (Macarthur 2002). Marcia Citron gör den poängen uttryckligen när hon skriver att:

Man kan inte påstå att varje kvinnlig tonsättare skriver i en stil som alla kvinnliga tonsättare använder ... [men] aspekter av socialisering, subjeksposition, ideologi och historiska konventioner spelar en viktig roll [i komposition] (Citron 1993, pp. 159-160 min översättning).

Genus – hur samhället förväntar sig att människor ska bete sig utifrån kön – spelar också roll för hur människor av olika kön representeras i musik. I sin inflytelserika bok *Feminine Endings* argumenterar musikforskaren Susan McClary (1991) för att skildringen av Carmen, en romsk kvinna i Bizets opera med samma titel, påverkades av idén om kvinnors sexualitet som farlig. Det görs både genom operans handling och genom fallande halvtoner i musiken. Enligt det sena 1800-talets normer och musikaliska konventioner får detta Carmen att framstå som "exotisk". Carmen blir brutalt mördad, vilket är ett vanligt öde inom operan. Catherine Clément (1999 [1979]) visar att i många operor skrivna av män före 1900-talet tenderar kvinnor att dö på fasansfulla sätt, vilket indikerar kvinnors underordnade position och hotet om vad som händer med kvinnor som inte följer samhällets könsnormer. På så sätt formar genus både hur människor komponerar musik och hur musiken framställer människor.

### **Musik kopplat till arbete**

Argumentet att social klass bidrar till hur musik låter har inte enbart förts fram i relation till populärmusik. Under slaveriet uppstod arbets- och fält-sånger med sina "call and response"-mönster under arbeten som bomulls-plockning där svarta människor utnyttjades. Rallarvisor och sjömansvisor (sea shanties blev en trend på Tik-Tok under pandemin) har sina rötter i

arbetarklassen. På jobb långt från hemmet skrevs många visor om flickor, men också om usla arbetsförhållanden och olyckor. Framför allt var detta musik som användes vid olika slags arbete. Rallarvisor samordnade stora grupper av män vid järnvägsbyggen. Sjömansvisor hjälpte arbetslaget att hålla en gemensam rytm vilket underlättade arbetet med att dra och bära rep på fartyget (DeNora 2000, s. 105). På liknande sätt utvecklade kvinnor som arbetade med bomull i Hebriderna i Skottland sånger (waulking songs) med rytmer som passade aktiviteten och gjorde arbetet mindre monotont (DeNora 2000, s.104). I Sverige finns folkmusiktraditioner som kulning som också har varit anpassade till det arbete som utförs av människor på landsbygden<sup>31</sup>.

### **Musik och sociala ojämlikheter – så, vad är det vi hör?**

Det har framförts kritik mot att vi kan höra sociala ojämlikheter i den klingande musiken – att normer kan signaleras via rytmiska, melodiska, harmoniska eller formmässiga stildrag. En del av denna kritik riktar sig mot tanken om att det skulle finnas ett direkt samband mellan ”musiken i sig” och vad vi kan höra i den. Få musiksociologer menar att det finns *en* tolkning av vad musik förmedlar när de säger att sociala ojämlikheter kan avspeglas i musik. Istället handlar det om att sociala *normer* har betydelse för hur musik skapas och värderas. Såväl Susan McClary som Marcia Citron (se ovan) poängterar att vi kan ”höra” genus eller att det kan finnas ”kvinnliga” sätt att komponera på eftersom det handlar om musikaliska konventioner och normer som både lyssnare och kompositörer socialiseras in i. Men tanken om att kvinnor respektive män skriver musik på ett visst sätt utifrån sociala normer har ändå ifrågasatts. Forskning visar att utbildade musiker och kompositörer inte hör skillnad på om det är en man eller kvinna som har komponerat musiken (Sergeant & Himonides, 2014). Kritik har även framförts mot forskning och musikfilosofiska idéer om musikens så kallade inneboende mening eftersom uppfattningen tar för liten hänsyn till lyssnarens tolkningar (Born 2010). Men också att forskningen är alltför fokuserad på vilken betydelse människor *tillskriver* musik, snarare än vad ”musik gör” med dem (DeNora 2000; Martin 2006).

Argumenten i detta kapitel bygger på tanken om att musik låter som den gör eftersom den är formad av ekonomiska och sociala villkor i den kontext där musiken skapas (Becker & Sweet 2020).

---

<sup>31</sup> <https://sverigesradio.se/artikel/7270665>

## Musiksmak och socialisation

I det här avsnittet diskuteras forskning som handlar om relationen mellan den musik som människor tycker om, ägnar sig åt och deras sociala tillhörighet.

Med utgångspunkt i intersektionell analys av maktordningar vet vi att människors erfarenheter och möjligheter påverkas av en rad samverkande faktorer. Vi kan därför anta att en persons musikaliska preferenser formas av sociala kategorier – kön, etnicitet, sexualitet, klass – som är beroende av varandra. Det finns relationer mellan kön och musiksmak. Det finns relationer mellan etnicitet, nationalitet och musiksmak – exempelvis genom kulturarv och exponering för olika musikaliska traditioner. Vi vet också att människors musiksmak i hög grad formas under tonåren och fram till de tidiga 20-årsåldern. Det betyder ofta att yngre och äldre människor sällan har samma musiksmak (Hunter et al., 2011; North & Hargreaves 2007; Savage et al. 2015).

Merparten av den forskning som tittat på frågan om musiksmak har studerat den utifrån ett klassperspektiv.

### Musiksmak och social klass

Musiksmak ses av många som en stark indikator på (Coulangeon 2005), eller möjligen stereotyp koppling till, social klass (Cian, Marini & Maass 2022). Musikpreferenser har länge varit ett forskningsfokus inom sociologin (Bourdieu 1984/2010), men som vi ska se utmanades kopplingen mellan smak och klass i början av 1990-talet när flera studier visade att överklassens musiksmak hade blivit bredare och mer varierad (van Eijck 2001).

1979 publicerades *La Distinction*. Boken redovisade en studie (genomförd 1963–1968) av den franska sociologen Pierre Bourdieu om sambandet mellan människors sociala klass, smak och kulturvanor. *La Distinction* fick stort genomslag och refereras och diskuteras än idag. Den är därför en orsak till att studier om musiksmak och social tillhörighet fortsatt fokuserar klassperspektivet.

Studien baseras dels på en kvantitativ undersökning av 1217 personer, dels på intervjuer. Resultaten visar på ett starkt statistiskt samband mellan föräldrarnas utbildning, respondenternas utbildning, inkomstnivåer och vilka typer av musik de tycker om. Exempelvis var det fler personer med över-

klassbakgrund som kände igen och tyckte om Bachs *Das wohltemperierte Klavier* och Ravels *Konsert för vänster hand* än människor med arbetarklassbakgrund (Bourdieu 2010). De från arbetarklass tenderade att föredra Strauss *Donauwalzer*. När det gällde vissångare som var kända vid tiden, som George Brassens och Léo Ferré, var smakpreferenserna kopplade till klass mer varierade. Skillnaderna visade sig kunna knytas till utbildning.

Flera forskare från olika länder har senare upprepat Bourdieus studie – med viss uppdatering av frågor som handlar om specifika genrer. Utifrån en sådan studie baserad på amerikanska data hävdade sociologen Richard Peterson på 1990-talet att traditionella klass-, köns- och rasierarkier hade brutits ner och att gränsen mellan hög- och lågkultur blivit alltmer diffus (Peterson 1992). Peterson, och forskare som stödjer hans tes, anser att musiksmak inte längre är användbart för att belysa klassfrågor eftersom allt fler människor är "kulturella allätare", s.k. omnivorer. Forskarna anser att det snarare finns ett samband mellan grupper med "liberala" attityder och en öppenhet för musik med hög och låg status (Chan 2019; Chan och Goldthorpe 2007; van Lievens et al. 2008).

Till skillnad från dessa forskare, pekar studier genomförda i Storbritannien och Danmark under 2010-talet på att även om det slags musik som olika grupper uppskattar har förändrats, finns klassmönster kvar (Prieur & Savage 2011). En av dessa studier omfattade hela 162 426 brittiska deltagare och visade att äldre människor från medel- och överklass, med hög utbildningsnivå, gillade klassisk musik och jazz i högre grad än människor i arbetarklassyrken (Savage et al. 2013, p. 227).

I inledningen av detta avsnitt nämndes att flera faktorer samverkar i formandet av människors musiksmak. I relation till det är det intressant att notera att forskning har visat att även inom liknande sociala grupper har män i genomsnitt en större preferens för metal, blues och jazz medan kvinnor i högre grad föredrar popmusik (Christenson & Peterson 1988; Colley, 2008; de Boise 2015) eftersom dessa genrer matchar deras egna värderingar. I Sverige och Finland är kvinnor generellt, oaktat samhällsklass, mer benägna att uppskatta klassisk musik än män (Bihagen & Katz-Gerro 2000; Purhonen et al. 2011). Kön kan med andra ord spela en stor roll i utvecklandet av smak för musik som anses vara finkultur.

## Musik- och kulturvanor

En av de största klasskillnaderna som Savage et. al. (2015) lyfter fram handlar inte om vilka musikgenrer människor lyssnar på, utan om hur ofta de går på konserter och spelningar. Människor med medel- och överklassbakgrund går på spelningar och konserter oftare än de med lägre klassbakgrund. Det är delvis en ekonomisk fråga (kostnaden för en biljett till operan i London eller Stockholm är mycket hög), men också en fråga om tillgång. Detta mönster syntes redan i en svensk studie som genomfördes på 1970-talet (Nylöf 1977). Människor med högre utbildningsnivå gick i större utsträckning på konserter och köpte fler skivor än arbetare. Människor från lägre medelklass lyssnade oftare på musik via radio och TV (s. 57), äldre med lägre inkomst föredrog operett, medan människor på landsbygden vanligen hade en förkärlek för gammal dansmusik.

Än idag finns ett starkt statistiskt samband mellan människors utbildningsnivå, inkomst och sannolikheten att gå på en klassisk konsert, opera eller rock- och popkonsert (Myndigheten för kulturanalys 2017, s. 20). Andelen personer i Sverige som går på klassisk konsert eller opera har legat relativt stabilt kring 18 procent under drygt 20 år, medan antalet besökare på rock- och popkonserter har ökat. 2022 gick 40 procent av svenskarna på en sådan konsert vilket är det högsta antalet sedan man började mäta svenskarnas kulturvanor 1999. Rapporterna visar att det fortfarande är så att högt utbildade oftare går på konserter, teater och bio. Även om flera faktorer som påverkar människors kulturvanor – bostadsort, klass, inkomst – samvarierar, är det värt att notera att skillnader i kulturvanor mellan olika utbildningsnivåer ökar (Myndigheten för kulturanalys 2023, s. 28–37).

Studier från Nederländerna (Peters et al. 2018) lär oss dessutom att det finns *olika* sätt att konsumera musik som påverkas av klass. Ett exempel är konsumenter från medelklassen som hävdar att de konsumerar popmusik på ett ironiserande sätt. Kanske sjunger de med i en gammal popdänga tillsammans med vänner på ett förlöjligande sätt samtidigt som de njuter av det.

## Kulturellt kapital och kulturell gentrifiering

Bourdieu's studie om musiksmak genomfördes i en fransk samhällskontext på 1960-talet. Konkreta resultat om specifika genrer kan inte omedelbart överföras till andra geografiska sammanhang i dagens samhälle. Däremot är ett av Bourdieus huvudargument fortfarande giltigt och viktigt att reflektera



över. Bourdieu menade att det vi gillar formar vem vi gillar. Människor med liknande smak och intressen tenderar att umgås med varandra. Människor med liknande bakgrund och utbildning tenderar att utveckla liknande smak och prioriteringar. Det betyder att musiksmak formas inom sociala nätverk ("habitus"). Detta leder i sin tur till att vi reproducerar hierarkier. Vi relaterar till andra som delar våra åsikter och de sociala nätverken består vanligen av människor med liknande bakgrund och prioriteringar. På så sätt består olika maktordningar.

För att förstå hur kulturella och sociala strukturer villkorar människors liv är Bourdieus analytiska verktyg om musiksmak fortfarande relevanta. Ett av dessa begrepp är *kulturellt kapital* vilket han introducerade för att beskriva hur allmänbildning (culture générale), enkelt uttryckt, påverkade människors ställning i samhället och hur kulturellt kapital är en resurs för att nå framgång. "Den som vet tillräckligt mycket om historia, kultur, samhällsfrågor och naturvetenskap" kan med "lätthet" föra sig i sociala sammanhang inom de högre klasserna (Broady 1988, s. 5). Överför vi teorin till skolan, vet vi att elever som kommer från ett allmänbildat hem har med sig värdefulla verktyg som gör det lättare att avkoda utbildningen och förstå vad som förväntas av dem. Eleverna har också en fördel genom att god språkhantering ofta premieras i skolan. Bourdieu hävdade att vi mer eller mindre omedvetet använder vårt kulturella kapital, musiksmak och kunskaper om musik för att på olika sätt öka vår status.

Musiksmak är en del av det kulturella kapitalet som alltså kan vara en viktig faktor i hur människor uppfattas och värderas av andra. Däremot värdesätter och kategoriserar människor genrer olika i olika tider. När jazzen kom ansågs den som ungdomlig, folklig, farlig och ful. Idag tillhör jazz den så kallade finkulturen. Begreppen "fin-" och "fulkultur" – som ibland förekommer i samband med diskussioner om kulturellt kapital – betyder inte att en slags musik är bättre än en annan, utan att olika genrer är knutna till olika sociala grupper. Så kallad "ful-" eller "lågkultur" handlar om musik som skrivs för att beröra många och gå rakt in i hjärtat utan att behöva analyseras. Här kan dansbandsmusiken tjäna som exempel. Vad som räknas som "fin-" och "fulkultur" ändras över tid.

Vi återvänder till studierna som menade att musiksmak inte längre säger något om klass (Peterson 1992; Chan 2019; Chan och Goldthorpe 2007; van Lievens et. al. 2008). Detta eftersom allt fler inom medel- och överklassen har blivit "kulturella allätare" – människor som konsumerar all möjlig slags

kultur. Studierna har visserligen fått stark kritik eftersom det finns brister i hur de har genomförts och att den kulturella allätaren knappt går att finna i empirin (Atkinson 2011). Trots det så visar senare studier att den kulturella allätaren finns inom dominerande grupper i samhället (Savage & Gayo-Cal 2011).

Att kulturella allätare har blivit vanligare inom medel- och överklassen sägs ha skett genom så kallad "kulturell gentrifiering" (Karlsen 2007). Musik som tidigare ansågs tillhöra arbetarklasskulturen har fått högre status, bland annat genom att populärmusik har blivit en naturlig del av skolans musikundervisning och musikhögskolornas utbildningar (Dyndahl et al. 2014). Det här är inte nya processer, utan har skett förut med både jazz och blues (Fornäs 2010; Lopes 2000). Sådana förskjutningar betyder inte att relationen mellan smak och klass är upplöst. En strategi som eliten använder för att upprätthålla sin status och gräns mot andra grupper är just gentrifiering (Bennett 2009; Savage 2015). Man definierar och tar till sig populärkultur på ett sådant sätt att en särskiljande gräns mot andra sociala grupper upprätthålls. Kanske kan det vara ett sätt att förstå varför en bankman på Östermalm gillar hiphopgruppen NWA, trots i grunden skilda klasstillhörigheter. När en viss typ av hiphop hamnar på topplistorna och blir ekonomiskt lukrativ kan vi dessutom förvänta oss att en ny, smalare, form av hiphop växer fram (Dankic 2019).

## Sammanfattning

Sociala ojämlikheter reflekteras i musik eftersom musik återspeglar sociala och musikaliska normer och konventioner. Vi vet att sociokulturella faktorer och kontexter alltid påverkar musiken som skrivs och människors värdering av musik. Ändå finns det ingen en-till-en-koppling mellan sociala ojämlikheter och musik. Frågan om hur sociala skillnader hörs i musiken och hur dessa påverkar vår musiksmak är komplex.

Ekonomiska resurser och utbildning påverkar musikskapandet både konkret och uttrycksmässigt. Det finns samband mellan social klass och musiksmak, men det betyder inte att bara den som är arbetare gillar musik som är skriven av någon från arbetarklass. Det intressanta här är framför allt hur musiksmak indikerar normer, hierarkier och hur du som blivande professionell i någon del av musiklivet handskas med denna problematik.

## Diskussionsfrågor

- Vad anser du är kulturellt kapital idag, och hur påverkar det människors ställning i samhället?
- Har du exempel på andra genrer eller musikstilar än hiphop som har fått högre status genom att tas över av en annan social grupp?
- Vad räknas som god och dålig musiksmak idag och vilka kopplingar till social klass ser du?
- Vilket inflytande har utbildningsinstitutioner, medier eller nyckelpersoner inom kulturlivet över människors musiksmak?

## Litteraturlista

- Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. Continuum.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*, 39, 169–186.
- Becker, S., & Sweet, C. (2020). “What Would I Look Like?”: How Exposure to Concentrated Disadvantage Shapes Hip-Hop Artists’ Connections to Community. *Sociology of Race and Ethnicity*, 6(1), 61-75. <https://doi.org/10.1177/2332649218784964>
- Bihagen, E., & Katz-Gerro, T. (2000). Culture Consumption in Sweden: The Stability of Gender Differences. *Poetics*, 27, 327-349.
- Christenson, P., & Peterson, J. (1988). Genre and Gender in the Structure of Music Preferences. *Communication Research*, 15(3), 282-301. <https://doi.org/10.1177/009365088015003004>
- Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press
- Clément, C. (1999 [1979]). *Opera: The Undoing of Women*. University of Minnesota Press.
- Colley, A. (2008). Young People's Musical Taste: Relationship With Gender and Gender-Related Traits. *Journal of Applied Social Psychology*, 38(8), 2039-2055. <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2008.00379.x>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 14, 538-554.
- de Boise, S. (2015). *Men, Masculinity, Music and Emotion*. Palgrave Macmillan.
- DeNora, T. (1997). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O., & Graabræk Nielsen, S. (2014). Cultural Omnivorousness and Musical Gentrification: An Outline of a Sociological Framework and its Applications for Music Education Research. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 40-69.

- Fornäs, J. (2010). Exclusion, Polarization, Hybridization, Assimilation: Otherness and Modernity in the Swedish Jazz Age. *Popular Music and Society*, 33(2), 219-236.
- Fried, C. B. (1996). Bad Rap for Rap: Bias in Reactions to Music Lyrics. *Journal of Applied Social Psychology*, 26(23), 2135-2146.  
<https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.1996.tb01791.x>
- Hunter, P. G., Glenn Schellenberg, E., & Stalinski, S. M. (2011). Liking and identifying emotionally expressive music: Age and gender differences. *Journal of Experimental Child Psychology*, 110(1), 80-93.  
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1016/j.jecp.2011.04.001>
- Jones, L. (1963). *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it*. Quill.
- Laing, D. (2015). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. PM Press.
- Lopes, B. (2000). Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production: A Case Study of Modern Jazz. In N. Brown & I. Szeman (Eds.), *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Rowman and Littlefield.
- Lozon, J., & Bensimon, M. (2014). Music misuse: A review of the personal and collective roles of “problem music”. *Aggression and Violent Behavior*, 19(3), 207-218.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.avb.2014.04.003>
- Macarthur, S. (2002). *Feminist Aesthetics in Music*. Greenwood Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Myndigheten för kulturanalys. (2017). *Kulturvanor: socioekonomiska analyser och tidstrender*.
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2007). Lifestyle correlates of musical preference: 1. Relationships, living arrangements, beliefs, and crime. *Psychology of Music*, 35(1), 58-87.  
<https://doi.org/10.1177/0305735607068888>
- Peters, J., Eijck, K. v., & Michael, J. (2018). Secretly Serious? Maintaining and Crossing Cultural Boundaries in the Karaoke Bar Through Ironic Consumption. *Cultural Sociology*, 12(1), 58-74.  
<https://doi.org/10.1177/1749975517700775>

- Peterson, R. A. (1992). Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*, 21(4), 243-258.  
[https://doi.org/10.1016/0304-422x\(92\)90008-q](https://doi.org/10.1016/0304-422x(92)90008-q)
- Prieur, A., & Savage, M. (2011). Updating Cultural Capital Theory: A Discussion Based on Studies in Denmark and in Britain. *Poetics*, 39, 566-580.
- Purhonen, S., Gronow, J., & Rahkonen, K. (2011). Highbrow culture in Finland: Knowledge, taste and participation. *Acta Sociologica*, 54(4), 385-402.
- Savage, M., Cunningham, N., Devine, F., Friedman, S., Laurison, D., McKenzie, L., Miles, A., Snee, H., & Wakeling, P. (2015). *Social Class in the 21st Century*. Pelican Books.
- Savage, M., Devine, F., Cunningham, N., Taylor, M., Li, Y., Hjellbrekke, J., Le Roux, B., Friedman, S., & Miles, A. (2013). A New Model of Social Class: Findings from the BBC's Great British Class Survey Experiment. *Sociology*, 47(2), 219-250.  
<https://doi.org/10.1177/0038038513481128>
- Savage, M., & Gayo-Cal, M. (2011). Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom. *Poetics*, 39(5), 337-357.  
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2011.07.001>
- Sergeant, D., & Himonides, E. (2014). Gender and the performance of music. *Frontiers in Psychology*, 5.  
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3997045/>
- Sernhede, O. (2007). *Alienation is my nation: hiphop och unga mäns utanförskap i Det nya Sverige* Ordfront.

