



LUNDS UNIVERSITET

Folkmusikaliska influenser i svensk respektive grekisk populärmusik - en komparativ studie.

Vilka folkmusikaliska influenser svenska och grekiska folkmusikstudenter finner i populärmusik och hur de resonerar kring dessa.

Magisteruppsats

Författare: Michael Sideridis

Handledare: Gunnar Heiling

LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

Abstract

***Title:** Folk musical influences in Swedish and Greek popular music - a comparative study. What folk music influences Swedish and Greek folk music students can find in popular music and how they reason about them.*

***Author:** Michael Sideridis*

The purpose of this study is to determine the possible influences of folk music in Swedish and Greek popular music and make a comparison between the two. It also aims to find similarities and differences in how the Swedish and Greek folk music students reason about folk music influences in popular music to illuminate the subject from different angles.

Swedish and Greek popular music are different and similar in terms of the genre's development to date. Each country's geography has been crucial in terms of outside influences. Greece unlike Sweden lies on the border between East and West, which to some extent has influenced the Greek music in a certain direction. Swedish popular music early got Anglo-American influences, which came to influence Swedish music for a long time to come. Eventually similar influences also found their way to Greece.

My method of collecting data was to play music from the charts, ten Swedish songs and seven Greek songs to three Swedish informants and two Greek informants, and interview them about their experiences. The interviews have been analyzed by adopting a hermeneutic perspective.

The result shows that folk music is not equally remembered in the Swedish music as in the Greek, but that it is difficult to determine in the Swedish case, what actually constitutes the concept of folk music. The result also shows how outside influences, particularly American ones, have much influence in the selected song collection for the study and that cultural imperialism "stands at the threshold", but has not yet taken over completely, neither in Sweden nor in particular in Greece. It has also been shown in my conversations with the informants in both countries how I can discuss my problem without being misunderstood since we share a common reference system.

***Keywords:** folk music, popular music, Swedish music, Greek music*

Sammanfattning

Titel: *Folkmusikaliska influenser i svensk respektive grekisk populärmusik - en komparativ studie. Vilka folkmusikaliska influenser svenska och grekiska folkmusikstudenter finner i populärmusik och hur de resonerar kring dessa.*

Författare: *Michael Sideridis*

Syftet med denna studie är att ta reda på de eventuella folkmusikaliska influenserna i svensk respektive grekisk populärmusik och göra en jämförelse mellan de båda. Syftet är också att finna likheter och skillnader i hur svenska respektive grekiska folkmusikstudenter resonerar kring folkmusikaliska influenser i populärmusik för att belysa ämnet ur olika perspektiv

Svensk och grekisk populärmusik har ett förflutet som både skiljer sig och inte skiljer sig åt vad gäller genrens utveckling fram till idag. Ländernas geografi har haft en stor betydelse i fråga om influenser utifrån då Grekland till skillnad från Sverige ligger vid gränsen mellan öst och väst, något som till viss del har påverkat den grekiska musiken i en viss riktning. Den svenska populärmusiken fick tidigt angloamerikanska influenser, som kom att påverka svensk musik under lång tid framöver. Så småningom fann liknande influenser även sin väg in i Grekland.

Min metod att samla in data har varit att spela upp musik från topplistor, tio svenska sånger respektive sju grekiska sånger för tre svenska informanter respektive två grekiska informanter, och intervjua dem om deras upplevelser. Intervjuerna har analyserats genom antagandet av ett hermeneutiskt perspektiv.

Resultatet visar att folkmusiken inte gör sig lika påmind i den svenska musiken som i den grekiska, men att det samtidigt är svårt att avgöra i det svenska fallet vad som egentligen konstituerar begreppet folkmusik. Resultatet visar också på hur influenser utifrån, framför allt amerikanska sådana, har mycket inflytande i den utvalda sångsamlingen för studien, och att kulturimperialismen "står vid tröskeln", men att den ännu inte har tagit över helt och hållet, varken i Sverige eller i synnerhet inte i Grekland. Det har också visat sig hur jag i mina samtal med informanterna i båda länderna kan diskutera min frågeställning på ett friktionsfritt plan genom att vi delar ett gemensamt referenssystem.

Sökord: *folkmusik, populärmusik, svensk musik, grekisk musik*

Innehållsförteckning

1 Inledning.....	1
2 Syfte och problemformulering	2
2.1 Syfte.....	2
2.2 Forskningsfråga	2
3 Tidigare forskning	3
3.1 Folkmusik i förändring.....	3
3.2 Stilblandningar.....	6
4 Teori.....	7
4.1 Definitioner.....	7
4.2 Ett postmodernt förhållningssätt	7
4.3 Folkmusik.....	8
4.3.1 Folkmusik i Sverige	8
4.3.2 Folkmusik i Grekland	9
4.4 Populärmusik.....	10
4.4.1 Populärmusik i Sverige	10
4.4.2 Svensktoppen	11
4.4.3 "Populärmusik" i Grekland	12
4.4.4 IFPI.....	13
4.5 Kulturimperialism och ackulturation.....	14
4.6 Sammanfattning	14
5 Metod	16
5.1 Metodologi	16
5.1.2 Den kvalitativa forskningsintervjun.....	17
5.1.3 Fokusgrupper.....	17

5.2 Undersökningsdesign	18
5.2.1 Sånger.....	18
5.2.2 Gruppintervjuer.....	19
5.2.3 Samtal.....	21
5.2.4 Kategorier	21
5.2.5 Urval av informanter	22
5.2.6 Forskningsetiska frågor	23
6 Resultat.....	24
6.1 Sverige	24
6.1.1 Sång- och spelstil	24
6.1.2 Sång- och spelstil	24
6.1.3 Form	26
6.1.4 Melodik och harmonik.....	27
6.1.5 Arrangemang.....	28
6.1.6 Funktion.....	29
6.1.7 Sångtext.....	31
6.1.8 Sammanfattning	32
6.2 Grekland	34
6.2.1 Sång- och spelstil	34
6.2.2 Form	36
6.2.3 Melodik och harmonik.....	36
6.2.4 Arrangemang.....	37
6.2.5 Funktion.....	37
6.2.6 Sångtext.....	38
6.2.7 Sammanfattning	39
6.3 Sverige - Grekland: en jämförelse	40
7 Diskussion	41
7.1 Likheter och influenser	41

7.2 Folkmusik eller inte	42
7.3 Melodik, harmonik och artikulering	43
7.4 Kulturimperialism kontra ackulturation, westernisation kontra modernisation	44
7.5 Två nationaliteter	45
7.6 Avslutning.....	46
7.7 Fortsatt forskning	47
Källförteckning.....	48

Förord

Jag hoppas med detta arbete, i likhet med min förra uppsats, kunna skapa en relation mellan Sverige och Grekland, i det här fallet en populärmusikalisk och folkmusikalisk relation. Ju mer man skriver om de båda länderna, desto mer känner man sig som en slags ambassadör, utan att tillge sig alltför stor betydelse förstås. Det är svårt att komma ifrån att jag på något sätt är resultatet av två världar – en här uppe och en där nere. Vad kan då vara bättre än att passa på att berätta min egen historia genom andras ögon och, i det här arbetet framförallt, öron. För det är ju egentligen mitt liv det handlar om här - eller?

Jag skulle vilja tacka alla mina informanter, som med sin generositet har bidragit med många intressanta tankar kring mitt ämne. Min handledare Gunnar Heiling ska ha ett stort tack för den ovärderliga vägledningen i arbetet, som resulterade i denna uppsats, som jag under en period aldrig trodde skulle bli klar i tid. Även mina kära Twin Peaks-skivor förtjänar en eloge då de försåg mig med det ljudlandskap som jag ansåg vara lämpligt i skrivandet av studien. Sist men inte minst vill jag tacka min flickvän Fredrika Eklund som fick mig att titta upp ibland.

1 Inledning

Jag har under en tid nu haft funderingar över hur folkmusik hänger ihop med populärmusik och frågat mig själv hur relationen mellan dessa två genrer egentligen är? Finns det överhuvudtaget en relation? Ibland vid lyssnandet av en populärsång på radio har jag tyckt mig känna igen folkmusikaliska inslag, men skulle de inslagen verkligen kunna klassas som folkmusik? Den frågan och andra ledde in mig i den här studien i hopp om att få ett svar.

Under hela mitt liv har jag tagit del av två kulturer, den svenska och den grekiska. När jag vistas i dessa länder är det ofrånkomligt att ta del av både folkmusiken och populärmusiken, speciellt när jag själv är musiklejare. Fascinerande är att fundera över vilka likheter respektive olikheter Grekland och Sverige har i fråga om förhållningssättet till populärmusik. En jämförande studie om hur ländernas populärmusik formats vad gäller folkmusikaliska influenser utgör första hälften av min frågeställning.

Andra hälften av frågeställningen behandlar den musikpedagogiska aspekten av ämnet ovan. Denna ligger i hur ett antal folkmusikstudenter från en musikhögskola i Sverige respektive ett universitet i Grekland har agerat "expertpanel" i sökandet efter folkmusikaliska influenser i musiken. Min ambition var att lyfta fram hur lika eller olika studenterna resonerade kring det aktuella ämnet. Det faktum att Grekland inte har någon folkmusikinriktning på musikhögskolan har för de grekiska informanterna inneburit en studiebana som skiljer sig från de svenska informanternas. Utbildningen vid universitetet är teoretiskt inriktad, vilket innebär att man får gå andra vägar vad gäller att lära sig ett instrument. Dessa skillnader i utbildning upplever jag ur ett forskningsperspektiv som intressanta och spännande, något som förhoppningsvis har visat sig i resultatet.

Under arbetets gång har det varit en utmaning att komma ifrån mina egna fördomar gällande populärmusik. Jag tror att många svenskar delar den uppfattningen att den svenska musiken låter mer "amerikansk", medan musiken i länder som Grekland har en mer "etnisk" karaktär. Om det är så och vad det "etniska" i så fall består i, är vad jag försöker ta reda på i min studie. Under processens gång har jag stött på flera överraskningar och mina tidigare uppfattningar har jag fått "äta upp" mer än en gång. Arbetet har visat mig två saker: att jag tidigare inte visste så mycket om mitt ämne och att jag fortfarande inte vet så mycket.

2 Syfte och problemformulering

2.1 Syfte

Syftet med denna studie är att ta reda på de eventuella folkmusikaliska influenserna i svensk respektive grekisk populärmusik och göra en jämförelse mellan de båda. Syftet är också att finna likheter och skillnader i hur svenska respektive grekiska folkmusikstudenter resonerar kring folkmusikaliska influenser i populärmusik för att belysa ämnet ur olika perspektiv. För att få en förståelse i mitt ämne har jag gått till litteraturen och även konsulterat ett antal auktoriteter inom det aktuella området. I nästa kapitel redogör jag för dessa fakta.

2.2 Forskningsfråga

Utifrån syftet avser jag att arbeta med utgångspunkt i denna forskningsfråga:

- Vilka folkmusikaliska influenser kan man spåra i svensk respektive grekisk populärmusik och hur resonerar svenska respektive grekiska folkmusikstudenter kring dessa influenser?

3 Tidigare forskning

I detta kapitel kommer jag att redogöra för relevant forskning inom mitt område, det vill säga studier om folk- och populärmusik samt andra studier som involverar stilblandningar.

3.1 Folkmusik i förändring

Ramsten (1992) skriver i sin avhandling *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980* om folkmusikens villkor i 1900-talets Sverige. Här ges en tydlig bild av musiken, musicerandet och vilka former folkmusiken tog sig i en tid av modernisering, i ett alltmer mediabaserat samhälle och i ett land under påverkan av olika strömningar från utlandet. Författaren som själv har varit verksam vid Svenskt visarkiv hävdar att gamla inspelningsarkiv har betytt mycket för uppfattningen om hur folkmusiken har förändrats under 1900-talet. Hon lyfter även fram hur musicerandet förändrades i takt med industrialiseringen då folkmusiken flyttade från det agrara samhället in i städerna. Ramsten (1992) skriver att förändring och anpassning av folkmusik handlar om ”en medveten kulturell process där folkmusiken förnyas och återanvänds och får nya funktioner och ny innebörd.” (s. 58), en företeelse som behandlas vidare i samband med mina informanters reflektioner kring populärsångerna. Det påpekas ”att processen förutsätter en idealiserad bild av en gången värld eller åtminstone en musikvärld som är på väg att försvinna.” (Ramsten, 1992, s. 58).

1970-talet behandlas ingående och tar bland annat upp stilistiska förändringar som banade väg för senare folkmusik. Ramsten skriver att ”Klangen och den markerade pulsen blir hos många spelmän och folkmusikgrupper viktigare utförandepraktiska parametrar än ett utvecklat, ornamenterat melodispel.” (s. 83). I mötet mellan folkmusiker och musiker från andra genrer hamnade också en annan stilparameter i fokus – den modala karaktären. En ny företeelse blev också: ”folkmusik `på beat`, anpassad till samtida populärmusikaliska normer och klichéer.” (Ramsten, 1992, s. 83). Det förekom dock samtidigt en ”historisk utförandepraxis” som den nya generationen folkmusiker under 70-talet gjorde levande, menar Ramsten. Bordunspel och ”grovt och grant”, samspel i oktavläge, var exempel på sådana inslag. Svensk spelmansmusik började då få ett nytt ”historiskt sound”.

Författaren finner en förklaring till en viss folkmusikalisk utförandepraxis:

Ett sätt är att förstärka det ”folkliga” – medvetet eller omedvetet gentemot konstmusikens hegemoni och schlagerindustrins dominans. Det gör man genom att odla och i vissa fall överdriva vissa stilistiska attribut, utmärkande för folklig utförandepraxis inte enbart i Sverige, utan på många håll i världen. Sådana parametrar är ornamentik, bordunspel, dansbar rytm (s. 113).

Ramsten redogör för folkmusikens förhållande till andra genrer och hur vissa attribut i musiken emellanåt kunde förstärkas för att hävda sig mot andra genrer. Att söka sig tillbaka i historien var ett tillvägagångssätt för att åstadkomma ”klanglig förnyelse”. Vissa folkmusiker ämnade istället hämta musikaliska stilmedel från andra genrer som till exempel pop och jazz

för att på så sätt skapa en ”nutida folkmusiksyntes”, fortsätter hon. Resonemanget kring spelstil ovan hänger ihop med mina informanternas reflektioner kring spelstil, som redovisas i resultatkapitlet.

I *Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd* påpekar Johansson (2004) att ”få har behandlat genren [svensk folkmusik] som samtidskulturell praxis, som meningsskapande aktivitet som sker här och nu, med utgångspunkt i hur samtidens folkmusikutövare och publik definierar, upplever och praktiserar sin musik.” (s. 1). Författaren lägger fokus på just detta, att förstå och diskutera svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform och parallellt även föra en diskussion kring ”teoretiska och metodiska implikationer för det vetenskapliga studiet av musik generellt och stilbeskrivningar speciellt” (s. 1). Johansson närmar sig folkmusiken ur ett musikaliskt uttrycksmöjlighetsperspektiv och inte ur ett karaktärsdragsperspektiv. Den ”fasta” synen på folkmusik kritiserar i fråga om arrangemang, repertoar och så vidare och begreppet *stil* förstås som ”uttryckspotential” snarare än ”en avgränsad samling uttryck”. Här anknyts det än en gång till postmodernismen med den friare hållningen gällande definitioner, som nämnts tidigare.

Att studera en praxis (, som exempelvis svensk folkmusik,) förutsätter att det finns tillgång till ”meningsbärande och meningsskapande uttrycksresurser” (Johansson, 2004, s. 4). Den som vill studera dagens folkmusik måste då ta hänsyn till historiskt konstituerade referenser och även nya, ännu icke etablerade sådana i musiken. I min studie försöker informanterna spåra svenska folkmusikaliska influenser i populärsånger. I relation till ett sådant förfarande säger Johansson (2004) att ”man kan få nöja sig med att vara på spåret av ett meningsfullt sammanhang under tillblivelse, utan att resultatet är tillgängligt förrän i ett senare historiskt skede.” (s. 4). Att studera samtidskulturen kan inte resultera i svar på vilka de folkmusikaliska meningspotentialerna av idag är, eftersom enbart ett framtida historiskt perspektiv skulle kunna ge ”svaret”.

Författaren lyfter fram två begrepp: *ytstruktur* och *djupstruktur*. Ytstruktur innebär de musikaliska företeelser som människor i allmänhet kan höra och observera. För att se djupstrukturen, det vill säga uppnå en annan förståelsenivå ”kräver att man deltar i de meningsskapande processer som både förutsätter och ständigt omskapar djupstrukturen.” (Johansson, 2004, s. 5). Min utgångspunkt är att mina informanter, folkmusikstudenter på musikhögskolan, genom sitt musicerande har deltagit tillräckligt i processen för att känna igen och förstå olika aspekter av djupstrukturen.

I Johanssons (2004) undersökning där framstående svenska folkmusiker är informanter, har man bland annat riktat in sig på vad som bestämmer en slags melodisk stilidentitet. Studien visar i detta avseende på ”en tydlig tendens till att underkommunicera melodins roll som stildefinierande parameter i den svenska folkmusiken”. Istället läggs betoningen på ”hur man spelar”. Melodin blir på så vis underordnad – ”Den centrala stilurskiljande faktorn är inte melodin utan ’sättet att spela’”. Ale Möller, en av informanterna, tar upp begreppet *låtspel*, ett sammanfattande ord av ”melodispel med inriktning på dom intrikata, men väldigt viktiga

artikulationer som hela spelmansmusiken bygger på...” (s. 12). Här läggs tyngden återigen på hur man spelar ett stycke, inte vilket stycke (eller vilken melodi) och inte heller vilket instrument som spelas. Johansson konstaterar ändå att folkmusiken är melodibaserad, men att ”melodi” i sammanhanget ska förstås som ”att det rytmiska och klangliga materialet primärt bärs och styrs av melodin.” (s. 12). Ofta är det då fiolen som i traditionellt solospel ensam måste innehålla den rytmiska informationen, säger författaren. Han beskriver vidare hur samtliga instrument i en folkmusikensemble måste ha ett förhållande till melodin. Däremot kan arrangemangen i fusionmusiken vara mer självständiga och klara sig utan tillhörande melodi, något som inte förekommer i folkmusik. Den metriska regelbundenheten i till exempel ett fusionackompanjemang kan då kontrastera mot en melodi, som besitter en rytmiskt friare karaktär. En väsentlig skillnad mellan rockmusik och folkmusik är just slagverkets primära betydelse inom den förstnämnda genren. Trummorna ihop med basen konstituerar ofta ett *groove* som resten av musiken förhåller sig till. Inom folkmusiken har slagverket en sekundär betydelse då melodins karaktär, det vill säga i fråga om parametrar som rytmik och frasering, är utgångspunkten som även slagverket måste förhålla sig till. Hela resonemanget kring melodik anknys senare till informanternas reflektioner kring ämnet. Även slagverkets funktion behandlas vidare i resultatkapitlet.

Johansson (2004) nämner de gemensamma förståelseramar bland musiker inom en genre och problematiken när två genrer möts. Betydelsen av ett gemensamt referenssystem är stor för identifikation och korrektion av eventuella missgynnande skillnader. En av informanternas musikteoretiska kunskaper lyfts fram som en tillgång i mötet med andra musikstilar än folkmusiken. Detta hänger ihop med den pedagogiska aspekten hur jag och mina informanter, både de grekiska och svenska, kan föra en diskussion kring musiken genom användandet av en terminologi som vi alla är införstådda i.

Stilbegreppet, enligt Johansson (2004), förklaras på följande sätt: ”Stil är således ett begrepp som visar till att vår musikaliska värld är strukturerad genom att vara tillskriven olika potentialer av realiserbara musikaliska formler och strukturer, framföranden, värden, identifikationer, estetiker och funktioner.” (s. 29). Parametrar som repertoar och instrument sätts inte främst i konstituerandet av folkmusiken idag. Istället kommer stilbestämningen av hur musiken artikuleras i likhet med hur ett språk talas, vilket säkrar ”en kontinuitet i stilidentiteten” för folkmusikgenren och samtidigt vidgar horisonten för dess utveckling, menar författaren. Hela diskussionen kring stil behandlas vidare i resultatkapitlet, som redan nämnts.

Pennanen (1999) vänder på min frågeställning – istället för att ta reda på de folkmusikaliska influenserna i populärmusiken läggs i avhandlingen *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music* fokus på de moderna influenserna i äldre grekisk musik, närmare bestämt *rebetikon*. Jag kommer mer än en gång understryka att jag i min egen studie kategoriserar *rebetikon* som folkmusik och inte populärmusik, som ofta är benämningen i litteraturen. Pennanen (1999) lyfter fram tre begrepp som jag framhåller som relevanta i mitt arbete: *westernisation*, *modernisation* (- som framgår av avhandlingens titel -) samt *orientalisation*. Det förstnämnda handlar om att centrala element i traditionen, i det här fallet

den grekiska, ersätts med nya från den västerländska kulturen. Det andra begreppet innebär att västerländsk musik uppfattas som ett sätt att fortsätta utveckla traditionen istället för att förändra kärnan i den, som är fallet med *westernisation*. Det sista begreppet innebär att den inhemska musiken hämtar influenser från Mellanöstern och Indien. I studien ges inledningsvis en historisk beskrivning av rebetikon under en stor del av 1900-talet, en stil som är en blandning av ottomansk, västerländsk, folkmusikalisk och grekisk kyrklig musik. I ottomansk musik används så kallade *makams*, det tonförråd som den traditionella österländska musiken utgår ifrån. Här finns ett samband med det som i grekisk musik kallas för *dromoi*, som skulle kunna beskrivas som motsvarigheten till *makams*. Vidare behandlas de västerländska influenserna i grekisk musik under tidigt 1900-tal, bland annat dur- och molltonalitet samt ackordackompanjemang. Vad gäller just ackompanjemang går här att dra en parallell till harmonikens utbredning i den svenska folkmusiken. Influenserna fortsatte in i grekisk musik under 1900-talet, exempelvis italienska, latinamerikanska, turkiska, arabiska och indiska. Trots det västerländska inflytandet vad gäller harmonisering vid tiden efter andra världskriget har de traditionella skalornas karakteristika till viss del behållits, både i rebetikon och efterträdaren laikon (den grekiska populärmusiken), menar Pennanen (1999). Slutsatsen är således bland annat att den västerländska harmoniken aldrig tog över helt utan bara till en viss gräns. Det bör i sammanhanget påpekas att den undersökta musiken sträcker sig till en bit in på 1970-talet. Vad som händer efteråt framgår inte i avhandlingen.

3.2 Stilblandningar

I artikeln *Traditional music and the World Music marketplace: A producer's experience*. (Boyd, 2008) skildras traditionell musik och dess förhållande till världsmusikmarknaden. Föreställningen om att kommersiella, internationella intressen ligger bakom ett lands modernisering av folkmusiken i syfte att hålla sig à jour med populärmusiken dementeras, istället är det den inhemska befolkningen som efterfrågar en sådan utveckling, menar Boyd (2008). Han företräder också den rena folkmusiken i motsats till den beblandade, det vill säga folkmusik med influenser från andra genrer som pop och inslag av effekter etcetera. Flera exempel ges på artister som inte har fått någon större framgång genom modernisering av den lokala musiken med bland annat rytmer och instrument från andra genrer. I artikeln hänvisas till den postmoderna artisten som ägnar sig åt stilblandningar. Det postmodernistiska perspektivet kan relateras till sökandet efter folkmusikaliska influenser i populärmusiken i min studie, något som behandlas vidare i nästa kapitel.

4 Teori

4.1 Definitioner

Ett av de första problemen som jag ställdes inför under skrivandet av detta arbete var att definiera begreppen *folkmusik* och *populärmusik*. För att göra problemet ännu större behövde jag dessutom specificera ytterligare genom att förklara vad *svensk* respektive *grekisk folk- och populärmusik* innebär. Ju mer jag grävde i de fakta som jag hade till mitt förfogande, desto svårare insåg jag att definierandet och avgränsningen av genrerna skulle bli. I detta kapitel kommer jag, utan att ge mig på egna definitioner av begreppen, redogöra för några olika beskrivningar i likhet med Dan Lundberg (1996), som i sin bok *Folkmusik i Sverige* avstår från egna definitioner och istället ger andras som exempel – ett klokt beslut, enligt mig. Jag kunde dock inte undvika att göra en egen avgränsning för att begreppen skulle passa in i just min undersökning. I slutändan var det i själva verket tvunget att kombinera olika definitioner för ge en rättvis bild av musiken. Ett exempel var hur jag skulle förhålla mig till rebetikon, en musik som växte fram i grekiska städer under tidigt 1900-tal. Längre fram i kapitlet kommer en utförligare beskrivning. Frågan var om jag skulle inkludera denna musik i begreppet *grekisk folkmusik* eller inte, eftersom rebetikon allt som oftast omnämns i litteraturen som populärmusik. Självt ställde jag mig skeptisk till en sådan beskrivning, eftersom genren har existerat i kring 100 år och jag valde då att rådfråga några auktoriteter i ämnet. Dessa personer gav mig sin syn på rebetikon, som inte alls behöver kategoriseras som populärmusik, utan även folkmusik. Det blev då upp till mig att bestämma, det vill säga välja och avgränsa definitionen på ett sätt som kändes lämpligt – detta som ett exempel på problematiken.

4.2 Ett postmodernt förhållningssätt

Definitionsfrågan ovan och svårigheten som denna medför kan relateras till ett postmodernt perspektiv. Ericsson (2001) framhåller hur det inom postmodernismen finns ”en tendens av indetermenance” (s. 64), det vill säga en obestämbarhet vad - i det här fallet - en viss musik består i. Istället skulle musik kunna betraktas som ett ”hopkok”, något som bland annat för tankarna till ett för mig typiskt postmodernt fenomen idag, nämligen *världsmusik* eller *world music*. Företeelsen att blanda influenser från olika håll ligger i tiden och har inneburit en förändring inte minst för folkmusiken i Sverige. Ericsson (2001) tar upp ytterligare begrepp i samband med postmodernismen som försvårar arbetet: *dekonstruktion*, *upplösning*, *mångtydighet* och sist men inte minst – *avdefiniering*! En följd av detta blir att jag i fortsättningen kommer att använda rubriker som *Folkmusik i Sverige* istället för *Svensk folkmusik*, *Populärmusik i Sverige* istället för *Svensk populärmusik* och så vidare.

4.3 Folkmusik

Om vad folkmusik innebär tvista de lärde som har framgått ovan. Under lång tid var emellertid huvuddragen i begreppet:

1. kontinuitet som förenar musik med det förgångna
2. variation som stammar från utövaren
3. urval som bestämmer de former i vilka musiken överlever (Lundberg, 1996)

Punkterna ovan ansågs nödvändiga för att skapa tradition. I letandet efter definitioner är det annars svårt att komma ifrån den uppfattning som rådde på 1800-talet och som fortfarande till viss del verkar leva kvar, närmare bestämt en nationalromantisk syn på hur folkmusik ”beskriver de nationella känslorna” och ”sammanfattar det genuina för landet” (sub.su.se 2009). Denna visionära syn skulle få en fortsättning i slutet av 1960-talet, fast då i en mindre förskönad form och med bland annat politiska förtecken, som jag uppfattar det. Ramsten (1992) diskuterar också folkmusiken och hävdar att om man utgår från de senaste 150 åren ungefär kan man se kriterier på folkmusik som ”tradition, autenticitet och funktion” (s. 7). Det refereras även här till romantikens värderingar om att musiken är ”autonom, ren, genuin, skön, nationell, ålderdomlig etc.” (s. 7). Trots den delvis oförändrade synen på genren har uppfattningen ändå förändrats sedan romantikens dagar. Folkmusik, som länge förknippades med de lägre skikten, gick från en social kategorisering till att handla om en stilfråga (Lundberg, 1996). Vissa specifika karakteristika i musiken avgjorde då den folkmusikaliska förankringen. De flesta nutida musikutövare och musikforskare är dock överens om att termen folkmusik inte går att definiera (Ramsten, 1992). Den används ändå här i brist på bättre begrepp.

4.3.1 Folkmusik i Sverige

I Sverige förekommer ordet *folkmusik* för första gången i tryck 1823. Folkmusiken i Sverige genomgick en stor förändring under 1900-talet. Harmonik och ackompanjemang blev till exempel en del av musiken genom romantikens musikideal med ackordinstrument som började etablera sig redan i mitten av 1800-talet, bland annat dragspelet (Lundberg, 1996). På olika plan skedde en förflyttning: från levande till medieburn, från landsbygden till staden, samt en förflyttning in i andra genrer som till exempel jazz och pop. Nya instrument från alla möjliga håll introducerades framför allt på 1980-talet som kom att tänja på det svenska folkmusikbegreppet. Detta förnyande beskrivs av Ramsten (1992) som ”att tillföra samtida musikaliska uttrycksmedel och/eller att använda instrument- och klangkombinationer som är främmande för den ’traditionella’ svenska folkmusiken.” (s. 102). Ale Möller, en av pionjärerna i införandet av oortodoxa instrument i folkmusik i Sverige och som i hög grad har bidragit till dess förnyelse, kommer också in på det postmoderna perspektivet när han ifrågasätter begreppet svensk folkmusik från grunden genom att hävda att vi idag inte längre kan prata om svensk folkmusik utan just *folkmusik i Sverige* (samtal 20100130). Även Johansson (2004) säger att det kan ”diskuteras om det över huvud taget är rimligt att betrakta

svensk folkmusik som en sammanhängande genre. Inte minst de senaste decenniernas folkmusikaliska nyskapelser understryker det diskutabla med frågeställningen.” (s. 2).

Genomgången av folkmusiken i Sverige hänger ihop med hur mina svenska informanter letar efter svenska folkmusikaliska influenser i populärmusik, något som behandlas i resultatkapitlet.

4.3.2 Folkmusik i Grekland

Grekisk folkmusik genomgick också en förändring under 1900-talet. Med sitt geografiska läge vid gränsen mellan Europa och Asien, mellan öst och väst, har Grekland utvecklat en mångfald (Ewbank & Papageorgiou, 1997). Denna mångfald har dock inte bara varit av godo då musiken i Grekland hamnade i ett slags identitetskris på grund av den musikaliska konflikten mellan öst och väst. Influenser står alltså att finna från båda hållen. En annan problematisk företeelse under 1900-talet är rebetikon, den senare form av folkmusik (Watts, 1988) som flyktingar från Mindre Asien kom med till Grekland och som jag tidigare har varit inne på. Den klassificeras ibland som populärmusik och inte folkmusik. För att i min studie visa på just folkmusikaliska influenser i dagens musik behövdes en bestämd definition av begreppet, eftersom rebetikon tar så pass stor plats i grekisk musik under 1900-talet. Detta trots att rebetikon inte nämns av de grekiska informanterna i intervjun. Smaragdi (mail 20091117) skriver:

Jag skulle inte definiera rebetika som folkmusik, snarare populärmusik. Man kan säga att rebetika delvis uppstod ur dimotika, och är en fortsättning på dessa sånger, och att genren vidare har lett till det vi idag kallar populärmusik i Grekland, nämligen laika, även om rebetika i sig egentligen också kan ingå i laika. Som du ser är det ganska komplext att definiera rebetika.

Smaragdis bruk av ordet dimotika syftar på folkmusik från landsbygden till skillnad från den i städerna, rebetikon (Holst, 1975). Enligt henne har rebetikon mer populärkaraktär trots att hon nämner ursprunget i musiken från landsbygden. Ale Möller (samtal 20100130), som även är väl bevandrad i äldre grekisk musik, framför allt rebetika, hävdar däremot att musiken onekligen kan klassificeras som folkmusik. Saether (samtal 20091110) utesluter inte heller en sådan definition och drar en parallell till skånsk folkmusik som skapades under liknande förhållanden. I slutändan bestämde jag mig för att gå på Möllers och Saethers linje och kategorisera rebetikon som folkmusik i denna studie. Den kluvenhet som speglas ovan är återigen ett exempel på den problematik som det postmodernistiska perspektivet handlar om i likhet med folkmusiken i Sverige. Min erfarenhet från litteraturen visar dock att den grekiska traditionella musiken är enklare att definiera än den svenska med vissa undantag som exemplet ovan.

Mina grekiska informanter utgår ifrån den ovan nämnda definitionen av folkmusik i Grekland när de söker folkmusikaliska influenser i populärmusiken.

4.4 Populärmusik

Även begreppet *populärmusik* kan verka förbryllande emellanåt. Några av de gemensamma nämnarna som står att finna i litteraturen är media, som exempelvis radio och TV, och massproduktion i form av bland annat skivor och noter (Jonsson, 1994). Sist men inte minst är popularitetsfaktorn viktig, trots att det finns populärmusik som inte har någon framgång. Till skillnad från det direkta utbytet som till exempel förekommer inom folkmusiken finns inom populärgenren en massmedial envägskommunikation. Responsen sker då i form av försäljningssiffror och liknande. Populärmusiken är utformad med utgångspunkt i konventioner och tidigare erfarenheter inom genren. Förekomsten av schabloner och standardiseringar är därför ett faktum. Schablonerna används för att få publikens uppskattning och ”ansluter sig därför till de gestaltungsformer som tidigare visat sig vara framgångsrika.” (Jonsson, 1994, s. 165). Populärmusiken präglades av konstmusiken i fråga om melodik och harmonik och hade dessutom en regelbunden metrisk struktur. Allt detta gjorde eventuellt att musiken uppfattades som utpräglat europeisk redan på 1800-talet. Populärmusiken i Sverige utsattes för en kontinental påverkan, men tampades samtidigt med influenser från USA och även det svenska arvet.

I likhet med folkmusiken kan det postmodernistiska perspektivet appliceras på populärmusiksbegreppet. Definitionsfrågan är problematisk och influenser står att finna från alla möjliga håll, som framgår ovan. I följande avsnitt redogör jag kort för populärmusikens historia i Sverige och Grekland för att ge läsaren en uppfattning om hur musiken har utvecklats. Genomgången hänger ihop med hur mina informanter får lyssna på populärsånger och reflektera över dessa.

4.4.1 Populärmusik i Sverige

Den svenska populärmusiken var på 1800-talet beroende av den kontinentala musiken. En musikalisk import kom från bland annat Frankrike, Tyskland, Österrike, Italien och England (Jonsson, 1994). På 1920-talet kom jazzen till Sverige, en genre som spred sig vidare på 1930-talet och som så småningom även kom att färga av sig på svensk populärmusik. Jazzen fortsatte ha framgång och exporterades utomlands redan på 30-talet. På 1950-talet var det dags för rock´n´roll att göra intåg i landet, en nyhet som fick sitt egentliga genombrott 1957 med artister som Bill Haley och senare Elvis Presley. Rock´n´roll kom så småningom att överskugga jazzen, som hade en guldålder på 1950-talet. En helt ny ungdomskultur, som delvis opponerade sig mot jazzen, var också ett faktum. I början av 60-talet fick gitarrbaserade grupper ett genombrott som reaktion på den trend som bland annat The Beatles banade väg för. Under samma tid kom en andra utvecklingslinje som gav upphov till den nya typen av dansband som till exempel Sven Ingvars, Streaplars och Moonlighters, som kom att konkurrera ut de jazzbaserade banden från folkparker och danssalonger. På 1970-talet uppstod spänningar mellan två läger - den kommersiella musiken och den icke-kommersiella musikrörelsen. Den sistnämnda hade ett politiskt budskap med artister som Pugh Rogefeldt och Hoola Bandoola Band. Olika riktningar inom musiken förekom - den ena innebar att

populärmusiken till stor del präglades av upplösta stilgränser och den andra lade fokus på en specifik musikstil som till exempel punk- eller syntmusik. Under 1980-talet ägde en utbredning i fråga om stil rum inom svensk populärmusik och också en uppdelning mellan artister som med svenska texter riktade sig till en svensk publik och artister med engelska texter som vände sig till en internationell publik (Nationalencyklopedin 2010). Exempel på nationella och internationella artister under denna tid var bland annat Eva Dahlgren, Tomas Ledin, Ulf Lundell, Europe och Roxette. På 1990-talet uppmärksammades det som kom att kallas "det svenska musikexportundret" och grupper och solister som Army of Lovers, Ace of Base, Dr. Alban och The Cardigans skördade stora framgångar. Även artister med invandrarbakgrund banade väg för den svenska rappen under samma period. Svenska artister gjorde sig också uppmärksammade inom genrer som heavy metal, eurotechno och electronica, samt inom den rocktrubadurkultur som fann fotfäste med namn som Stefan Sundström och Lars Winnerbäck. En liknande utveckling har följt in på 2000-talet samtidigt som diverse talangtävlingar i TV har lyft fram några av de mest etablerade artisterna av idag. På senare tid har även dansbandsmusiken fått mer utrymme i svenskt musikliv.

Den *svenska populärmusiken* råkade ut för en angloamerikansk musikalisk invasion som kom att påverka musiken i en mer schlager- och popbetonad riktning redan på 1940-talet (Jonsson, 1994). Lilliestam (1998) pratar om hur svensk populärmusik sedan 20-talet var påverkad av amerikanska musikformer som den tidigare nämnda jazzen, men även blues, gospel, rock och country. Influenser från USA, fast inte i lika stor utsträckning, går annars att spåra så långt tillbaka som till 1800-talet (Jonsson, 1994). Vilka drag i populärmusiken som skulle uppfattas som svenska är inte helt uppenbart. Medan Lilliestam (1998) diskuterar svenskheten i olika betydelser som till exempel musik som innanför ramen av den svenska kulturen tolkas eller förstås på ett visst sätt, lyfter Jonsson (1994) fram ett antal karakteristika, bland annat att melodiken har svensk prägel, utan att för den delen definiera vad "svensk" innebär, och inslag av "svensk folkmusik" i populärmusiken. Rosendahl (2003) menar å andra sidan att svensk musik är så pass amerikaniserad att det enda "svenska" som är kvar är språket.

4.4.2 Svensktoppen

De av mig utvalda sångerna till denna studie är tagna från den topplista som jag uppfattar som "den svenskaste av dom alla", nämligen *Svensktoppen*. Efter att ha gått igenom listans kriterier vad gäller urval av sånger, bland annat att text och musik måste vara skriven av svenska medborgare, ansåg jag den vara lämplig här. En kort presentation följer nedan.

1962 tillkom *Svensktoppen*, en hitlista i Sveriges Radio, på initiativ av artisten Ulf Peder Olrog som jämvikt mot det allt större angloamerikanska inflytandet i svenskt musikliv (Jonsson, 1994). Programmet är ett av de äldsta någonsin i svensk radio och sändes i begynnelsen från olika platser runt om i landet (www.sverigesradio.se 2010). Publiken deltog då på plats och röstade på sina favoritlåtar genom att trycka på så kallade mentometerknappar. Med åren skedde flera förändringar i fråga om bland annat kriterier för en sångs medverkan och röstningsregler. På 1970-talet infördes bestämmelsen att text och musik måste ha skrivits

av svenska medborgare (www.sv.wikipedia.org 2010) efter bland annat kritik att medverkande artister hade utländskt ursprung och därför inte levde upp till radioprogrammets namn. Regeln ändrades dock delvis samma årtionde och ställde kravet att hälften av sångerna på listan skulle ha svenska upphovsmän. På 1980-talet kom den slutgiltiga föreskriften – både text och musik måste vara skriven av svenska medborgare. Utvecklingsförloppet fortsatte ändå ett steg till med den ändring som ägde rum i början av 2000-talet, att sångtexten fick vara på valfritt språk.

Sedan 2003 röstas Svensktoppens lista fram av en jury bestående av 5000 slumpvis utvalda svenska medborgare mellan 16 och 79 år från hela landet. Varje jurymedlem får enbart rösta under fyra veckors tid och varje vecka byts 1250 av medlemmarna ut mot lika många nya. Röstningen sker via telefon eller internet där juryn väljer ut sina favoritlåtar.

4.4.3 ”Populärmusik” i Grekland

Begreppet *populärmusik* används inte i Grekland när det talas om dagens musik (Vaia Zannou, samtal 20091210), istället förekommer en tydlig uppdelning mellan olika stilar som till exempel *elliniko pop* (grekisk pop), *elliniko rock* (grekisk rock), *entechna laika* (konstpopulära sånger), *laika* (populärsånger) och så vidare. Vanligt är till exempel bland grekiska radiostationer att profilera sig genom spelandet av en specifik stil (www.e-radio.gr 2009). Den utbredda kategoriseringen av musiken talar mot den postmodernistiska uppfattningen att det inte finns några gränser etcetera. Med utgångspunkt i den lästa litteraturen är det också min uppfattning att definitionerna i Grekland är mer ”fasta”.

Rebetikon hann under 50-talet bana väg för två nya riktningar: laiko och entechno laiko. (Ewbank & Papageorgiou, 1997). Den förstnämnda betyder bokstavligen populärmusik och är en slags förenkling av rebetikon. Laikon, som var skapad för att vara mer lyssnarvänlig och mer lämpad för massproduktion, lånade ofta melodiska drag från Turkiet och Indien och fick sitt genombrott av två anledningar: efter andra världskriget påbörjades inspelningar av musiken i större skala och gjorde en spridning möjlig utan hjälp av radio, laikon rev även arbetarklassbarriären tack vare sitt fashionabla anseende. Flera kostsamma nattklubbar och tavernor spelade musikstilen som framfördes av dåtidens etablerade artister. Stilen var ändå hånad av medelklassen och den övre arbetarklassen och för att tillfredsställa dessa skapades *archontorebetika* (eng. master’s rebetika), en slags ”laiko light” som var musikaliskt mer raffinerad och textmässigt mer neutral.

Ungefär samtidigt (1950-1960) började två kompositörer i Grekland att använda rebetika och dimotika som plattform för sin musik och skapade då *entechno laiko*-rörelsen. Manos Hadjidakis och Mikis Theodorakis, de centrala gestalterna inom rörelsen, ville skapa en ny typ av populärgenre genom användandet av element från traditionell musik och texter av lovande grekiska poeter som en protest mot den alltmer kommersialiserade laikon. De två kompositörerna återanvände äldre musikaliska former, föreslog sin egen syn på folk- och populärkultur, och utvecklade i slutändan sin egen kulturpolitik (Papanikolaou, 2007). Entechno laiko handlade alltså om mer än bara musiken, även litterära, politiska och sociala

parametrar hade betydelse. *To neo kimma*, ”den nya vågen”, hade parallellt med den politiska sången, som ingick i entechno laiko-rörelsen, betydelse under bland annat 60-talet och tog upp teman som kärlek, ensamhet och gemenskap (Ewbank & Papageorgiou, 1997). Stilen var betydligt enklare och mer ”naken” än till exempel Theodorakis musik och fick stor genomslagskraft i Grekland. Musiken attraherade bland annat unga intellektuella och hade betydelse för rocken som kom senare (Papanikolaou, 2007).

En annan riktning som förekom redan på 1930-talet och som genomsyrade resten av århundradet var *elaftro tragoudi* (eng. ”light music”), grekisk musik ofta av dansant karaktär med västerländska influenser från länder som Spanien, England och USA (Ewbank, Papageorgiou, 1997). Översättningar av utländska sånger med samma musik som originalet var en metod som ingick i stilen. Under juntatiden (1967-1974) förbjöds den politiska sången och mångfalden av populärmusik. *Elaftro tragoudi* och utländsk västerländsk musik spelades då i media som ett tecken på att landet hörde till väst ekonomiskt, politiskt och kulturellt.

På 80-talet började den grekiska rocken integreras med traditionella element och med grekiska texter. Vissa hävdar att dessa rocksånger var de politiska sångerna i slutet av 1900-talet, alltså en fortsättning på vad bland annat Theodorakis hade påbörjat några decennier tidigare. ”Den nya grekiska sången”, en variant av den grekiska rocksången, fick på senare tid spridning i landet vid sidan om bland annat *neo laiko* (ny laiko), som är en fortsättning på *laikon*. Som redan nämnts, samexisterar idag flera olika stilar vid sidan om varandra, en utveckling som enligt mig inte är så konstig med tanke på alla influenser som grekisk musik har tagit till sig under årens lopp. Under hela 1900-talet kan konstateras att Grekland har sett till både öst och väst vad gäller musikalisk påverkan. Den grekiska folkmusiken integreras också fortfarande in på 2000-talet med populärmusiken (Rosendahl, 2003).

4.4.4 IFPI

Det låg en svårighet i att finna en specifik topplista i Grekland som var tillräckligt representativ för vad som ansågs vara ”populärt” på grund av den ovan nämnda uppdelningen av genrer inom grekisk musik, en uppdelning som jag alltså även upplevde i topplistorna. Min lösning på problemet var då istället att gå till försäljningsstatistiken och se vad som var mest gångbart i grekiskt musikliv. Organisationen IFPI kommer årligen ut med en lista över försäljning av album. Här följer en presentation.

IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) bildades för ungefär 80 år sedan och har idag cirka 1400 medlemmar i drygt 70 länder (www.ifpi.se 2010). IFPI företräder skivbolagen och den främsta uppgiften är att arbeta för att ge dem bättre rättsligt skydd, samt att tillvarata de rättigheter som upphovsrättslagen ger. Det inkasseras även ersättning när musik används i bland annat radio- och TV-sändningar och därefter sker en fördelning av ersättningen till skivbolagen. Föreningen bedriver också en omfattande antipiratverksamhet, både på nationell och internationell nivå. IFPI:s statistik täcker hela branschen och presenteras årsvis i den så kallade RIN-rapporten (The Recording Industry in Numbers). Statistiken omfattar såväl nationell som internationell musik i varje land.

4.5 Kulturimperialism och ackulturation

Två begrepp som har relevans i min studie är *kulturimperialism* och *ackulturation*, företeelser som behandlas vidare i diskussionen.

En klassisk definition av *kulturimperialism* är av Jeremy Tunstall (1977):

The cultural imperialism thesis claims that authentic, traditional and local culture in many parts of the world is being battered out of existence by the indiscriminate dumping of large quantities of slick commercial and media products, mainly from the United States. (s. 57).

Kommersiella intressen, först och främst från USA, slår sig in i andra delar av världen på bekostnad av den inhemska kulturen. Själva begreppet *kulturimperialism* tyder på ett kulturellt laddat begrepp som berättigar ordval som ”battered out of existence” och inte beskrivningar i mildare ordalag. I Nationalencyklopedin (2010) beskrivs kulturimperialism med utgångspunkt i ett perspektiv ”att västerländsk kultur är överlägsen andra länders inhemska kulturer.”. Termen används här också i samband med bristande respekt och förståelse inför en inhemsk befolknings kultur. Det går således inte att komma ifrån begreppets negativa laddning.

Ett annat begrepp som rör sig om utomstående influenser i en viss kultur är *ackulturation*, som i *Sohlmans Musiklexikon* (1975) definieras som ”den mångfacetterade process och de följder som uppstår vid mötet och samverkan mellan två kulturer eller mellan en kultur och enskilda delar av en annan.” (s. 32). Ackulturation handlar om en symbiotisk process som snarare rör sig om yttre påverkan än ett ”kulturellt angrepp”. Lillistam (1998) beskriver termen som processer där företeelser och drag från en kultur tas upp och transformeras i en annan. Här förblir exempelvis inte en amerikansk influens oförändrad vid införlivandet i den aktuella kulturen, utan genomgår en omvandling i ytterligare ett steg och resulterar i något nytt, enligt författaren. I en musikalisk kontext kan påpekas att musikaliska stilmedel är lättare överförbara från en kultur till en annan än det verbala språket, som Lillistam (1998) också påpekar. Ackulturation har annars haft olika innebörder, alltifrån ”kulturpåverkan” till att ett land ger upp sin egen kultur till förmån för en mer dominerande (Nationalencyklopedin 2010). Här närmar sig begreppet alltså kulturimperialismen.

4.6 Sammanfattning

I detta kapitel har jag gjort en genomgång av begreppen folk- och populärmusik i Sverige respektive Grekland. Dels har jag lyft fram definitionsfrågor och dels har genrerna presenterats ur ett historiskt perspektiv fram till idag. Sångerna i min studie är ett urval från Svensktoppen i Sverige och IFPI i Grekland, två topplistor som jag ansåg vara tillräckligt representativa för vad som anses vara ”populärt”. Begreppen *kulturimperialism* och *ackulturation* har behandlats med anledning av att jag upplever dem som relevanta för min diskussion, som presenteras i slutet av studien.

I min strävan efter att definiera genrerna i min forskningsfråga, det vill säga folk- och populärmusik, känns det som att jag har skrivit runt begreppen snarare än att jag har gett mig in på bestämda definitioner, ändå i hopp om att ge en bild av vad musiken handlar om - något som kan uppfattas som en postmodernistisk företeelse. I slutändan är det mina informanter, som i egenskap av ”experter i folkmusik” ska ta reda på vilka de folkmusikaliska influenserna i musiken är. Alltså är deras definitioner avgörande för vilket resultatet blir. Själv har jag tack vare min bakgrundsundersökning av ämnet skapat mig en förförståelse, trots att bilden jag har fått kan uppfattas som spretig. När allt kommer omkring är det mycket som varken är svart eller vitt, något som man bara får acceptera och förhålla sig till på bästa sätt.

5 Metod

I detta kapitel kommer jag att beskriva mitt val av metod, relevant litteratur, hur min undersökning har utförts liksom analysen. Jag inleder med en metodologisk översikt.

5.1 Metodologi

Med utgångspunkt i min forskningsfråga (s. 2) vore det möjligt att arbeta med såväl kvantitativ som kvalitativ metod. I valet mellan dessa har emellertid kvalitativ metod visat sig vara mest lämplig, inte minst med tanke på tidsperspektivet. Möjligheten att genom kvantitativ metod undersöka till exempel ett 100-tal personer med intresse för musik hade självfallet kunnat ge värdefulla kunskaper. Då hade jag kunnat arbeta deduktivt genom att ställa relevanta frågor om folkmusikaliska influenser i populärmusik med utgångspunkt i min förkunskap i ämnet. En statistisk bearbetning med möjlighet till generaliseringar hade kunnat bidra till kunskapsutvecklingen inom musikvetenskapen. Jag hade på så sätt, på en kvantitativ nivå, kunnat få en ny kunskap om vilka folkmusikaliska influenser greker och svenskar uppfattar i populärmusiken. Ett arbete av den omfattningen hade emellertid inneburit en tidskrävande utprovning av frågeinstrumentet och därefter utsändning och återsändning av postenkäter. Administrationen av en sådan studie hade antagligen blivit alltför tidskrävande. Jag beslöt mig därför för att arbeta med kvalitativ metod, ett arbetssätt som väl går i linje med min forskningsfråga.

Det är inte bara arbetets storlek, som styr valet av metod, utan även vad man egentligen vill uppnå. Själv strävade jag efter att sätta mig in i andra människors tankar och känslor, en typ av studie som är förankrad i just kvalitativ metod. Denna går allmänt ut på att ta reda på hur en person upplever och förhåller sig till sin verklighet. De verbala skildringarna som är föremål för undersökningen tolkas av forskaren i syfte att få fram ny kunskap. I lyssnandet på och samtalet med en människa ges möjlighet att sätta sig in i de subjektiva beskrivningarna av det upplevda. Samtalet utgör här grunden för forskningsprocessen. Det är genom en dialog som ny kunskap kan komma till liv och det är genom forskningsintervjun som forskaren samlar in data som sedan bearbetas så att han når fram till sina resultat. Det är den kvalitativa forskningsintervjun som genererar skildringar av den intervjuades subjektiva verkligheter som forskaren har att tolka och förstå. Forskaren antar då ett hermeneutiskt perspektiv i analysen av skildringarna. Hermeneutik, eller tolkningslära som den också brukar kallas, går ut på att finna mening i en text genom att forskaren bland annat pendlar mellan tolkningar av textens olika delar och dess helhet. Helheten kan därvid sägas vara större än summan av dess delar. På detta vis kastas mer och mer ljus över vad texten egentligen vill säga. Litteraturstudium är centralt inom hermeneutiken. Det är alltså av största betydelse för forskaren att förse sig med de kunskaper som är relevanta för den hermeneutiska förståelsen. Med denna korta översikt går jag över till en beskrivning av vad den kvalitativa forskningsintervjun innebär.

5.1.2 Den kvalitativa forskningsintervjun

Som jag nämnde innan är samtalet utgångspunkten för att nå fram till ny kunskap. Kvale (1997) beskriver den kvalitativa forskningsintervjun som en procedur för att ”erhålla beskrivningar av den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka de beskrivna fenomenens mening” (s. 13). Själva ämnet för intervjun är den intervjuades bild av verkligheten och hans/hennes relation till denna. Det är då upp till intervjuaren att finna och tolka meningen i det som sägs och hur det sägs. Beskrivningar av specifika situationer och handlingar ska i samtalet vara nyanserade för att ge en så varierad bild som möjligt av det upplevda. Den kvalitativa forskningsintervjun är vanligen inte strukturerad med flera fasta frågor och så vidare, vilket ger möjlighet till spontanitet i samtalet och målande beskrivningar hos den utfrågade. Det är då upp till intervjuaren att besitta den sociala kompetens som behövs för att föra en avslappnad dialog i förhoppningen att lyfta fram olika aspekter av den intervjuades livsvärld. Genom den kvalitativa forskningsintervjun som samtalsform önskar jag få fram ett material, som sedan blir föremål för min analys.

Då begrepp som reliabilitet och validitet huvudsakligen förknippas med den kvantitativa metoden har mitt mål i studien varit att vinna trovärdighet genom att försöka vara så öppen och noggrann som möjligt i mina olika beskrivningar. Trots att det saknas motsvarande metoder i mitt fall, försöker jag ha en hög trovärdighet genom min argumentation, mina citat och exempel. På detta sätt formger jag mina resultat så att de blir giltiga, så kallad kommunikativ validitet (Kvale, 1997).

5.1.3 Fokusgrupper

Fokusgrupper handlar om en intervjumetod som inbegriper fler än en intervjuperson (Bryman, 2002). Samtalen brukar vara inriktade på ett visst tema och intervjupersonerna väljs utifrån de erfarenheter och kunskaper de besitter och som intervjuaren är intresserad av att utforska. Forskaren är intresserad av hur intervjupersonerna reagerar på varandras åsikter och även hur samspelet i gruppen är. Från början var tanken med fokusgrupper att på ett relativt ostrukturerat sätt lägga fokus på en viss erfarenhet hos den intervjuade i individuella sammanhang, den fokuserade intervjun. Så småningom utvecklades metoden till att användas i grupper när forskaren var ute efter att diskutera ett specifikt ämne som var av intresse. En av anledningarna till att metoden har börjat användas inom samhällsvetenskapen är studier av samhällskultur och det som kallas ”audience reception” (Bryman, 2002), det vill säga hur publiken uppfattar olika budskap i medier som radio och TV. Man kom då fram till att olika grupper, exempelvis yrkesgrupper, reagerade olika på det som visades i medierna, något som gav fokusgruppen alltmer status och ökade dess användning vid studier om tolkningar av kulturella texter.

Tekniken kan möjliggöra ett samtal som handlar om mer än frågor och svar, som ofta är fallet i individuella intervjuer, eftersom intervjupersonerna för ett samtal med varandra och tillsammans reflekterar över varför man är av en viss åsikt. Genom att gemensamt lyfta vissa frågor kan oväntade spår dyka upp till skillnad från hur det går till i individuella samtal där

intervjupersonen får reflektera på egen hand. Fokusgruppen har dock sina nackdelar, bland annat att den enskildes åsikt kan färga av sig på någon annan. Det är då upp till forskaren att vara uppmärksam på vem det är som ger uttryck för olika åsikter och hur många intervjupersoner de egentligen omfattar. Väsentligt är också att forskaren tillåter samtalet fortskrida relativt fritt för att finna vad de intervjuade upplever är viktigt eller intressant.

Anledningen till att jag valde fokusgruppen som metod var att jag ville skapa min egen kunskap i ämnet, ett tillvägagångssätt som kan härledas till ett konstruktivistiskt perspektiv (Heiling, samtal 20100420). Och med detta kommer en introduktion av min egen undersökning.

5.2 Undersökningsdesign

I följande del redogör jag för utformandet av mitt arbete i fråga om valet av undersökningsmaterial, intervjuernas tillvägagångssätt, analys av data, valet av informanter och slutligen etiska överväganden.

5.2.1 Sånger

Ett av de första problemen som jag stod inför i början av mitt arbete var att välja ut det material, som skulle bli föremål för min undersökning. Det fanns en mängd olika populärsånger att välja mellan och jag funderade länge på vad som var mest representativt för genren. Så småningom kom jag fram till att avgränsa sångmaterialet genom att lägga fokus på topplistor på radio, något som ligger nära vardagen och som många kommer i kontakt med regelbundet. Den svenska undersökningen kom slutligen att grunda sig på sånger tagna från olika tidpunkter i *Svensktoppen*, år 2009, medan de grekiska sångerna utgick ifrån en försäljningslista från samma år på grund av den problematik som togs upp i teorikapitlet. Jag valde medvetet att begränsa insamlandet av material från en ettårsperiod för att undersökningen inte skulle bli för omfattande. Eftersom *Svensktoppen* ständigt förändras, fick jag välja ut ett antal datum och sedan utgå från listorna för de specifika datumen. Slutligen valdes slumpvis genom utlottning tio sånger från tio listor från tio bestämda utspridda tidpunkter. Bland de grekiska sångerna skedde också en utlottning för att komma fram till vilken musik som skulle användas. Anledningen till utlottningen var att undvika någon påverkan från mitt håll vad gällde val av musik med mer eller mindre ”folkmusikalisk karaktär”. Sångsamlingen utgjordes således slutligen av tio svenska och tio grekiska populärsånger:

Svenska sånger och artister	Grekiska sånger och artister
<i>Empty Room</i> , Sanna Nielsen	<i>Mbourini</i> , Vassilis Papakonstandinou
<i>Carina</i> , Lars-Kristerz	<i>Sou aksize mia kaliteri agalia</i> , Giorgos Dalaras
<i>Om igen</i> , Scotts	<i>Kir Pantelis</i> , Magic de Spell
<i>Top of the World</i> , Jill Johnson	<i>Ta pedika mou stekia</i> , Giannis Koursioumis
<i>Du är min man</i> , BAO med Helen Sjöholm	<i>Oria mou rodinella</i> , Eleni och Souzana Bougioukli
<i>The Party Pleaser</i> , Per Gessle	<i>Kirie astinome</i> , Mistiki sintagi
<i>Greetings From Space</i> , Amanda Jenssen	<i>Efta potamia</i> , Chainides – Mode Plagal
<i>1000 Miles</i> , H.E.A.T	<i>Pote Voudas pote Koudas</i> , (bortfall) Nikos Papazoglou
<i>Om du lämnade mig nu</i> , Lars Winnerbäck och Miss Li	<i>Listarchos Davelis</i> , (bortfall) Dionisis Tsaknis,
<i>The Only Ones</i> , Melody Club	<i>To mikro ke to megalos</i> , (bortfall) Manos Hadjidakis

Som framgår av listan förekom i den grekiska intervjun ett bortfall, som behandlas längre ner.

5.2.2 Gruppintervjuer

Med utgångspunkt från en intervjuguide bestående av ett antal kategorier, som bottnade i aspekter av folkmusik och som introducerades innan samtalen, lät jag mina informanter lyssna på sångerna och berätta hur de uppfattade musiken. Vid två intervjutillfällen, tre svenska informanter ena gången och två grekiska informanter andra gången, genomförde jag min undersökning, dock inte helt utan komplikationer. Svårigheterna låg i den grekiska delen av undersökningen och berodde först och främst på det geografiska avståndet och även vissa kulturella skillnader

Problematiken bestod i att två av informanterna var bosatta i Grekland, vilket innebar att jag fick bedriva intervjun via *Skype*, ett dataprogram som möjliggör kommunikation med bild och ljud genom hemdatorn. På grund av tekniska problem kunde jag emellertid inte använda webbkameran, vilket innebar att jag enbart fick förlita mig på ljudet under samtalet. Baset & Schulzrinne (2004) visar emellertid i en studie att i jämförelse med liknande program som *Yahoo*, *MSN* och *Google Talk* har *Skype* den kortaste mun till öra-fördröjningen. Eftersom jag upplevde det som besvärligt att vid intervjutillfället tillsammans lyssna på sångerna på grund

av avståndet, skickade jag i förväg sångmaterialet till informanterna, som med hjälp av medskickade uppgifter om vad ämnet rörde sig om fick lyssna in sig på musiken. Jag fick då förlita mig på att var och en av studenterna var väl förberedd inför mötet. Under vårt samtal fick sedan informanterna redogöra för sina slutsatser och tillsammans diskutera olika ståndpunkter. Innan varje sång behandlades spelades en del av musiken upp för att hålla den ”färsk” i minnet. De kulturella svårigheterna, som jag uppfattade dem, bottnade i tids- och organisationsaspekten. Det fanns hela tiden en osäkerhet kring om intervjun skulle bli av vid den bestämda tidpunkten och vem som skulle medverka. Det visade sig också under samtalets gång att informanterna inte kunde fullfölja intervjun på grund av plötsligt förändrade omständigheter, varpå de föreslog en ny tid för möte dagen därpå – ett möte som sedan aldrig blev av. Händelserna resulterade i ett bortfall på 30 procent då sju av tio sånger hann gås igenom. I resultatkapitlet framgår hur den svenska delen är större än den grekiska, något som även innebär att den svenska intervjun lämnar mer över till analysen. Givetvis påverkas jämförelsen mellan de svenska och grekiska sångerna, eftersom den grekiska musiken inte gör sig lika representativ i undersökningen. Jag kan alltså ha gått miste om flera intressanta aspekter, som hade kunnat göra resultatet mer insiktsfullt.

Mötet med informanterna i Sverige kunde ske på ett betydligt mindre komplicerat sätt genom att vi tillsammans lyssnade på sångerna på avtalad plats. Varje sång spelades en gång och avsnitt upprepades om så behövdes för att informanterna skulle få chansen att uppfatta så mycket som möjligt av musiken. Efter varje sång lät jag sedan de intervjuade reflektera över musiken med utgångspunkt från punkterna i intervjuguiden. Även om det emellanåt blev tyst lät jag tystnaden bestå för att den intervjuade skulle få en chans att tänka vidare kring sången i fråga. Fann jag någon aspekt intressant bad jag personen att utveckla den. Vid några tillfällen kunde det inträffa att informanten fastnade i ett resonemang. I sådana fall försökte jag leda honom/henne bort från detta för att kunna gå vidare med intervjun. På så vis fortsatte vi tills jag kände att samtalsämnen var uttömda. Som framgår kunde den svenska intervjun äga rum i mer ordnade former, eftersom informanterna var fysiskt närvarande. Förutom språket kunde jag observera gester och liknande, något som gjorde samtalet mer levande. Allt detta sammantaget kan onekligen ha haft en inverkan på resultatet i jämförelse med den grekiska intervjun.

Min ambition var att se om mina informanter kunde uppfatta och tolka något substantiellt i det som spelades upp. Genom mina samtal med dem var min förhoppning att de skulle lyfta fram alla för dem och därmed för mig intressanta tankar som de hade om sångerna. Utifrån de intervjuades beskrivningar av sina tolkningar av musiken tolkade jag därefter deras upplevelser. Vid analysen av den insamlade informationen antogs ett hermeneutiskt perspektiv. Hermeneutik handlar om, som nämnts tidigare, att genom tolkning finna en texts mening. Växlandet mellan textens delar och helhet gör att man så småningom kommer fram till en ”god gestalt”, det vill säga ett sammanhang i det lästa utan paradoxala inslag (Kvale, 1997). I mitt fall var tolkningen tredelad, en process som kan förknippas med trippelhermeneutik (Stephan Bladh, samtal 20090310). Informanten i fråga tar in det han/hon ser – steg 1 – för att sedan göra sin tolkning av det som visas – steg 2. Sedan blir det min tur att ge en tolkning av informantens beskrivningar av sina tolkningar – steg 3. I tolkningsarbetet

har jag även pendlat mellan min empiri och teori. Detta brukar beskrivas som ett abduktivt förhållande (Stephan Bladh, samtal 20090310). Min förståelse för forskningsproblemet, vilken jag delvis beskrivit i studiens teoridel, har jag både i de grekiska och svenska intervjuerna försökt positivt utnyttja i analysen då det finns en fara med att tidigare erfarenheter i ämnet kan stå i vägen för en rättvis tolkning (Phillips, 2007).

5.2.3 Samtal

Vid några tillfällen förde jag samtal med lärare och musiker kring musikgenrena som behandlas i arbetet, det vill säga svensk och grekisk folk- och populärmusik. På så vis kunde jag förutom i litteraturen få en mer levande bild berättad för mig vad musiken handlar om och allt runt omkring, exempelvis de värderingar som kommer med varje inriktning och annan information som skulle kunna ge mer förståelse kring folk- och populärmusik. Det framgår också i texten hur jag emellanåt refererar till samtal som jag har haft med olika personer. Oftast har det inte rört sig om intervjuer utan snarare informella samtal vid tillfällen som föreläsningar och vardagliga möten. Förvånansvärt mycket ”matnyttigt” kan komma ur sådana konversationer har det visat sig, något som har bidragit till en betydligt större helhetsbild av mitt ämne.

5.2.4 Kategorier

Med utgångspunkt i litteratur och även samtalen ovan skapade jag ett antal kategorier, som användes vid intervjutillfällena med mina informanter i syfte att bygga upp ett begreppsschema som passar de fakta det gäller (Ely m. fl., 1993). Kategoriseringen, som tjänade som intervjuguide, använde jag senare även vid analysen av det empiriska materialet. Det visade sig dock att kategorierna gick in i varandra i alltför hög grad, varpå jag blev tvungen att reducera dem för att koncentrera materialet ytterligare. Till slut kom jag fram till en uppdelning, som jag fann tillräckligt tydlig. I ett senare skede av arbetet upptäckte jag till min förvåning att min kategorisering påminner förvånansvärt mycket om den hos Lilliestam (1998). Jag fick det dock påpekat att denna uppdelning inte hör till ovanligheten. Eftersom jag i min studie letade efter folkmusikaliska influenser i populärmusik, valde jag slutligen att fokusera på följande företeelser:

- *Sång- och spelstilen* kan säga mycket om vilken speltradition som ligger bakom musiken. I den här kontexten utgör begreppet spelstil till exempel drillar, tonbildning, rytmik, stråkföring, intonation, men även parametrar som instrumentval.
- *Formen* i det här sammanhanget handlar om form som ”arkitektur” (Nationalencyklopedin 2010), det vill säga modeller som A- och B-del samt introduktion, vers, refräng och mellanspel.
- *Melodik och harmonik* kan föra tankarna till en viss genre. Finns det något i melodins artikulering eller det harmoniska förloppet som kan vara förenligt med ”folkmusikalisk praxis”?
- *Arrangemanget* kan föra tankarna till en viss genre. Man kan därför fråga sig om det finns något i utformningen av arrangemanget som leder tankarna till just folkmusik, exempelvis parametrar som sättning, ljudfärg (*sound*) och karaktär.
- *Funktionen* i musiken handlar om på vilket vis, för vem och i vilket sammanhang den används som i till exempel dans, fest, socialt umgänge, arbete etcetera.
- *Sångtextens* innebörd och utformning kan leda tanken till en viss tradition. Finns det något i budskapet, sensmoralen eller liknande som kan relateras till folkmusik?

5.2.5 Urval av informanter

Vid valet av informanter hade jag följande kriterier: varje person skulle vara en auktoritet i ämnet folkmusik i respektive land, samt ha en uppfattning om hur folkmusik förhåller sig till andra genrer i respektive land. Med auktoritet menas att vara tillräckligt insatt för att uppfatta eventuella folkmusikaliska influenser i sångexemplen och kunna föra en diskussion kring olika aspekter av influenserna. Att kunna sätta folkmusik i relation till andra genrer är av betydelse för att kunna föra resonemang kring min forskningsfråga, som ju handlar om ett möte mellan två ”världar”.

Så småningom fann jag de personer som jag var ute efter – tre informanter i Sverige och två i Grekland.

Den svenska gruppen utgörs av följande personer:

- *Fredrik* är 28 gammal, bosatt i Malmö och studerar folkmusik vid en musikhögskola.
- *Anna* är 30 gammal, bosatt i Malmö och studerar folkmusik vid en musikhögskola.
- *Johan* är 31 gammal, bosatt i Malmö och studerar folkmusik vid en musikhögskola.

Den grekiska gruppen utgörs av följande personer:

- *Eleni* är 26 gammal och bosatt i Aten. Förutom teoretiska studier i musik vid ett universitet är hon även utövande musiker.
- *Dimitra* är 26 gammal och bosatt i Aten. Förutom teoretiska studier i musik vid ett universitet är hon även utövande musiker.

5.2.6 Forskningsetiska frågor

Samtliga intervjudeltagare gav sitt samtycke att få sina röster inspelade vid intervjutillfällena. Ingen annan än jag själv tog del av det inspelade materialet. Samtliga ljudinspelningar raderades efter att denna uppsats fullbordades. Det gjordes också klart för deltagarna att de i all publicering skulle behandlas konfidentiellt. Informanternas namn i denna studie är därför fingerade.

6 Resultat

Utifrån den kategorisering, som beskrevs i metodkapitlet, redogör jag för mina informanternas reflektioner kring musiken. Jag börjar då med de svenska informanterna.

6.1 Sverige

De svenska sångerna behandlas olika mycket beroende på hur relevanta de är inom varje kategori. I vissa fall fanns det inte alls mycket att säga om förhållandet till folkmusiken, något som även märks i redovisningen nedan.

6.1.2 Sång- och spelstil

Efter att ha lyssnat på första sången *Empty Room* kommenterar Fredrik: ”Jag tycker det låter så himla amerikanskt, tycker jag. Jag känner ingen koppling alls till svensk folkmusik”. Informantens första reaktion på musiken är den ”amerikanska karaktären” och avsaknaden av folkmusikaliska associationer. Spel- och sångstilen i flera av sångerna vittnar just om influenser från USA, enligt informanterna. Fredrik pratar om ett ”amerikanskt röstbruk” i *Empty Room* och Anna refererar till countryinfluerad sång i *Top of the World*. Associationer görs också till olika amerikanska traditioner som till exempel gospel, blues och negro spiritual i *Greetings From Space*.

I *Om igen* konstaterar Anna att den alltför synkoperade sången ligger långt ifrån folkmusiken och gör en jämförelse med det rakare sångsättet i *Carina*. Fredrik tycker också att sången i *Om igen* är för ”processad”, det vill säga alltför bearbetad i studio, för att kunna förknippas med folkmusik. I *Du är min man* diskuteras sångerskans tydlighet i fråga om vokaler och annat bruk, något som får Fredrik att uppleva rösten som onaturlig, samtidigt som han senare upplever den som okonstlad. Anna uppfattar rösten som alltför stark och utåtriktad för ett folkmusikaliskt sammanhang och tycker att sångerskan har ett röstideal som inte verkar ligga nära folkmusiken. Informanten känner till sångerskan sedan tidigare och reflekterar över en annan inspelning med samma artist: ”Jag vet inte, det är svårt. Jag lyssnar inte på det som jag lyssnar på folkmusik riktigt.” Anna pratar om att det ligger en svårighet i att ta på vad som gör en röst förankrad i folkmusik, men att sångerskans röst för tankarna till något annat än folkmusikgenren. Däremot väcker den, enligt Fredrik, ”raka” rösten i *Carina* andra associationer hos henne: ”Det finns dom som hävdar att medeltida ballader ska man sjunga [och] presentera ganska neutralt”. Här dras en parallell till en äldre sångtradition som kan ha ”mindre känslomässig variation” i uttrycket, menar hon.

I *Empty Room* gör Anna en annan upptäckt: ”det där är typiskt sånt som man också gör i folkmusik i nedåtgående riktning därifrån med tre olika toner och så gör man bara ett litet sväng runt om mitt i en ton.”. Informanten pratar om ett ornament i rösten som även skulle kunna förekomma i svensk folkmusik. Hon understryker dock att inslaget nog bottnar i en annan folktradition än den svenska, möjligtvis den amerikanska. Anna tycker dessutom att den ”ornamentikonani” som sångerskan ägnar sig åt bör ha sina gränser. Ytterligare en

iakttagelse av henne är den effekt som sångerskan i *Om du lämnade mig nu* uppnår med sin svaga stämma och som hon tycker är ett slags rumsskapande som också förekommer i folkmusik.

I samma sång tar Fredrik och Anna även upp likheter som rör spelstilen. Altviolen, som identifieras av Fredrik, spelar på ett sätt som för tankarna till folkmusik, menar han. ”Klockrena” drillar, det vill säga typen av drillar som förekommer i folkmusik, spel på lösa strängar och avsaknaden av vibrato är några exempel. Fredrik beskriver spelstilen med egna ord: ”Någonting sånt där och sen då tonstarterna, antingen ’hammer on’ eller ’pull off’ på något sätt, att man gör ett snabbt ornament precis innan tonen drar igång egentligen.” Han försöker beskriva begreppen ovan och hur det går till att smycka ut en tonstart och förklarar vidare vilken tradition som ligger bakom:

Det är bara egentligen ett allmänt folkligt inslag i att hantera en melodi sådär. Jag tycker att det mjukar upp på något sätt liksom en tonstart... Jag har ingen aning om vem som spelar nu, men det skulle inte förvåna mig om det var någon som man känner till lite grann sådär.

Fredrik reflekterar över hur han upplever effekten av utsmyckningarna. Spelsättet hos altviolinisten ligger så pass nära folkmusikalisk praxis att det inte vore konstigt om det rör sig om en musiker som Fredrik känner till sedan tidigare.

I *Carina* reagerar Johan på ”ryckighet i harmonik[en]”, något som får Anna att tänka på ett visst instrument: ”Och så tänker jag på ett litet durspel, där man har ett begränsat antal ackord att ta. Då tar man vad som finns och då blir det lite... Då blir det så här!”. Durspelets begränsningar, som Anna upplever det, kan vara förklaringen till den ryckighet som Johan var inne på. Det beskrivna inslaget skulle enligt honom eventuellt kunna karakteriseras som en folkmusikalisk referens. Han säger också: ”Om man åker på någon spelmansstämma så sitter det gärna något dragspelsgång liksom och spelar sin egen musik. Ja, det kan jag hålla med om. Det kan påminna om [detta] litegrann.” Informanterna påpekar i samband med diskussionen kring durspelet att det är en synt som simulerar ett durspelsliknande ljud. I *Du är min man* uppmärksammar Fredrik fiolen och försöker identifiera om spelstilen möjligtvis bottenar i folkmusik. Han säger: ”visst, det är kanske grejer som jag skulle kunna göra i svensk folkmusik också, men det känns väldigt, väldigt stelt”. Han tycker alltså att fiolspelet är begränsat och borde ”ta ut svängarna” mer, men kan ändå se en viss likhet med sitt eget sätt att musicera. Anna tillägger att instrumentet är ”kamouflerat”, eftersom det hamnar i bakgrunden.

Den ”ekvilibristiska elgitarr[en]” och basen som ”är mer populär när man vandrar runt”, det vill säga ett basspel som är mer förankrat i populärmusiken, gör att man hamnar inom andra genrer än den folkmusikaliska, säger Anna om *Om igen*. Hon fortsätter: ”Det blir ändå det här Amerikaidealet – elgitarren, trumsetet och liksom... Så det finns en massa såna moderniseringar – ”amerikaniseringar.”. Anna förknippar starkt vissa instrument med en amerikansk populärtradition, som inte har anknytning till någon folklig sådan. Liknande uttalanden om pop- och rockinflenser i sångerna görs annars ofta, framför allt av Fredrik

som refererar till flera genrer utanför folkmusiken. Informanten kommer också in på trummornas betydelse i flera av sångerna och hur instrumentets användning i folkmusiken kan vara problematisk:

Trummorna gör ju så mycket för populärmusiken nu och ställer verkligen till det i svensk folkmusik för det finns så många rytmer som inte lämpar sig för att spelas på trummor som egentligen inte är rätt liksom, sådär metriskt uppbyggda, utan melodiskt uppbyggda.

Fredrik lyfter fram melodin som det primära i den svenska folkmusiken och hävdar att slagverk kan vara svårt att anpassa till oregelbundna melodirytmer inom folkmusik till skillnad från de mer regelbundna rytmerna som är vanliga inom populärge- nren.

6.1.3 Form

En återkommande iakttagelse, som bland annat Anna gör, är uppdelningen vers-refräng i musiken, något som informanterna inte anser stämma överens med en stor del av folkmusikrepertoaren. Om sången *Carina* pratar Anna kring terminologin: ”Refräng är ju inget ord som brukar användas i folkmusiksnack mycket utan mer A- och B-delar”. Informanten konstaterar alltså att terminologin är annorlunda i folkmusikaliska sammanhang, men: ”de gemensamma nämnarna finns ju till den senare, så kallade senare folkmusiken i så fall som det finns inom genren folkmusik idag”. De likheter som hon tar upp rör sig om formen i *Du är min man* och dess uppdelning vers-refräng, som inte nödvändigtvis behöver ligga långt ifrån folkmusikalisk praxis. Anna menar alltså att det har ägt rum en förändring i folkmusik vad gäller de ovan nämnda begreppen.

En annan likhet, som Fredrik lyfter fram i samma sång, är mellanspelet som är en instrumental upprepning av versmelodin, något som också är vanligt inom folkmusik. Han berättar: ”Om jag skulle göra det så är det väl väldigt troligt att man har en vers med sång liksom och sen så kommer det ett instrumentalt mellanspel som är samma sak”. Informanten känner här igen utformningen av sången från sitt eget tänkande kring form i folkmusikaliska sammanhang.

I *Om du lämnade mig nu* reagerar Fredrik på sångens uppbyggnad och frågar sig om inte formen saknar folkmusikaliska referenser. Mellanspelet skulle eventuellt tyda på en likhet, men han ställer sig tvivlande till om så är fallet. Uppdelningen vers-refräng, som i sången upplevs som otydlig, orsakar en kluvenhet hos Fredrik.

Anna påpekar vidare att den instrumentala upprepningen av sångmelodin, som förekommer i sången *Carina* och där parallellt dras till folkmusiken, saknas i *Om igen*. Fredrik kommenterar formen i sången: ”Det blir väldigt tydligt vers-refräng liksom sådär och det är inte alltid tydligt i svensk folkmusik utan då är det mer två lika betydelsefulla delar liksom som växlar”. Än en gång understryks hur vanligt förekommande A- och B-delen är inom folkmusiken snarare än uppdelningen vers-refräng, som är fallet med *Om igen*. Den variationen i dynamik som vers och refräng i många fall uppnår i populärmusikaliska

sammanhang skiljer sig från A- och B-delens mer statiska karaktär i den svenska folkmusiken. Även i *Greetings From Space* finner Fredrik samma form med en ”hitig” karaktär.

6.1.4 Melodik och harmonik

Fredrik konstaterar sin kluvenhet än en gång efter att ha lyssnat på *Carina*. Den tveksamhet som informanten känner botten bland annat i utformandet av melodin, men kan tyvärr inte ge en mer utförlig förklaring till varför melodin upplevs sådan. Avsaknad av specifikationer saknas även i *Empty Room* när informanterna refererar till en ”amerikansk melodik”. I *The Only Ones* lyfter Fredrik än en gång fram melodiken som för ”knölig” och främmande för folkmusiken, eftersom melodins styrande funktion saknas, en företeelse som annars är vanligt förekommande i folkmusik, menar han. Anna säger om samma melodi:

Jag får inte tankar på något svenskt sådär utan hela... För i folkmusik så är det rätt ofta att det är så att det är en melodi som... Den kan ju inte stanna ett tag för att det kommer ingenting. Den måste vara bärande hela tiden.

Att melodin stannar upp i sången upplever Anna som oförenligt med den praxis som förekommer i folkmusik. Melodiken är så pass bärande i en sådan kontext att det inte går att göra avbrott i musiken.

Anna uppmärksammar också harmoniken i *Carina*: ”Den här typen av harmoniskt klingande var ju liksom knappt medräknat [i svensk folkmusik], åtminstone i vissa kretsar. Sen har det blivit mer och mer att det har tagits in – alltså, sekelskiftesmusik och den så kallade senare folkmusiken”. Informanten kommer in på tidsperspektivet och hur synen på folkmusik har förändrats. Hon fortsätter prata om dragspelets intåg i samband med det durspel som uppmärksammas av informanterna och hur instrumentet bidrog till harmonikens ökade betydelse och dess mer styrande funktion i folkmusiken i Sverige. I *Carina* blir harmoniken ”konstig och omotiverad”, som Fredrik uttrycker det, som en konsekvens av det påstådda durspelets begränsningar, som redan nämnts. Det är emellertid just detta faktum – den ”konstiga” ackordföljden” – som för tanken till folkmusiken, menar han.

Harmoniken i *Om du lämnade mig nu* får informanterna att tänka sig bort från mer traditionell musik. Anna kommer in på hur harmonierna är överordnade melodin och att man då hamnar i andra genrer än folkmusiken. Även om sången har en ”lite enkel harmonikbasis” är det den som lyfter melodin, menar hon. Fredrik pratar också om ”rundan”, en upprepad ackordföljd, som är mer betydelsefull än melodilinjen. Sammantaget är likheterna med folkmusiken inte så stora i sången, konstaterar informanterna.

Också i andra sånger som *The Party Pleaser* påpekas att harmoniken har den styrande rollen istället för melodin. I och med att melodin blir sekundär ”har man liksom gått ifrån folkmusiken direkt”, menar Fredrik. Informanten hävdar alltså att melodin borde hålla i sig. Både Johan och Anna håller med om att parallellerna till folkmusiken saknas i sången.

6.1.5 Arrangemang

I *Carina* lägger Anna märke till tydliga tersstämmor i musiken, något som får Johan att dra en parallell: ”Och det har verkligen slagit an med dom här spelmannslagen som man har arrangerat upp lite mer. Lite mer uppstyrt i alla fall.”. Informanten syftar på den praxis i spelmannslag där folkmusiken kan ha mer raffinerade arrangemang, exempelvis vad gäller flerstämmighet.

I *Du är min man* reagerar Fredrik på periodiseringen:

Sen känns något med perioden som inte är folkmusikaliskt också. Avslutningen på refrängen på något sätt som är lite för lång för att det ska vara en danslåt på något vis. Jag vet inte om det är perioden eller om det bara är fraseringen av melodin som leder i alla fall mig fel på det där på något vis...

Informanten reflekterar över vad i musiken som leder bort den från folkmusiksgenren och frågar sig själv om det möjligtvis kan bero på hur melodin är komponerad eller hur den framförs. Han är ändå inte säker på anledningen till varför han känner som han gör och fortsätter: ”Det är ingen förankring, men det är precis som att hela arrangemanget har ingen förankring i svensk folkmusik, men det finns inslag av det för att man ska få den känslan ändå.”. Uttalandet visar på en folkmusikalisk yta, men att musiken ändå bottenar i något annat. Här finns också en manipulativ funktion, som jag uppfattar det, att lyfta fram en känsla av traditionell musik. Fredrik har tidigare lyft fram fiolspelet som besläktat med något folkmusikaliskt, men att han ändå inte känner igen sig i det som framförs. Han anser att fiolen inte har någon styrande funktion i sången, något som annars är vanligt inom folkmusiken.

Anna lägger märke till en återkommande basgång i *Du är min man* som direkt får Johan att konstatera att det inte rör sig om svensk folkmusik. Informanterna kommer istället in på stilar som rockabilly, amerikansk 50-talsmusik och kabaré. USA-anknytningen gör sig gällande än en gång. Fredrik understryker emellertid än en gång att sången innehåller stilmedel som tydligt pekar på att musiken skulle kunna vara svensk folkmusik men att den ändå inte är det.

I *Om du lämnade mig nu* finner Fredrik en klar folkmusikalisk anknytning i musiken till skillnad från den kluvenhet han upplever i *Du är min man*. Förutom den tidigare nämnda altfiolen med sitt folkmusikaliska uttryck tycker informanten att det akustiska arrangemanget och den lilla sättningen skapar mer dynamik i sången. Han fortsätter: ”Man skulle kunna ha dom framför sig liksom. Den sättningen på trio eller något sånt där. Trio med sång till liksom och så skulle det hålla.”. Den intimitet som skapas i och med att antalet musiker inte är så stort påminner informanten om hur musicerandet går till inom folkmusiken. Han betonar närheten till musikerna som en gemensam nämnare. Anna uttalar sig om samma sång:

Men visst får man en känsla av att man hör rummet liksom på något mer sätt än det här jämna vatten [...] med allt det här [som är] producerat. Då får man liksom minnesbilder ur vad man har varit med om förut. Man sätter alltid dom på den här arenan med USA.

Informanten reagerar på att ”soundet” är annorlunda i jämförelse med mycket annan musik, som upplevs som mer efterbearbetad, något som hos Anna för tankarna till ett amerikanskt tillvägagångssätt. Men USA-influenserna gör sig gällande även i denna sång, trots de mer äkta referenserna till svensk folkmusik än i de övriga sångerna, som Fredrik påpekar. Han säger: ”Men som helhetsproduktion så är det väl snarare än en gång mer åt Amerikainfluensen då.”. Medan Anna lyfter fram det akustiska ”soundet” och altfiolspelet, accentuerar Fredrik musikernas betydelse i fråga om referenser till folkmusiken.

Fredrik understryker i *The Party Pleaser* hur kompositören förlitar sig på arrangemanget och inte på någon bärande melodik. ”Amerikat”, säger Fredrik skämtsamt om musiken. *1000 Miles* erbjuder också samma amerikanska tradition, menar Anna, och Johan passar på att påpeka att han inte ens hade gissat att musiken var svenskproducerad. Anna reagerar dock annorlunda på arrangemanget i *Greetings From Space*: ”Alltså, det är ju mer sparsmakat om man tänker att det kommer liksom något enstaka instrument som ligger här och var om man då jämför med Jill Johnssons [Top of the World] till exempel så...”. Informanten upplever arrangemanget som mindre jämtjockt än i flera av de övriga sångerna. Dynamiken blir annorlunda till skillnad från den ”matta” i musiken som blir resultatet av överbearbetning, menar hon. Fredrik tillägger att det tack vare detta blir ”en helt annan musikalisk upplevelse” vid lyssnandet. I övrigt uteblir de musikaliska likheterna med folkmusiken helt och hållet. Däremot diskuteras sångtextens likheter längre fram i kapitlet.

6.1.6 Funktion

Att sången *Carina* har varit med i programmet Dansbandskampen är inte helt främmande för informanterna. Musikens dansfunktion blir därför alla så småningom eniga om. Johan upplever det konstigt att bara ”sitta och lyssna” och lyfter fram en, som han uppfattar det, likhet mellan dansbands- och folkmusiken:

För det är en sak som man kan höra folk säga inom folkmusik som kanske i få andra genrer att det [- dansen -] kan vara överordnat jäkligt mycket annat liksom vad som handlar om känsla eller dynamiken, rent eller intonationen eller någonting sånt där, för det kan vara det absolut viktigaste i många öron liksom. Och så är det nog inte i många andra genrer kanske sådär.

Informanten nämner dansen som överordnad mycket annat inom dansbandsgenren och drar en parallell till en liknande hierarki inom folkmusiken. Det slutar dock inte där – han fortsätter:

Men det kan vara så även om man lyssnar på musik och det är en situation där ingen någonsin skulle ställa sig och dansa och musiken skapas bara för den stunden – ingenting inspelat eller någonting – så kan det ändå vara det, ett sånt kriterium som kommer fram, även om man bara sitter och lyssnar. Att man lyssnar med så pass dansande öron precis som i dansbandskampen.

Här kommer Johan in på ett dansande som inte äger rum på ett fysiskt plan utan i lyssnarens medvetande – ett slags passivt dansande, det vill säga de ”dansande öronen”. Informanten tar Dansbandskampen som exempel på hur publiken ägnar sig åt stillastående dansaktivitet. Det finns dock en baksida med dansrelaterad musik, menar han: ”De [dansbanden] kan verkligen inte ställa sig och spela vad de vill när de är ute och spelar eller spelar in skivor och likaså kan det ju vara i många fall om man spelar folkmusik”. Johan pratar om risken med att binda sig till en viss funktion, i det här fallet dansen, på grund av faktorer som exempelvis förväntningar och sammanhang. Samma sak kan inträffa i folkmusiken, menar han. Även Fredrik upplever dansen som en relevant funktion i *Carina* och Anna påpekar hur central dansen var redan i äldre folkmusik.

Som med *Carina* tror sig Anna känna igen *Om igen* från Dansbandskampen och kommer då in på dansfunktionen: ”Så går det också till det här med dansen och man kan helt klart svänga till en bugg till det här liksom”. Informanten får klara associationer till dans i likhet med folkmusiken och till den dansstil som förknippas med TV-programmet. Fredrik reagerar däremot annorlunda: ”Det här funkas lika bra som hissmusik... Det känns inte som att man måste dansa...”. Två motsatta åsikter rörande funktionen står alltså här mot varandra. Den ”hissmusik” som Fredrik pratar om tyder på en bakgrundsfunktion i musiken till skillnad från Annas mer rörelseförankrade variant. En ”sedelärande funktion” finner Fredrik ändå i sångtexten på så vis att det inom folkmusiken förekommer olika texter för olika sammanhang. Han tar ”njut av livet och lev nu”-budskapet i sången som exempel på en viss kontext. Också i texten till *Om du lämnade mig nu* finner Fredrik en berättande funktion och gör en jämförelse med gamla ballader där en historia brukar berättas. I likhet med Fredriks ”leva livet”-tema tar Anna upp festfunktionen i *Om igen* och refererar, som tidigare nämnts, till dansen. I *The Only Ones* tilldelas musiken också en festrelaterad funktion av informanterna - ”kalasmusik”.

I *Empty Room* ser Fredrik en bakgrundsfunktion i form av ”hissmusik”, men sången skulle även kunna kategoriseras som ”tryckare”, fortsätter han. Johan är inne på samma spår när han skämtsamt om samma musik associerar till en ”power ballad”. Han fortsätter: ”Det är inte något som man skulle se direkt på dansgolvet i svensk folkmusik förutom väldigt sent på natten [skratt]”. Det nutida balladformatet passar inte i en folkmusikalisk kontext, menar informanten. Anna antyder att tryckaren möjligtvis skulle kunna vara en romantiserad motsvarighet till äldre dans, men utvecklar inte resonemanget vidare.

I *Du är min man* väcks starka känslor till liv i fråga om funktionen. Johan kommenterar: ”Hissmusik försöker ofta, och muzak också, försöker vara lite så här som man knappt tänker på det, men just detta känns så påträngande. Provokativt, provokativt. Måste vara någon sådan

funktion.”. Sången har en provocerande inverkan på Johan, eller en ”provocerande funktion” om man så vill, till skillnad från vissa andra användningsområden som till exempel muzak, bakgrundsmusik i butiker. Informanten reflekterar vidare över anledningen till sina känslor: ”Det är så cyniskt gjort för Benny Andersson [kompositören] kan ju inte tycka att det här är bra. Det finns någonting där som kan upplevas provocerande.”. Här ställer sig Johan tveksam till kompositörens egen agenda bakom *Du är min man* och uppriktigheten i skapandet av sången. Fredrik är inne på samma spår när han beskriver musiken som tvingande. Möjligtvis syftar han på den överdrivna tydligheten i produktionen som ger ett sådant intryck.

6.1.7 Sångtext

Annas spontana reaktion efter att ha lyssnat på *Om du lämnade mig nu* har med texten att göra. Hon berättar: ”Ja, jag tycker rent textmässigt skulle det kunna ha varit på något sätt som ett skillingtryck i budskapet – såhär kärlekssång liksom.”. Den kärleksrelaterade texten för hos informanten tankarna till skillingtryck, lösa text- och notblad som i äldre tider såldes för en skilling styck. Anna utvecklar sitt resonemang vidare:

Jag får upp exempel på motsvarande... texter... som blir ganska poetiskt målande ord för längtan och kärlek och saknad och 'om du lämnar' eller 'om du gick till någon annan' eller vad det kan handla om även i diverse visor liksom.”.

De exempel på textteman som Anna lyfter fram påminner hos henne om ämnen som förekommer i, som jag uppfattar det, folkmusikaliska texter. Hon får senare associationer till en visa som hon börjar sjunga: ”Du som har hela mitt hjärta...”. Texten innehåller då bara en massa beskrivande kärleksord, menar hon, och gör en jämförelse med den aktuella sången. Fredrik kommer också in på den poetiska aspekten av *Om du lämnade mig nu*, men det är osäkert om han syftar på det som sägs. Däremot har han tidigare tagit upp textens berättande funktion och gjort jämförelsen med balladerna inom folkmusiken.

I *Om igen* säger Johan om texten: ”Det finns en sensmoral i texten: en uppmaning att man ska leva i nuet, inte tänka så mycket på framtiden.”. Fredrik reflekterar över vad en folkmusiktext av idag innebär:

Om man tar just svensk folkmusiktext så är det ju ofta äldre texter med kanske mer någon sorts symbolisk betydelse numera eller att man har... en vilja att förtydliga att det handlar om äldre tider på något vis. På så vis är ju det här... passar ju de[tt]a inte in alls i det.

Fredrik föreställer sig företeelser som symbolik och referenser till hur det var förr som mer typiska textliga inslag inom folkmusiken, men ändrar standpunkt senare när han nämner ”njut av livet och lev nu”-budskapet i sången och hur en sådan uppmaning i en viss folkmusikalisk kontext skulle kunna ha en sedelärande funktion, som nämnts tidigare.

Kärlekstemat gör sig gällande i *Carina*, som hos Anna för tankarna till kuplettlåten. Samma tema tar informanten upp i *Greetings From Space*: ”Det är det här - hjärta, smärta som finns övergripande.”. Anna sammanfattar med några ord vad sången handlar om. När Fredrik

kommer in på texten i *The Party Pleaser* reagerar han med att säga: ”Man orkar inte riktigt lyssna eller jag orkar inte riktigt lyssna på de här nonsensexterna. Det är mer bara en funktion i sig att det ska vara någon som sjunger.”. Fredrik uppfattar texten som intetsägande och fäster ingen större vikt vid den. Han menar dessutom att textinnehållet är av sekundär betydelse och att det viktigaste är en sångares medverkan för principens skull.

6.1.8 Sammanfattning

De svenska informanterna slås tidigt av i vilken utsträckning de amerikanska influenserna genomsyrar sångerna i studien. Flera olika stilar som bottnar i amerikanska traditioner gör sig påminda som till exempel gospel, blues, negro spiritual och country. I sång- och spelstilen finner visserligen informanterna vissa likheter med folkmusiken, bland annat ornament som förekommer i sånger som *Empty Room* och det raka sångsättet i *Carina* – ett neutralt sångsätt som för tankarna till hur medeltida ballader skulle kunna sjungas. Vid andra tillfällen, som i *Om du lämnade mig nu*, skapar den svaga rösten en atmosfär som förknippas med just folkmusik. I samma sång upptäcks också ett spelsätt hos altfiolen som är en direkt referens till svensk folkmusik. En mer tveksam referens till traditionell musik förekommer i *Du är min man* där spelsättet inte upplevs som lika förankrat i folkmusiken, även om det kan uppfattas som sådant på ett ytligt plan. Allt eftersom blir likheterna färre och färre i fråga om sång- och spelstil och andra traditioner som exempelvis rock och pop gör sig gällande. Det durspelsliknande ljudet i *Carina* är en sista referens vad gäller spelstilen innan informanterna kommer in på instrument som elgitarr, bas och trummor, något som definieras som ”moderniseringar” eller ”amerikaniseringar”. Bland annat trummorna i populärmusiken tas upp som ett problem vad gäller den metriska regelbundenhet som inte alltid finns i folkmusiken, därför marginaliseras populärge-nren ytterligare från den sistnämnda.

En stor skillnad mellan genrerna är enligt informanterna uppdelningen vers-refräng i de flesta av sångerna, något som inte är det vanligaste i traditionell musik, där uppdelningen sker i A- och B-delar. Detta faktum understryks vid mer än ett tillfälle av studenterna. I diskussionen om form lyfts också mellanspelet i *Carina* fram som en likhet med folkmusiken och då närmare bestämt den instrumentala upprepningen av sångmelodin. Det förekommer annars en tveksamhet kring i vilken utsträckning det kan dras paralleller till traditionell musik vad gäller vissa sångers uppbyggnad. Uppdelningen vers-refräng blir alltför tydlig för att kunna härledas till annat än populärmusik. En annan parameter som lyfts fram är melodiken och harmoniken i sångerna. Ofta konstaterar informanterna hur melodin underordnas harmonierna, något som aldrig skulle förekomma i svensk folkmusik där allt utgår ifrån melodin. Att en melodi upplevs som ”amerikansk” och att densamma stannar upp är företeelser som ytterligare leder tanken bort från traditionella sammanhang. Vid ett enstaka tillfälle reagerar informanterna på en ackordföljd som på grund av att den uppfattas som ”konstig” väcker associationer till folkmusik.

Den folkmusikaliska ytan med bland annat fiolen gör sig påmind i arrangemanget av *Du är min man*. Att fiolen inte får någon styrande funktion bekräftar dock att musiken inte bottnar i folkmusik, något som även gäller fraseringen och periodiseringen. Däremot finner

informanterna en folkmusikalisk anknytning i fråga om intimitet i den mindre sättningen i *Om du lämnade mig nu*. Det akustiska arrangemanget - *soundet* - uppfattas av studenterna som en likhet med traditionell musik. I övrigt har sångernas arrangemang enligt studenterna en populärmusikalisk karaktär, ofta åt det amerikanska hållet.

I musikens funktion nämns dansen som en gemensam nämnare till folkmusiken. I dansbandssångerna *Carina* och *Om igen* blir associationen till dans uppenbar, eftersom informanterna sedan tidigare känner till i vilket sammanhang dessa sånger förekommer, en koppling som annars kanske inte hade gjorts lika hastigt. I likhet med hur dansen inom dansbandsgenren är överordnad flera andra parametrar är den även inom folkmusiken central, menar de. En av informanterna lyfter i samma kontext fram begreppet ”dansande öron”, det vill säga att lyssna ur ett dansperspektiv även om man inte dansar. Även en gemensam problematik lyfts fram mellan genrena ovan – risken med att låsa sig till en dansfunktion på grund av folks förväntningar. Förutom ett samband i fråga om dans nämns också populärmusikens festfunktion som exempel på ett annat användningsområde, som visserligen inte ligger långt ifrån dansen. En motsatt funktion som tas upp är hissmusik och muzak, varav den förstnämnda förknippas med samma musik som av en annan informant upplevs som mer dansförankrad. Användningsområdet är således inte helt självklart i detta fall. En, som jag uppfattar det, mer ovanlig funktion som lyfts fram är den ”provocerande funktion” som *Du är min man* har, enligt en av studenterna, något som eventuellt bottenar i hur musikens budskap upplevs som obegripligt.

Den kärleksrelaterade texten i *Om du lämnade mig nu* leder tankarna till skillingtryck, enligt en av informanterna - ytterligare en folkmusikalisk referens. I samma sång lyfts de ”poetiskt målande” orden fram som en gemensam nämnare och textens berättande funktion föder också associationer till medeltida ballader, som redan nämnts. Också en texts sedelärande funktion, något som är vanligt inom traditionell musik, tas upp i samband med *Om igen*, i vilken textens sensmoral är ”att man ska leva i nuet”. Vidare diskuteras huruvida kärlekstemat - ”hjärta, smärta” - i *Carina* skulle kunna för tankarna till en kuplettåt. I sånger som *The Party Pleaser* reduceras textens innebörd till ”de här nonsenstexterna” av en informant, som också menar att det är en funktion i sig att någon sjunger, en företeelse som i så fall skulle ligga långt ifrån den folkmusiken.

Vid sidan om diskussionen kring de olika sångerna kommer informanterna in på problematiken kring definitioner av svensk folkmusik. Vad ska man egentligen inkludera i begreppet? Både Anna och Fredrik kommer fram till att idealet som de håller sig till egentligen går tillbaka till mitten av 1800-talet. Sedan dess har folkmusiken genomgått en utveckling med bland annat influenser från andra genrer och övergången från gehörstraderad musik till notbaserad, varav det sistnämnda har haft en negativ inverkan på en traditionsenlig framförandep Praxis. En sådan utveckling har fört folkmusiken i en felaktig riktning, något som har resulterat i en vilja hos Fredrik att gå tillbaka några led och närma sig idealet från 1800-talet. Informanterna är dock medvetna om att det ligger en svårighet i att vara fast i en över hundra år gammal föreställning om hur folkmusik ska vara, eftersom de musikaliska omständigheterna är annorlunda idag än förr.

6.2 Grekland

Redovisningen av den grekiska intervjun är kortare än den svenska på grund av det tidigare nämnda bortfallet. Som i den svenska delen behandlas sångerna olika mycket beroende på hur relevanta de är inom varje kategori.

6.2.1 Sång- och spelstil

I sången *Mbourini* lägger informanterna märke till flera drag i musiken som enligt dem refererar till traditionell grekisk musik. Eleni upplever sångerskans sätt att sjunga i början som österländskt och som en ”stereotypisk slags *amané*”, en äldre musikform med improvisatoriska inslag. Dimitra tycker att sångerskans improvisation för tankarna till traditionell framförandepraxis men är ändå inte ”klockren” då sången anpassas till rockgenren, som musiken i slutändan bottnar i. De två traditionella instrumenten i sången, lutan och den kretensiska liran, som observeras av informanterna, bottnar i en folkmusikalisk tradition, men är helt tagna ur sitt sammanhang i och med att musiken är ny, menar Eleni. Instrumenten medverkar då till att ge traditionell ”färg” och ”formar musiken” i folkmusikalisk riktning, men det rör sig ändå om något annat, fortsätter informanten. Eleni berättar:

Den [musiken] refererar till något traditionellt genom val av instrument och hur de formger musiken, men det rör sig ändå inte om *maqams*. Det är lite som i världsmusik där de lägger in lite ljudfärg från lira och luta för att det ska referera dit [till folkmusiken], men det är en helt ny sång och från en person [Dimitris Papakonstandinos], vars hela karriär har grundat sig i rock´n´roll.

Informanten tycker att musiken bottnar i rocken snarare än folkmusiken och anger artistens musikaliska bakgrund som skäl. Hon kommer även in på de österländska *maqams* – ungefär motsvarigheten till de diatoniska västerländska skalorna – som även den grekiska traditionella musiken bygger på men som inte används av de spelande musikerna i *Mbourini*, trots de traditionella instrumenten. Eleni gör en jämförelse med världsmusiken i fråga om, som jag uppfattar det, ett instruments ytliga medverkan i sången och användandet av lutan och liran för *soundets* skull och som referens till folkgenren. Dimitra håller med om att de traditionella influenserna ligger på ytan och att de två instrumenten bara är folkmusikaliska inslag och har ett spelsätt som är ”väldigt modernt” och som för tanken till stilen *entechno*, den konstpopulära sången. Stilförändringen, enligt informanten, beror på att instrumentens teknik inte används på det sätt som är brukligt i den ursprungliga kontexten, folkmusiken, utan den närmar sig också rockstilen. Dimitra berättar vidare: ”Jag tror att de [musiker som spelar traditionella instrument] inte gläds åt att spela i jämförelse med hur de hade spelat kretensisk musik, som passar till deras instrument, för det här sammanhanget begränsar dem väldigt mycket.” Informanten ser ett problem i att de instrument, som i det här fallet förknippas med kretensisk musik, spelar i en annorlunda kontext – något som får konsekvenser för spelglädjen.

Dimitra fortsätter prata om avsaknaden av en länk som för samman två olika traditioner, det vill säga folk- och rockmusik, och hur ett traditionellt spelsätt inte tillämpas alls i sången. Istället försöker man med våld föra in traditionella element, menar hon. Även Eleni anser att fusionen mellan genrerna inte är framgångsrik, men skulle kunna vara möjlig om mötet hade varit mer genomtänkt och bearbetat, vilket inte är fallet med *Mbourini*. Folkmusikerna försöker istället spela rockmusikernas musik och just försöket att spela annat än folkmusik blir tydligt, tillägger informanten. Stilförändringen får alltså inte vara för krystad i integrerandet av instrumenten, avslutar hon. Dimitra konstaterar att sångarens sångstil i *Mbourini* bottnar i rocktraditionen och tar hans artikulation som exempel. Även instrumenten, med undantag för liran och lutan, det vill säga elgitarr, bas och trummor, vittnar om en sådan tradition även om trummorna i detta fall spelar ”på mer traditionellt vis”, menar informanten.

I *Efta potamia* förekommer traditionella inslag från olika delar av Grekland, enligt Eleni. Den polyfoniska sången i kören i början bottnar i en epirotisk tradition, det vill säga från provinsen Epiros i mellersta Grekland, just på grund av att den är polyfonisk. Samtidigt hämtar musiken influenser från Bulgarien genom inslag av ett slags joddel och improvisation i sången. Också vissa motiv och ornament - *girismata* - leder tankarna till den bulgariska traditionen hos Eleni. Ytterligare en tradition som gör sig påmind i fråga om kören är den bysantinska med förekomsten av bordunen. Slutligen tar hon upp den kretensiska musikformen *rizitiko*, musik bestående huvudsakligen av sångröster och som man sitter och lyssnar till, som ett fjärde exempel på varifrån körpartiet kan ha hämtat inspiration. Men med den *beat* som så småningom kommer igång i musiken med instrument som trummor och bas förflyttar vi oss till en mer österländsk stil, menar Eleni. Dimitra tillägger att sången, som enligt henne är förankrad i Epiros, är det centrala i *Efta potamia* men att även alla möjliga instrument förekommer i sättningen. Också en jazzgrupp medverkar vilket, som jag förstår informanten, följaktligen färgar av sig på musiken. Å ena sidan förekommer instrument som saxofon, bas och elgitarr i sången, å andra sidan mer traditionella instrument som kretensisk lira. Musikaliska influenser från traditioner förankrade i norra Grekland, Kavala och Makedonien, dyker upp, men i slutändan bottnar ändå hela sången i nutida musik, menar hon.

Spår av en helt annan typ av tradition finner Dimitra hos klarinettisten i *Sou aksize mia kaliteri agalia*, nämligen ett klarinettspel som bottnar i romsk eller zigenskt framförandep Praxis, detta till skillnad från den speltradition som kanske framförallt förknippas med instrumentet i Grekland – den från Epiros. Informanten tillägger dessutom att klarinettspelet inte är anpassat till dagens spelsätt utan har sitt ursprung i en äldre tradition. Däremot har sångarens röst inga traditionella inslag, fortsätter hon, och refererar istället till laikon, populärmusiken. Detta gäller då både klangfärgen och rent sångtekniskt. Eleni påpekar också att sångrösten för tankarna till andra genrer som *entechno* snarare än folkmusik och att sångaren inte gör några större utsvävningar vad gäller ornament och liknande utan har ett ständigt flyt i sjungandet. Andra instrument som informanterna lägger märke till är bas, dragspel och *tamboura* - en form av perkussivt instrument – på vilken man, enligt Eleni, spelar med vispar.

Om *Oria mou rodinella*, som är den enda sången i samlingen som är traditionell, tycker informanterna att de två sångerskornas röster bottnar i folkmusik. Däremot anser de inte att gitarren, det enda instrumentet som finns med i musiken förutom sångrösterna, hör hemma i en folkmusikalisk kontext.

I *Kir Pantelis* finner informanterna inget samband alls med någon form av folkmusik. Dimitra konstaterar tidigt att det rör sig om rockmusik och rockgruppssättningen elgitarr, elbas, trummor och sång. Musiken är ”klassisk rock” och instrumenten har inget samband med traditionell musik, fortsätter hon. Både *sound* och spelsätt är således moderna. Dimitra tillägger att den grekiska rocken vanligtvis hämtar influenser från den ”internationella rocken” och påminner då om rockscenen i andra delar av världen. Hon tar engelsk rock som exempel och drar paralleller till bland annat Pink Floyd. Avsaknaden av folkmusikaliska element i spelstilen fortsätter in i sången *Ta pedika mou stekia*, där musiken också för tankarna till utomgrekiska genrer hos informanterna. Dimitra slår fast att sången har en västerländsk ”approach” och att den är samtida. Den moderna stilen försätter också med den hip hop-karaktär, som Eleni identifierar i *Kirie astinome*. Instrumenten är elektroniska, fortsätter Dimitra, något som var främmande för folkmusiken förr. Till och med sångrösten är elektronisk på grund av den pålagda effekten, påpekar hon. Eleni observerar ett stadigt *beat* som ständigt pågår i bakgrunden och som ger utrymme för sångtexten, som behandlas längre fram i kapitlet.

6.2.2 Form

I fråga om sångernas form vad gäller exempelvis vers, refräng och mellanspel, har informanterna inte mycket att tillägga. I *Mbourini* observerar Eleni, som tidigare nämnts, en inledande improvisatorisk del som för tankarna till en *amané*. Också i *Efta potamia* pratar hon om hur den traditionella kören sjunger i inledningen innan trummornas och basens intåg ändrar sångens riktning.

6.2.3 Melodik och harmonik

I *Kirie astinome* inser Eleni tidigt att den aktuella genren är hip hop. Dimitra konstaterar att ingen melodik alls förekommer, istället reciteras en text. Hon kan därför inte se något samband med grekisk folkmusik. I *Sou aksize mia kaliteri agalia* läggs inte heller fokus på någon melodisk utveckling, menar Eleni, och undrar om det inte beror på att texten ges större utrymme på detta sätt, något som vidareutvecklas längre fram i kapitlet. Annars händer inget ”tokigt” med varken melodik eller harmonik i sången, tillägger hon. Eleni finner däremot i *Mbourini* spår av det modala system som är utmärkande för österländsk musik och som även används i grekisk folkmusik. Hon går dock inte in på några detaljer, men finner ändå en likhet i tonförrådet. Dimitra tycker inte att melodin i sången har någon som helst anknytning till folkmusik, men lägger däremot märke till hur kören i *Efta potamia* använder en skala som har sitt ursprung i epirotisk musik.

6.2.4 Arrangemang

Den genre som Eleni får associationer till i *Mbourini* är world music. Hon berättar:

Jag tror att så som han [Papakonstandinou] använder world music att han tar lite av stereotyper, men han sätter inte dem i sin riktiga kontext utan lite som att de refererar till musiken [folkmusiken] och så finns det en *beat* i bakgrunden och så dyker liran upp lite. Men hela grejen är typ en enda soppa, tycker jag.

Informanten ser ett problem i att de folkmusikaliska inslagen inte hittar sin rätta plats i musiken utan bara används på en ytlig nivå. Blandningen av olika traditioner i *Mbourini* gör att Eleni upplever kompositionen som väldigt rörig, det vill säga som en ”soppa” som hon uttrycker det. Informanten fortsätter prata om hur kompositören verkar vara ute efter de traditionella instrumentens *sound*, men att de inte är integrerade i musiken på ett tillräckligt bearbetat sätt, som nämnts tidigare. Också Dimitra upplever att arrangemanget inte bottnar i folkmusik, utan att gå in mer specifikt på vad det kan bero på.

Den bristfälliga anknytningen till folkmusiken i fråga om arrangerandet gör sig annars gällande i flera av de övriga sångerna. I *Kir Pantelis*, med sin ”kaotiska” karaktär, hittar Dimitra inget som anknyter till annat än rocktraditionen. Likaså tycker hon att arrangemanget i *Ta pedika mou stekia* ”imiterar en västerländsk ballad” och att inget ”nyskapande” förekommer i musiken, eftersom allt har gjorts tidigare. De västerländska influenserna gör sig även gällande i *Sou aksize mia kaliteri agalia*, menar Dimitra, och tar musikens tempo som exempel. Den musikaliska karaktären har ingenting att göra med den grekiska verkligheten, tillägger hon. Eleni tycker att arrangemanget är enkelt och att det lägger fokus på sångtexten. Det polyfoniska inslaget i kören, som båda informanterna tar upp i *Efta potamia*, kan däremot härledas till folkmusik, som tidigare nämnts.

6.2.5 Funktion

Generellt tycker informanterna att de utvalda sångerna inte har någon dansfunktion. Istället är det musik som man lyssnar till, menar Dimitra. Om *Sou aksize mia kaliteri agalia* säger hon att musiken skulle kunna användas i bakgrunden när ett sällskap sitter och äter eller pratar. Hon har egen erfarenhet av att sitta vid stranden och sjunga Dalaras, som är artisen i sången, i sällskap med andra. Eleni reflekterar över anledningen till att sångerna inte har dansant karaktär och undrar om det inte beror på att det är nykomponerad musik innehållande texter som riktar sig till folk i städerna via radio och liknande. Efter att jag frågar informanterna om funktionen i *Sou aksize mia kaliteri agalia* och andra sånger med liknande karaktär och om de har något gemensamt med den grekiska folkmusiken skulle det eventuellt finnas ett samband med den österländskt influerade musiken i fråga om att sitta och lyssna, som jag uppfattar det.

I *Efta potamia* finner ändå Dimitra en kluvenhet vad gäller funktionen på så sätt att sångens kretensiska karaktär av kretensarna själva inte skulle uppfattas som dansant, men som Dimitra i egenskap av Atenare – hon är bosatt i Aten – skulle kunna dansa till. Detta skulle alltså innebära att ”det inhemska folket” inte upplever musiken på samma sätt, eftersom de är

välbekanta med den specifika folkmusikaliska stilen, det vill säga den kretensiska folkmusiken. Dimitra berättar om ett kretensiskt festtillfälle där den aktuella sången spelades men där det inte blev någon dans för att sången ansågs vara för nutida och modern.

En annan sång som inte alls har något samband funktionsmässigt med traditionell musik är *Kir Pantelis* med sin rockiga karaktär. Dimitra konstaterar att det rör sig om urban musik som framförs exempelvis på rockkonserter där åskådarna hoppar runt. Det är även musik som lyssnas på hemma i anläggningen och som man kan dela med sig av till vänner och liknande. Den används dock inte i slutna sällskap eller föreningar, menar hon – detta som exempel på en folkmusikalisk funktion, som jag uppfattar informanten. Eleni lyfter fram målgruppen ungdomar som sången skulle kunna rikta sig mot. En sådan profilering uppfattar jag också som en funktion i sig. I likhet med *Kir Pantelis* har *Mbourini* enligt Dimitra också en lyssnarfunktion. Musiken går inte att dansa till på grund av rytmen utan passar bättre att lyssna till på exempelvis CD, radio eller i bilen, säger hon. Sången skulle inte heller lämpa sig i en modern kontext som en klubb. Informanten gör en jämförelse med i vilka miljöer folkmusiken förekom förr tiden och tar byar och tavernor som exempel. Eleni tycker att *Mbourini* hör till den musik som lyssnas till på exempelvis caféer.

Eleni reflekterar över funktionen i *Kirie astinome* och hur det inte heller här finns något samband med folkmusiken. Däremot, tycker hon, att den tidigare konstaterade hip hop-musiken fyller en funktion inom sitt område. Med utgångspunkt i den genrens funktion sätts musiken i och med det grekiska språket i en grekisk kontext och speglar på så sätt den grekiska verkligheten. Dimitra tar i samband med *Kirie astinome* upp målgruppen tonåringar och menar att detta inte är något som äldre människor skulle lyssna på. Avslutningsvis har inte heller *Ta pedika mou stekia* något gemensamt med funktioner i folkmusik, tillägger Dimitra.

6.2.6 Sångtext

Texten i *Ta pedika mou stekia* lyfts fram av Eleni och hon kommer så småningom fram till att den präglas av *neo entechno*-stilen. Texten är ”vardaglig” och ”direkt” av den anledningen att sångaren inte ”pratar filosofiskt”, menar hon, och ger några exempel. Sången ger bilder av idag men efter en tids fundering och diskussion kommer Eleni även fram till att grekisk folkmusik kan på ett ”direkt” sätt referera till äldre tiders egenheter. Dimitra skiljer på den aktuella texten, som handlar om livet i staden, och folkmusikaliska texter som kan vara mer lyriska och mer rimmande, speciellt musiken på de grekiska öarna. Orden i *Ta pedika mou stekia* är friare och har inget gemensamt med traditionell musik, menar informanten.

I *Kir Pantelis* reagerar Dimitra på hur ovanligt det är med grekisk text i rockmusik och konstaterar att de flesta grekiska rockgrupper de senaste åren sjunger på engelska. Dimitra anser annars att texten har en central roll i musiken, något som även Eleni påpekar. Det har betydelse att man sjunger på grekiska och att det relateras till en grekisk verklighet, menar hon. Dimitra reagerar dessutom på textens drastiska natur, men specificerar inte varför hon upplever orden som sådana. I *Kirie astinome* hamnar texten också i centrum, tycker Eleni.

Den är direkt, den har ett politiskt innehåll och riktar sig till polisen (- *Kirie astinome* betyder på grekiska *Herr polis*). I *Sou aksize mia kaliteri agalia* reflekterar Eleni över hur melodin eventuellt prioriteras bort till förmån för sångtexten och att den på så sätt kommer fram tydligare. Att det inte förekommer någon melodisk utveckling i sången beror alltså på att texten är i centrum, menar informanten.

6.2.7 Sammanfattning

Informanterna finner flera folkmusikaliska influenser i de undersökta sångerna. Sångerskornas röster i *Oria mou rodinella* upplevs vara förankrade i traditionell musik. Även i *Efta potamia* anses körsången böttna i ett flertal traditioner, alltifrån den bulgariska till den epirotiska. Klarinetten som böttnar i en romsk speltradition visar vid ett annat tillfälle hur den traditionella musiken gör sig påmind och de folkmusikaliska referenserna fortsätter med den kretensiska liran och lutan i sånger som *Mbourini*. Informanterna påpekar dock att instrumenten inte automatiskt gör sångerna till folkmusikaliska, utan handlar istället om att ge musiken en viss ”färg” från folkliga traditioner, framför allt i fallet med *Mbourini*. Folkmusiken ligger alltså på ytan, eftersom instrumenten inte alltid tillämpar ett traditionellt spelsätt utan försöker anamma en mer modern praxis. Detta med vissa undantag som klarinettspelet i *Sou aksize mia kaliteri agalia*, som redan nämnts. I övrigt lägger intervjupersonerna märke till flera instrument från utomgrekiska traditioner som exempelvis den klassiska rocksättningen med elgitarr, bas och trummor och andra instrument som saxofon. Med dessa följer då genrer som rock och jazz. Framför allt den västerländska musiken genomsyrar sångerna, konstaterar informanterna, och förutom rocken och jazzen spåras inslag av hip hop och ballad (i västerländsk stil). Även den österländska musiken gör sig påmind vid några tillfällen, men tar inte alls lika mycket plats som influenserna från väst. Den grekiska stil som sångerna generellt förknippas med är *entechno*, det vill säga den konstpopulära sången som har inslag av folkmusik men som ändå har mer populärmusikalisk karaktär.

Om sångernas form har informanterna inte mycket att tillägga, inte heller om melodik och harmonik. Vid några tillfällen nämns skalor och tonförråd som böttnar i folkmusik i samband med *Efta potamia* och *Mbourini*. I fråga om arrangemangen förs tankarna allt som oftast till andra genrer än folkmusiken. I de fall musiken ger intrycket av att böttna i traditionell musik dementerar informanterna den uppfattningen och menar att musiken ändå har sin grund i annat. Vad gäller sångernas funktion har de huvudsakligen en lyssnarfunktion, det vill säga musik som bland annat lämpar sig bäst i hemmet och som bakgrundsmusik i sociala sammanhang. Informanterna skiljer tydligt på funktionen i sångerna och den i folkmusiken och lyfter fram hur anpassade populärsångerna är till moderna företeelser och till bestämda målgrupper. Med en viss tveksamhet görs en parallell till österländskt influerad musik vad gäller lyssnandet. I bortfallet av musikexempel ingick den, enligt mig, mest österländskt påverkade sången, som eventuellt hade kunnat kasta mer ljus över saken. Även texterna behandlar ämnen som rör livet idag, menar studenterna, det vill säga företeelser som inte går att härleda till äldre tider. Det görs ändå en jämförelse med hur äldre texter kunde skildra den tidens egenheter i likhet med texternas funktion idag.

6.3 Sverige - Grekland: en jämförelse

Det framgår tidigt i informanternas reflektioner hur olika mycket de folkmusikaliska influenserna gör sig påmind i de grekiska och svenska sångerna. De grekiska informanterna identifierar redan från första sången traditionella instrument och hur folkmusiken har ”vävts in” i sången. I fortsättningen refererar grekerna till speltraditioner från olika områden i Grekland och i vilken grad de förekommer i musiken. Även de svenska informanterna finner några gemensamma nämnare mellan sångerna och folkmusiken, men gör inte ofta några direkta kopplingar till den sistnämnda. Allt som oftast är det amerikanska influenser som gör sig gällande i den svenska sångsamlingen, menar informanterna, något som även de grekiska studenterna lyfter fram. Trots att de grekiska sångerna har flera inslag av traditionell musik kommer man inte ifrån det faktum att drag från väst används i hög grad. Att västerländska influenser i musiken förekommer i båda länderna är alltså ett faktum. De grekiska informanterna lyfter vid några tillfällen fram österländska inslag i musiken, vilket även tyder på influenser från annat håll. Trots att det i samband med de grekiska sångerna talas om traditionell musik konstaterar informanterna att den ofta ligger på ytan, med vissa undantag. Folkmusiken används med andra ord inte som utgångspunkt utan tillför istället ”färg” i musiken. En liknande funktion får folkmusiken i den mån den förekommer i den svenska sångsamlingen.

I sång- och spelstilen finner svenskarna flera, som de upplever det, tveksamma referenser till folkmusik, bland annat fiolspelet, och sångstilen, med några få undantag, exempelvis altfiolen i en av sångerna. Det förekommer mer än en gång en kluvenhet kring vad som skulle kunna kategoriseras som folkmusikaliskt, medan grekerna vid flera tillfällen finner uppenbara anknytningar till just traditionell musik, framför allt vad gäller val av instrument, lutan och liran, och spelstil, exempelvis kören i en av sångerna. De svenska informanterna lägger mer fokus på formen i sångerna och hur denna skiljer sig med användandet av bland annat vers och refräng från den folkmusikaliska A- B-formen. En sådan fokus har ej grekerna, utan väljer i så fall att lyfta fram parametrar som spelstil i högre grad, som redan nämnts. Svenskarnas betoning på melodik och harmonik och hur dessa allt som oftast leder tankarna bort från folkmusiken förekommer till viss del i den grekiska diskussionen. I det sistnämnda fallet läggs dock mer uppmärksamhet på parametrar som musikens funktion. Just funktionen lyfts även fram i den svenska delen, i vilken fler likheter med folkmusiken förekommer än hos grekerna, framförallt i fråga om dansandet. I de musikaliska arrangemangen finner samtliga likheter med traditionell musik. Svenskarna nämner den lilla sättningen som exempel och grekerna den polyfoniska kören. I de flesta sångerna i båda länderna konstaterar dock informanterna att andra traditioner ligger bakom, det vill säga angloamerikanska sådana. I sångtexterna drar svenskarna paralleller till folkmusik i fråga om budskap, sensmoral och målade kärleksord, företeelser som grekerna inte lyfter fram alls. Istället visar informanterna på hur annorlunda sångtexterna av idag är, eftersom de bland annat speglar livet i staden till skillnad från livet på landet.

7 Diskussion

Utifrån min forskningsfråga kommer jag i det följande kapitlet att diskutera mina resultat och anknyta dem till min teori. Förutom referenser till den tidigare forskningen och teorikapitlet finns även referenser till resultatdelen.

7.1 Likheter och influenser

En väsentlig skillnad mellan informanterna är hur de svenska studenterna drar sig för att prata om direkta folkmusikaliska influenser i sångerna. De pratar i stället om likheter med folkmusik och drar paralleller till densamma. Vid några tillfällen hejdar de sig när de tycks finna något som skulle kunna vara ett folkmusikaliskt drag. Annorlunda är det med de grekiska informanterna, som vid flera tillfällen pratar om de direkta folkmusikaliska influenserna i vissa av sångerna. I diskussionen kring *Efta Potamia* (s. 32) diskuterar Eleni kring influenser från traditionell musik från inte mindre än tre olika områden i Grekland och utöver detta finner hon även spår av bulgarisk musik. Förmågan att specificera sträcker sig alltså långt bland grekerna.

Vad kan vara anledningen till denna påtagliga skillnad? I mitt samtal med Vaia Zannou (20091210) framkom att det i Grekland förekommer en åtskillnad mellan olika musikstilar som till exempel laiko, dimotiko och rebetiko. Kanske gör denna mer specifika kategorisering att diskussionen kring musikaliska influenser underlättas. Kanske är hela första hälften av min frågeställning, som handlar om folkmusik i populärmusik, mer lämpad för en grekisk kontext än en svensk. Rosendahl (2003) skriver om hur märkbar folkmusiken fortfarande är i dagens grekiska populärmusik (s. 13) och kanske exponeras de grekiska informanterna mer för den traditionella musiken på detta sätt, vilket i sin tur ger dem mer kunskap om folkmusik. Att de svenska informanterna inte lyfter fram några folkmusikaliska influenser kan också bero på att det helt enkelt inte förekommer så många i de svenska sångerna. Tidigt konstaterar svenskarna hur musiken bottenar i andra traditioner, som ligger långt ifrån folkmusiken. Med den utgångspunkten kan hela diskussionen kring mitt ämne te sig en aning komplicerad. Men diskuteras något tillräckligt länge finner man så småningom det man söker efter. Slutsatsen kring den svenska diskussionen skulle kunna vara att sökandet efter folkmusik blev krystad, eftersom informanterna upplevde det svårt att finna någon referens till äldre musik. Visst förekom likheter, som redan nämnts, men i det stora hela diskuterades dessa likheter på ett tämligen ytligt plan, något som nog inte hade med informanternas verbala kompetens att göra. I min diskussion med Heiling (samtal 20100420) kom folkmusikers förmåga upp att sätta ord på en musikalisk företeelse och de eventuella brister i en sådan verbal skildring på grund av att det helt enkelt inte ligger i den svenska folkmusikaliska traditionen att reflektera över musik på "akademisk nivå". Om detta kan vara anledningen till resultatet är inte säkert, men kan ändå nämnas i sammanhanget.

Att de svenska sångerna är hämtade från en topplista som inriktar sig på populärmusik måste givetvis ha haft en inverkan på letandet efter folkmusikaliska referenser. Efter att själv ha

lyssnat igenom musiken före den svenska intervjun ställde jag mig uppriktigt sagt frågande till om mina informanter skulle hitta något ”matnyttigt” i materialet. Men det var just det jag ville - att på ett slumpartat vis ta musik från vår vardag och det som gemene man kommer i kontakt med i media och visa i vilken grad den traditionella musiken gör sig gällande. Att lotta ut tio sånger och låta dessa representera populärmusiken i Sverige gör visserligen undersökningen mycket begränsad och resultatet tål inte ett alltför vidgat perspektiv, men kan förhoppningsvis ge läsaren något att förhålla sig till i sitt eget lyssnande. Det som nämnts ovan kan givetvis också appliceras på den grekiska undersökningen. Anmärkningsvärt var annars med den grekiska topplistan hur kommersiellt gångbar och populär äldre musik och även folkmusik fortfarande är i landet. Flera av dessa äldre sånger, med undantag för folkvisan *Oria mou rodinella*, kom inte med i utlottningen, något som ytterligare hade förstärkt bilden av hur den grekiska folkmusiken fortfarande är närvarande.

7.2 Folkmusik eller inte

I teorikapitlet (s. 4) behandlar Johansson (2004) problematiken med att identifiera folkmusikaliska meningspotentialer av idag och hur enbart ett framtida historiskt perspektiv på musiken, i det här fallet sångerna i undersökningen, skulle kunna ge en förståelse angående potentiella folkmusikaliska influenser (eller likheter). I teorikapitlet (s. 8) lyfts den svenska folkmusikens förändring under senare tid fram, en förändring som gör folkmusiksbegreppet mycket mer komplicerat. Hur ser folkmusikaliska karakteristika ut idag egentligen? Detta skulle alltså mina informanter förhålla sig till och reflektera över. I likhet med Johanssons (2004) resonemang kring hur man i identifierandet av musiken måste ta hänsyn till historiskt konstituerade referenser (s. 4) utgår de svenska studenterna i min studie ifrån ett 1800-talsideal av folkmusik i Sverige. I egenskap av praktiserande musiker förhåller sig exempelvis Fredrik till fiolen, som sedan lång tid tillbaka är det centrala instrumentet inom folkmusiken i landet. Det äldre idealet gör sig även gällande i hur informanterna reagerar på instrument som dragspel i en av sångerna (s. 24) och hur dragspelet medverkar till att införa harmonik i större utsträckning i folkmusiken, som också framgår av teorikapitlet (s. 8). Det harmoniska klingandet som är överordnat melodin, menar informanterna, skulle kunna visa på andra influenser än folkmusik – ett ställningstagande som lika gärna hade kunnat vara taget från en betydligt äldre värderingskontext. I teorikapitlet (s. 8) framgår hur svårt det är att komma ifrån den nationalromantiska synen på folkmusik, en syn som de svenska informanterna alltså till stor del utgår ifrån. Informanterna är ändå själva medvetna om att deras ideal går långt tillbaka i tiden och problematiken med att vara låsta i ett sådant i diskussionen om dagens folkmusik (s. 31).

De svenska studenternas diskussion kring ”den folkmusikaliska ytan” i sången *Du är min man* kan relateras till Johanssons (2004) begrepp *yt- och djupstruktur* (s. 4). Ytstrukturen handlar i det här fallet om hur studenterna reflekterar över hur människor i allmänhet skulle uppfatta sången som folkmusikalisk, men att den i själva verket inte är det (s. 25). En folkmusiker, som genom sitt musicerande och så vidare uppnår en annan förståelsenivå, kan på så vis se under ytan, det vill säga djupstrukturen. I den grekiska sången *Mbourini* talar informanterna

också om en slags yta - färgen från traditionella instrument - men att musiken i själva verket bottenar i en rocktradition (s. 31-32). Eleni understryker hur det förekommer inslag av folkmusik, men att den inte är integrerad i musiken. Det kan alltså röra sig om en ytstruktur i sången som ger sken av att vara mer traditionell än vad den är. Eleni och Dimitra kan i egenskap av folkmusiker, åter igen, se igenom ytan och synliggöra musikens inneboende ”sanna natur”, djupstrukturen. Själv tycker jag mig uppfatta ett samband mellan *Du är min man* och *Mbourini* vad gäller mina informanternas reaktioner på respektive sång. På något vis upplevde jag att de blev en aning provocerade av musikens karaktär som möjligtvis skulle kunna uppfattas som folkmusikalisk av någon som inte är bevandrad i genren folkmusik. Informanternas förmåga att se djupstrukturen – ”sanningen” bakom musiken – skulle ha kunnat resultera i reaktionen ovan. Jag utgår också ifrån mitt eget intryck av de två sångerna, som jag före intervjuerna uppfattade som mer folkmusikaliska än vad mina informanter gjorde.

Eller skulle det kunna vara så att *Du är min man* och *Mbourini* egentligen är folkmusik, men att vi ännu inte vet om det, eftersom enbart framtiden kan förtälja hur det ligger till? Den skepticism som informanterna uttrycker i *Du är min man* kanske beror på att det ännu inte finns några historiskt konstituerade referenser till de eventuella folkmusikaliska dragen i sångerna, något som även kan gälla spelstilen som enligt de grekiska informanterna inte hör hemma i en folkmusikalisk kontext i *Mbourini*. I genomgången av tidigare forskning (s. 3) skriver Ramsten (1992) om förändringen av folkmusiken som är ”en medveten kulturell process där folkmusiken förnyas och återanvänds och får nya funktioner och ny innebörd.”. Just funktionen blir oklar hos svenskarna och förvirring uppstår även gällande musikens ”innebörd”. Med utgångspunkt i Ramstens (1992) resonemang skulle det alltså kunna vara folkmusik i Sverige, som har genomgått en förändring. Samma sak skulle jag nästan våga säga om *Mbourini*, även om informanterna verkade mer bestämda var gränsen skulle sättas mellan folkmusik och andra genrer i det aktuella fallet. Att våga påstå att det här rör sig om folkmusik är kanske att sticka ut hakan, men min intention är enbart att föra ett rimligt resonemang med utgångspunkt i min teori och empiri.

7.3 Melodik, harmonik och artikulering

De svenska informanterna i studien lyfter kontinuerligt fram melodiken som den centrala utgångspunkten i folkmusiken till skillnad från hur de upplever populärsångerna med sin allt som oftast harmoniska prioritering. Detta strider till viss del mot Johansson (2004) som menar att melodins roll som stildefinierande parameter i svensk folkmusik inte är av avgörande betydelse (s. 4-5). Istället lägger han betoning på *hur* man spelar, något som gör att melodin blir underordnad. Sättet att spela handlar om att i melodispelet rikta in sig på den artikulering, bestående av bland annat ornament och frasering, som gör sig gällande inom genren. Att som Johansson (2004) lyfta fram spelstilen som stildefinierande parameter kan härledas till hur de grekiska informanterna lägger fokus på just spelsättet. Melodins betydelse diskuteras inte alls i lika hög grad, utan istället förhåller de sig till hur exempelvis den kretensiska liran lämnar sin ursprungliga kontext med allt vad det innebär i fråga om artikulering och hur instrumentet

försöker anamma ett spelsätt som ligger närmare en annan tradition. På liknande vis pratar de om exempelvis kören i *Efta potamia* och hur sångsättet bottnar i en viss folkmusikalisk tradition.

De svenska informanternas diskussion kring hur musiken utgår ifrån en harmonisk grund kan anknytas till Johanssons (2004) diskussion kring ackompanjemang inom exempelvis fusionmusik som inte är beroende av melodiskt spel i lika hög grad som folkmusiken (s. 5). Eftersom det i min studie är populärsånger som undersöks, är det kanske inte orimligt att annan praxis än den folkmusikaliska förekommer. Att ett ackompanjemang i musiken är utgångspunkten som melodin sedan förhåller sig till överensstämmer med hur de svenska informanterna till stor del ser på sångerna. Fredrik, som tar upp problematiken med trummornas förhållningssätt till melodik, kan härledas till hur också Johansson (2004) problematiserar trummornas roll i folkmusikaliska sammanhang där samtliga instrument, även trummorna, måste förhålla sig till det melodiska förloppet (s. 5). Informantens utläggning om de metriska svårigheter som uppstår i samband med trummornas medverkan i folkmusiken visar på ett problem som inte förekommer i populärmusiken i lika hög grad i och med den metriska regelbundenhet som finns i rytmerna.

För att gå tillbaka till harmonikens underordnade betydelse i folkmusiken håller sig de svenska informanterna, som tidigare nämnts, till ett ideal som skulle kunna vara över hundra år gammalt. Trots att folkmusiken till viss del genomgick en förändring i fråga om harmonik under 1970-talet, innan informanterna ens var födda, sätts denna äldre uppfattning om folkmusik främst. Ramsten (1992) skriver om utvecklingen, som framgår i början av studien (s. 3), att ”Klangen och den markerade pulsen blir hos många spelmän och folkmusikgrupper viktigare utförandepraktiska parametrar än ett utvecklat, ornamenterat melodispel.”, något som talar för såväl harmonik som metrisk regelbundenhet i folkmusiken.

7.4 Kulturimperialism kontra ackulturation, westernisation kontra modernisation

De svenska informanterna konstaterar tidigt i intervjuerna hur påtagliga de amerikanska influenserna är i de utvalda populärsångerna. Det ironiska är att Svensktoppen som i början av 1960-talet grundades för att lyfta fram den svenska musiken (s. 11) som en reaktion mot influenserna utifrån idag till större del genomsyras av just det utländska, i alla fall om man ska utgå från resultaten i studien. I teorikapitlet (s. 11) skriver Rosendahl (2003) att det enda som är kvar av ”det svenska” i svensk musik är det svenska språket, något som kanske informanterna hade hållit med om. Frågan är om det rör sig om kulturimperialism från USA eller inte. Definitionerna av begreppet i teorikapitlet (s. 13-14) handlar bland annat om hur amerikanska intressen slår sig fram på bekostnad av den inhemska kulturen som folkmusiken utgör en del av. Ur ett svenskt folkmusikaliskt perspektiv skulle man kunna påstå i denna studie att vi ligger på gränsen till kulturimperialism, men ändå inte helt och hållet, eftersom informanterna finner en del likheter med folkmusik även om de sällan pratar om några direkta influenser. De sånger som bottnar i dansbandsgenren, som exempelvis *Carina*, leder

svenskarna in på folkmusik mer än en gång. I andra sånger som *Du är min man* och *Om du lämnade mig nu* likaså. Alltså är den svenska folkmusiken inte helt bortglömd med utgångspunkt i denna undersökning. Däremot är det definitivt fråga om ackulturation då utländska influenser, enligt informanterna först och främst från USA, har integrerats i de svenska sångerna.

I den grekiska musiken finner informanterna en direkt anknytning till traditionell musik, som redan nämnts, men de västerländska influenserna förekommer också i stor utsträckning. Pennanens (1999) begrepp *westernisation* (s. 5-6) är till viss del relevant, eftersom informanterna i flera av sångerna konstaterar att det inte finns någon större anknytning till grekisk folkmusik, ibland ingen alls. Stora delar av musiken innehåller alltså västerländska element, konstaterar informanterna vid flera tillfällen, och i vissa fall har en utomstående tradition anammats helt och hållet med undantag för språket som fortfarande är grekiska. Lilliestam (1998) menar att det är lättare att förflytta musikaliska stilmedel från en kultur till en annan än det verbala språket (s. 14), något som i hög grad verkar gälla här. Den kulturimperialism, som de svenska sångerna står vid gränsen till, ”söker mark” även i den grekiska sångsamlingen men kanske inte i samma utsträckning. Fortfarande finns referenserna till folkmusiken, även om musikens kärna inte alltid utgår ifrån folkliga traditioner förutom i fallet med *Oria mou rodinella*. I denna sång rör det sig om Pennanens (1999) begrepp *modernisation* (s. 5-6) då de västerländska influenserna, som jag tycker är gitarren, finns integrerade i musiken, men att den traditionella kärnan ändå finns kvar. De grekiska informanterna finner även vissa österländska influenser i sångerna, en företeelse som då går under namnet *orientalisation* (s. 5-6). Jag har också tidigare diskuterat problematiken med bortfallet och hur musiken eventuellt hade kunnat öppna upp för en mer utförlig diskussion om just österländska influenser.

7.5 Två nationaliteter

I letandet efter informanter till min studie fanns en ovisshet kring vilka grekiska folkmusiker som skulle medverka i undersökningen. Eftersom jag sedan tidigare visste att folkmusikutbildningar inte förekommer i högre grad i Grekland trodde jag först att jag aldrig skulle hitta några musiker på ”akademisk nivå” som dessutom var förmögna att sätta ord på sitt musicerande och kunna reflektera över mitt ämne. Så småningom kom jag att förlika mig med tanken att de grekiska informanterna antingen skulle vara självlärda eller ha lärt sig musicera genom en mästare-lärlingrelation. Att kunna jämföra folkmusikstudenter på en svensk musikhögskola och studenter som har lärt sig spela med hjälp av andra inlärningsmodeller hade kunnat vara mycket givande ur ett musikpedagogiskt perspektiv. Det visade sig dock slutligen att mina grekiska informanter kom från ett universitet, som redan nämnts i inledningen. De besatt åtskilliga teoretiska kunskaper kring den grekiska traditionella musiken och verkade dessutom ha den historiska överblicken vad gällde folkmusikens utveckling fram till idag. Detta är kanske inte hela sanningen, eftersom jag enbart hade kontakt med dem vid ett tillfälle, men just det intrycket av studenterna består.

Johansson (2004) lyfter fram betydelsen av att ha gemensamma förståelseramar och ett gemensamt referenssystem vid möten med individer med olika bakgrunder (s. 5), i det här fallet jag och mina informanter, både de svenska och grekiska. Det faktum att samtliga intervjupersoner var införstådda i den terminologi som förekommer på musikaliska institutioner möjliggjorde relativt friktionsfria samtal mellan mig och informanterna. Samtliga punkter i min intervjuguide och mycket utöver dessa kunde diskuteras och utvecklas i båda fokusgrupperna.

7.6 Avslutning

Med utgångspunkt i min forskningsfråga *Vilka folkmusikaliska influenser kan man spåra i svensk respektive grekisk populärmusik och hur resonerar svenska respektive grekiska folkmusikstudenter kring dessa influenser?* har jag försökt visa hur utbredd folkmusiken i populärmusikaliska sammanhang egentligen är idag och gett prov på ett antal studenters förmåga att reflektera och dra slutsatser kring min frågeställning. Resultaten visar att folkmusiken inte gör sig lika påmind i den svenska musiken som i den grekiska, men att det samtidigt är svårt att avgöra i det svenska fallet vad som egentligen konstituerar begreppet folkmusik. Resultatet visar också på hur influenser utifrån, framför allt amerikanska sådana, har mycket inflytande i den utvalda sångsamlingen för studien, och att kulturimperialismen ”står vid tröskeln”, men att den ännu inte har tagit över helt och hållet, varken i Sverige eller i synnerhet inte i Grekland. Det har också visat sig hur jag i mina samtal med informanterna i båda länderna kan diskutera min frågeställning på ett friktionsfritt plan genom att vi delar ett gemensamt referenssystem.

Utgångspunkten i det tidigare nämnda 1800-talsidealet av folkmusik i Sverige kan enligt min uppfattning vara en aning förlegat och behöver därför förnyas. En betoning på musikens artikulering eller spelstil, som är fallet hos grekerna, istället för att genom ett statistiskt förhållningssätt exempelvis prioritera melodiken framför harmoniken, som svenskarna understryker, kan eventuellt vara med och bidra till en sådan förnyelse. Kanske förekommer en liknande problematik i den grekiska folkmusiken, men jag finner i denna studie inte riktigt belägg för ett sådant påstående och kan därför enbart lyfta fram problematiken med folkmusiken i Sverige. Att de svenska informanterna själva är medvetna om låsningen vid ett äldre ideal gör ändå att möjligheten till ändring är betydligt större än vad den kunde ha varit.

Kanske kan mitt resultat gällande en nalkande kulturimperialism uppfattas som en varningens klocka att värna om det egna, i det här fallet folkmusiken i varje land. Därför är det viktigt att folkmusikutbildningar som de på de svenska musikhögskolorna existerar för att hålla den traditionella musiken vid liv och skapa kompetenta folkmusiker, som i sin tur kan föra folkmusiken vidare och inspirera yngre generationer att lyssna på och utöva den. Kanske är det en lärdom för Grekland att ta tillvara sin traditionella musik och inte ta den förgiven. Än så länge finns kanske inte någon risk för någon total ”amerikanisering”, men hur kommer det se ut i framtiden? Än så länge finns inte någon utbredd folkmusikutbildning i landet och musikhögskolorna verkar i regel lägga fokus på den klassiska musiken. Att uppmuntra en institutionalisering av grekisk folkmusik i syfte att säkra dess fortlevnad och status anser jag

därför vara viktigt för den grekiska folkmusikens utveckling. Institutionaliseringsen av folkmusiken skulle också leda till en ”akademisering”, som hade kunna öppna upp för mer forskning kring ämnet, något som hade gagnat den traditionella musiken och öppnat upp den mer för omvärlden. Som jag redan nämnt var det trots allt tack vare mina grekiska informanternas förmåga, liksom svenskarnas, att teoretisera och reflektera kring ämnet som denna studie möjliggjordes.

7.7 Fortsatt forskning

Som regel verkar forskning ständigt väcka nya frågor till liv och min studie är inget undantag. Att forska vidare kring hur folkmusiken yttrar sig i olika kontexter och i olika länder kan leda till intressanta resultat kring vilka former folkmusiken tar sig. Att göra studier kring kulturimperialism och ackulturation kan också föra med sig intressanta slutsatser om rådande förhållanden i musiklivet i olika delar av världen. För att anknyta till institutionaliseringen av folkmusiken vore det också intressant att forska mer om vad den hade haft för konsekvenser för både musiker och musiken. Hade en sådan undersökning visat på någon form av positiv utveckling hade en liknande modell kunnat uppmuntras i andra länder än Sverige, något som för tankarna till hur Vietnam just nu försöker anamma den svenska formen av musikundervisning i klassrummet.

Vidare hade det ur ett mer musikvetenskapligt perspektiv varit intressant att hitta vad som utgör det musikaliskt unika i ett visst land i en tid av alltmer likformighet som ett resultat av en välutvecklad infrastruktur. Jag kan minnas att jag någonstans har läst att flera skribenter i Sverige är så förtrogna med svensk kultur att de inte behöver förklara vad svenskheten i musiken egentligen bottnar i. Frågan är om de verkligen vet och kan specificera vad den bottnar i?! Denna och andra frågeställningar skulle vara intressanta att få svar på i framtida studier.

Källförteckning

Litteratur

- Baset, S. & Schulzrinne H. (2004). *An analysis of the skype peer-to-peer Internet telephony protocol*. New York: Columbia University.
- Boyd, J. (2008). Traditional music and the World Music marketplace: A producer's experience. *Popular Music History*, 3 (3), 295-304.
- Bryman, A. (2002). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.
- Ely, M. m. fl. (1993). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken – cirklar inom cirklar*. Lund: Studentlitteratur.
- Ericsson, C. (2001). *Det moderna: ofullbordat projekt eller nederlag för mänskligt förnuft - En orientering i modernitetsteorier*. Musikpedagogik - forskning och utveckling. Malmö: Musikhögskolan.
- Ewbank, A. J. & Papageorgiou, F. T. (1997). *Whose Master's Voice? : The Development of Popular Music in Thirteen Cultures*. Westport: Greenwood Press.
- Holst, G. (1975). *Road to Rembetika*. Athens: Denise Harvey & Company.
- Johansson, M. (2004). Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd. *Norsk Folkemusikklags skrift*, 17, 85-126.
- Jonsson, L. (1994). *Musiken i Sverige. 4*. Stockholm: T. Fischer & Co.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lilliestam, L. (1998). *Svensk rock: musik – lyrik - historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lundberg, D., Ternhag, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Smedjebacken: Smegraf tryckeri.
- Papanikolaou, D. (2007). *Singing Poets : Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Pennanen, R. P. (1999). *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Phillips, Kenneth. H. (2007). *Exploring research in music education and music therapy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramsten, M. (1992). *Återklang : Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg: Arne Tryckare AB.
- Rosendahl, E. (2003). *Jag reste med en gitarr men återvände med en bouzouki*. Göteborg: Institutionen för musik- och filmvetenskap.

Sohlmans musiklexikon (1975). Stockholm: Sohlmans förlag AB.

Tunstall, J. (1977). *The Media Are American – Anglo-American Media in the World*. New York: Colombia University Press.

Van der Merwe, P. (1992). *Origins of the Popular Style*. Oxford: Oxford University Press.

Watts, N. (1988). *The Greek Folk Songs*. Bristol: Bristol Classical Press.

Internet

www.sub.su.se/national/tglob45.htm. Dat. 20091101

www.e-radio.gr. Dat. 20100328

www.sverigesradio.se/cgibin/p4/programsidor/artikel.asp?ProgramID=2023&Artikel=454911. Dat. 20100408

www.sv.wikipedia.org/wiki/Svensktoppen. Dat. 20100408

www.ifpi.se/?page_id=3. Dat. 20100408

www.ifpi.se/?page_id=7. Dat. 20100408

www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/sverige/musik/popul%C3%A4rmusik?i_h_word=svensk+popul%C3%A4rmusik. Dat. 20100409

www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/kulturimperialism. Dat. 20100411

www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/ackulturation. Dat. 20100412

www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/form/172964. Dat. 20100506

Muntliga källor

Ale Möller, folkmusiker, intervjuperson, 20100130

Eva Saether, universitetslektor, intervjuperson, 20091110

Gunnar Heiling, universitetslektor, handledare, 20100420

Marianna Smaragdi, doktorand, intervjuperson, 20091117

Vaia Zannou, musiklärare, intervjuperson, 20091210