

Fredrik Björk, doktorand
Malmö högskola
Läroarutbildningen
20506 Malmö
fredrik.bjork@mah.se

GITARRSOLON SOM FOLKBILDNING OCH HANTVERK. BLAND PROFFS OCH AMATÖRER PÅ MUSIKHUS OCH FOLKHÖGSKOLOR 1975 –1990

Om drömmen att bli musiker

”När jag började spela var det ett hantverk som man skulle lära sig. Idag verkar det mest handla om att bli kändis.”¹ Mats Ronander

Att sådana funderingar pågår i huvudet på en icke längre purung rockgitarrist förvånade i vart fall inte mig. På ytan verkar det hela inte heller särskilt uppseendeväckande; hållningen att dagens media prioriterar substanslöst ”kändisskap” är idag knappast ovanlig. En hastig titt på kvällstidningarnas löpsedlar motsäger inte heller detta. Debatten om hur media skapar och frossar i kändisskapet överraskar väl inte någon längre. Vad som kanske får ett och annat ögonbryn att veckas i förvåning är däremot påståendets första del: rockmusik som hantverk?

Sensommaren 1978 samlade jag ihop de pengar jag förtjänat under en månads kronidillsplöckning och gick ner till Strandqvists musik på Järnvägsgatan i Helsingborg. Varje dag hade jag klivit upp klockan halv sex och cyklat en dryg mil till de till synes ändlösa dillfälten som vajade vid Allerum. Med mina välförtjänta slantar och ett par nävar med ljusgrön missfärgning – och en doft som jag senare skulle komma att förknippa med kräftsiva – letade jag bland instrumenten.

Strandqvists var en gammaldags musikaffär – med såväl noter, instrument som en hyfsad mängd skivor. På nedre botten fanns det stora sortimentet av instrument. Men priserna var höga, och det tycktes som om jag skulle få nöja mig med att fortsatt betrakta de smäckra gitarrhalsarna på avstånd, medan jag i timal satt vid provlyssningsbordet och lade på skiva efter skiva. När jag tänker tillbaka minns jag särskilt att jag lyssnade på Allman Brothers ”In memory of Elizabeth Reed”, sittande på de – säkerligen avsiktligt – obekväma stolar som var placerade där. Men jag tog mod till mig och frågade om de inte hade någon gitarr som var lite billigare – kanske begagnad eller så? Mycket riktigt; dagen innan hade de fått in en Hagström II som jag kunde få köpa billigt. Jag föll direkt. Visserligen var det ingen Gibson eller Fender, men det var i vart fall ingen billig kopia! Det var lite värre med förstärkaren. Det var ju bara rörförstärkare som gällde; transistorförstärkare var ju inget att ha. Det fanns dock en Yamahaförstärkare till ganska lågt pris, med inbyggt reverb. Drog man på det för fullt lät det som man stod i ett garage – i alla fall nästan. Effekten skapades med hjälp av en hängade fjäder (jag tänker inte redogöra för tekniken här) vilket innebar att om man stötte till förstärkaren fick man ett explosionsliknande ljud. Det fick bli en sådan trots att den var transistorbestyckad, främst kanske för att pengarna då även skulle räcka till en Cry-Baby WahWahpedal. När jag släpade ombord sakerna på stadsbussen, hade jag en känsla i maggropen som jag inte riktigt kunde placera.

¹ Mats Ronander intervjuad i *Sydsvenskan*, 2005-04-02.

Frågeställningar om ungdomar och rockmusik

Bakgrunden till detta paper är de texter kring ungdomar och musik som jag kommit i kontakt med i olika sammanhang; det är sällan jag känner igen mig eller de sammanhang i vilka jag tillbringade alla vakna timmar under det sena 1970-talet och tidiga 1980-talet. Problemet är knappast unikt – vid denna tid var jag i övre tonåren; en finnis, halvtafflig gitarrist som inte gjorde några större avtryck i källmaterialet. Men musiken var allt för mig – och för många andra. Ambitionerna var för många av de som jag träffade och spelade med att nå framgång inom musiken, men långt ifrån de flesta drömde om att bli rockstjärnor. För en hel del var det en yrkesroll inom musiken som man eftersträvade, och inte sällan kunde detta förknippas med att bli studiomusiker.

Argumenten för att studier av ungdomars värderingar och hur de möter, formar och formas av institutionella strukturer och de värderingar som råder i dessa är inte svåra att finna. Det är också intressant att se hur ungdomar organiserar sig, skaffar nödvändiga resurser och bildar eller knyter an till olika nätverk.

Till att börja med är spelande i rockband är en aktivitet som mer eller mindre kontinuerligt utförs av hundratusentals människor i alla åldrar i Sverige.² Musikbranschen är också en betydande näring och inte minst på senare år har musikindustrin uppmärksammats som en viktig källa till exportintäkter.³ Forskningen inom området är dock av mindre imponerande omfattning. Det finns dock otvivelaktigt en del mycket intressanta och upplysande undantag, där forskarna vinnlagt sig om att komma nära sitt forskningsmaterial.

Beskrivningar av ungdomar som spelar i band av olika slag har ofta valt att lyfta två huvudsakliga aspekter: *rockstjärnedrömmen* och *den sociala protesten*. I de allra intressantaste uppläggen har undersökningarna kommit att skildra detta ur ett perspektiv som bär en tydlig kulturanalytisk prägel, med uttalat fokus mot identitetsskapande och socialisering. Ett av de allra bästa exemplen är *Under rocken. Musikens roll i 3 unga band* från 1988.⁴ Men även om läsandet av *Under rocken* sätter fart på mer eller mindre behagliga igenkänningsmekanismer, finns det en dimension som inte får den tyngd som enligt min uppfattning var mycket betydelsefull: drömmen om att kunna leva på att spela musik.

I denna text vill jag framför allt lyfta fram frågeställningar relaterade till amatörism och professionalitet, folkbildningsinstitutionernas roll och förhållandet till dansbandsmusik. Min ambition är dessutom att försöka relatera detta till en lokal och regional kontext. För att kunna närma mig detta, har jag valt att också försöka integrera egna erfarenheter i texten. Syftet med detta är att tydliggöra min relation till materialet och att i någon utsträckning problematisera historikerns relation till materialet. Slutligen vill jag ta skissera möjliga forskningsfrågor med dessa utgångspunkter.

² Bara inom ramen för studieförbunden beräknas minst 100 000 människor vara aktiva rockmusiker. *Om rock i cirklar*, Stockholm 2003. I en studie av Mats Trondman svarade omkring hälften av ungdomarna att de spelade ett musikinstrument. Mats Trondman, *Rocksmaken. Om rock som symboliskt kapital*, Växjö 1989. Andra undersökningar har dock visat på lägre siffror. I SCBs undersökning om levnadsförhållanden (ULF) varierade under perioden 1982-1999 andelen ungdomar som sade sig spela ett musikinstrument varje vecka mellan 13 och 16 procent. För hela befolkningen varierade samma siffror mellan 6 och 8 procent, vilket skulle kunna innebära att en halv miljon svenskar spelar något musikinstrument varje vecka.

http://www.scb.se/templates/tableOrChart___48551.asp (2005-03-10).

³ Även om värdet på musikexporten dock är relativt litet i förhållande till det totala exportvärdet. För mer utförlig statistik se: <http://www.exms.com/>

⁴ Johan Fornäs, Ulf Lindberg och Ove Sernhede, *Under rocken. Musikens roll i 3 unga band*, Stockholm/Lund 1988.

Professionella eller amatörer?

”Sanningen är att bara ett fåtal når särskilt långt utanför den egna replokalen – en insikt som de flesta band tar med fattning. Men besvikelsen över uteblivna listettor förtar inte lusten att stå på scen.”⁵

Professionaliseringsforskningen har varit stark under de senaste decennierna. På senare tid har fokus i den svenska forskningen legat på yrkesgrupper som lärare, sjuksköterskor, barnmorskor etc.⁶ Den ursprungliga professionaliseringsforskningen ägnade sig i hög grad åt att identifiera karakteristika för olika yrkesgrupper, såsom särskilda kunskaper, särskild utbildning etc.⁷ Med tiden kom dock de teoretiska perspektiven på området att i hög utsträckning lyfta fram makt och utestängningsmekanismer, men också betydelsen av att knyta yrkesrollen till vetenskap och forskning. I dag är i synnerhet ett relationellt och kontextuellt förhållningssätt framträdande inom forskningen, och betydelsen av ett förändringsperspektiv lyfts fram. En central aspekt är skapandet av legitimitet – såväl internt som externt.⁸ Professionaliseringsprocesserna inom olika yrken, vilka historiskt kan spåras tillbaka till åtminstone 1700-talet, står på ett tydligt sätt i relation till större samhällsliga förändringar, som exempelvis den offentliga sektorns tillväxt under efterkrigstiden.⁹

Med denna utgångspunkt är det också tydligt att samhällsförändringarna under 1900-talet format nya yrkesroller och förändrat gamla. Musikeryrket är knappast nytt, men samtidigt har såväl musiken som tekniken och instrumenten genomgått stora förändringar under 1900-talet. En väsentlig del i att legitimera ett yrke är genom att normera eller standardisera en yrkesutbildning. För musiker hade dock utbildningen fram till 1970-talet en viss slagsida mot den västerländska konstmusiken (även benämnd ’seriös musik’ eller ’klassisk musik’ i vissa sammanhang). Om man hade ambitionen att ägna sig yrkesmässigt åt rockmusik, var alternativen fram till mitten av 1970-talet begränsade. Gränsdragningen mellan amatörism och professionalitet inom konstnärligt utövande kan vara besvärlig, inte minst med tanke på att så få av utövarna har möjlighet att försörja sig genom sin konst. Inte minst kan dock sådana gränsdragningar vara relevanta för myndighetsutövning, varför vi föga förvånande finner ett exempel på ett försök att närma sig dessa frågeställningar i *SOU 2004:30*.

I Sverige har vi en lång tradition av att genomföra offentliga utredningar av olika företeelser; i många sammanhang kan man se detta som ett slags svensk modell i att hantera frågor som ställer det rådande systemets värderingar inför olika typer av utmaningar. Ett exempel på denna tradition är det slutbetänkande som 2004 sänkte sig över landet, avsänt av *Utredningen för statens utvärdering av folkbildningen*. En händelse av detta slag sände knappast några chockvågor av mätbar amplitud över rikets musiklandskap, men i materialet finns ändå ett antal detaljer som det kan finnas anledning att förhålla sig till i denna text.

Utredningen påpekar att begreppet ”amatörism” började användas i offentliga texter kring kultur kring mitten av 1940-talet, då man menade att ”amatörers verksamhet inom musik, teater och konst inte var utan komplikationer, eftersom amatörer inte alltid insåg att

⁵ Om rock i cirklar, s. 6.

⁶ Se exempelvis Sune Dufwa, *Kön, lön och karriär. Sjuksköterskeyrkets omvandling under 1900-talet*, Växjö 2004 och Evelyn Hermansson, *Akademisering och professionalisering – barnmorskans utbildning i förändring*, Göteborg 2003.

⁷ Staffan Selander (red.), *Professionalisering*, Stockholm 1988, s.8, Hermansson, s.28. Rolf Torstendahl diskuterar definitioner på professionalisering och professionella grupper i inledningen till sin artikel om den svenska historieforskningens professionalisering och deprofessionalisering, och menar att kärnan i professionalism är en avgränsningsprocess. Rolf Torstendahl, ”Professionalisation and deprofessionalisation among Swedish historians”, *Nordic Historiography in the 20th Century*, red. F Meyer, J E Myhre, Oslo 2000.

⁸ Hermansson, s.32.

⁹ Selander, s.9, Hermansson, s.34.

det främsta syftet med den estetiska verksamheten i studieförbunden var att öka intresset och förståelsen av konst. Det kunde hända att amatörer såg sig själva som utövande konstnärer”¹⁰ Någon större förändring sker sedan knappast över tid; amatörernas roll får visserligen stärkt ställning och gränsdragningen blir mindre skarp – men den finns ändå där. Gränsytan mellan professionella utövare och amatörer förekommer tydligt och uttalat fram på 1990-talet i statliga utredningar, även om betoningen här ligger på interaktionen mellan de professionella och amatörerna.¹¹

”Fritiden ger ungdomar möjlighet att utveckla olika slags kompetenser och färdigheter” menar man i *Ungdomsrapporten 1996*. Fritidsbegreppet är dock även starkt förknippat med begreppet amatörism, definierat i rapporten som: ”...kulturaktiviteter som människor utövar i grupp på sin fritid genom eget val.”¹² Med en sådan definition är det tydligt att begrepp som fritid, amatörism och professionalitet måste betraktas som relativa och kontextberoende. Hur såg processen ut när man definierade(s) och legitimerade(s) som professionell rockmusiker?

Folkbildning och rockmusik

”Jag kunde kalla mig musiker. Lyx, sade några, slöseri med studiemedel, fnyste andra.”¹³

Musik sker naturligtvis alltid i ett sammanhang, vilket på olika sätt påverkar hur den utformas och utövas. Vissa strukturella aspekter har större och andra har mindre påverkan när det gäller olika former av kulturyttringar. När det gäller rockmusik och frågor kring professionalisering finns det en del faktorer att ta fasta på, enligt min mening.

Först och främst finns det anledning att framhålla att möjligheten till utövande av rockmusik innebär ett behov av resurser. Att spela är visserligen gratis i sig, men detta gäller inte för artefakter som gitarrer eller trummor. Inte heller finns det någon uppsjö av tomma lokaler som bara längtar efter att fyllas med stimmande, skrånande rockband. De kostar också pengar. Tillgången på resurser kan i någon utsträckning betraktas som klassrelaterad, men det finns även fler aspekter av detta: visserligen accepteras ”hobby” – eller amatörmusicerande – ofta i hög utsträckning av föräldrar och omgivning, men det är inte givet att graden av acceptans är lika hög om man hävdar att man vill försöka leva på det.

Två företeelser av institutionell art aktiverades under denna tid och kom, enligt min mening, att få en viktig betydelse för möjligheten att spela rockmusik och för att kunna närma sig en yrkesroll som rockmusiker.

Vid 1970-talets mitt skapades en utbildningsväg med en tydligt populärmusikalisk inriktning på en del folkhögskolor. I Helsingborgs fall handlade det primärt om Svalövs folkhögskola, Fridhem, som startade en musiklinje vid denna tid. Skillnaden mot musikhögskolornas akademiska inriktning var från början markerad, och prioriteringen låg mot pedagogik och improvisatorisk musik. Inom ett par år bestämde man sig för att införa färdighetsprover vid intagningen, och upplevde snabbt att standarden på de sökande ökade starkt under 1980-talets första hälft. Många av de sökande visade sig vara fullfjädrade tekniskt med många års intensiva övningar bakom sig. Det visade sig också att

¹⁰ *SOU 2004:30. Folkbildning i brytningstid. En utvärdering av studieförbund och folkhögskolor*, Stockholm 2004, s. 177.

¹¹ *Idem*, s.178.

¹² *SOU 2004:30*, s.187.

¹³ Anna Arvidsson, *Fridhems folkhögskola 1873-1998*, Svalöv 1998, s.20.Citat av Lena Peterson, tidigare elev på Fridhems musiklinje.

duktiga studenter från folkhögskolorna hade chansen att ta sig fram, och de som nådde framgång var inte sällan kända för sin professionella framtoning.¹⁴

Inträdesproven innebar ”en styrning och kvalitetshöjning av elevmaterialet” menade man från Fridhems sida – en tydlig anspelning på professionalism. Folkhögskolan har i detta läge kommit att spela en roll i en professionaliseringsprocess där tydliga alternativ saknades. Ovan skrev jag att folkhögskolorna hade en populärmusikalisk inriktning. Det är naturligtvis en stor och svårhanterlig kategori att hantera. Från Fridhems sida beskriver man 1998 sin musiklinje som riktad mot ”den afroamerikanska musiken – vi kan också kalla den för jazz eller improvisationsbaserad musik”¹⁵ Man menar att den afroamerikanska musiken idag kan betraktas som konstmusik i analogi med ”den klassiska musiken” och att folkhögskolan därför syftar till att erbjuda ett alternativ till ”den skommersiella musiken.”¹⁶

Vad har då detta med rockmusik att göra? Här måste jag lämna källmaterialets ställningstagande – en minnesbok, där just detta parti är skrivet av en lärare från musiklinjen - och närma mig mina egna erfarenheter. Om man som ung skåning vid sent 1970-tal ämnade söka sig en framtid inom musiken med en yrkesutbildning på folkhögskolenivå fanns två alternativ: Fridhem och Skurups folkhögskola. Den allmänna uppfattningen bland oss unga helsingborgsmusiker var att Skurup var mer ”ortodoxt” jazzorienterat, medan Fridhem stod för en inriktning som var närmare fusionsmusik, med mer kopplingar till rockmusik. Jazzen fick man ta på köpet, så att säga. Samtidigt fanns en tydlig acceptans av jazz- och fusionmusikernas yrkesskicklighet bland rockmusiker i allmänhet. Mer om det i nästa avsnitt.

En annan företeelse som började växa vid denna tid var studieförbundens verksamhet inom den utövande musiken. Detta var knappast nytt, men för många unga verkade systemet svåröverskådligt och meningslöst. Vid mitten av 1980-talet startade dock TBV ett ”musikhus” i Helsingborg. Poängen med musikhuset var att samla replokaler, konsertlokaler, inspelningsstudio och annat på ett och samma ställe, vilket naturligtvis blev en framgång – om än dock med en ganska långsam start. Viss skepticism förekom från många bands sida, främst kanske vad gällde vilket inflytande studieförbunden skulle ha över bandens struktur. Från början blev det hela också något märkligt: reglerna krävde att studiecirkelarna innehöll minst fem personer och många band hade svårt att leva upp till detta krav. Samtidigt drev studieförbunden en strategi som tydligt anknöt till äldre folkbildningstraditioner: det var inte bara att ställa sig i lokalen och spela. Här krävdes skolning – i musikteori, improvisationslära och annat. Flera studieförbund gick så långt att de på eget förlag skapade kursböcker för musikverksamheten. På många ställen anordnades också kurser i inspelningsteknik. När vårt band flyttade in i musikhuset Gåsebäck i Helsingborg fick vi en bok i jazzimprovisation i händerna och uppmanades ha cirkelmöten kring de olika läxorna. Jag har kvar den fortfarande. Det är en fin bok.¹⁷

Idag finns musikhus över hela landet, och musikcirkel har blivit studieförbundens viktigaste verksamhet. Drygt hälften av alla studiecirkeltimmar i svenska studieförbund ägnas åt musik och ”improvisatorisk musik” är den största ämnesgruppen. Även för folkhögskolorna har musiken stor betydelse; omkring en tredjedel av alla kurser med kulturinriktning är musikkurser.¹⁸

¹⁴ Idem. Bland förstaårseleverna på Fridhem märktes bland annat Marie Fredriksson.

¹⁵ Idem, s.21.

¹⁶ Idem, s.21.

¹⁷ I Thomas Öhlund, ”Rockmusik som folkbildning”, *SOU:1996:154. Tre rapporter om folkbildning* beskrivs detta på följande sätt: ”I dagens cirkelverksamhet används inte teoriböcker i samma utsträckning som under 1980-talet, då kursmaterialet kom som ett brev på posten...Borttagandet av de ’obligatoriska studieböckerna’ har gjort att musikspelandet inte längre är så skolliknande...”, s.280.

¹⁸ *SOU 2004:30*, s.145-160. Begreppet ”improvisatorisk musik” är generöst och skall nog betraktas som ett sätt att positionera musik i förhållande till västerländsk konstmusik, ”klassisk musik”.

Musikhusen och folkhögskolorna hade – och har – säkerligen en väsentlig betydelse för det lokala musiklivet i en stad som Helsingborg. De har skapat en infrastruktur som ger musiker en klart större möjlighet att både spela och närma sig en yrkesroll som musiker än tidigare. Samtidigt är det fråga om institutioner med en folkbildningstradition och tillhörande ideal. Ibland kunde detta gå på tvärs med rockmusicerandet – men det kunde också verka korsbefruktande. Interaktionen var allt annat än betydelselös.

En anledning till att den kunde fungera under 1980-talet, enligt min uppfattning, är att såväl folkbildningsrörelsens ideal som rockmusikens anknytningar genomgått förändringar under 1970-talet. Det finns studier av folkbildningsrörelsen som pekar på hur tydligt synen på en kultur eller konsthierarki härskar från 1940-talet och framåt, där den västerländska konstmusiken ses som det högsta konstnärliga stadiet och där studieförbundens uppgift är att fostra arbetarna – eller folket – till att kunna tolka och uppskatta detta. Inte förrän på 1960-talet kom detta att ifrågasättas i någon större utsträckning. Resultatet blev ett förändrat perspektiv där fokus förskjöts från utövarna till publiken, och med ett ställningstagande där folkbildningens uppgift blev att tillhandahålla ett alternativ till kommersialismens produkter.¹⁹

Jazzmusiken uppfattades länge som något suspekt eller rent av ont och samhällsomstörtande. Med tiden, inte minst framemot det sena 1960-talet, börjar dock även jazzmusiken betraktas som konstnärligt högstående.²⁰ ”Nån gång kring 1970 så vände det över en natt. Innan hade vi kämpat utanför etablissemangen i allt, men så plötsligt uppfattades vi som en del av etablissemangen.”²¹ När man således från folkbildningsrörelsen mötte ungdomar som ville spela musik tillsammans, är det inte så förvånande att man ville fostra dessa till goda utövare av improvisatorisk musik i jazzanda. Samtidigt förekommer också förändringar inom rockmusiken. Jag menar att det också är möjligt att skönja en utveckling där rock- och popmusik skapar en tydlig form under 1960-talet som kan avgränsas från sitt ursprung i den afroamerikanska musiktraditionen. Under det sena 1960-talet och det tidiga 1970-talet menar jag dock att det sker flera gränsöverskridande utvecklingstendenser – möten med folkmusik, jazz, klassisk musik bara för att nämna några.²² Det är mycket möjligt att Jazzmusik därför kom att för många uppfattas som en högst legitim form, även om man inte uppskattade jazzmusik *i sig*.

Dansband som födkrok

En av de viktigaste aspekterna av musikerns yrkesroll är möjligheten att kunna leva på att spela musik. Samtidigt var möjligheterna begränsade. Att bli känd inom ramen för det band man spelade i, verkade vara hart när omöjligt. Att leva på att spela ”sin” musik var inte riktigt något realistiskt alternativ.²³ Inget band från Helsingborg nådde heller svensk stjärnstatus – eller ens till nivån där de sålde tillräckligt för att kunna försörja sig vid denna tid. Att få lov

¹⁹ Per Sundgren, ”Smakfostran. En attityd i folkbildning och kulturliv”, *Lychnos 2002*, Uppsala 2002.

²⁰ Johan Fornäs, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Stockholm 2004, Erling Bjurström, *Spelar rocken någon roll? Kulturell reproduktion och ungdomars musiksmak. Ungdomsrådets utredningar 2*, Stockholm 1993, s.68, 80.

²¹ Christer Boustedt, citerad i Fornäs, *Moderna människor*, s. 170. Se även Arvidsson, not 16.

²² Lars Lillienstam menar att dessa benämningar användes ”ofta av marknadsföringsskäl”. Jag är inte helt enig, utan menar att det fanns substans i dessa benämningar; folkrock och jazzrock var inte alls samma sak. Däremot skulle man kunna hävda att det med dessa ansatser fanns dels en önskan om att legitimera rockmusik genom att anknyta den till genrer som ansågs uppfylla högre konstnärliga värden än rockmusik i allmänhet – och därmed ge den en mer ”seriös” prägel, men också att positionera sig gentemot annan rockmusik på en växande marknad. Lars Lillienstam, *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*, Göteborg 1998, s.22ff

²³ Samma problematik skildras också i *Under rocken*, ex. s.36 och 47.

att göra en skiva var ett högt uppställt mål för många, till stor del på grund av de tekniska och ekonomiska restriktioner som var aktuella vid denna tid. Ett fåtal band samlade ihop sina resurser och finansierade sådana produktioner på egen hand, och vid denna tid förekom även ett tävlingsmoment där priset var ett skivkontrakt: Rock-SM, arrangerat av Aftonbladet. Jag var inhoppare i regionfinalen i Helsingborg och vårt band gick inte vidare.

I en undersökning från Statens ungdomsråd 1993 fick 1000 ungdomar ta ställning till hur intresserade de var av olika musikaliska genrer och stilar. Andelen ungdomar som menade att man var mycket eller ganska intresserad var högst för kategorin *Rockmusik* med 81 procent, medan *Hiphop* kom längre ner med 42 procent, strax över *Klassisk musik*, 38 procent, *Folkrock* 27 procent och *Jazz* med 9 procent, för att nämna några. Allra längst ner på listan över ungdomars musikintresse kom *Svensk dansbandsmusik* med 3 procent. När ungdomarna fick lov att betygsätta olika artister toppas listan av Beatles med ett medelbetyg på 3,4 (av 5). Längst ner i botten finner vi Vikingarna, med ett snittbetyg på 1,3.²⁴ Slutsatsen av detta är rimligtvis att dansbandsmusik hade liten eller obefintlig legitimitet bland ungdomar som var intresserade av att lyssna på musik 1993.

Dansbandsmusiken tillhör det mest utskällda inom svensk kultur sedan 30-talsfilmen, men har liksom denna genomgått en viss omvärdering på senare tid. För unga musiker med drömmar om att försörja sig på musik var dansbanden lockande alternativ, åtminstone under den period jag diskuterar. Visserligen sågs dansmusik av i stort sett alla som spelade olika varianter av rockmusik även på 1970 och 80-talen som musikens absoluta lågvattenmärke. Samtidigt var denna dödskallemärkning inte tillämplig på dem som spelade denna musik – tvärtom. Att gå in i ett jobb och göra sin uppgift enligt de ramar och anvisningar som gäller var något som de flesta såg som eftersträvänsvärt; och dansbandsmusiken var en strikt genre med tydliga restriktioner. Fullföljandet av en dansbandsspelning var därför inte något som sågs som att man ”sålde sig” – snarare att man blev en mer professionell musiker. Man skulle kunna beskriva det som en form av hantverksskicklighet. En av mina kompisar och första gitarrhjältar hade en röd Gibson ES335:a och spelade blixtrande jazzgitarr i en blandning av John McLaughlin och Jimi Hendrix i kulsprutetakt vid denna tid, men lämnade sedan staden för att spela med Sten Carlsson och Salta Mandlar. För andra blev det mer av enstaka dansbandsgig för att fylla på i kassan.²⁵

Men det fanns också andra möjligheter. En annan av stadens stora gitarrsöner flyttade till Los Angeles och nådde där det högsta stadium vi kunde föreställa oss: han blev studiomusiker. Studiomusikern var i de kretsar jag spelade ett ideal som många siktade mot. Det symboliserade en professionalism där yrkesskickligheten stod i centrum, men var inte heller endast kopplad till ekvilibristik. Det krävdes också den magiska, svårdefinierade men absolut avgränsande egenskapen – feeling.

Vad feeling egentligen var för något gick inte att beskriva. Inte heller var det kom ifrån. Tydligt var i alla fall att man inte kunde träna upp det; snarare att var en egenskap som man fötts med eller också erhållit på något annat svårgenomträngligt sätt. Det kunde kompensera för brister i teknisk färdighet – att ”spela mer på feeling än teknik” var en formulering som förekom. Hade man bara ordentligt med feeling tappade man heller ingen legitimitet genom att klä ut sig i dansbandskostym.

²⁴ Bjurström, s.75.

²⁵ I Fornäs mfl närstudie av tre unga rockband, *Under rocken*, händer det också att en av medlemmarna ”faller...för locktonerna från ett dansband”, Fornäs, Lindberg och Sernhede, s. 44. Hantverksbegreppet figurerar här också; ”att spela ses som ett hantverk, knutet till konsertformen” i ett ställningstagande mot det som beskrivs som ”teknologins expansion”, Idem, s.45.

Bland noderna i den nordvästskånska kontexten

”*Klippans centrum, Klippans centrum här e jag*”²⁶

Att börja spela i ett band kräver ett visst nätverk. För nybildade, unga band är det ofta skolan som är den givna noden, alternativt kan någon föreningsverksamhet som exempelvis ett politiskt ungdomsförbund bilda ramen.²⁷ Det är där man träffas och pratar musik och kanske bestämmer sig för att det skulle vara kul att försöka spela något tillsammans. I många fall kan det också finnas möjligheter att där få del av andra relevanta resurser exempelvis replokal, och inte sällan kan bandet också erbjudas en spelning på en fest eller skolavslutning.

Men om man komma vidare inom musiken måste man vidga sitt nätverk, komma i kontakt med andra noder. En av de noder där många nätverk möts är musikaffärerna. Musikaffärer är intressanta företeelser. Större delen av personalen har ofta något slags musikalisk bakgrund, även om fåtalet är ”professionella” musiker. Men det är viktigt att personalen kan sina saker – annars tappar de fort sin legitimitet. Kundkretsen består vanligen av såväl ”professionella” musiker som ”amatörer”; men proffsen sätter normen med sina inköp. I många fall handlar det om att de icke-professionella musikerna följer – och lyssnar – på de professionella musikernas erfarenheter.²⁸ Genom detta system av legitimitet och professionalism fanns det också en möjlighet att som ung musiker lära sig hantverket genom att vistas i musikaffärer; såväl personal som kunder representerade en erfarenhets- och kunskapsbas som inte var tillgänglig på annat sätt.

En annan typ av noder var scenerna. En viktig del i rockmusik är det offentliga framförandet, och även för band som endast har en spelning i halvåret kan den extrema fokuseringen på denna enda spelning göra bandmedlemmarna fullständigt världsfrånvända.²⁹ Under 1970- och 80-talen var en viktig orsak till detta bristen på offentliga scener. Restaurang och barlivet innehöll sällan levande musik. För restaurangägaren var det kanske lagom med en trubadur som gav publiken en bakgrund till deras ölrickande, men med ett rockband skulle ju publiken sitta och lyssna istället för att konsumera. Det var inte lika populärt. När det gällde rockmusik fanns alltså få alternativ. I Helsingborg innebar detta vanligen att man fick hyra lokal och ta inträde; möjligheten att spela på krog förekom extremt sparsamt. Vissa undantag förekom dock i Helsingør – Holger Danske och några till – men inget man kunde ens avlägset försörja sig på. I bästa fall täckte gaget barnotan. Det lilla som fanns kom därför att vara desto viktigare. Att vara närvarande där innebar att man kunde mäta sig med andra band, och även att legitimeras sin verksamhet. En viktig del i legitimiteten för rockmusiker utgår från förmågan att prestera på scen; rockband *skall* vara ”bättre” på scen än i studion. Men en minst lika viktig aspekt är på *vilken* scen som bandet spelar. Gränsdragningarna mellan professionella, semi-professionella och amatörer är här mycket skarp.³⁰

Men vid sidan av de mer eller mindre kommersiellt orienterade scenerna, började redan på ganska tidigt 1970-tal lokala musikföreningar växa fram som en alternativ

²⁶ Textrad från ”*Klippans centrum*” med Torsson, 1978. Text: Bo Åkesson.

²⁷ I *Under rocken* har exempelvis Kyrkans Ungdom en sådan roll för ett av banden. Även fritidsgårdarna kunde, åtminstone under 1970-talet, ibland erbjuda replokaler. Lilliestam, s.140.

²⁸ Samtidigt fanns det en kategori av kunder som inte sökte denna vägledning. På det tidiga 1980-talet var nog den viktigaste icke-professionella varukategorin ”hemmaorglarna” (gärna med ”autokomp” – spela musik med ett finger!)

²⁹ Öhlund, s. 276.

³⁰ Motsvarande diskussion återfinns också i *Under rocken*, s. 43-45. Snart sagt alla texter om ungdomar och rockmusik kommenterar bristen på spelställen; ex. skriver Lillienstam att det är ett ”ständigt problem för amatörband”, s.141.

motkraft. I många städer skapades *Musikforum*, i andra sammanhang hette kanske föreningen *Huset*. Gemensamt var att de ofta skapades av aktörer utanför de ordinarie institutionerna och att syftet var att skapa möjligheter för människor att spela musik på sina egna villkor. Ofta formulerades detta som att man ville att ett musik- eller kulturhus skulle skapas. Många gånger var också dessa sammanslutningar mycket aktiva i att skapa scener och festivaler där band på väldigt olika positioner inom sin musikkariär kunde mötas. Som noder i musiklivet kom de att spela en betydelsefull roll i och med att de erbjöd ett tydligt alternativ. Trots att dessa sammanslutningar ofta skapades i opposition mot det formella, institutionaliserade kulturlivet kom många av dem att med tiden gå igenom en fas av just formalisering och även att mer eller mindre integreras i det formella kulturlivet.³¹

Slutackord

”Zugabe!”³²

Det finns ett flertal trådar som man kan dra vidare från den ansats jag skisserat ovan. Jag skall nedan skissera några av de frågeställningar som jag menar kan vara av intresse att följa upp.

Även om folkhögskolorna och studieförbunden var tidigt ute med att erbjuda utbildning inom ”improvisatorisk musik”, innebar inte detta att musikhögskolorna stod handfallna. ”Musikersamhället utvecklas och det är det nya som expanderar. Idag vill många utbilda sig inom jazz och världsmusik”, menar Johannes Johansson vid Musikhögskolan i Malmö.³³ Faktum är att Musikhögskolan sedan omkring 15 år tillbaka också erbjuder utbildningar med inriktning mot jazz. Intresset för att söka in på högskoleutbildning med inriktning mot ”klassisk” musik minskar dock, vilket förklaras av Musikhögskolans utbildningschef bland annat med ungdomars längtan efter kändisskap.³⁴ Men önskingarna om en framtid som professionell musiker har ändå hållits igång i otaliga replokaler. I en undersökning 1992 önskade 80 procent av studiecirkeldeltagarna i Fryshuset en framtid som professionella eller semi-professionella musiker. Deltagarna tillfrågades dock inte om de önskade bli kändisar.³⁵ Samtidigt är det tydligt att rockmusikens legitimitet inom den utövande konsten såväl som studieförbundens roll i en professionaliseringsprocess för unga rockmusiker var svåra stötestenar för studieförbunden att knäcka. Vilken roll spelade egentligen rocken för studieförbunden, inte minst på det lokala planet?³⁶ I Helsingborg var det TBV som tidigt tog ledningen när det gällde att skapa ett musikhus, medan viktiga aktörer i Malmö var Studieförbundet och ABF. Vilken var förklaringen bakom denna skillnad? Tjänstemännens Helsingborg mot arbetarnas Malmö? Studieförbunden och även folkhögskolornas material kan här vara viktigt för att få en bild av deras roller och inte minst hur de förändrats över tid.

Det är också viktigt att utgå från de som var ungdomar då och ta del av deras erfarenheter. Avtrycken i källmaterialet är med all sannolikhet begränsade, varför det är troligt

³¹ Erix Blix, ”Proggvägen sin tids motkraft”, *På jakt efter ungdomskulturen*, red. Edna Eriksson, Stockholm 1998.

³² Välkänt utrop för alla som under 1970-talet följde de många timmar långa TV-sändningar som i det tyska originalet hette *Rockpalast*, medan det på svenska benämndes *Maratonrock*. Framåt 4-tiden på morgonen kändes det också så. Zugabe betyder i detta sammanhang extranummer.

³³ *Sydsvenskan* 2005-03-14.

³⁴ Idem. Föreställningen om att ungdomar vill ha framgång direkt och inte förstår att det ligger hårt arbete bakom är inte direkt ny. Frågan är dock om det är detta som ligger bakom att intresset för jazzutbildningar är större än för utbildningar med ”klassisk” inriktning?

³⁵ Öhlund, s. 274.

³⁶ Idem, s. 239, 251-252, 294-296.

att muntlig historia kommer att få stor betydelse. Det intressanta här är att försöka komma åt hur man organiserade sig, hur man skapade nätverk, vilka noder som användes och vilken betydelse detta hade för legitimerings- och professionaliseringsprocesser.

Någonting hände under 1970- och 80-tal, vilket innebar att möjligheterna att föreställa sig en professionell karriär som musiker plötsligt kunde uppfattas som rimliga. En av de intressanta aspekterna av detta är också att legitimitet och professionalitet är begrepp som måste betraktas från två håll. Även om Torstendahl övertygar om att professionalisering innebär avgränsning, är det återigen viktigt att poängtera att denna process sker såväl inifrån skräet som utifrån samhället i stort – såväl vad gäller formella restriktioner från myndigheternas sida som vad gäller uppfattningar i det allmänna samtalet. Det är också intressant att poängtera att kriterierna inom och utom skräet sällan överensstämmer – en del i professionaliseringen är att restriktionerna för legitimitet inom skräet bör vara sådana att de är obegripliga eller i vart fall svårförståeliga för utomstående. Mycket riktigt kan gitarristsnack ibland låta som knoparmoj.

Musikindustrins struktur och den tekniska utvecklingen är inte heller betydelselösa i sammanhanget. Under tiden fram till 1990-talet var rockmusiken indelad enligt en skarp linje – inspelade artister och ”amatörer”. Skivkontraktet stod under 1970- och 80-talet som symbolen för professionalismen. Orsaken till detta var att kostnaderna för att spela in och sprida musik med den tidens teknik var höga. Följaktligen skapades en industri på denna grund, vilken byggde på att konsumenterna skulle konsumera musik på ”skiva” alltifrån 1920-talets stenkakor till dagens CD-skivor. Men alltsedan 1980-talets portastudiorevolution har tekniken förbättrats och förbilligats. Tekniken för att producera och sprida musik har blivit var mans egendom, vilket skapat en autonomi gentemot de kommersiella krafterna. I Sverige har denna tendens varit mycket stark och den fråga man vill ställa är vilken roll studieförbunden haft i denna process, exempelvis genom sina satsningar på kurser i inspelningsteknik?

Samtidigt finns det en motsägelsefullhet i denna utveckling. För att återigen anknyta till Torstendahls artikel, kan en tendens till deprofessionalisering iakttas även i förhållande till musikerrollen. Torstendahl avser med deprofessionalisering inte att de professionella minskar sin professionalitet, utan snarare att de utmanas av utövare inom samma område som inte vill följa reglerna.³⁷ Denna dialektik kan vi följa långt tillbaka i musiken – bebop utmanade swing och kom sedermera att accepteras som legitim form; punken utmanade men blev också legitim etc. Idag är det kanske tekniken som utmanar – genom enkla och billiga dataprogram och loopar på specialsammansatta CD, kan man på egen hand skapa musik; ett exempel är Apples *Garage Band*.

I denna text har jag till stor del valt att bygga på egna erfarenheter. Jag blev nog aldrig något riktigt gitarrproffs, även om jag nog under en period skulle kunnat beskriva mig som semi-professionell musiker. Det finns också ett talesätt om att musikkritiker är misslyckade musiker. Det är nog delvis sant. Många av de som befinner sig i de sammanhang där musik skapas, som journalister, kritiker, konsertbokare, ledare inom studieförbunden, musiklärare med flera spelade en gång i tiden i rockband. Några blev också historiker. Att det skapas en formell struktur runt rockmusiken bidrar också till professionaliseringen genom att rockmusiken därigenom blir ”viktig” som samhällsföreteelse. Nu har den till och med nått historikermötet.

Men en del i att vara historiker är ett vetenskapligt ideal, där forskaren befinner sig i ett objektivt förhållningssätt till sitt undersökningsmaterial. Denna positivistiska hållning har visserligen beskjutits med postmodernismens grova artilleri så till den milda grad att den uppvisar stora hål under vattenlinjen, men på något sätt flyter skorven i alla fall. Det finns de

³⁷ Torstendahl, s. 182.

som föreslagit att forskaren skall börja med att presentera sig och sin hållning till materialet i inledningen till exempelvis avhandlingen. Det är ju egentligen lika illa, eftersom det bygger på att forskaren kan ha ett objektiva förhållningssätt till sig själv.

De allra flesta historiska undersökningar genomförs för att forskaren tycker att de är intressanta. Inte sällan kan det finnas personliga relationer till materialet eller frågeställningarna och om man har tur redovisas detta i böckernas förord, vilka ibland kan vara väl så intressanta som resten! Ett bra exempel på detta är sockerhistorikern och socialantropologen Sidney Mintz, som i förordet till *Tasting food, tasting freedom* berättar om sin barndom och om uppväxten i ett restaurangkök. Boken inleds med att Mintz positionerar sig i förhållande till området: "My father was a cook", är bokens första mening. Längre fram konstaterar Mintz "My attitude toward food, and my esteem for it, come from my father. This book would never have been written but for him".³⁸ Genom detta blir forskningsfrågor och analyser ännu mer begripliga.

Att på detta sätt inkludera forskaren i materialet innebär alltså en deprofessionaliseringsutmaning från min sida; ett sätt att sätta fokus på såväl teoretiska som metodiska frågor. Hur kan jag separera gitarristen Fredrik från historikern Fredrik? Mitt svar är att det kan jag inte. Istället för att tysta mig själv och glömma det jag inte kan glömma i alla fall, måste jag försöka finna andra röster som bekräftar eller motsäger mina utsagor, vilket jag sedan förhoppningsvis kan relatera till tidigare forskning och komparativa undersökningar.

Rock on!

³⁸ Sidney Mintz, "Preface", *Tasting food, tasting freedom. Excursions into Eating, Culture and the Past*, Boston 1996.