

Lunds universitet
Sociologiska institutionen

**MUSIK,
HEGEMONI OCH KULTURINDUSTRI
—
EN STUDIE AV TIDSKRIFTEN POP**

Författare: Tobias Bernsand

Uppsats Soc 464, 61-80 p

Höstterminen 2001

Handledare: Marianne Liedholm

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1. Syfte och frågeställning	2
1.2. Källdiskussion	3
2. Metod	3
2.1 Diskursanalys	4
2.2 Om intervjupersonerna och intervjusituationerna	6
3. Teori	7
3.1 Gramsci och hegemoni	8
3.2 Adorno och kulturindustrin	9
4. Intervju- och litteraturredovisning och analys – den traditionella rockens diskurs och tidskriften POP:s diskurs	11
4.1 Den traditionella rockdiskursens symboler	12
4.1.1 Den traditionella rockens motsats – funktionsmusik	15
4.2 Arbetarklass och medelklass inom de två diskurserna	18
4.3 Subjektivitet och objektivitet: hegemoni och organiska intellektuella inom de två diskurserna	21
4.4 Svart och vitt	25
4.4 Utanförskap och identifikation	29
5. Avslutande diskussion	35
6. Källförteckning	37

Abstract

Författare: Tobias Bernsand

Titel: *Musik, hegemoni och kulturindustri – en studie av tidskriften POP*

Uppsats: Soc 464, 61-80 p

Handledare: Marianne Liedholm

Sociologiska institutionen, höstterminen 2001

Uppsatsen behandlar den svenska musiktidskriften POP som gavs ut mellan 1993 och 2000. Teoretiskt förankrad i Gramscis hegemonibegrepp samt Adornos teorier om en standardisering av s.k. låg kultur hävdar jag att vad jag kallar för den traditionella rockmusikens diskurs har blivit rådande och normgivande inom populärkultur. Utifrån en metodologisk diskursanalys kontrasteras POP:s diskurs mot den traditionella rockmusikens dito. Jag pekar på hur tidskriften medvetet tog avstånd från de mest centrala symbolerna för rockens diskurs och istället omfamnade mycket av det som den sistnämnda i sin tur distanserade sig ifrån. Uppsatsen ämnar förklara hur och varför POP försökte bryta den traditionella rockens diskursiva hegemoni. I analysdelen gör jag detta genom att undersöka faktorer som bland annat etnicitet och klass i förhållande till de två diskurserna. I slutändan kommer jag fram till att det var ett utanförskap och sökande efter en identitet som inte rockens diskurs kunde bistå med som låg till grund för detta försök. Samtidigt pekar jag på det faktum att tidskriften aldrig lyckas att bryta den traditionella rockens hegemoni helt, antagligen därför att den sistnämnda är alltför allomfattande på det kulturella planet i vårt samhälle.

1. Inledning

Sedan rockmusikens födelse i mitten på 1950-talet har den gått från att varit en alternativ genre till en norm inom populärkulturen. Elvis, Beatles, Rolling Stones eller senare Bruce Springsteen och Sex Pistols började alla som typiska rockrebeller för att senare bli ikoner vars musik den mesta moderna populärmusik stöps emot: ”Visst är artisten X bra, men musiken håller inte om man jämför med artisterna Y och Z från 1960-talet.” Personerna bakom den på sin tid så omtumlande punkmusiken är idag närmare 50-årsåldern, de från 50-talsrocken närmare 70. De adjektiv som är typiska för rockmusiken; *rebellisk*, *farlig* och så vidare, har med åren förlorat sin ursprungligt tunga betydelse i takt med att nya rockartister varit tvungna att ta till allt mer extrema och kanske även desperata metoder för att upprätthålla imagen. Den nutida skräckrockaren Marilyn Manson, som med sin lek med sexuella roller och androgynitet gör precis det som David Bowie gjorde, fast 25 år senare, upprör den kristna högern i USA. Frågan är dock om någon annan i dag blir upprörd. Manson gör musik, agerar och skapar sin image utifrån den ”farliga” och ”rebelliska” mall som blivit standardiserad (och därmed på sätt och vis ofarlig och ickerebellisk) inom rockmusiken genom åren. Jag vill hävda att vad jag kallar *den traditionella rockmusikens diskurs* har tagit över och blivit rådande när det gäller musik inom populärkultur.

Den svenska musiktidskriften POP gavs ut mellan 1993 och 2000. Den såldes i uppemot 30000 exemplar per nummer, även om den oftast hade en upplaga på omkring 23000. Med några av Sveriges främsta och mest inflytelserika musikjournalister i spetsen skapade den sin egen musikaliska diskurs. Även om POP till viss del var sprungen ur den traditionella rockmusikens diskurs är inte deras syn på hög och låg populärkultur nödvändigtvis den samma som i denna. Emellanåt överlappar de två diskurserna varandra, men då är synsättet på musiken oftast helt olika. Jag vill dock mena att POP till stor del tar ställning för och hyllar sådant som ratats eller anses vara låg kultur i den traditionella rockens diskurs, från 1960-talets massproducerade *girl groups* till 70-talsdisco eller till och med ren easy-listening. Detta är en direkt och, hävdar jag, medveten kontrastering. Hur, och i mindre utsträckning varför denna medvetna kontrastering ser ut och görs är något jag kommer att diskutera i uppsatsen. Jag lägger tonvikten på *hur*, då jag tycker det är den mest intressanta aspekten att undersöka och diskutera, bland annat därför att det inte finns mycket litteratur inom mitt specifika uppsatsområde tillgängligt. Jag fokuserar bland annat diskussionen på ett etniskt perspektiv

men även ur klassynpunkt, då dessa två är centrala för förståelsen av rock- och popkultur. Spelar den klassmässiga och etniska bakgrunden hos tidskriften POP en roll för populärkultur den tar till sig eller tar avstånd ifrån? Hur skiljer sig diskursernas syn på svart musik eller funktionsmusik¹?

Det kan vara värt att nämna i detta inledningsavsnitt att man inom POP:s så väl som den traditionella rockmusikens diskurs talar om ”svart” och ”vit” musik som självklara termer, oftast i motsats till varandra. Av pragmatiska skäl har jag därför valt att anamma dessa i diskussionen i denna uppsats. Givetvis bygger ”svart” och ”vit” musik på en mängd olika sociokulturella musiktraditioner som i själva verket influerat varandra om och vartannat. Man kan konstatera att bluesen starkt påverkades av folkmusik ur den irländska traditionen, samtidigt som den och andra ”svarta” genrer som jazz gav upphov till George Gershwins klassiska verk på 1920- och 30-talet. På detta sätt har det senare fortsatt fram till idag, även om det oftast talas om att vita anammar och införlivar svart kultur i sin egen dito, eller diskurs. Därför accepterar jag denna terminologi i denna uppsats.

1.1. Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att förstå främst hur och i mindre utsträckning varför en diskurs försöker bryta en annan diskurs hegemoni (se teoriavsnittet i uppsatsen) inom populärkultur. Jag har, som framgår av den ovanstående inledningen, valt att fokusera på just tidskriften POP:s diskurs i förhållande till den traditionella rockens. Jag ser på POP:s förhållande till den traditionella rockmusikens diskurs på två sätt; dels som tidskriften i relation till vad rockens diskurs i sig själv står för, men även i relation till de (svenska) massmedier där den sistnämnda diskursen kommer till uttryck. Eftersom POP är en tidskrift, fanns jag det lämpligt att jämföra med annan press i stället för radio eller TV.

Min frågeställning är följande:

- Hur och varför försökte musiktidskriften POP bryta den traditionella rockens diskursiva hegemoni?

¹ Se kapitel 4.1.1, i vilket jag definierar funktionsmusik som något som är ett bihang till en social interaktion.

1.2 Källdiskussion

När det gäller tidskriften POP i sig, har jag, enligt uppsatsens metodavsnitt, lyft fram de för uppsatsen mest centrala texterna från de olika numren. Jag har specifikt tittat närmare på ledar- och specialartiklar, temanummer samt recensioner, i vilka tidskriftens övergripande attityder och åsikter framgår. Allt detta utgår ifrån uppsatsens metodavsnitt, i vilken Dyberg, Hansen och Torfings artikel *Metodiske refleksjoner* (i STV003 – *Artikelsamling i metodologi*) gav en insikt i hur man genomför en diskursanalys. En central bok för uppsatsområdet i stort är John Storeys *Cultural Theory and Popular Culture* som tar upp olika teoretiker och skolor i relation till populärkultur. I Theodor Adornos *Musiksociologi – 12 teoretiska föreläsningar* redogör han för sin syn på musik och kulturs kopplingar till olika klasser och samhällsgrupper. Andra böcker och artiklar som gav en insikt i rockmusikens symbolik och bakgrund är Ulf Lindbergs *Rockens text – ord, musik och mening* och Simon Friths *Towards an Aesthetic of Popular Music* (i Leppert och McClarys *Music and Society – the Politics of Composition, Performance and Reception*) och Ove Sernhedes *Ungdomskulturen och det Andra – Identitet, motstånd och etnicitet* (i nummer *Svensk etnologisk tidskrift*). Andra böcker, som Jonathan Friedmans *Cultural Identity & Global Process*, Eyerman & Jamisons *Music and Social Movements – Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* och Gottliebs (ed) *Anthology of Western Marxism* tillkom under arbetets gång.

2. Metod

Som huvudmetod i denna D-uppsats gör jag en diskursanalys. Utöver en diskursanalytisk genomgång av det tryckta materialet genomförde jag även tre intervjuer av semistrukturerad karaktär. I detta kapitel följer först en redovisning av diskursanalys utifrån tre danska forskare, varefter jag presenterar uppsatsens intervjupersoner och tillvägagångssättet för intervjuerna.

2.1 Diskursanalys

Som grund för diskursanalysen utgår jag ifrån den danska artikeln *Metodiske refleksjoner* av Dyberg, Hansen och Torfing. Den beskriver på ett lättförståeligt och relativt utförligt sätt alla nivåer som bör finnas med i en diskursanalys. Dock är den lite vagt skriven emellanåt. Vissa av de diskursiva vägval artikeln anser att man ska göra glider stundtals in i varandra. I sådana lägen anser jag därför att kombinationer av dessa vägval kan vara fruktbara. Inledningsvis bör man, enligt artikeln, välja mellan en *dekonstruktiv* analys eller en *hegemonianalys*. Både utgår ifrån att strukturera betydelse och mening utifrån maktförhållanden i form av binära hierarkier som premierar den ena polen framför den andra. Artikelförfattarna menar att den dekonstruktiva analysstrategin försöker deneutralisera och ta fram vad som döljer sig bakom de binära hierarkierna. Den vill visa att den pol som är privilegierad är beroende av och byggs upp av relationen till den underordnande och exkluderade polen. Huvudpoängen med denna strategi är att påvisa att förhållanden i binära hierarkier inte på något sätt är naturliga eller statiska. Steget från detta till hegemonianalysen är faktiskt inte så stort. Den försöker visa hur en specifik diskursiv strategi lyckas att ”förändra en kaotisk, flytande och ostrukturerad terräng till en ordnad och mer eller mindre fastfrusen och hierarkisk struktur.”² Även om jag teoretiskt förankrar denna uppsats i Antonio Gramscis hegemonibegrepp, och följaktligen lägger tyngdpunkten på en diskursiv hegemonianalys, anser jag att den dekonstruktiva diskursanalysen innehåller moment som också är användbara. Eftersom denna uppsats i mångt och mycket även handlar om gränsdragningar och estetiska kontrasteringar mellan olika diskurser (eller poler), tycker jag att den sistnämnda analysmetoden är ett bra verktyg för att titta närmare på just själva kontrasteringarna och hur de faktiskt kan ingå i ett större samspel med varandra. En kombination av de ovannämnda två analysstrategierna tror jag stärker uppsatsen, även om hegemonianalysen är i centrum.

Nästa vägval är mellan en *diakron* och *synkron* analys. Då den förstnämnda ”fokuserar på kontinuitet och diskontinuitet i det långa tidsförloppet”³ och den sistnämnda på kortare och specifika perioder eller faser, anser jag att en synkron diskursanalys är mest lämplig för min del. Även om jag eventuellt gör en och annan tidsmässig avstickare i uppsatsen är den i

² Dyberg, Hansen och Torfing, s. 322 (i *STV003 - artikelsamling i metodologi*, Statsvetenskapliga institutionen, Lunds universitet).

³ *Ibid.*, s. 322.

slutändan alltid förankrad i den korta period på cirka sju år under 1990-talet under vilka tidskriften POP gavs ut.

Ett annat val är det mellan ett snävt eller brett diskursbegrepp. ”Ska man välja att se diskurser som något som (också) finns i världen, eller ska man se världen själv som en diskurs?”⁴ POP existerade naturligtvis inte i ett vakuum, varför jag knyter den till relevanta och större företeelser som musikbransch- och musikmediaklimatet i Sverige, men även till viss del internationellt. Dock ser jag bara på dessa anknytningar som ett sätt för att förstå POP som tidskrift. Att gå in i detalj på dessa bredare musikediskurser faller utanför ramen för uppsatsen. Dyberg et al menar dessutom att ett snävt diskursbegrepp är mest brukbart när man till största del förlitar sig på nedskrivet material, vilket är fallet med denna uppsats. Det är också en fråga om avgränsning. I en bredare diskursmening är denna uppsats musiksociologisk, men det vore av uppenbara tidsskäl omöjligt att ta till sig allt material inom denna disciplin. Istället, som Dyberg et al menar, bör man lyfta fram de mest *centrala* texterna inom uppsatsens diskurs. Tidskriften POP gavs ut i 46 nummer och varenda artikel, intervju eller recension är självklart inte aktuell eller relevant för denna uppsats. Istället har jag valt ut de bitar ur tidningens historia som jag anser vara mest relevanta. I alla forskningsprocessers gång ingår det naturligtvis att gallra bort litteratur och texter man stöter på längs vägen, men som inte har denna centrala relevans.

Hur ska man vidare läsa och förstå dessa centrala texter? Dyberg et al föreslår en kombination av det som de kallar för en *retorisk* och *semantisk* analysplan. Den första har en fokus på de uttryck eller signifikanser som används i texterna. ”Vilka ord används? Hur glider olika uttryck över i varandra? [...] Vilken laddning har orden?”⁵ Denna analysplan ska sedan kombineras med en semantisk analys av texternas betydelse. Fokus ligger här på signifikansernas koppling till ett specifikt innehåll. ”Hur skapas mening relationellt inom diskursiva system av olikheter? Vilka betydelseelement sätts ihop med varandra, och vilka exkluderas eventuellt från diskursen?”⁶ Det är inte bara de uppenbara betydelserna som är viktiga, utan även de frånvarande. Vad är det inom populärmusikens diskurs som tidningen POP *inte* skriver om och i så fall varför? Saker som inte tas upp kan indirekt ha en stor betydelse i sig för utformningen av den egna diskursen. Kombinationen av retorisk och

⁴ Ibid., s. 322.

⁵ Ibid., s. 327.

⁶ Ibid., s. 327.

semantisk analys kan sedan hjälpa en förstå graden av *diskursiv sedimentering*. Ett uttryck, som exempelvis ”demokrati”, kan betyda flera olika saker inom en diskurs. Dessa flytande signifikanser är i sig ursprungligen tomma innan vi fyller dem med mening och förblir flytande så länge det finns olika bud på vad de betyder eller innehåller. Om det däremot framträder *en* rådande definition av uttrycket som anses rådande och självklar inom diskursen blir den diskursivt sedimenterad. Omvänt kan en sedimenterad mening bli till en flytande signifikans om det kommer in nya, konkurrerande definitioner inom diskursen.

Om man ska sammanfatta denna diskursanalys kan man säga att jag kombinerar ett dekonstruktivt tillvägagångssätt med ett hegemoniskt dito. Fokus, rent tidsmässigt, i denna kombination är synkron, vilket innebär att jag undersöker ett specifikt och kortare tidsintervall i vilket uppsatsfenomen huvudsakligen existerade. Vidare använder jag ett snävt diskursbegrepp, i vilket jag lyfter fram de mest centrala texterna för uppsatsen. Dessa analyserar jag utifrån vilka symboler, ord, och uttryck som är mest förekommande inom de två diskurser som jag presenterar i uppsatsen.

2.2. Om intervjupersonerna och intervjusituationerna

Andres Lokko (AL) var ansvarig utgivare för POP under hela tidningens existens. Innan dess skrev han för flera dagstidningar och musiktidningar som tidiga Slitz och Sound Affects. Han är kanske mest känd som en av medlemmarna i humorgruppen Killinggänget, som producerat framgångsrika krogshower, TV-serier som *Glenn Killing i manegen* och *Nilecity* samt kortare filmer som *Torsk på Tallinn*. Andres Lokko har även blivit framröstad som en av Sveriges mäktigaste nöjespersonligheter i tidningar som DN och Nöjesguiden. Intervjun med Andres Lokko var mycket givande, och kändes i mångt och mycket som en direkt förlängning av tidningen POP:s innehåll. I många avseenden var Andres Lokko POP; som jag skriver i kapitel 4.3. var det han som präglade tidskriftens innehåll mer än någon annan. En kortare uppföljningsintervju gjordes med honom senare under uppsatsens gång.

Johan Jacobsson (JJ) började sin musikjournalistbana med sitt eget åttio läsare starka fanzine, *The Sounds of Suburbia*, innan han började skriva för POP. Han medverkade i ungefär hälften av numren. Jag valde att intervjua honom därför att den mesta musiken han skrev om (experimentella moderna genrer som *post-rock* och *lo-fi*) ofta var marginaliserad i POP.

Stefan Zachrisson (SZ) skrev för POP i det första numret samt i det sjuttonde. Annars har han varit med och startat fanzinet Benno. Trots dess i jämförelse med POP begränsade upplaga har den varit en av de allra starkaste rösterna för oberoende popmusik i Sverige under den senare delen av 1990-talet, med ett nätverk som sträckt sig ut i världen. De gav även ut skivor, hade en omfattande postorderförsäljning samt en avslutande festival i Norrköping sommaren 2001 innan tidningen lades ner. Just det faktum att Stefan Zachrisson skrev för POP, och senare följde tidskriften i en från-sidanposition gjorde honom intressant för uppsatsen. Dessutom stod hans fanzine Benno, precis som Johan Jacobsson, för mycket musik som ofta var helt marginaliserad i POP:s diskurs. Zachrisson var mestadels kritisk till POP i intervjun, och gav ett ytterst användbart och annorlunda perspektiv på tidskriften.

Den rent konkreta intervjumetod som jag använde för samtalen med alla tre intervjupersonerna är den *semistrukturerade*. Detta var på grund av att jag ville ha en åtstramad och fokuserad intervju, samtidigt som det var möjligt att kunna ställa ytterligare följdfrågor vid behov. Som Tim May skriver: *”in between the focused and structured methods sits one which utilizes techniques from both. Questions are normally specified, but the interviewer is more free to probe beyond the answers [...] Qualitative information about the topic can then be recorded by the interviewer who can seek both clarification and elaboration on the answer given.”*⁷

För övrigt genomfördes intervjuerna på telefon. Antagligen hade det även varit givande att träffa intervjupersonerna, men då de alla tre bor i Stockholm ansåg jag att telefonintervjuer var det bästa alternativet.

3. Teori

Som teoretisk förankring i denna uppsats har jag valt Antonio Gramscis hegemonikoncept. Jag använder det som ett sätt att förstå maktstrukturer inom populärkultur. Dessa strukturer kan eventuellt kallas för *musikhegemoniska*, då musik som sagt är det område inom populärkultur som uppsatsen handlar om. Det hade eventuellt varit lika användbart att vända

⁷ May, s. 111.

sig till en sociolog som Pierre Bourdieu och applicera hans begrepp som kapital, habitus och fält på uppsatsområdet. Dessa är alla begrepp som är högst intressanta och relevanta, men jag anser att Gramsci väger tyngre än Bourdieu på en för uppsatsen viktig och central punkt, maktstrukturerna. Medan Bourdieu ser på makt som något som kommer ovanifrån och trycker ner underordnade grupper, tycker jag att Gramsci är mer nyanserad i sitt dragkampsliknande hegemonikoncept. Där Bourdieus agents mål är att sträva uppåt efter de högsta positionerna inom ett fält, accepterar de underordnade grupperna i en hegemonisk struktur sin position. Man kan säga att Bourdieus syn på makt handlar om dominansförhållanden, medan det råder en grad av acceptans eller konsensus från alla iblandande parter för den rådande situationen i Gramscis hegemoniska maktstruktur.

I denna teoridel presenterar jag Gramscis hegemonikoncept i väldigt korta och grundläggande drag. I redovisnings- och analysdelen tillkommer det mer om hegemoni i mer detalj. Detta är främst därför att jag anser att dessa bitar är mest lämpliga att tillämpa där, snarare än att stå mer självständigt i teoriavsnittet för att senare bli refererade till.

I detta teoriavsnitt tar jag även upp Frankfurtskolans Theodor Adorno och hans idéer om den så kallade kulturindustrins standardisering av populärkultur eller låg kultur. Då denna uppsats handlar om just populärkultur och hur en underordnad diskurs eventuellt upplever en stagnation av den rådande diskursen anser jag Adorno vara högst relevant.

3.1 Gramsci och hegemoni

Som teoretisk förankring i denna uppsats har jag som sagt bland annat valt Gramscis hegemonikoncept. Ursprungligen använde sig Gramsci av detta för att förklara frånvaron av socialistiska revolutioner i kapitalistiska demokratier i västvärlden, men hegemonibegreppet har även applicerats på andra, och snävare, områden, t ex inom populärkultur. Den engelske Cultural Studies-professorn John Storey skriver att ”*the concept of hegemony is used by Gramsci to refer to a condition in process in which a dominant class [...] does not merely rule a society but leads it through the exercise of ‘moral and intellectual leadership’*”.⁸ Då över- och underordnade grupper förhandlar med varandra i en hegemonisk struktur accepterar de sistnämnda att bli ledda genom den; det är blandning av *både* motstånd och införlivning.

⁸ Citerad i Storey, s. 103.

Det är på den här centrala punkten som Gramsci skiljer sig åt från Bourdieu. Denna införlivning är dock inte hundra procentig; förhandlingen går aldrig så långt att den rubbar den rådande ordningen.

De som organiserar och, så att säga, ligger bakom en hegemonisk struktur är vad Gramsci kallar för *organiska intellektuella*. Dessa är intellektuella som utmärker sig genom sin sociala funktion. Även om de flesta människor har förmågan att klara av och bearbeta komplexa tankeprocesser, är det bara vissa personer som uppfyller funktionen i samhället som intellektuella. Varje klass, eller grupp, skapar själv sina egna organiska intellektuella som sedan definierar vad gruppen representerar och inte representerar. De är, med Gramscis ord, *”an elite of men [and women] of culture, who have the function of providing leadership of a cultural and general nature”*.⁹ De existerar inte bara i toppskikten, utan inom varje fraktion eller gruppering i *hela* samhället. Om man tar en fabrik som exempel skulle man kunna tänka sig att en facklig ombudsman representerar en organiskt intellektuell på lokal nivå. Det bör dock påpekas att även om organiska intellektuella kan ses som individer, går det även att utgå från dessa intellektuella som kollektiva strukturer: *”the so-called ‘ideological state apparatuses’ of the family, television, the press, education, organized religion, the culture industries, etc”*.¹⁰ Gramsci skriver att de organiska intellektuella *”are for the most part ‘specializations’ of partial aspects of the primitive activity of the new social type which the new social class has brought into prominence”*¹¹. Med tanke på de i det förstnämnda citatet omtalade kulturindustrierna, kan man alltså tala om organiska intellektuella inom musikindustrin. Vilka eller vad som är organiska intellektuella i POP:s och den traditionella rockmusikens diskurser är något som jag diskuterar i redovisnings- och analysdelen av denna uppsats.

3.2. Adorno och kulturindustrin

Två ledande intellektuella inom den tyska Frankfurtskolan, Max Horkheimer och Theodor Adorno, utvecklade begreppet *kulturindustri* som ett hjälpmedel för att förklara processer inom populär- eller masskultur. De gör i stort sett en kontrastering mellan hög och låg kultur. Horkheimer och Adorno menar att kulturindustrins – massmedias, filmens, TV:s och

⁹ Ibid., s. 105.

¹⁰ Ibid, s. 105.

musikbranchens - produkter har två specifika egenskaper: de är kulturellt homogeniserade och helt förutsägbara. Populärfilm liksom populärmusik är helt uppenbara från början till slut, då de är ”a constant reproduction of the same thing”.¹² Även om jag till stor del håller med om detta verkar dessa representanter för Frankfurtskolan mer främmande för tanken att hög kultur kan i sig själv vara precis lika förutsägbar som låg kultur. Mitt intryck när jag läser Adornos bok *Musiksociologi – 12 teoretiska föreläsningar* är att han har en något nedsättande ton mot det som han anser låg kultur omfattar¹³. Hög kultur kan ha sina egna uppsättningar med klart definierade regler, standarder och liknande som kan vara precis lika stereotypa eller likriktade som deras motsvarigheter i låg kultur.

Om t ex den vanliga tolvtaktsbluesen, som är central inom den traditionella rockens diskurs, är väldigt förutsägbar i sin struktur, skulle jag hävda att en klassisk fuga eller symfoni kan vara lika förutsägbar i sin egen kontext. En person som är insatt i klassiskt hög kultur kan höra, se och förstå dess inre strukturer på samma sätt som en vanlig popkonsument vet när refrängen kommer i en typisk poplåt. Om man vet hur man ska läsa och förstå symbolerna inom en kultur, hög eller låg, blir de en del av en struktur som går att definiera. När något har blivit definierat, kan det agera utifrån en uppsättning av förutbestämda variabler, vilket i sig betyder att det på ett sätt är ganska förutsägbart. Från denna synvinkel kan man alltså hävda att hög kultur kan vara precis lika standardiserad som populärkultur.

Jag menar att det är mer fruktbart att betrakta ”hög” och ”låg” kultur som föränderliga och kontextuellt bestämda begrepp. Det som vid en tidpunkt betraktas som låg kultur, kan vid en annan tidpunkt ha etablerats som högkulturell norm inom ett visst område inom vad som traditionellt uppfattas som ”låg” kultur. Inom traditionellt hög kultur finns det exempel på

¹¹ Ur *Prison Notebooks (1926-37)*, i *An Anthology Of Western Marxism*; s. 113.

¹² Storey, s. 85.

¹³ Exempelvis ”den för säljbarhetens skull obönhörligt kontrollerade banaliteten i den samtida lätta musiken bränner in vulgariteten i dess fysiologi [...] Vulgariteten består i identifieringen med förnedringen, som det fångna medvetandet inte längre kan ta sig ur”. (Adorno, s. 36-37) Jag ställer mig högst tveksam till att en person, på något plan, förnedrar sig själv mer genom att njuta av en schlager, discolåt eller popsång än av en av Adornos favoritkompositörer som Schönberg. Jag har även svårt att se det vulgära i populärmusik, även om den självklart är ofta betingad av ett cyniskt profityfte. Detta syfte behöver dock inte i sig påverka musikens konstnärliga kvalitet, vilket exempelvis producenten Phil Spectors revolutionerande 60-talsproduktioner för tonårsinriktade grupper som The Ronettes och The Crystals påvisar. Adorno hade i mitt tycke kunnat argumentera mer övertygande för sina högst intressanta huvudpoänger som t ex standardiseringen av populärmusik genom att toner på hans smått elitistiska syn på musik som han uppfattar vara av lägre kvalitet eller status än traditionell hög kultur.

lägre som den påstått lättsammare Tjajkovskij¹⁴ medan en artist som Bob Dylan med sina komplexa rocktexter är exempel på högre inom låg kultur. Adorno menar att populärkultur inte är ett direkt hot mot samhällsordningen, utan tvärtom välkomnas för dess ekonomiska och politiska fördelar. Standardiseringen är ett sätt för kulturindustrin att göra påstått lägre och enklare kultur till en än mer enkel och färdigförpackad produkt att massproducera i stora upplagor till allmänheten. Som Adorno ser det är den större meningen med detta att konstant mata arbetarklassen med materialistiska drömbilder av ett lyckligt liv till den punkt att den tror att den är nöjd och inte har viljan att starta en revolution¹⁵. Det här är dock något som forskare ur den gramscianska skolan anser är en högst felaktigt bild av 'vanliga människor' som passiva och hypnotiserade framför sina massproducerade TV-program: "Neo-Gramscian cultural studies rejects the view that 'the people' who consume these productions are 'cultural dupes', victims of 'an updated form of the opium for the people'"¹⁶ Precis som den här skolan ändå håller med om Frankfurtskolans teori om kulturindustrin i övrigt, anser jag också att dess andra huvudpoängar med teorin är trovärdiga och ger en bra bild av en industri som musikbranschen, vilken självklart i slutändan har ett vinstdrivande syfte.

4. Intervju- och litteraturredovisning och analys – den traditionella rockens diskurs och tidskriften POP:s diskurs

I denna stora del av uppsatsen presenterar jag och går igenom en del av det de två diskurserna står för. Jag kommer visa hur diskurserna emellanåt går in i varandra men även hur POP:s diskurs medvetet skiljer sig åt från den traditionella rockens diskurs, utifrån faktorer som etnicitet och klass. Längre ner i kapitel 4.5 diskuterar jag faktorer som utanförskap och identitet som en förklaring till varför POP:s diskurs, som jag menar, försökte bryta den traditionella rockens diskursiva hegemoni. I kapitel 4.1 redovisas de i mitt tycke mest centrala symbolerna inom rockens diskurs och hur POP vänder sig emot detta. I 4.1.1 påvisar jag hur

¹⁴ I Grout & Paliscas 862-sidors musikvetenskapsbibel *A History of Western Music* omnämns han, trots hans musiks popularitet, bara på en knapp sida.

¹⁵ Storey, s. 87ff.

jag hur man i POP:s diskurs istället tar till sig en av rockens diskurs absoluta motpoler i form av funktionsmusik. I 4.2 diskuterar jag de två diskursernas syn på musik och klasstillhörighet och hur båda upprätthåller något sorts arbetarklassideal trots att de själva oftast har medelklassbakgrund. I 4.3 går jag in mer specifikt på musikjournalistik och en diskussion om objektiv kontra subjektiv journalistik inom de två diskurserna. Kapitel 4.4 tar jag upp de båda diskursernas fascination för svart musikkultur samt hur de i denna fascination ändå skiljer sig åt. I 4.5 knyter jag ihop analysavsnittet och diskuterar, som jag skriver ovan, varför POP:s diskurs försökte bryta den traditionella rockmusikens diskursiva hegemoni över populärkultur genom att titta närmare på faktorer som identitet och utanförskap.

4.1 Den traditionella rockdiskursens symboler

Det jag kallar för *den traditionella rockmusikens diskurs* har sedan 1950-talet har gått från uppror, rebelliskhet och ett alternativ till att bli en standardiserad norm inom populärkulturen. Rockmusik är ingenting som längre ifrågasätts eller kraftigt debatteras, vilket definitivt var fallet ända in på det tidiga åttiotalet innan punken dog ut. Kanske har rockens diskurs till och med blivit etablissemang. Självklart har nya populärmusikartister fortsatt att förnya, utmana och revolutionera rockgenren, men det är ofta på en mer individuell och subtil basis. Om man ser till större genrestrukturer har det egentligen inte kommit något nytt inom rock sedan punken eller möjligtvis hårdrocken som setts som ett hot mot samhället. Idag är både punken och hårdrocken precis lika standardiserade som den på 1950-talet så upprivande boogiewoogierocken med artister som Little Richard eller Fats Domino. För att parafrasera ett citat av POP:s skribent Jan Gradvall nedan är det idag inte är särskilt utmanande att ha säkerhetsnål i ansiktet, fett långt hår, och larma med gitarrerna till texter om ond bråd död eller revolution. Som han hävdar är det istället just detta en artist bör göra för att passa in i den moderna musikindustri som jag menar har formats av den traditionella rockmusikens diskurs.

Jag kommer nedan att peka på hur överordnade och underordnade grupperingar inom populärkultur diskuterar symbolers mening i en hegemonisk struktur. Den överordnade – den traditionella rockens diskurs - skapar mening som den underordnade – tidskriften POP:s diskurs - till viss del accepterar, men ändå ifrågasätter. John Storey skriver att ”*from the perspective of hegemony theory, the cultural field is marked by a struggle to articulate,*

¹⁶ Ibid, s. 107.

*disarticulate and rearticulate cultural texts and practices for particular ideologies, particular politics. As Hall points out, 'Meaning is a social production, a practice. The world has to be made to mean'. Therefore, because different meanings can be ascribed to the same cultural text or practice, meaning is always the site and the result of struggle. A key question for cultural studies is: 'Why do particular meanings get regularly constructed around particular cultural texts and practices, thereby achieving the status of "common sense", acquire a certain taken-for-granted quality?'*¹⁷

Om man tittar närmare på vad den traditionella rockmusikens diskurs står för, vilka symboler som är centrala, finns det vissa adjektiv och attribut som jag anser är representativa. Den svenske populärkulturforskaren Ulf Lindberg refererar till två andra forskare, Odd Are Berkaak och Robert Pattison: *"[De] menar båda att rocken alstrar sina symboler genom en inversion av normaliteten. För Berkaak innebär det att rockens subjekt söker upp positioner i samhällets marginaler, medan Pattison föredrar att tala om en vulgarisering av romantikens estetik: 'Allt som är stötande för samhällets moral hyllas av rocken'*".¹⁸

Historiskt sett utgick den traditionella rockens diskurs utifrån dåtidens "farliga" svarta kulturyttringar som blues, vilket bidrog till rockens rebelliska image. Journalisten Håkan Sandblad citerar en inte namngiven sekreterare i *"Norra Alabamas kommitté för vita medborgare"* i slutet av 1950-talet: *"'Rock'n'roll är ett medel att dra ner de vita till negerns nivå. Den ingår i en komplot för att undergräva moralen hos vår nations ungdom'"*¹⁹ Det är bland annat utifrån den här synen på rock'n'roll som moraliskt förkastlig som hundratals artister i rockhistorien följaktligen byggt sin image på adjektiv som *farlig* och *rebellisk*. Dock, precis som en narkoman behöver en allt större dos narkotika för att bli tillfredställd, måste rockartister ständigt ta till allt mer extrema grepp för att de av samhället ska uppfattas som ett hot eller något obekvämt. Den inversion av normalitet som Lindberg refererar till verkar i allra högsta grad vara tidsbestämd – vad som var farligt igår är en del av den rådande kulturen idag. Det är ganska intressant att se på hur samhället på bara tjugo års tid gick från att förfasa sig över vad som idag är trivialiteter som Elvis höftryckningar (varför man enbart filmade hans överkropp i TV) och Beatles-medlemmarnas långa hår till extremer som hårdrockarna Ozzy Osbourne eller Blackie Lawless från W.A.S.P.

¹⁷ Storey, s. 107.

¹⁸ Lindberg, s. 56.

¹⁹ Sandblad, s. 18.

En av POP:s ledande musikjournalister, Jan Gradvall, ifrågasätter denna av rocken så grundläggande rebelliska symbolisms relevans idag. ”Uppslagsbokens definition på farligt är ’något som utgör en fara’. Om ett band ska ’utgöra en fara’ för någonting borde det rimligen innebära att bandet presenterar någonting helt nytt eller helt bryter mot gängse mönster. Men är det verkligen farligt att 1993 [eller 2001 – TB:s anmärkning] klä sig i smutsigt läder, spela på hög volym, köra nålar genom kinderna och skriva texter om våld och amatörsadism? Har inte den attityden blivit lika förväntad och typisk för en rockmusiker som en Fjällräven-jacka för en fältbiolog?”²⁰ Gradvall fortsätter med att påpeka att detta inte är det minsta rebelliskt eller något som utgör en fara för någonting. Tvärtom är detta något som kulturindustrin i själva verket rekommenderar och som gagnar en artist som vill bli stor. ”Den som tänker starta ett rockband, och är mån om att smälta in i rockvärlden, bör tvärtom **absolut** spela in en låt med titeln ’I want to fuck Jesus’. Det är det mest självklara och mest **ofarliga** man kan göra för att bli accepterad. Om man dessutom smetar in sig i olja [...] och sjunger ’I want to fuck Jesus’, ackompanjerad av en video som visar styckningen av små ponnyhästar i slow motion, så är det bara att sätta sig hemma och vänta tills de första (positiva) recensionerna dimper ned. Ska vi gissa att ord som ’provokativ’, ’kompromisslös’ och ’farlig’ kommer att förekomma redan i första stycket?”²¹

Något annat som är centralt för den traditionella rockens diskurs är att den utgör sig för att vara äkta och på riktigt, ofta med en outtalad kontrastering mot vad som uppfattas som genomkommersiell, falsk och ytlig popmusik. ”Äkta” musik görs av riktiga musiker som skriver sina egna låtar och spelar dem på riktiga instrument, vilket man kan klart utläsa av citatet av Rolling Stones-gitarristen Keith Richards nedan. Ulf Lindberg definierar detta som ”autenticitetsrock: vit amerikansk rockstil som konnoterar till folklig kultur och reser långtgående anspråk på ’äkthet’; företräds av bl a Creedence Clearwater Revival, The Band, Bruce Springsteen och John Mellancamp”.²² Den engelske kritikern Simon Frith förtydligar: ”The rock aesthetic depends, crucially, on an argument about authenticity. Good music is the authentic expression of something – a person, an idea, a feeling, a shared experience, a Zeitgeist. Bad music is inauthentic – it expresses nothing. The most common term of abuse in

²⁰ POP #2, s. 0124.

²¹ Ibid.

²² Lindberg, s. 409.

rock criticism is 'bland' – bland music has nothing in it and is made only to be commercially pleasing.”²³

På 1990-talet har den traditionella rockmusikens krav på äkthet dragits till sin spets med unplugged-konceptet som går ut på att stora rockartister stänger av sina förstärkare och PA-system för att, inför en liten studiopublik, lågmält framföra sin musik på akustiska instrument. Detta unplugged-koncept har växt fram under samma period som modern teknik till och med har möjliggjort *skapandet* av nya genrer, ofta svarta, bortom rockens diskurs gränser. Jan Gradvall skriver om detta: ”*Det heter ofta att musik som spelas av riktiga musiker, vanligtvis med sättningen gitarr, bas och trummor, är äkta. Motsatsen, som ofta är outtalad, brukar nästan alltid vara hip hop, en genre som har få anhängare bland de som använder detta uttryck [...] Det är betydligt enklare att skriva att man gillar något för att det är 'äkta' än att skriva att man har en konservativ musiksmak och är stolt över det*”.²⁴

4.1.1. Den traditionella rockens motsats - funktionsmusik

Bara på de ovanstående två exemplen med ”farlighet” och ”äkthet” kan man se hur POP kontrasterar sig mot några av de mest centrala symbolerna för den traditionella rockmusikens diskurs. Vad som anses vara äkta (rock) kontra vad som anses vara oäkta (kommersiell pop) är intressant, därför att mycket av det som tidskriften POP hyllar tillhör den sistnämnda kategorin. Sextiotalets girlgroups, skivbolaget Motowns topplistesoul, det som kallas för *easy-listening*, sjuttiotalets lättsamma disco och till och med 1990-talets bespottade eurotechnogenre och pojk- och flickband är alla av rocken ’smutskastade’ lågkulturgenrer som POP istället har valt att lyfta fram som något positivt och bra. Dessa genrer är inte nödvändigtvis centrala i POP:s diskurs – utom Motown och kanske den förstnämnda flickpopen från 1960-talet – men det är anmärkningsvärt att de har fått sådan uppmärksamhet i tidskriften. Musik som POP inte brinner för omnämns helt enkelt inte i den²⁵. Vad flertalet av de här kategorierna har gemensamt är att de är *funktionsmusik*, ofta typexempel på standardiserad kulturindustrimusik. All musik fyller naturligtvis någon sorts funktion, på ett

²³ Frith, s. 136, i Leppert & McClary.

²⁴ POP #2, s. 0124.

²⁵ I intervjun nämnde Andres Lokko spontant hårdrocken som den musikstil som POP absolut aldrig skulle skriva om. Som parantes bör det dock nämnas att POP i de första numren hade en minimal hårdrocksspalt, men det är helt uppenbart att den var ironisk från början till slut. Skribenten, ”Sam Spandex”, var i själva verket Lokkos humorkollega Jonas Inde som i TV-program gestaltat den misslyckade hårdrockaren Tommy Bohlin.

eller annat plan, men jag vill dock definiera funktionsmusik i det här fallet som något som är ett skapad som ett *bihang till en social interaktion*. Till skillnad från rock, som i mångt och mycket är musik primärt gjord för att *lyssna* på, är de ovannämnda exemplen på funktionsmusikgenrer ofta renodlad dansmusik. Jan Gradvall skriver i en annan krönika i POP om hur absurt det egentligen är att gå på rockkonsert och passivt *titta* på artisten jämfört med den aktiva sociala interaktionen som dansmusik möjliggör på klubbar, raves och liknande: ”*Rave och techno, både vad gäller uttryck och inställning, har mer gemensamt med populärmusiken som den såg ut pre-Elvis än med rockkulturen. Varken [technoartister som] Underdog eller Moby förväntar sig att publiken ska stå och titta på dem när de spelar. Folk ska dansa, umgås, dricka, dansa ännu mer; inte stå och studera varenda ackordbyte*”.²⁶

Även Andres Lokko betonade i intervjun klyftan mellan den traditionella rockmusikens diskurs och (svart) funktionsmusik: ”... *alltså, svenskar dansar... om svenskar går ut och dansar, dansar vi till melodier, inte till en groove, inte till basen [...]* Det är ett väldigt speciellt... *det är i och för sig... nä, tyskarna dansar nog mer till marschtakt [...]* men just *svenskar och skandinaver dansar till melodier, på ett väldigt konstigt och osvängigt sätt; inte till, liksom, basen. Så att jag tror att tidiga POP handlade väldigt mycket om bas [skratt]*”

Om man går in på de hegemoniska strukturerna inom den här sortens funktionsmusik, går det att urskilja specifika mönster som är rakt motsatt bilden av autonoma rockband som har full kontroll över sitt musikskapande och endast gör vad de själva vill. Man kan likna de så kallade hitfabrikerna från Motown och åttiotalets Stock, Aitken & Waterman till dem som ligger bakom dagens flick- och tjejband vid en vanlig arbetsplats där lönearbetare fyller olika behov och utför olika uppgifter som i slutändan blir till en färdig produkt. Det är nästan som om de stod vid ett löpande band. De organiska intellektuella inom hitfabrikernas hegemoniska struktur är de som leder arbetet framåt och definierar den slutgiltiga produkten, nämligen producenterna. Till sin hjälp har de låtskrivarstall – professionella låtskrivare som har som yrke och uppgift att leverera material till producenten - och arrangörer samt ofta specifika studios där studiomusiker spelar in musiken. Artisterna (Ronettes, Supremes, Kylie Minogue eller dagens Britney Spears) är oftast bara en röst eller ett ansikte utåt. Även om det är de som för de flesta framstår som stjärnorna eller fixpunkten hos musiken, är de endast ett medel för hela den bakomliggande industrin att få ut produkten. Allt som gäller är det slutgiltiga målet,

²⁶ POP #8, s. 0705.

inte vägen dit. Detta är en direkt kontrast mot den traditionella rockens diskurs, i vilken det betonas att självständiga (och äkta) artister på egen hand spelar in och ligger bakom produkten. Detta kan exemplifieras av en intervju i POP med Rolling Stones-medlemmen Keith Richards, kanske den mest inflytelserika gitarristen inom den traditionella rockmusikens diskurs, i vilken han klagar över de undermåliga produkter de ovannämnda står för (se nedan). I POP:s diskurs spelar det ingen roll hur musiken har tillkommit, så länge den helt enkelt är bra. Skribenten Lennart Persson skriver följande i en recension: ”*Det mest tröttsamma och missriktade gnället mot den moderna studiocenterade musiken är att ’de spelar ju inga riktiga instrument’. Vem bryr sig? För att tala med [1960-talsproducenten som låg bakom flickpop som ovannämnda Ronettes] Phil Spector: ’It’s what in the grooves that counts’. Det viktiga är resultatet, inte hur man kommit fram till det. Och även om det egentligen inte finns något häftigare än en riktigt bra trummis, så finns det å andra sidan inget tristare än ett trött bluesband eller ett fyrkantigt rockband*”.²⁷ Andres Lokko ger en mer från POP övergripande syn på vad som är äkta och oäkta samt kommersiellt och konstnärligt i intervjun:

TB: ...*det här med äkta musik och autenticitet. Det känns som mycket av det som är hyllat [i POP], speciellt ”årets bästa singlar” finns alltifrån Mariah Carey till... [...] Jag tror det var alltifrån Britney Spears och så vidare till låtar som är, ”usch, fy, det har kan vi inte gilla, Britney Spears, det är...” [...] därför att jag drar själv en sorts parallell till att ni gör ingen direkt skillnad mellan, typ, Britney Spears idag och till exempel, oavsett om musiken låter annorlunda, Ronettes 1964.*

AL: *Nej [det gör vi inte]. Det kan man inte göra. Man kan göra det för att det är väldigt lätt att göra det, för att... man... eh, det är lätt som en rockjournalist att drömma om en tid då den kommersiella tonårsmusiken lät som Ronettes eller Motown... och det gör den förstås inte idag, som tur är... men, det går inte göra skillnad på dem. Däremot tror jag att när man lever mitt i det, då har det inte något romantiskt skimmer omkring sig [...] Det går att bygga upp ett romantiskt skimmer som vit svensk kring... alltså, all svart hiphop och r’n’b. Det är jävligt exotiskt ur ett sådant [perspektiv]... för det är väldigt, på något vis, ouppnåeligt att känna någon slags identifikation med Mary J. Blige när du är Håkan Steen [rockjournalist på Aftonbladet]. Det är inte så lätt.*

TB: [skratt] Ok.

AL: *Samtidigt finns det en oerhörd sådan romantik i detta, medan... det som Westlife, Britney Spears eller Christina Aguiliera har gjort faktiskt är fantastiska poplåtar. Det är som ett argument vi ofta hade i POP; det är ju just någonting man först förstår när Rhino-boxen kommer*²⁸.

²⁷ POP #12, s. 1292.

²⁸ Rhino är ett skivbolag som specialiserar sig på återutgivning av artister och grupper från förr, ofta i form av stora sammanfattande CD-boxar med tidigare utgivet material och andra rariteter.

TB: *Mmm, precis, för till exempel* [urtypen för de av kulturindustrin hopsatta grupper som sedan ska säljas till en specifik målgrupp] *The Monkees släppte väl en box för ett år sedan* [som blivit hyllad överallt av musikpressen]... *Det är ett typexempel på hur med tid...*

AL: *Exakt.*

TB: ... *först efteråt... tror du kanske även att dagens påstådda eller så kallade massproducerade skvalmusik kommer på något sätt i framtiden ses som, av framtida musikjournalister som...*

AL: *Exakt, det tror jag absolut, då kommer det vara väldigt många frågeställningar, då kommer folk ringa till mig och undra "varför... du bodde på Kungsholmen. Du gick förbi Cheiron-studion [där Britney Spears och Backstreet Boys spelar i sin musik] varje dag till jobbet och garvade åt småtjejerna som stod där utanför. Varför stod du inte där själv och skrek? Istället samlade du pengar och flög till New York för att bli plådad utanför The Brill Building [där legendariska låtskrivare som Burt Bacharach och Carole King verkade på 60-talet] av din flickvän. Jävla idiot!"*

TB: [skratt]

AL: *Och de har ju en poäng, onekligen. Men det är ju också så att när alla kulturyttringar blir äldre... det är som alla filmkritiker på 50-talet som tyckte att "all film som görs idag är piss... tacka vet jag 1928, då gjordes det bra film! Allt idag är utvattnat och lättuggat och tråkigt". Det finns ju en gammal devis som säger att den bästa musiken görs imorgon, och det får man faktiskt påminna sig om att det faktiskt är så och att det är väldigt tråkigt när... Å andra sidan: sentimentalitet och nostalgi är något som är svårt att ta bort från musik också.*

4.2. Arbetarklass och medelklass inom de två diskurserna

En annan sak som brukar sägas om musiken i den traditionella rockens diskurs är att den är, eller vill ge sken av att vara av arbetarklassursprung; från Elvis via The Who och The Sex Pistols till ett nittiotalsband som Oasis. Den traditionella rocken har alltid varit fascinerad av konstellationen med fyra arbetarklasskillar som spelar äkta och rak musik. Intressant nog verkar även POP:s diskurs dela synen på som arbetarklassen som något slags klassmässigt ideal inom musik, även om den inte på något sätt uttrycker samma antipati mot medelklassen som man kan finna i en engelsk musiktidskrift som *New Musical Express*. I intervjun med Andres Lokko sade han följande:

TB: ... *men det finns ju undantag [från "vit" musik], som du pratar om, som The Clash och så vidare. Musik som är till största del arbetarklass.*

AL: Ja, fast nu var ju Clash ganska mycket medelklass, vilket de höll ganska tyst om

TB: Ok.

AL: men... jag... det som kanske var intressant med *The Clash*, precis som med... *The Small Faces*, eller... till och med *Petter* är ju medelklass, så det är svårt att prata om klasskillnader i Sverige på ett sådant uppenbart sätt som du kan göra i England och USA. Vi har inte... ja, vi har stora klasskillnader i Sverige, men det handlar mer om... var man bor än uppenbara... inkomstklasser. Men jag tror att väldigt mycket bra musik som... alltså, medelklassmusik, för att inte prata om övre medelklassmusik, det vill säga all amerikansk indie som *Dinosaur Jr* eller *Pavement* eller vad fan det nu är i hela den där världen som ju [den svenska musiktidningen] *Sound Affects* håller på med... den är ju lite nöjd. Det är musik som är... väldigt just "mammans kreditkort" och sitta i garaget och beställa pizza och bara vara sådär soft och nöjd... medan musik sprungen ur arbetarklassen, oavsett efter var den kommer ifrån, strävar mycket längre och skriker mycket högre... och det gör ju ingen skillnad om det handlar om [det brittiska popbandet] *Primal Scream* eller om det handlar om... [hip hop-gruppen] *Eric B & Rakim*, så... är det fortfarande musik som vill till något annat.

Detta är något som Andres Lokko tidigare utvecklade i POP-artikeln *England drömmar*, som handlar ganska mycket om kontrasteringar mellan klasser och mellan rock och pop som genrer. I denna artikel tar han ställning för en individualistisk (engelsk) arbetarklass som strävar bort mot en bättre tillvaro och mot en kollektivistisk mätt och belåten (amerikansk) medelklass som är nöjd med sitt inrutade förortsliv. Jag återkommer till detta igen i det nedanstående kapitlet om utanförskap. Det fanns däremot andra röster inom POP:s diskurs som ifrågasätter det generella utdömandet av medelklassmusik. Johan Jacobsson, som i mångt och mycket skriver just om amerikansk alternativ musik sprungen ur medelklassen, tyckte följande: "Det gör ju faktiskt Andres en otjänst om han ska sitta och säga så, för på något sätt blir det som att, "ja, jag ska bara sitta och lyssna på musik som gjorts av människor som kommer från nedre nedre nedre Compton [i Los Angeles] och mår jävligt och inte har några pengar och är inte vita, inte har vitt skinn" [...] Jag menar, han för gärna racka ner på musiken om han inte tycker den är bra, men han ska inte döma den på någon sorts medelklassperspektiv".

Det intressanta är att svenska musikjournalister, inklusive de som skriver för tidskriften POP i allmänhet kommer från just en medelklassbakgrund. Att POP:s skribenter skulle vara medelklass är naturligtvis ingenting som är uppenbart uttalat i tidningen som "vi är medelklass och gillar därför följande musik". Däremot är det det sammantagna intrycket jag intuitivt får efter att ha läst tidningen i alla de år som den fanns. Detta, mitt intuitiva intryck, bekräftas av de tre intervjupersonerna, vilket är något jag återkommer till längre ner i kapitlet

om svart musik och utanförskap. Att Andres Lokko håller med om sina journalisters klassbakgrund väger naturligtvis tungt. Avståndstagandet från den egna klassen speglar återigen samma fenomen i den engelska musikpressen, där ”students” nästan är ett skällsord, trots att merparten av New Musical Express eller Melody Makers läsekrets är studenter och de flesta skribenter är universitetsutbildade.²⁹ Det handlar med andra ord om att distansera sig ifrån sin egen klass och att söka sig till vad man uppfattar som dess motpart. Eftersom farligheten är ett kriterium för musik som den traditionella rockens diskurs genom sin ställning inom populärkulturen gjort till rådande är det kanske naturligare att man som medelklass konstruerar en romantisk bild över arbetarklassen som ett mer äkta eller autentiskt ideal. Ulf Lindberg skriver att *”i rockens egen mytologi är artisten en schaman på samhällets rand och därför ett potentiellt hot mot lag och ordning. För välartade medelklassungdomar kan den därför framstå som en fantiserad riskgemenskap, ett sätt att bli delaktig i arbetarklassens uppväxtförhållanden”*.³⁰ Dock vill jag mena att det inte är denna ”riskgemenskap”, farligheten i sig, som är det centrala i POP:s omfamning av arbetarklasskultur. Istället är det mer ett sätt eller en chans, som Andres Lokko säger ovan, att drömma om eller att söka sig till en bättre tillvaro. Denna eskapism är något jag återkommer till nedan.

Myten om den traditionella rocken som arbetarklassrelaterad – och därmed både ”äkta” och ”farlig” – framstår dock ofta som en konstruktion. Flertalet av den traditionella rockens största – från Beatles och Rolling Stones till Clash - har trots deras image medelklassbakgrund.. Ett annat typiskt exempel är hur Sex Pistols-medlemmen Sid Vicious älskade Frank Sinatra mer än något annat men var tvungen att tona ner detta helt för att det gick emot bandets image som ett aggressivt punkband från arbetarklassen.

Simon Frith pekar på hur den traditionella rockens diskurs mytbild av den självständigt kreativa artisten som på egen hand skapar stor och äkta musik på ett sätt är falsk. Diskursens distansering från vad den uppfattar som den ytliga och kommersiella popmusiken är motsägelsefull, då den är precis lika betingad av kulturindustrins profitsyften och

²⁹ Följande meningsutbyte visar på POP:s bild av sina läsare:

TB: *Vem skrev ni för? Hade ni någon specifik sådan där...?*

AL: [skrätt] *... jag tror att vi kanske inte hade en... helt uttalad filosofi att ”vi skriver för följande personer”. Att vi hade ”så här ser vår genomsnittlige läsare ut”. Däremot tror jag att vi vet att vår genomsnittlige läsare var nitton och ett halvt, bodde i en universitetsstad, och... utbildade sig till någonting,... som han eller hon inte ville jobba med i framtiden [fniss].*

³⁰ Lindberg, s. 72.

standardiseringsprocesser. *“The reality is that rock, like all twentieth-century pop musics, is a commercial form, music produced as a commodity, for a profit, distributed through mass media as mass culture [...] The myth of authenticity is, indeed, one of rock’s own ideological effects, an aspect of its sales process; rock stars can be marketed as artists, and their particular sounds marketed as a means of identity [...] How do we know Bruce Springsteen is more authentic than [det under åttiotalet kommersiellt framgångsrika popbandet] Duran Duran, when both make records according to the rules of the same complex industry? And how do we recognise good sounds in non-rock genres, in pop forms like disco that are not described in authentic terms in the first place?”*³¹

4.3. Subjektivitet och objektivitet: hegemoni och organiska intellektuella inom de två diskurserna

Tidskriften POP hade två specifika mål när den startades. Dels ville tidskriften återupprätta den svenska musikjournalistiken som en seriös form av kritik. Dessutom ville man fokusera på modern svart musik. Andres Lokko uttryckte det förstnämnda målet i intervjun på följande sätt: *”den specifika tanken var... vi ville göra världens bästa musiktidning. Väldigt enkelt, och av nödvändighet därför att det inte fanns... den svenska musikjournalistiken var just då överlag ganska stagnerad, slö och tråkig... det fanns bra skribenter, men det fanns framförallt väldigt många dåliga dåliga redaktörer som inte hade haft en tanke på musikjournalistiken... att ge utrymme att ta den på allvar”*. En ledare i ett av de sista numren av POP ser tillbaka på varför tidskriften startades, och hur den då menade att pop var ett skällsord och att ingen tog musikjournalistik på allvar. *”Vi startade POP för att ingen – nej, inte en jävel! – vill läsa objektiv och seriös (läs: astringent) rockjournalistik, förutom de som själva skriver astringent rockjournalistik [syftandes på dagspress som Dagens Nyheter]. De som insett att de inte är kapabla att entusiasmera och därför skanderar om allvar, seriositet och ökad tristess. De som varken har stil, humor och intelligens. I en annan artikel i somras skrev DN:s Nisse ’Nils’ Hansson om hur han aldrig identifierat sig med den musik och de texter han skrivit om i alla år. Om man inte känner igen sig i en enda poptext, vad lever man för liv då? Och varför skulle någon annan vilja ta del av den personens åsikter om popmusik? Popmusiken är för viktig för det.”*³²

³¹ Frith, s. 136-137.

³² POP #6:2, s. 0549.

Något som är genomgående i POP är distanseringen från den svenska dags- och kvällstidningspressen. En stor portion av tidskriftens olika ledare diskuterar press som Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet, i vilka även musikbevakning tenderar att ha en objektiv journalistisk prägel. Ledarna tar ofta upp dessa tidningars påstått nära och beroende förhållande till de multinationella skivbolagen och den övriga musikindustrin, vilka POP hela tiden tog ett stort avstånd från³³.

Den objektiv journalistiken är också en stor kontrast till POP:s diskurs, i vilken skribenten själv oftast är lika mycket i centrum som artisten. Enligt Andres Lokko finns det bara *en* bra sorts musikjournalistik, och den är enbart subjektiv och utgår ifrån jaget.

AL: Det där är väldigt intressant, därför att... det handlar inte bara om musikjournalistik i sig. Det handlar framförallt också om att... det ofta förs fram en åsikt där kritik ska vara objektiv och det är ju väldigt intressant. Hur fan skulle det gå till? Ja, du kan säkert objektivt, väldigt objektivt... recensera en bil eller en... men men, du kan ju inte ens recensera årets budgetproposition rent objektivt, för det kommer vara färgat av din eller tidningens politiska ställnings... så att, hela det där, hela den diskussionen är väldigt märklig och väldigt luddig.

TB: Det är ganska intressant, för det var, som du sa innan, många som kritiserade er för just det här, vilket är intressant egentligen för att... det är ju väldigt svårt att skriva någonting som betyder något utan att lägga in sina egna personliga värderingar

AL: Ja. Precis. Exakt. Alltså, det finns ju bara, det finns gamla journalistiska... etiska tråkiga, tråkiga regler från det tidiga 70-talet, speciellt i Sverige, som... handlar också väldigt mycket om... man har byggt en massa etiska formuleringar och regler och restriktioner för att folk, för att de journalister som skriver väldigt dåligt och okarismatiskt fortfarande kan tyckas vara duktiga journalister... men egentligen finns det bara två sorters journalistik: det finns bra journalistik och det finns dålig journalistik.

POP skiljer sig ifrån kvällstidningarna och dagspressens musikbevakning i det att dess skribenter skriver precis vad som faller dem in. De utgår lika ofta ifrån sig själva som ifrån ett intresse för intervjuobjektet. Tidskriften ville skapa sin egen musikhistoria: en devis som POP hade i de direkta debattartiklar som fanns med i de första numren var att ”pophistorien inte är konstant utan måste ständigt skrivas om”.³⁴ Stefan Zachrisson menade i intervjun att POP attitydmässigt egentligen påminner mindre om den stora musiktidskriften den faktiskt var med uppemot 30000 läsare per nummer och mer om ett jättelitet fanzine ”... utgivet på **Bonniers**”. Han pekar på att tidskriften präglades av ett kärlek/hatförhållande till musik där man

³³ Se exempelvis ledare i POP #3, #4, #8, #11, #22, #3:2 och #6:2.

uttryckligen *hatar* viss musik och vissa företeelser samtidigt som man fullkomligt *älskar* andra saker. Zachrisson var också inne på samma linje som Lokko att den handlar om ett avståndstagande från den typiska dagspressen. ”*Det är väl en reaktion mot DN-journalistik och så. Där är det nästan förbjudet att skriva ”jag” i en intervju. Ofta när man skriver, man kan ju inte... utgångspunkten är ju egentligen en själv. Man skriver om någon annan, men... på något sätt, för att förklara utgångspunkten, måste man berätta något mer än det... om vad man själv [tycker]...*”

Om man knyter detta tillbaka till hegemonianalysen är det värt att diskutera vem eller vilka som är organiska intellektuella inom den traditionella rockens och POP:s diskurs? Går det att hitta representanter för den förstnämnda diskursen inom svensk musikjournalistik? I POP:s diskurs handlar det mesta om just Andres Lokko. Hans smak och inställning till musik präglade diskursen mer än någon annan, vilket också kan ses i hur undertecknandet av ledarna gradvist försköts från ”POP-redaktionen” till just ”Andres Lokko”. Som jag visar nedan blev dock många läsare som med tiden mer och mer skeptiska till hur han som organisk intellektuell definierade POP:s diskurs.

När det gäller organiska intellektuella inom den traditionella rockens diskurs och om diskursen är specifikt representerad inom svensk massmedia eller musikjournalistik är jag betydligt mer osäker. Jag vill dock hävda att dessa intellektuella kanske inte längre finns representerade, eftersom de inte behövs på samma sätt som när diskursen ännu inte var etablerad för 30-40 år sedan. I takt med att den traditionella rockens diskurs har blivit rådande inom populärkultur har den även blivit standardiserad av kulturindustrin. Denna kombination innebär att diskursen kan massproduceras och säljas som vilken produkt som helst på ett mycket enklare och naturligare sätt än om diskursen fortfarande vore underordnad inom populärkultur, som exempelvis POP:s diskurs. Kan det vara så att det inte finns något direkt behov inom den traditionella rockens diskurs av att aktivt definiera sig själv i specialiserad fackpress när kulturindustrin i sig per automatik reproducerar rockidealet om och om igen? Därför kan man tänka sig att att bevakningen av denna musik, i alla fall i Sverige, lämnas öppen för icke-specialiserade tidningar som dags- och kvällspressen som mer objektivt och

³⁴ Se exempelvis POP #2, s. 0124.

mindre personlig bevakar musik på samma sätt som de rapporterar politiska nyheter, ekonomi eller sport.³⁵

Rockens diskurs tycks elastisk och flyter in i allt från TV-reklam till politik och blir osynlig samtidigt som den ändå dominerar. Utifrån detta resonemang skulle man kunna säga att den hegemoniska förhandling mellan under- och överordnade grupperingar i denna uppsats område sker mellan tidskriften POP och en osynlig men ständigt allestädes närvarande struktur som konkret materialiseras i vanliga medier som dagspressen. Det är betydligt svårare att försöka bryta en hegemonisk struktur om motståndaren är osynlig men allrådande på samma gång. Detta skulle kanske också förklara POP:s sätt att argumentera i starkt emotionella termer för det som de älskade och mot det som de hatade. Det fanns emellanåt en underliggande ton i POP av att tidskriftens smak var den rätta, och om man inte förstod det var man snudd på ointelligent. Ett exempel på detta är Andres Lokkos recension av den nutide svarte amerikanske soulartisten R. Kelly i vilken han jämför några av 90-talets största inom den genren med några av de mest legendariska soulartisterna sextio- och sjuttioalet. Han skriver att *”den som inte hör hur Bone, Thugs’n’Harmony, Jodeci eller R. Kelly gör exakt samma sak – och gör det lika bra – som The Delfonics, The Dramatics The Isley Brothers eller Marvin [Gaye] har inte begripigt någonting”*³⁶.

Att Lokko resonerar på detta sätt är en logisk följd av POP:s ställningstagande för en personlig och subjektiv musikjournalistisk. Dock kunde denna utpräglad subjektivistiska musikjournalistik väcka opposition bland både läsare samt egna skribenter. Stefan Zachrisson, som generellt var kritisk mot POP, sade följande i intervjun:

SZ: ... det som du sa innan om att de skulle vara så subjektiva och det... det var ju så, väldigt mycket, att de skrev utifrån ett ”jag”, men samtidigt som var det en underton som handlade att de ändå skrev någon slags objektiv musikhistoria. Det är där det blev lite så här obehagligt, tycker jag.

TB: Men du håller med om det, det är något jag, inte kanske som direkt uttryck, men mellan raderna, att ”har du inte fattat det här, har du inte fattat någonting”

³⁵ Andres Lokko menar i intervjun att det här förhållningssättet till musik har mer med statistik än passion att göra; allting kretsar kring kategorisering i form av antal getingar som ska delas ut, vilken genre det är, vilket skivbolag produkten ges ut på, och så vidare. Lokko menar att avsaknaden av hela den personliga upplevelsen, den rena eufori som musik kan skapa, vilken är central faktor i POP:s diskurs, förminskar musiken till torr konsumentupplysning om vad som är ”bra” och ”dåligt”.

³⁶ POP #15, s. 1625.

SZ: *Ja, precis. Absolut, och det där... det där skulle de förmodligen ha sagt... det där var... ironiskt menat eller att man kan ta det med en klackspark, bla bla bla. Samtidigt var det lite av den känslan man fick ändå av hela tidningen, tycker jag...*

Att POP:s subjektiva musikjournalistik gick för långt enligt vissa kan exemplifieras med Andres Lokkos ovannämnda artikel *Låt inte jävlarna ta dig* som fick hela 1500 prenumeranter att lämna tidskriften. Jag återkommer till den lite mer utförligt i det nedanstående kapitlet om svart musik. Man kan sammanfatta artikeln med att Lokko beskriver all vit musik av idag i hatiska ordalag och att den enda sanna musiken återfinns inom svart kultur. Även den i POP ofta publicerade skribenten Johan Jacobsson reagerade negativt på artikeln: ”*Jo, men det var nog lite det där om att skriva på... skriva folk på näsan och ’titta, så här är det, ni är helt grundlurade’. Att tala om hur det är och samtidigt racka ner på folks... folks åsikter och bara köra över dem [...] Alltså, det är ju hans åsikter, men det finns olika sätt att framföra dem på. Det där kanske inte var så lyckat, tyckte jag*”.

På insändarsidan i det efterföljande numret av POP skrev en läsare att artikeln var ”*en sorglig uppvisning i proffstyckande från en journalist som verkar känna sig gammal och därför ber hela musikvärlden dra åt helvete*”.³⁷ Den läsaren var uppenbarligen inte ensam om denna åsikt, då hela 1500 prenumeranter lämnade tidskriften. Då POP emellanåt kom upp i 30000 sålda exemplar per nummer förstår man hur stor verkan artikeln hade.

AL: *Jag tror det var ungefär 1500, och det var väldigt många som sa ”nu, det här var droppen, nu vill jag inte ha eran tidning mer!”*

TB: *Det är ju intressant egentligen, för de har ju under då, vad blir det, sex års tid innan det här numret accepterat att ni säger verkligen vad ni tycker*

AL: *Ja. Jag tror att några av de var sådana som lät bli att förnya sin prenumeration, och så blev det just en väldigt... när det gick hand i hand med den här uppenbarligen kontroversiella artikeln, så blev det en väldigt stor grej av det. Men jag tror att... i viss mån tror jag det kan ha att göra med att... de som inte köpte att vi var inne på house och hiphop på bekostnad av [popbandet] Blur fortsatte ändå att hoppas, ”nä men snart kommer de att fatta att de bara larvar sig”. När den här artikeln kom var det helt uppenbart att ”nä, nu finns det ingen chans i världen att de kommer göra oss till vilje, nu får det fan vara. Det här var droppen”. Jag fattade i och för sig det.*

Läsekretsens acceptans för och avståndstagande mot vad tidskriften skrev är intressant. Det kan kanske ha varit för problematiskt att försöka bryta den traditionella rockens diskurs om en

³⁷ POP #5:2, s. 0428

stor procentdel av tidskriften POP:s läsare i slutändan inte kunde acceptera hur de organiska intellektuella definierade tidskriftens diskurs. Något som jag kortfattat diskuterar i slutet på uppsatsen är om POP faktiskt lyckades bryta den traditionella rockens diskurs eller inte.

4.4. Svart och vitt

Det andra primära målet med tidskriften POP var, enligt Andres Lokko, att ”*vi ville slå ett väldigt hårt slag för svart musik, av den anledningen att det var någonting som verkligen då [1992/93] inte hade någon som helst prioritet [i musikpress], vilket vi tyckte var väldigt väldigt märkligt*”. POP:s, och Anders Lokkos, fascination för svart musik är påtaglig. Den blir ännu tydligare när man ser hur denna fascination kontrasteras mot vit musik, vilket den nyssnämnda artikeln *Låt inte jävlarna ta dig* är ett utmärkt exempel på. I den förfäras Andres Lokko av hur vita ”*progressiva rockband med skickliga gitarrister*” (syftandes på det sena nittioalets storsäljande och annars kritikerrosade rockband som Spiritualized, Radiohead och The Verve) som inte direkt är influerad av svart musik fått en sådan central betydelse och gott rykte inom modern musik. ”*Vit rock, speciellt vit brittisk rock, är ute på en lång symfonisk cykelsemester och vi sväljer det utan att blinka. Och än en gång misstar vi olidlig gitarronani för spännande musik. Det är så hemskt allting. All riktigt bra musik just nu är antingen amerikansk eller jamaicansk. Och den görs nästan uteslutande av svarta artister. Ni vet inte hur rätt jag har [...] Vad är problemet? Är ny svart amerikansk musik så dålig just nu att inget vitt popband har en aning om vart de ska vända sig för inspiration? Det är klart att den inte är. Det är den aldrig.*”³⁸ Det finns faktiskt få genrer inom POP:s diskurs som möts med samma hat som sjuttioalets symfoniska eller progressiva rock samt deras kvarlevor idag. Man skulle kunna kalla symfonirock för en kombination av den traditionella rockens diskurs och traditionellt hög kultur. Med detta menar jag att de progressiva rockartisterna använde sig av den traditionella rockens typiska instrumentsättning (bas, gitarr, trummor) och symboler (farlig genom hög volym, äkta som autonoma låtskrivare) men utgick ifrån den symfoniska traditionen som musikalisk form med sviter, långa ekvilibristiska solopassager på 20 minuter, och så vidare. Genren utövas dessutom nästan uteslutande av vita musiker med medelklassbakgrund, från Yes och Emerson, Lake & Palmer till dagens Radiohead. Stefan Zachrisson menar i intervjun att tidskriften POP generellt har problem att ta till sig musik som ligger utanför den egna diskursen.

³⁸ POP 4:2, s. 0339.

SZ: ... [POP] har ju aldrig gillat svår musik. Svår musik i betydelsen...

TB: Skicklig?

SZ: ... experimentell, introvert... som post-rock, C86... [det engelska skivbolaget] Warp. Nu höll jag på att säga Warp, men det skrev de en hel del om... men, sådant som [den engelska tidningen] The Wire skriver om; det är inte riktigt tidningen POP:s musik.

TB: Wire är mer akademisk också.

SZ: Jaa. Det får inte vara akademiskt, det är inte bra.

TB: Det är någon sorts antiintellektualism.

SZ: Ja, det ska va... det ska "svänga". Det är också en väldigt svartmusikgrej, att musik ska "svänga". Det ska inte vara någon hjärna, utan det ska vara skrev. Det är också en **rock**grej, vad jag kommer tillbaka till hela tiden är att tidningen POP borde heta tidningen ROCK. Väldigt mycket av det de gillar med svart musik är en rockgrej, och egentligen... Britney Spears och sådant där, det är egentligen samma grej: det får inte vara smart, det får inte vara akademiskt, det får inte vara... svårt.

Stefan Zachrisson pekar här på hur den traditionella rockens diskurs och POP:s diskurs går in i varandra. Självklart är den traditionella rockens diskurs, till stor del, baserad på svart musik som blues. Jag vill dock mena att de moderna former av svart musik, som upptog en stor del av utrymmet i POP, inte omfattas av den förstnämnda diskursen. Jag vill hävda att detta har att göra med den ovannämnda vägen-kontra-måletdiskussionen om vad som är och inte är äkta och autentiskt. Den traditionella rockens diskurs verkar ha ett problem med att ta till sig nya och högteknologiska former av afroamerikansk musikkultur, vilket kan exemplifieras av Rolling Stones-gitarristen Keith Richards som i en intervju i POP pratar om hip hop som "sekreterarmusik". "Ähh... det är bara en kille som sitter vid en skrivmaskin och hackar. 'Ge mig ett schysst trumljud' skriver han. Också får han det av maskinen. Det är ju bara en massa jävla sekreterare som sitter och gör musik! Och det är inte vad jag vill höra. Jag vill höra riktiga människor som spelar riktiga instrument"³⁹ Med andra ord uppfyller inte hip hop (och för den delen andra former av modern teknologibaserad musik) i de flesta avseenden den traditionella rockens diskurs krav på äkthet: den är påståendevis för artifice och avhumaniserad.

³⁹ POP #1, s. 0042.

Däremot uppfyller hip hop farlighetskriteriet. POP:s skribent Jan Gradvall menar att en genre som hip hop endast kan få ett erkännande och ses som en essentiell genre bland vita rockkritiker om den är ”*aggressiv, tuff samt skriver samhällskritiska texter*”⁴⁰. Detta förklarar, enligt Gradvall, varför en hip hop-artist som LL Cool J, som till skillnad från de ”äkta” Public Enemy skriver mer om sex och pengar än om politik och samhällskritik, inte tas på allvar trots att han har haft lika stor betydelse för genrens utveckling som Public Enemy. Här går POP:s och den traditionella rockens diskurser återigen isär när det gäller svart musik. Andres Lokko berättade i intervjun att POP handlade, grovt räknat, om 50 % glädje, den totala euforin som musik när den är som bäst kan skapa. Den svarta musik som POP hyllar har mycket gemensamt med den funktionsmusik som jag skriver om ovan i det att det oftast är renodlad dansmusik som till skillnad från rock bygger på ett *groove* istället för melodi och traditionella låtstrukturer med vers och refräng. I POP:s diskurs finns inte den traditionella rockens diskurs krav på äkthet representerad, eller åtminstone inte lika uttalat, vilket gör att man inom POP snarare lägger sin fokus på om slutprodukten är bra eller inte.

Dessutom vill jag mena att *farligheten*, musik som står för ett seriöst alternativ till rådande konventioner, har förskjutits från vit rock till svarta kulturuttryck som exempelvis hip hop. Detta märks inte minst på alla album och CD-skivor som är märkta med en varningsetikett om deras olämpliga innehåll. Även om den traditionella rockens farlighet är grundad i svart musik har den, som jag skriver ovan, blivit till en tom pose i samband med standardiseringen av rockens diskurs. Den parallella vita farligheten till den svarta som existerade in på det tidiga 80-talet med punkmusiken har idag ingen motsvarighet. Under 1990-talet – då POP existerade – har det faktiskt inte heller funnits några typiskt framgångsrika vita genrer som bygger på åttio- och nittioalets stora svarta musikkulturyttringar som hip hop, modern soul/r’n’b eller drum’n’bass, på samma sätt som hårdrocken byggde på blues eller punken var nära knuten till den jamaicanska reggaen. Andres Lokko skrev i en *Låt inte jävlarna ta dig*, att ”*våren 1998 är musikvärlden mer segregerad än den varit på tjugofem år. Klyftan mellan svart musik och vit stelopererad progressiv rock har inte varit så stor sedan [symfonirockgrupperna] Genesis ’The Lamb Lies Down On Broadway’ och Pink Floyds ’Dark Side of the Moon’ ansågs nyskapande*”.⁴¹ Kanske beror denna klyfta mellan den traditionella rockens diskurs och en svart genre som hip hop på att äkthetskravet i slutändan är viktigare än att genren uppfattas som farlig. Under slutet av 1990-talet har dock hip hop mer och mer blivit en etablerad

⁴⁰ POP #2: s. 0125.

⁴¹ POP #4:2, s. 0338.

mainstreamgenre som ligger på toppen av försäljningslistorna, vilket kanske kan tolkas som att den blivit tillräckligt 'oskadliggjord' av kulturindustrin för att kunna säljas till en bredare publik som inte skulle ha köpt Niggaz With Attitude eller Public Enemy's starkt samhällskritiska skivor för 10-15 år sedan. Den traditionella rockens diskurs har dessutom börjat införliva hip hopen i de senaste två eller tre årens miljonsäljande våg av hårdrock med grupper som Limp Bizkit. Detta tyder på att diskursen kanske har börjat uppdatera sin ursprungliga inspirationskälla i svart musik som blues. Precis som med alla andra nya subgenrer inom den traditionella rockens diskurs de senaste 20 åren är dock dessa hårdrocksg grupper farlighet och aggressivitet högst standardiserad och utgående från en förutbestämd mall.

4.5. Utanförskap och identifikation

I denna uppsats har jag utifrån faktorer som bland annat etnicitet och klass pekat på hur tidskriften POP:s diskurs skiljer sig från den traditionella rockens diskurs. Jag har även påvisat hur de två diskurserna emellanåt går in i varandra och hur POP i dessa fall ofta har en helt annan syn på vad som de har gemensamt. På vad beror vurmen för musik som på ett eller annat sätt inte omfattas av den traditionella rockens diskurs? Jag har snuddat vid en förklaring ett par gånger i uppsatsen, och jag kommer här i detta kapitel att utveckla den. Det kan naturligtvis finnas andra förklaringsmöjligheter, men utifrån materialet jag arbetat med under uppsatsens gång anser jag att den jag nedan presenterar är en av de intressantaste att titta närmare på.

När jag började arbetet med denna uppsats var jag nästan helt säker att den skulle handla om smak, varför Pierre Bourdieu var relevant. Efter ett tag märkte jag dock att i slutändan har smaker inte alls samma relevans som *identifikation*. Något som är genomgående i tidskriften POP och intervjuerna för uppsatsen, främst med Andres Lokko, är sökandet efter något annat, något som starkt kan bidra till att hjälpa en individ att forma sin identitet. Att jag använder ordet *individ* är ingen tillfällighet, då POP har en absolut fokus på det individuella, på det egna subjektet, som jag påvisar ovan. I artikeln *England drömmar* kontrasterar Andres Lokko individualismen mot en kollektivism som han härleder till just vad jag kallar för rockens diskurs. "Att vara en av grabbarna, en i gänget, är en av [den ur den traditionella rockens framväxta 90-talsgenren] *grungerörelsens grundvalar. Medan nittiotalets bästa brittiska pop*

*gör sitt yttersta för att skilja sig från oss vanliga döda [... Den här] en vilja att bryta sig ur en vardaglig tristess. Tron på att det finns mer i livet än att vänta på bussen i ett regnigt Stoke Newington eller Jakobsberg. Det behövs inte mycket. Bara en lagom dos glamor, lite sex och några bra romaner, tack.”*⁴² Lokko fortsätter med att beskriva den medelklasstristess han uppenbarligen distanserar sig själv ifrån som *”en fullkomligt nöjd och småfet förortstillvaro med fjärrkontroll i knät och pizzabud – som man betalar med mammas kreditkort”*⁴³ Det är utifrån det här individperspektivet som den subjektiva musikjournalistiken blir helt logisk, likaså POP:s avståndstagande från den objektiva (och därmed även kanske den kollektiva) synen på musik som återfinns i dags- och kvällstidningar. POP:s artiklar handlade ofta lika mycket om skribenten själv som om den intervjuade artisten. Genom att skriva om sig själva kunde de i sin tur berätta något mer om artistens musik och ge den ett personligare perspektiv.

Stefan Zachrisson menar att detta också är just därför en musikjournalist som Andres Lokko blivit så erkänd och stor i Sverige: *”Han skrev de här långa och... lite utelämnande om sig själv, och folk på något sätt lärde känna honom som person. Man kunde identifiera sig med honom, och... genom det han berättade om sig själv kunde han väcka intresse för musiken.”* Andres Lokko menade just detta i intervjun, hur viktigt det är att skapa ett personligt förtroende till läsarna, att göra sin egen identitet tillräckligt bekant för att läsarna i sin tur kan identifiera sig med eller eventuellt ta avstånd ifrån artisterna genom skribenterna. Därför, anser han, också att de enda bra artiklarna om och recensionerna av popmusik är de som inleds med ordet ”jag”: *”Skulle du prata om samma sak med [Dagens Nyheter-skribenten] Nils Hansson skulle han svara rakt motsatt mot vad jag gör, men jag tycker det handlar vansinnigt mycket om identifikation, helt enkelt. Den dagen då man förlorar identifikationen med musiken, då blir det nog dags att sluta skriva om den.”*

Att POP alltså handlade lika mycket om de egna musikjournalisterna lika mycket som om musiken de skrev om är intressant om man tittar på vilka sorters artister som oftast var i fokus. Vad som kanske redan har framgått mellan raderna i uppsatsen är att POP:s diskurs bygger mycket på ett utanförskap, en känsla av att inte passa in i vad som den anser vara normen. En förvånansvärt stor del av POP:s artiklar handlar om just artister som är marginaliserade, som inte passar in, som har rykte om sig att på ett eller annat sätt vara galna, konstiga, extrema, introverta, obekväma, eller för den delen, *individualister*. Andres Lokko

⁴² POP #5+6, s. 0492.

⁴³ Ibid.

sade i intervjun att om 50 % av POP handlade om den glädje popmusik kan ge, handlade de andra 50 procenten om ett extremt utanförskap. Följaktligen ligger det en stor fokus på geniförklarade men ensamma och missanpassade (manliga) artister, från Beach Boys grundare Brian Wilson till Smiths-sångaren Morrissey, som trots sina mentala handikapp lyckats vända en negativ livssituation till något som i form av musik kan få andra människor att må bättre. Bilden av det galna geniet som skapar fantastisk konst är en kvarleva från 1800-talets romantiska era, men är något som ständigt har reproducerats i den traditionella rockens diskurs samt, uppenbarligen, i POP:s diskurs. Frågan är dock om det i POP:s diskurs ligger något mer bakom detta än ett romantiserande musikjournalistiskt intresse för myterna som omgärdar artister. Jag vill mena att det faktiskt gör det.

Andres Lokko betonade i intervjun att det inte finns någon större skillnad mellan varför man vill göra musik som artist eller att skriva om den som musikjournalist. De är båda yrken som mångt och mycket är präglade av ensamhet och självinläring från tidig ålder. Han beskriver musikjournalistik som en *”utbildning du börjar med vid sju års ålder, helt på egen hand. Du lyssnar, läser, lyssnar, läser och köper skivor för alla veckopengar, säljer dem för att kunna ha råd att köpa andra [skivor], och så vidare. Det är någonting man gör på helt egen hand, och därför tror jag att väldigt väldigt många bra rockjournalister, precis som bra artister har haft en ganska **ensam** uppväxt. För både rockjournalistens yrke och textförfattarens yrke är ganska ensamt, och... bygger på en erfarenhet och, ja, ett utanförskap, **absolut!** Även om du sitter och skriver om att **shake your ass** är vad det handlar om...så... vägen till att skriva det på ett bra och övertygande sätt bygger oftast på att man inte hade några kompisar när man var tolv [skratt] och spenderade all sin tid på dammiga skivbörsar och försökte hänga med de där fyra år äldre killarna i plugget som visste allt och hade sett allt, och hade Sex Pistols skrivit i pannan. [Anledningen till att man börjar skriva om musik är] för att man inte har några kompisar, helt enkelt! [fniss]”*.

Både Stefan Zachrisson och Johan Jacobsson menade också detta i intervjuerna, även om i alla fall den sistnämnde var lite mer reserverad. Zachrisson ansåg att utanförskap och ensamhet är en av de främsta anledningarna till att man börjar skriva om musik. Han pekade på att flertalet musikjournalister börjar skriva aktivt i tonåren, och att detta är ett mer introvert och tryggare sätt att uttrycka sig om musik än att börja spela i ett band, vilket ändå kräver en viss grad av exhibitionism. *”Man kan ju vara exhibitionistisk i sitt skrivande, men det finns*

ändå den tryggheten med att när man sitter vid datorn och skriver kan man bli lite av en annan person utan att man har den direkta kontakten med andra personer.”

Vad som ytterligare framgår av intervjuerna och tidskriften POP är att många svenska popskribenters utanförskap präglats av vad man skulle kunna kalla en känsla av en ensam och isolerad uppväxt. Det hör inte till ovanligheterna att skribenterna kommer från mindre landsorter, förorter eller sovsstäder, i vilka de känner sig isolerade och har svårt att hitta likasinnade människor och gemensamma drag mellan den egna identiteten och omgivningens rådande kultur. Andres Lokko bekräftar detta i intervjun och konstaterar att *”man har en jävlatur om det verkligen finns någon likasinnad”* på orten. Det finns flera artiklar i POP som handlar ganska konkret om detta. Ett bra exempel på detta är en lång intervju med Bruce Springsteen, som nästan uteslutande handlar om viljan att lämna den tråkiga medelklassmåstaden för något bättre⁴⁴. Han är intressant nog även en central artist inom den traditionella rockens diskurs. När POP hyllar Bruce Springsteen är det dock inte för rollen som arbetargrabb utan i hans egenskap av en utanförskapets poet; någon som skriver om längtan bort från småstaden. Det kan man bland annat utläsa av vad skribenten Per Bjurman skriver i en recension av Bruce Springsteens skiva *”Born To Run”*: *”Drömmen om något annat. Något bättre. Något mer [...] Jag minns tydligt hur oerhört omskakande det var att som uttråkad, kuvad tonåring sitta i ett ingenting kallat Borlänge och höra [texten i Springsteen-låten] ’Backstreets’”*⁴⁵. Den här längtan, i POP:s diskurs, vill jag mena, är tvådelad och består av en distansering från den egna sociokulturella bakgrunden samt ett sökande efter andra saker som kan fylla bakgrundens tomrum.

Om man går tillbaka till den hegemoniska processen av acceptans och avståndstagande mellan över- och underordnade grupper kan man förklara varför man inom POP:s diskurs söker sig bort från den musik som tillhör den traditionella rockens diskurs och till det som inte omfattas av den. Man skulle kunna säga att den traditionella rockens diskurs har, i takt med dess utbredning inom populärkultur, fört med sig en homogenisering av dess innehåll som den utifrån dess hegemoniska position inom populärkultur gjort till rådande. Kulturindustrin i sig har också bidragit till att standardisera vad diskursen står för, för att omvandla den till produkter som enkelt kan säljas till specifika målgrupper. De som upplever att den traditionella rockens diskurs har kört fast, så att säga, kan och vill kanske inte hitta delar av

⁴⁴ POP #7:2, s. 0658-68.

⁴⁵ POP #10, s. 0984.

sin identitet i den traditionella rockmusikens diskurs. Därför söker sig de till andra sorters kulturer eller kulturuttryck som trycktes ner eller inte omfamnades av rockens diskurs. Detta, vill jag mena, är precis fallet med POP:s diskurs.

Den socialantropologiska professorn Jonathan Friedman skriver att "*within the sphere of cultural modernity [...] the expansion of modernist hegemony is correlated with a move from culturally strong identity – ethnicity – to weaker forms: lifestyles and modernist identity itself. The latter is epitomized by the notion of the self-developing individual, rootless yet constantly evolving to new heights.*"⁴⁶ Att Andres Lokko i intervjun sammanfattar småstads-Sverige som "en vit och väldigt utpräglad John Fogerty-rocknation bestående av raggare" är ganska talande för hur och varför man inom POP:s diskurs, som rotlösa individualister på väg bortåt, tog avstånd från vad den uppfattade som på lokal samhällsnivå reproducerade kollektiva traditionella rockens diskurs. Man kan också se på detta utifrån diskursanalyskapitlets paragraf om diskursiv sedimentering. De sedimenterade meningarna inom rockens diskurs ses inte längre av POP som rådande och självklara, varför de blir till flytande signifikanter som sedan omdefinieras av den sistnämnda diskursen.

Kan man, utifrån ovanstående diskussion, förklara varför de organiska intellektuella inom POP:s diskurs sökte sig till främst svart kultur som en uttryck för identifikation? Etnologen Ove Sernhede pekar på i artikeln *Ungdomskulturen och det Andra – identitet, motstånd och etnicitet* hur vita medelklassmänniskor, desillusionerade av den egna sociokulturella bakgrunden, under hela 1900-talet sökt sig till svart kultur och musik som ett bättre alternativ. Varje ny generation har sökt sig till ett nytt svart kulturuttryck som ännu inte blivit införlivat i vit kultur, från jazz och blues till soul, reggae och dagens hip hop. Sernhede beskriver hela processen som att svart införlivas i vitt, varpå det som en motreaktion kommer en extremare variant på den svarta kulturyttringen som den vita mainstreamkulturen inledningsvis tar avstånd från innan även den slutligen omfamnar den. Som motreaktion uppstår det en ny extremare svart kulturyttring som möts med skepsis från vitt håll innan även den införlivas, och så vidare.

Sernhede skriver att "i USA och England går de unga, vita män som [...] identifierar sig med svart kultur [som ett sätt att ta avstånd från den dominerande medelklasskulturen] under

⁴⁶ Friedman, s. 38-39.

beteckningen ”wiggers”. Genom att i sin vardagspraxis hävda att ’blackness’ is a state of mind’, dvs, att svarthet inte i första hand har med hudfärg att göra, dekonstruerar de givna föreställningar och griper på ett handfast sätt in i den akademiska diskussion som sedan länge hävdar att kategorin ras är en social konstruktion.”⁴⁷ Eyerman och Jamison förtydligar i boken *Music and Social Movements – Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* och skriver att “as jazz had done for the white beats in the 1950s, and American folk music for the radicals of the early 1960s, so electrified blues served the youth of the late 1960s as an authentic source through which to express their alienation from the mainstream American culture, their culture. Reinventing the blues, they reinvented the underground, the counterculture, the culture of revolt in the new historical context.”⁴⁸

Jag vill mena att allt detta speglar POP:s förhållande till moderna svarta kulturuttryck som hip hop, och återigen också förklarar varför den distanserade sig ifrån den traditionella rockens diskurs. Om man applicerar citatet från Eyerman och Jamison på POP:s diskurs kan man förstå varför denna distansering och detta sökandet till svart hip hop och soul ansågs tillräcklig för att ha det som ett av de två huvudmålen med tidningen. Då de organiska intellektuella inom diskursen upplevde hur den rådande rockdiskursen stagnerat och blivit till inget annat än en representant för tomma livlösa poser, fanns det annan mer levande musik tillgänglig som fortfarande inte ansågs ha omfattats av den sistnämnda. Svart musik, specifikt, var precis som den gjort för tidigare generationer vita medelklassmänniskor, ett levande alternativ till musik sprungen ur den egna medelklasskulturen som man kanske inte kände så stor identifikation med. I svart musik hittade man ett uttryck som man upplevde som äkta. Andres Lokko säger i intervjun att ”det finns ingen musik som på samma sätt som svart amerikansk soul eller funk som behandlar ämnen som sex, svartsjuka och olycklig kärlek med samma kraft som svart amerikansk musik har gjort sedan 1910”.

Stefan Zachrisson refererar också till ”den här wigger-grejen” i intervjun, och menar att denna fascination för svart musik känns väldigt romantiskt. ”Det där en ju lite av en klassisk grej... Den tror jag väldigt mycket är en vit medelklassgrej. Man sitter där i sin trygga Stockholmsförort och tycker det är väldigt attraktivt med farlig hip hop och farlig svart kultur.” Zachrisson höll även med om att fokuseringen går hand i hand med avståndstagandet från den egna bakgrunden. ”[I POP:s diskurs] skulle de säkert säga att ’jag vill inte höra låtar

⁴⁷ Sernhede, i *Svensk etnologisk tidskrift* nr 14; sidhänvisning saknas.

⁴⁸ Eyerman and Jamison, s. 135.

som handlar om min tråkiga vardag. Jag vill höra musik som tar mig iväg på ett äventyr'⁴⁹ eller något sådant. Det kan man ju få tycka, men det blir ju väldigt mycket den här romantiseringen av grejer, den här mytbildningen kring saker. Detta är inte bara svart musik, det är hela den här... ikoniseringen på något sätt.”

Vad det i slutändan verkar handla om är att POP:s diskurs emellanåt använde sig av samma symboler som den traditionella rockens diskurs som ett sätt att försöka bryta den sistnämndas diskursiva hegemoni. Dessa symboler har, som sagt, i rockens diskurs blivit tomma och betydelselösa i takt med standardiseringen av den. I POP:s diskurs får dock dessa symboler nya betydelser och blir fyllda med ny mening och innebörd när de appliceras på musik och genrer som rockens diskurs har stängt dörren för. POP använde dem för att vända på vad som är hög och låg kultur inom populärkultur, varför den exempelvis valde temanummer om sjuttitotaldisko och satte påstått lättviktiga populärartister som Lisa Nilsson, Kylie Minogue och Sadé på omslaget. I POP återfanns flera av den traditionella rockens diskursiva beståndsdelar (medelklassynen på arbetarklassmusik, den vita fascinationen för det svarta och den generella romantiseringen och idealiseringen av kulturyttringar som ses som en motsats till den egna sociokulturella bakgrunden) men deras innehåll blev nästan alltid vänd upp och ner. Denna kulturella omvärdering var dock naturligtvis inte något som POP gjorde genomgående med *all* typisk musik från den traditionella rockens diskurs – en artist som exempelvis Bob Dylan sågs som hög kultur inom båda diskurserna. För att sammanfatta skulle man kunna säga att låg kultur inom den traditionella rockens diskurs ofta vändes till hög i POP:s, medan hög kultur inom den förstnämnda ofta blev låg i den sistnämnda.

5. AVSLUTANDE DISKUSSION

I sitt försök att bryta den traditionella rockens diskursiva hegemoni inom populärkultur satte tidskriften POP otvivelaktigt stora spår inom svensk musikjournalistik. Detta kan man se på ett par olika sätt. Andres Lokko menar i intervjun att den objektivt recenserande traditionella rockjournalisten nu mer eller mindre är utdöd. ”*Jag tror Nils Hansson på DN är ett exempel på en sådan väldigt **skicklig** traditionell rockjournalist. Han är nästan den enda idag som kan skriva en hyfsad morgontidningsanalys om precis vilken skiva som helst.*” Om

⁴⁹ Intressant nog sade Andres Lokko i intervjun, med en outtalad syftning på svart musik, att POP ville ta med läsarna på en resa.

övergången till en mer subjektivt inriktad musikjournalistik är POP:s förtjänst är bara något som går att spekulera i, men man kan peka på det arv som POP lämnat efter sig som nu förvaltas i alltifrån små fanzines på Internet till större tidningar som Sonic. Den sistnämnda tidningen är i princip den tidning som tagit POP:s plats, och merparten av dess skribenter skrev även för den sistnämnda innan. Lokko menar att övriga skribenter är ”*nästan uppfostrade*” av POP, och att det inte finns en poäng i att göra tidskriften POP en gång till idag.

Modern svart musik som hip hop har, sedan POP:s start för nästan 10 år sedan, blivit en mer och mer kommersiellt framgångsrik genre som finns väl representerad på försäljningslistorna av skivor.⁵⁰ Andres Lokko säger i intervjun att idag har han därför inte samma behov av att göra en stor grej av modern svart musik som för tio år sedan, då den som sagt blivit mycket mer rumsren och etablerad. Grovjobbet, så att säga, av bland andra POP, är redan gjort. Han förstår därför inte varför Sonic genomför, som han ser det, POP:s ursprungliga mål en gång till: ”*Det handlade väldigt mycket om att applicera det här tankesättet på just ditt liv och göra något eget utav det. När första numret av Sonic kom, och var verkligen gjort av ett gäng riktiga indie-geeks och just dokumenterade indienördar, så kommer de ut med sitt första nummer och de har [den moderne svarte soulartisten] R Kelly på omslaget, vilket var så här... varför göra det en gång till? What's the bloody point? Det är att slå in väldigt öppna dörrar hela tiden. Det är helt meningslöst. Jag tror att de snabbt hade blivit en mycket mer älskad tidning om de faktiskt hade satt [indiepopbandet] Belle & Sebastian på omslaget och slutat beat around the bush*”. Stefan Zachrisson verkar hålla med och menar också att många svenska musikskribenter helt enkelt följer med strömmen, efter de nya ramar som bland annat de organiska intellektuella inom POP:s diskurs satt upp för svensk musikjournalistik, på ett sätt som han uppfattar som falskt ”*väldigt många, som Martin Gelin och sådana här, började göra fanzines som skrev om små indiepopgrupper och sedan blev de några år äldre, och så ”mognade” de och fick en ”riktig” musikmak, och började skriva om soul och funk och hip hop och... det kändes väldigt väldigt så här... posöraktigt*”.

Om man ser på tidskriften POP i ett större sammanhang menar jag dock att de under sin livstid alltså fortsatte att vara en underordnad diskurs i den traditionella rockens diskursiva hegemoni över populärkulturen. Som jag skriver ovan har svarta kulturtryck som hip hop

⁵⁰ Det räcker med att se på MTV för att märka hur hip hopen har gått från att tidigare endast haft ett specialprogram, *Yo! MTV Raps*, till att vara en stor del av den musik TV-kanalen visar dygnet runt.

alltmer blivit en del av den rådande strukturen, eller av kulturindustrin för den delen. Som jag också skriver ovan, i teoriavsnittet, tillåter aldrig heller de överordnade grupperna de underordnade att gå så långt i förhandlingarna att hegemonin bryts. Även om denna hegemoni möjligtvis försvagades inom svensk musikpress genom POP, var det en betydligt svårare uppgift från början att kunna rubba den i ett större sammanhang från början.

I slutändan är POP aldrig *utanför* den traditionella sistnämnda diskursen. I själva verket går de in i och ut ur varandra och är ett utmärkt exempel på en hegemonisk struktur med över- och underordnade grupper vars inbördes relation karakteriseras av acceptans och motstånd. Som jag skriver i teoriavsnittet kan dessutom en hegemonisk struktur aldrig rubbas helt av de underordnade grupperingarna då de överordnade inte låter förhandlandet med de förstnämnda gå så långt.

I denna uppsats finns det frön till andra och framtida undersökningar. Man skulle exempelvis kunna titta närmare på andra faktorer som kön; hur kommer det sig att det är nästan uteslutande män som skriver om musik? Vad är det som gör att kvinnor inte är lika vanliga som musiksribenter? Något annat man skulle kunna undersöka mera i framtiden är ungdomsfasens betydelse när man börjar skriva om musik och skapar sin egen identitet.

6. LITTERATURLISTA

Böcker

Adorno, Theodor; *Musiksociologi – 12 teoretiska föreläsningar*; Bo Kavefors Bokförlag; Kristianstad; 1976

Eyerman, Ron och Jamison, Andrew; *Music and Social Movements – Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*; Cambridge University Press; 1998

Friedman, Jonathan; *Cultural Identity & Global Process*; Sage Publications, Great Britain; 1994

Gottlieb, Roger S. (ed), *An Anthology of Western Marxism*; Oxford University Press; 1989.

Grout, Donald Jay och Palisca, Claude V.; *A History of Western Music*; 5:e upplagan; Norton, New York; 1996.

Leppert, Richard och McClary, Susan (ed); *Music and Society – the Politics of Composition, Performance and Reception*; Cambridge University Press; USA; 1987.

Lindberg, Ulf; *Rockens text – ord, musik och mening*; Symposion, Stockholm/Stehag; 1995

May, Tim; *Social Research*; 2:a upplagan; Open University Press, Buckingham; 1997

Sandblad, Håkan; *Popmusik – Extas, revolt och industri*; Bokförlaget Prisma Stockholm; 1969

Storey, John; *Cultural Theory And Popular Culture – An Introduction*; 3:e upplagan; Prentice Hall, Great Britain; 2001

Tidskrifter

POP #1: nr 1-25; Bonniers Specialtidningsförlag; 1993-1998

POP#2: nr 1-9, Bonniers Specialtidningsförlag; 1998-2000.

Svensk etnologisk tidskrift, nr 14, 1995.

Artikelsamlingar

STV003 – Artikelsamling i metodologi; Statsvetenskapliga institutionen, Lunds universitet; 2001/2002