

Strukturell musikanalys

Undersökning av en antropologisk musikanalysmetod



LUNDS
UNIVERSITET

Av: Mathias Wiklöf

Handledare: Hanna Wittrock & Christer Lindberg

SANK02 – VT15

Avdelningen för Socialantropologi, Sociologiska institutionen

Abstrakt

Denna uppsats kommer att presentera ett nytt sätt att tänka kring och analysera musik. Initialt visar den på hur bristfälligt antropologer har studerat musik och presenterar sedan kort huvuddragen i Alan P. Merriams teoretiska ramverk gällande musik. Han är en av de få antropologer som seriöst har försökt studera musik ur ett antropologiskt perspektiv. Mycket av det han skrev har klassats som etnomusikologi, en disciplin som länge har gått sida vid sida med antropologi. Relationen mellan musikens antropologi och etnomusikologi kommer att diskuteras. Den strukturella musikanalysmetod som senare presenteras ämnar tillhöra en musikens antropologi.

Genom att först argumentera för likheter mellan myt och musik som uttryckssätt kommer sedan Levi-Strauss mytanalys att anpassas för att kunna appliceras på musikalisk empiri. Detta är stommen för den strukturella musikanalysen.

Nyckelord: Socialantropologi, Levi-Strauss, Musik, Merriam, Musikanalys, Strukturalism

Innehållsförteckning

Inledning	5
Syfte	7
Etnomusikologi och en musikens antropologi	9
-Antropologers svårigheter med musik	12
Metod och bakomliggande teori	17
-Levi-Strauss Analys	25
Strukturell Musikanalys	27
-Kompareringsprocessen	31
-Applicering och relevans	34
-Diskussion	40
Kritik	44
Sammanfattning och slutsats	46
Bibliografi	48

*What an odd thing it is to see
an entire species - billions of
people- playing with, listening
to meaningless tonal patterns,
occupied and preoccupied for
much of their time by what
they call 'music'*

- Oliver Sacks

Inledning

Som nybliven student inom socialantropologi hade jag vid ett tillfälle förmånen att få delta i en etnografisk filmvisning där regissören var närvarande för att efteråt svara på publikens eventuella frågor. Under denna frågestund framgick det att musik innehar en central roll i det porträtterade samhällets traderande berättartradition.¹

Varje gång medlemmar av Akka-folket berättar en historia är det sedligt att de ackompanjeras av trummor. Trots detta lyftes inte musiken eller rytmens betydelse fram i filmen. Detta kan tyckas märkligt eftersom regissörens syfte med filmen var att berätta *deras* historia och föra den vidare. Exakt vad musikens roll är för Akka-folket och varför musik är så närvarande i deras historieberättande är frågor som för mig lämnas obesvarade.

Det finns få etnografiska arbeten som tar upp musik, än mindre som behandlar dess roll, funktion och mening i samhället. I Bronislaw Malinowskis klassiska verk *Argonauts of the Western Pacific*, vilken har varit tonsättande för den moderna antropologin, nämns inte ordet musik en enda gång. Malinowski nämner dock trummor och trummande tillsammans med sång och dans, som ett vanligt inslag vid ceremonier och festiviteter. I Evans-Pritchards *Theories of Primitive Religion* tas musik inte upp alls, trots att det skulle vara orimligt att anta något annat än att musik på något sätt har varit närvarande i det som han studerar. Franz Boas skrev mycket kort och fragmentariskt om musik och så även några av hans studenter. I *Patterns of Culture* tar Ruth Benedict upp musik vid två tillfällen i korta passager.

Ett av dem i förbifarten, då hon beskriver hur ett folk använde sig av trummor, när de delade med sig av de drömmar som de hade drömt. I samhället ansågs drömmar vara en viktig kraftkälla. (Benedict, 1946: 83) Hon tar dock inte tillfället i akt att reflektera över *varför* medlemmar av detta folk trummar när de berättar om något de fäster vikt vid, men inte gör det när de berättar något trivialt.

I likhet med språk är musik ett universellt kulturellt fenomen. Somliga går så långt som att kalla det för ett universellt språk. Med tanke på att musik är ständigt återkommande kan det tyckas märkligt att antropologer inte har fästs någon större vikt vid det. I synnerhet då antropologin anses vara en holistisk vetenskap. Holism avser här den Boasianska definitionen, att system och dess komponenter inte går att determinera eller fullständigt förstås ifall de inte studeras som en

¹ Detta är även gällande för många andra traditionella kulturer. För ytterligare exempel läs förslagsvis Bobby Lees *Effortless Drumming & The Art of Storytelling*

helhet. Det är endast då det blir möjligt att på ett betydelsefullt sätt iaktta dem. Helheten anses vara viktig för att förstå delarnas beteende och vice versa (Lindberg 2005:132)

Denna strävan efter en holistisk återgivning verkar inte innefatta musik, något som kan tyckas (se över användningsfrekvens) paradoxalt då musik, liksom språk, är ständigt förekommande i alla kända samhällen, och då lingvistisk antropologi har blivit en väletablerad ”egen disciplin”. Etnomusikologi är det närmsta vi har en egen disciplin rörande musik, och dess relation till antropologi är något som kommer att lyftas fram i en senare del.

Skulle inte en studie av fler av samhällets delar bidra till en större och djupare förståelse för hela systemet? Detta gäller inte exklusivt musik, utan kan även innefatta andra konstformer vars studium oftast tillskrivs de humanistiska disciplinerna. Av platsskäl kommer här endast musik beröras.

Jag vill återvända till det inledande citatet. Det konkretiserar det sätt varpå jag anser att antropologer – om än omedvetet - har behandlat musik. ”Meaningless tonal patterns” eller tonala mönster utan mening, är det stycke som fick mig att vilja inleda uppsatsen med det. Uttalandet dryper av ironi och lyckades provocera fram frågan ifall det verkligen kan stämma. Är de tonala mönstren verkligen meningslösa eller kan man faktiskt utröna något från dem och det beteende som ständigt återskapar dem?

Syfte:

Syftet med denna uppsats är att undersöka ett nytt sätt varpå man kan förhålla sig till, och skriva om musik antropologiskt. Denna önskan grundar sig i frågeställningen ovan, huruvida tonala mönster bör betraktas som meningslösa, eller ifall det faktiskt går utröna något från dem och det beteende som ständigt återskapar dem?

Det är en stor fråga och därför kommer delfrågor att behandlas här för att kunna underbygga en framtida argumentation åt ena eller andra hållet.

Först kommer uppsatsen att behandla några av Alan P. Merriams tankar kring etnomusikologisk metod. Förhållandet mellan etnomusikologi och antropologi kommer sedan att diskuteras för tydliggöra fältet och på vilket sätt det kan anses vara relevant för en antropolog att studera musik. Merriams fokuserar på hur antropologi kan förstärka etnomusikologin, och denna uppsats ämnar beröra hur etnomusikologin – eller studien av musik i kultur - kan förstärka antropologin. När Merriam utreder vad etnomusikologin behandlar, nämner han att det sällan diskuteras om vad musik faktiskt är eller vad det inte är (Merriam 1980:47). Detta är något som kommer att behandlas här. Uppsatsen kommer även kortfattat och schematiserat redogöra för antropologers generella inställning gentemot musik, och hur det kommer sig att de inte har behandlat det särskilt ofta.

Undersökningen av syftet kommer att utföras genom att ta fram och undersöka en antropologisk musikanalysmetod. Denna metod kommer att vara en alterering av Levi-Strauss mytanalys. Hans mytanalys bygger på en strukturell lingvistisk analys, och vilar på antagandet att språkstruktur och mytstruktur delar många karaktärsdrag. En delfråga som kommer behöva besvaras för att legitimera en användning av Levi-Strauss mytanalys blir ifall musik delar många karaktärsdrag med språk och myter. En delfrågeställning blir då ifall det hade varit möjligt att använda sig av musik istället för myter som empiri, i en analysmetod snarlik Levi-Strauss. Merriam nämner i sin *The Anthropology of Music* att han inte känner till någon studie som har lyckats bryta ner och hitta de element som bygger upp och definierar en särskild musikstil. (Merriam 1980:55-57). Det kommer undersökas ifall detta går att besvara med denna hypotetiska musikanalysmetod.

Uppsatsen syftar till att bli en förlängning och vidareutveckling av två av Merriams tre olika analysnivåer, nämligen konceptualiseringen av vad musik är, och sedan den mer renodlade analysen av musikens ljud. Detta kommer att genomföras från ett antropologiskt perspektiv och inte ett etnomusikologiskt.

Det kommer att undersökas vad musikanalysmetoden kommer att kunna behandla och svara på, gällande specifika grupper klassificering av musik och ljud. Den kommer även att undersöka hur en sådan analysmetod hade behandlat musikaliskt differentierande och musikskapande beteendes användning och funktion i samhällen.

Den strukturella musikanalysen ämnar främst vara en extensiv, komparativ studie, men på grund av dess uppbyggnad kan den även vara intensiv och partikulär. Dessa metodologiska tillvägagångssätt är hämtade från Merriams syn på metod (Merriam 1980:41-43). Musikanalysen kommer att kunna täcka över stora mängder data i jämförelserna, men detta utesluter inte möjligheten att enbart använda empiri från ett särskilt folk eller en särskild subkultur; snarare tvärt om.

Sammanfattningsvis ämnas med uppsatsen undersöka ett sätt och en metod att studera beteende i och kring musik, samt ge stödet åt en antropologisk forskning av musik inom disciplinen.

Etnomusikologi och en musikens antropologi:

Alan Merriam är ett av de största namnen inom musikens antropologi och har gett ut boken *The Anthropology of Music*. I den föreslår han ett analysystem uppdelat i tre nivåer för ämnet han kallar för etnomusikologi. Han myntar frasen ”Music in culture” och menar på att det är så musik bör ses och studeras. De tre analysnivåerna är konceptualiseringen av musik, beteende i förhållande till musik och en mer renodlad analys av musikens olika ljud (Merriam 1980:32). Särskilt den andra nivån är av intresse för antropologer eftersom den rör beteende och identitetsskapande. Detta kan ses som förhållandet mellan en kulturell yttring och de individer och samhällen som skapat den samt deras kosmologi. Här kan frågor som *varför* samhällen väljer att skapa musik, och varför den tar sig så många olika uttryck, bli relevanta och bidra till förståelsen för ett studerat folk eller samhälle. Merriam uttrycker det själv såhär:

In other words I believe that music can be studied not only from the standpoint of musicians and humanists, but from that of social scientists as well, and that, further, it is at the moment from the field of cultural anthropology that our primary stimulation is coming for the study of music as a universal aspect of man's activities. (Merriam 1960:109)

Det blir tidigt relevant att särskilja på etnomusikologi och en musikens antropologi.

Trots att Merriam var tränad antropolog klassas mycket av det han skrev som etnomusikologi, en vetenskap som växte fram ungefär samtidigt som antropologi. Gränsen mellan dessa ämnen är diffus och otydligt definierad. Traditionell antropologi skulle förenklat behandla allt rörande den primitiva mannen, medan etnomusikologer skulle utföra komparativa analyser av musik och därför lade ner mycket tid på att kartlägga all den icke-västerländska musiken (Merriam 1980:4). Många etnomusikologer påverkades och inspirerades av antropologer, dock inte vice versa. Etnomusikologin är – som namnet avslöjar – uppdelad i två delar, nämligen 1. Den musikaliska och 2. Den etnografiska. Eftersom antropologer historiskt sett inte har intresserat sig för ljud och ljudstrukturer är det förståeligt att de inte har låtit sig inspireras av etnomusikologi. Det kan även ses som ett sätt att ta avstånd från den biten av samhälle och kultur som rör humaniora, och på så vis ett sätt att försöka förstärka sin position som en samhällsvetenskap och således erhålla en mer vetenskaplig stängens.

Merriam finner uppdelning av de två ämnena inom etnomusikologin problematisk och tycker sig ha iakttagit ett mönster i att enbart en av dessa delar dominerar de paper vari de förkommer. Han menar på att ämnet skulle tjäna på att hitta en balans mellan båda och sedan skriva på ett sätt där ingen får mer plats än den andra. (Merriam 1980:3) Detta är ingen enkel sak. För att detta framgångsrikt skall kunna genomföras, måste ämnet utveckla sina egna teorier, ramverk och metoder, och dessutom måste de bli allmångods ibland etnomusikologer.

Anledningen till att antropologer som Boas, Malinowski, Evans-Pritchard och Benedict nämndes som exempel i inledningen är för att de betraktas som klassiska antropologer. De var med och utformade den moderna antropologin. Merriam nämner att dessa tidiga antropologer kunde ta upp musik på något sätt i sina etnografier men att det har blivit mindre och mindre vanligt. Det ter sig som om musik inte betraktas som mycket mer än en grundläggande vardaglig komponent i det sociala samspelet som därför inte förtjänar en mer djupgående analys eller etnografisk deskription än exempelvis det sätt varpå man äter (Merriam 1980:18).

Merriam menar på att fokus idag ligger på det sociala och inte det kulturella. Kultur-debatten om vad kultur kan tänkas innehålla och innebära är inte längre aktuell. Vad musik betraktas vara kan ses som en förlängning av den. Denna utveckling har fört antropologin framåt som ämne, men antropologer tycks glömma bort att ämnet alltid kommer att ha en fot i båda lägren. En fot i samhällsvetenskapen, som undersöker *hur* människor lever sina liv, och en i humaniora, som undersöker vad de själva tänker kring det. För en antropolog är båda perspektiven viktiga och medför berikande infallsvinklar och en djupare förståelse för vad det innebär att vara människa (Merriam 1980:24).

Låt oss här återvända till den diffusa gränsen mellan de två disciplinerna. De verkar båda kämpa med samma problematik, nämligen två delar som inte verkar förenas på ett tillfredsställande sätt. Ett enkelt sätt att särskilja etnomusikologi och en musikens antropologi, skulle vara att se till forskningens utgångspunkt och syfte. Båda kan, och bör teoretiskt behandla samma ämne, fast detta från olika infallsvinklar.

Eftersom de är snarlika kan en gemensam metod säkerligen användas av båda discipliner, men ändamålet och slutsatsen blir alltid en annan. Etnomusikologers ändamål är att säga något om musik i sig själv. Det är *musiken* som är i fokus. För antropologer är ändamålet att säga något om vad det innebär att vara människa. Musik är bara ett verktyg som används etnografiskt för att

skapa en djupare förståelse. För etnomusikologer handlar det om att skapa en djupare förståelse för musiken i sig.

Detta är en förenklad bild, men syftet är att förklara hur dessa två överlappande discipliner förhåller sig till varandra och varför de trots sina likheter inte klassificeras som samma.

Den viktigaste implikationen som önskades av tydliggörandet av deras relation, är hur de båda kan använda sig av liknande metoder, samt att de båda kan dra nytta av varandra. Etnomusikologi har påbörjat denna process, men antropologin verkar ännu inte ha omhuldat den tanken.

Den tänkta musikanalysmetoden ämnar vara det hybrida verktyg eller sätt varpå man sammanfogar de etnografiska och musikaliska elementen som Merriam konstaterat nästan alltid är separerade. Detta hade kunnat vara till gagn för både etnomusikologer och antropologer. Eftersom antropologisk metod inspirerat det etnomusikologiska arbetet, kommer Merriams syn på etnomusikologisk metod att presenteras här.

Merriam delar upp den etnomusikologiska metoden i tre dikotomier som man måste förhålla sig till. Inom varje dikotomi måste enbart en av delarna behandlas i analysen. Den första tar upp ifall etnomusikologer bör samla in och analysera musik eller försöka förstå sig på den i kontexten av mänskligt beteende; men måste man verkligen ta ställning för enbart en av delarna? Merriam argumenterar för att studera musik i kontexten av mänskligt beteende skulle vara ett mer antropologiskt förhållningssätt. Denna uppsats ämnar undersöka huruvida det inte finns ledtrådar i själva musikstrukturen som uttrycker något om det mänskliga beteende och på så vis förenar de två delarna av Merriams dikotomi. Den andra av hans dikotomier är valet mellan en intensiv eller extensiv studie. Enligt Merriam måste en metod vara antingen eller, men som det redan nämndes i syftes-delen kommer den tänkta musikanalysmetoden kunna anpassas och verkställas på båda sätt.

Den sista dikotomin Merriam tar upp är huruvida kunskapen är applicerbar och kan göra någon nytta eller om det handlar om kunskap för kunskapens skull (Merriam 1980:41-43). Detta är inget som kommer att undersökas närmare på grund av avgränsningsskäl. Denna kunskap kan dock anses vara det som fungerar differentierande för etnomusikologi och en musikens antropologi. Det blir då kunskapen om varför man studerar det man studerar eller en förklaring av det bakomliggande syftet.

Antropologers svårigheter med musik

Här kommer några antropologers förhållningssätt gentemot musik att presenteras. Några av svårigheterna med att använda sig av musik empiriskt kommer även att tas upp och diskuteras.

Antropologer har länge brottats med hur man skall förhålla sig till olika konstformer och klassificeringen av vad som bör betraktas som konst eller inte.² Denna problematik kan spåras hela vägen tillbaka till svårigheten i acceptera både det humanistiska och samhällsvetenskapliga inslagen samtidigt. Antropologi har länge varit förknippat med ”det vardagliga” och vissa skolor har lagt mycket fokus på materiell kultur.³ Samtidigt har konst i västvärlden tilldelats en sfär som överskrider det alldagliga, och uppfattas idag av många som *l'art pour l'art*. Konsten är sitt eget självändamål; utvecklingen och dess fulländning är meningen och värdet. Har man detta perspektiv när man ser på musik är det inte särskilt konstigt att man fäster föga vikt vid det. Musik är dessutom den minst materiella av konstformerna vilket leder till en oprivilegerad position ibland en oprivilegerad empiri (Chernoff 2002: 377). John Chernoff uttrycker sammanfattningsvis antropologers motvilja att studera musik såhär:

Western intellectual traditions, the notion of pure aesthetic judgment is defined negatively, that is, by the absence of interest based on need. Thus, within the anthropological agenda, art is normally seen as an expressive and derivative element of culture, something that enhances structures and functions that are already there, and therefore something about as far as possible from real significance. With its emphasis on the physical factors of life, anthropology seems an infertile field for comparative aesthetics (Chernoff 2002:379).

Det kommer finnas anledning att återvända till det här citatet senare.

Inom den evolutionistiska antropologin var musik av föga intresse. Där var det materiella mer intressant och lättillgängligt för komparativa analyser för att sätta kulturer längst en utvecklingsaxel. De tidiga antropologer som uttalat sysselsatte sig med musik var diffusionister.

² Enbart musik är av intresse för uppsatsen. Vid ett vidare intresse av debatten, föreslås exempelvis Christopher B. Steiners artikel *Art/Anthropology/Museums: Revulsions and Revolution*

³ <http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/antropologi>

För diffusionisterna var musik ett isolerat fenomen som lydde sina egna lagar (Merriam 1980:3) Denna antropologiska gren från sekelskiftet har inte haft särskilt stor genomslagskraft och därför är det inte särskilt märkvärdigt att en mindre del av deras empiri inte har prioriterats vidare. De ville studera kultur genom att spåra dess ursprung och sedan försöka följa ”discrete culture traits” färd och hur den har påverkat och påverkats av andra närliggande kulturer. (Winthrop 1991:82-84)

Den tyska diffusionistskolan använde sig av musikinstrument och organiseringen av tonhöjd som empiri för att studera spridning och kontakt mellan kulturer. Musik blev enbart ytterligare ett bevis för att förstärka generella och breda sociala teorier och modeller.

Melville Herkovits - en av Boas studenter – använde sig av musikalisk empiri i sin teoretisering och utvecklandet av kultiverings- och kulturstudier av afro-amerikaner.⁴

Diffusionisterna har mycket gemensamt med evolutionisterna, vilka brukar sägas bära ansvaret för antropologins mörka förflutna. Mycket tid och kraft har sedan dess lagts på avståndstagande från just deras idéer.

Något som kan vara lätt att förbise idag, är den problematik som rådde kring att lagra och spela in ljud. När teknologin faktiskt blev tillgänglig var det inte något som man med lätthet bar med sig överallt och ljudkvalitén var långt ifrån den önskade. Att försöka återge en musikalisk upplevelse med enbart ord är heller ingenting som man med lätthet åtar sig. Jag skulle vilja likna det vid att försöka förklara ett tredimensionellt fenomen när man enbart har två dimensioner till hands. Det skulle därför te sig fullt naturligt att man har undvikit detta så gott det går.

En annan svårighet med själva inspelningen av ljudet är dess kontextberoende. Mycket av meningen och känslan går förlorad när musik förflyttas från en kontext till en annan. Chernoff förtydligar och utvecklar denna problematik genom att hänvisa till musikperformanser i Afrika. Dessa till synes improviserade stycken har sociala eller situationsbundna referenser. Dessa är svåra att överföra på papper och vid ett senare tillfälle återuppleva. Dessutom anser han att dessa referenser kan vara av större vikt än nedärvda musikaliska strukturer som är det som transkriberas av etnomusikologer (Chernoff 2002:389). Denna kritik går väl i linje med att betrakta musik som enbart förstärkande för en given struktur i en särskild situation. Ett annat sätt att uttrycka det på är att **musik skulle vara meningslösa tonala mönster utanför sin kontext.**

⁴ <http://science.jrank.org/pages/10330/Music-Anthropology-Musical-Anthropology.html>

Franz Boas behandlade – om än indirekt – musikens kontextberoende i och med myntandet av sin historiska partikulärism. För denna uppsats är partikulärismens viktigaste implikationer att varje kultur är en unik föränderlig enhet, bestående av olika element som påverkas av samhällets förutsättningar, religion och språk m.m.⁵ Detta skulle göra musiken partikulär för samhället, samtidigt som musikens förutsättningar förändras.

Intressant är hur Boas och hans elever behandlar musik i sina arbeten. Boas tar bland annat själv upp ursprunfsfolkspoesi eller ”native poetry” och förklarar hur denna i princip alltid förekommer och framförs tillsammans med musik. Eftersom den poetiska biten är litterär är det något som kan analyseras lingvistiskt. Genom denna studie uttrycker Boas ett hopp om att reda ut och förstå sig på problem gällande ursprunfsfolksmusik eller ”native music” på samma gång. (Boas 1940:210). Musiken betraktas i praktiken som en sekundär, mindre relevant del av ursprunfsfolkspoesi och således kan han undvika att skriva om musik som ett separat fenomen. Vid ett senare tillfälle uttrycker han sig såhär:

Equally distinct are the rhythmic structures that are used by the Indians of various areas.- We must be satisfied here with a mere hint at the significance of these data. The desire may be expressed, however, that greater care should be taken in the collection of the material to make possible a thorough study of this aspect of our subject (Boas 1940:479).

Den önskan som han nämner här är precis vad etnomusikologer tar upp. Boas egen åsikt i frågan låter han vara osagt, men frånvaron och utelämnandet av en sådan studie i hans verk talar högre än ord.

Ruth Benedict är mer explicit med hur hon ser på musik. Enligt henne kan musikkänslighet enbart vara verksam i sin egna tradition, den kan tillföra något till den traditionen, men detta enbart med de element som bistås med från den egna kulturen (Benedict 1924:218). Detta uttalande förstärks eller vidareutvecklas inte och ses som en självklarhet. Den sammanstrålar väl med Chernoffs kritik och problematik kring musiks kontextberoende.

Musik i västvärlden har lagrats genom notering. Det har varit ett sätt att bevara och konservera musik då inspelningsutrustning inte varit tillgänglig, och en möjlighet till återskapande av musiken. För komparativa musikanalyser har notering varit ett viktigt inslag då produkten har varit något man har kunnat jämföra. Detta för att blottlägga strukturella och stilistiska element.

⁵ <http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/franz-boas>

Det är viktigt att vara reflexiv kring själva återgivningen. Det råder nämligen ingen konsensus ibland etnomusikologer kring sättet att transkribera musik.⁶ Täcker vanlig notering in alla aspekter av musik? Chernoff motsätter sig tydligt detta, vilket framgår från exemplen ovan och han är inte ensam om sina åsikter.

Målet med transkriberingen enligt Merriam är att få en så korrekt återgivning av musiken som möjligt. Detta för att skapa en empiri att kunna komparera och visa deras stilistiska och strukturella element (Merriam 1980:57). Samma mål kommer att delas med den tänkta musikanalysmetoden.

Ifall komparativ musikanalys har fokuserat på olika typer av noteringar är det inte särskilt svårt att se varför det är musikologer och den musikologiska delen som ofta kommit att dominera fältet. Eftersom detta kan vara avskräckande för antropologer hade något mer etnografisk/antropologiskt behövt tillföras till transkriberingen. Den aspekten är ofta frånvarande

Det finns även stora kategoriseringssvårigheter när det kommer till musik. Det finns få studier som har försökt utröna *vad* som är de beståndsdelar som gör en musikstil eller genre till just hiphop exempelvis. De få som faktiskt har utförts har inte kommit mycket längre än att konstatera problemen kring det (Merriam 1980:56).

Med detta följer även problematiken med substilar. Ifall man ämnar kartlägga ett samhälles musik, skall den klassificeras som en produkt av alla dess substilar? Då dessa kan skilja sig enormt från varandra, blir ett begrepp som *svensk musik* fort substanslöst och intetsägande.

En annan aspekt av den problematiken är hur vi skall förhålla oss till sånger som etnografiska sanningar. Hur vet man att just den versionen som man spelat in eller skrivit ner är representativ och riktig? Finns det inte olika variationer av samma sång (Merriam 1980:50)?

Merriam bemöter denna problematik genom att konstatera att musik är något av det mest bestående i ett traditionellt samhälle. Detta borde vara intresseväckande för antropologer eftersom de då skulle ha en kulturyttring som inte förändras nämnvärt över tid. Ett problem med konstaterandet är att det ofta görs men som sällan underbyggs eller undersöks närmare (Merriam 1980:304-305).

En annan svårighet med musik är vår cementerade uppfattning om vad det är.

I västvärlden räknas musik som en typ av konst, eller en entitet i sig själv; en *l'art pour l'art*. Detta är dock ingen självklarhet. Det finns kulturer där konceptet musik inte existerar på samma sätt

⁶ Vid intresse kan en sammanfattad version av debatten läsas i *The Anthropology of Music* s.52-53

som i väst, det blir då genast problematiskt att göra komparativa analyser ifall man inte vill överföra sina egna värderingar och tankemönster på någon annan. För att exemplifiera har vi en musikalisk tradition i väst där skillnaden mellan åhörare och musiker är väletablerad. Det finns dock samhällen i Afrika där så inte är fallet. Åhörarna integreras ofta och blir en viktig del av musikskapandet (Chernoff 1991:1093).

Eftersom en överföring av egna värderingar idag ses som en kardinalsynd ibland många antropologer som länge ansett sig vara förkämpar för en pluralistisk och kulturrelativistisk världssyn, är detta något man antagligen undviker.

Metod och bakomliggande teori

Detta skall ses som litteraturstudie av antropologers tidigare förhållningssätt till musik. De antropologer som har valts är de som på något sätt tillför något till argumenteten kring hypotesen att antropologer inte har behandlat musik i någon större utsträckning, samt på vilket sätt man antropologiskt kan och bör förhålla sig till musik.

En initial tanke med valet av litteratur var att använda tidiga, välkända, tongivande antropologers skrifter. Detta för att visa på hur det traditionellt inte varit av intresse att studera musik. Att hitta material av antropologer rörande sätt behandla musik var inte helt oproblematiskt. Det mesta som finns skrivet är publicerat som etnomusikologi och fokuserar på det musikaliska, och inte det antropologiska. Ett medvetet fokus lades på Merriams material då hans publicerad material ständigt refererades till, samt att han även gett ut boken *The Anthropology of Music*. Det antogs att detta verk fungerat som en kraftig inspirationskälla till de antropologer som valt att skriva något substantiellt om musik.

Ett urval har skett av det material om musik som skrivits av antropologer. Det finns texter som direkt berör frågeställningen men som ändå inte behandlas i uppsatsen. Ett exempel är Steven Felds teorier och metod för att visa på förhållandet mellan ljudstruktur och samhällsstruktur (Feld 1984:386ff). Även om hans teori behandlar ämnet tillför den inget till den tänkta modellen. Den utreder många diskursiva aspekter av musik men är inte tydligt sammankopplad med det tonala. Hans modell kan ses som berikande för studien av musik antropologiskt, men inte direkt för en strukturell musikanalysmetod. Därför har de utelämnats. Önskvärt skall de ses som parallella kompletterande metoder som tillsammans kan ge fler insikter om vad musik säger om samhället.

Nedan följer förslag på nya infallsvinklar och en nyanvändning av redan etablerad antropologisk teori. Det blir således svårt att särskilja metod från teori, eftersom metoden är valet och bearbetningen av teorin, samtidigt som teorin är det som skall fungera som ramverket till en föreslagen antropologisk metod att studera musik. Genom att undersöka hur en sådan antropologisk musikanalysmetod skulle kunna se ut, önskas förslag på svar till frågeställningarna kunna presenteras. Närmast kommer nu valet av teorier samt teorierna i sig själva att behandlas.

Merriam uttryckte väsentligheten i att diskutera är *vad* musik kan kommunicera och *hur* den gör det. Han menar dock att det finns mycket forskning kvar att göra inom just detta område (Merriam 1980:13). Hur musik kommunicerar är en av de största tänkta bidragen med modellen. Definitionen av musik i uppsatsen inspireras kraftigt av Farnsworth som beskrev musik såhär:

*Music is a complex of activities, ideas and objects that are patterned into culturally meaningful sounds recognized to exist on a level different from secular communication.*⁷

Utifrån detta grundantagande kommer musik att analyseras och diskuteras. En viktig implikation är att varje kultur och samhälle *väljer* vad som skall klassificeras som musik eller socialt accepterade och meningsfulla tonala mönster.

Musik har även många gånger beskrivits som ett universellt språk. Levi-Strauss strukturalism baseras på lingvistisk analys och han blir således relevant. Att musik och språk inte exakt är samma sak kommer här inte att ifrågasättas, men likheter och skillnader blir relevanta att kartlägga. Det var detta som Levi-Strauss gjorde med myter. Han visade på deras likhet men även olikhet med språk och argumenterade för att myter var kommunikation på en högre nivå (Levi-Strauss 1955). Genom att på ett liknande vis behandla musik och visa på dess likheter och skillnader kan det argumenteras för att musik på ett snarlikt sätt skulle kunna vara kommunikation på en högre nivå. För att sedan dra Levi-Strauss argument hela vägen skulle man hypotetiskt kunna utröna och blottlägga underliggande strukturer och förklara delar av det givna samhällets kosmologier. I praktiken önskar musikanalysen att undersöka huruvida musik – liksom myter – bär på underliggande mening och betydelse och således ifall den musikaliska strukturen säger något om samhället. Den skulle då kunna ge ett möjligt svar på frågan *hur* musik kan kommunicera mening.

Musik är lika mycket det beteende som ständigt återskapar det, som de faktiska ljuden. (Merriam 1980:14). Alltså, vad en specifik grupp klassificerar som musik kontra ljud, och hur detta definierande beteende används för att stärka grupptillhörighet och samhällen. Detta är något som en sådan analysmetod hypotetiskt hade kunnat undersöka. Det skulle vara ett alternativt sätt att behandla det som Bourdieu skriver om i *Distinction*; hur smak är ett beteende som förenar och differentierar olika grupper (Bourdieu 1984)

⁷Återges av Merriam i *The Anthropology of Music* på s.27. Han refererar citatet till Paul R. Farnsworths *The Social Psychology of Music från 1958*. Boken och sidnumret har inte hittats.

Själva grunden för Levi-Strauss strukturalistiska tänkande är antagandet att myten delar många likheter med språk. Hela analysmetoden är inspirerad av lingvistisk grammatisk analys. Myten blir något med beståndsdelar på olika nivåer som alla är lagrade med olika typer av mening. Tillsammans bildar de ytterligare mening. De mytiska beståndsdelarna tillhör dock en högre ordning av meningsskapande och Levi-Strauss särskiljer dessa från vanliga språkliga beståndsdelar och väljer att kalla dem för *gross constituent units* (Levi-Strauss 1955:431). Precis som i språk anser han att det inte finns några förutbestämda regler som säger att en symbol eller beståndsdel universellt sätt alltid fyller en viss funktion (Levi-Strauss 1955:429).

I stället finns det godtyckliga språkspecifika samband och regler som utgör de kulturspecifika strukturerna. Detta kan återkopplas till vad Benedict och Chernoff sade om musiks kontextberoende. Skapandet och återanvändandet av dessa system och hur de utgörs av omorganiseringen av redan kända symboler, kallar Levi-Strauss för *bricolage* (Bowie 2000:79) Ett *bricolage* är alltså en sammansättning och möjligheten till omorganiseringen av kulturspecifika element.

Med detta följer även att en myt eller en symbol inte kan förstås utan dess relation till de andra symbolerna i det kulturspecifika systemet som födde den (Bowie 2000:40). Här känns det även viktigt att tillägga ett av Levi-Strauss kärnargument, nämligen att myternas beståndsdelar befinner sig på ett högre plan än språkens, därför att de inte kan förstås som isolerade relationer till andra, utan måste förstås i buntar som tillsammans skapar mening (Levi-Strauss 1955:431).

Den andra aspekten som lyfter myten till en högre nivå är att myter rör sig i dåtid, nutid och framtid på ett sätt som språk inte kan (Levi-Strauss 1955:430).

Myter kan enligt Levi-Strauss vara både *langue* och *parole* i Saussuriansk lingvistik. Levi-Strauss förenklar det till att myter är både diakrona och synkrona samtidigt.

För att exemplifiera vad han menar med något som kan finnas på de olika nivåerna samtidigt jämför han myter med den franska revolutionen. Det är något som har inträffat men vars effekter är ständigt nuvarande och även kan användas som ett sätt att relatera till och förutse vad som kommer att inträffa i framtiden (ibid).

Till sist kan tilläggas vad Levi-Strauss anser att mytens syfte är. Han anser att det är ett sätt varpå kulturer bidrar med en logisk modell genom vilken motsägelser kan hanteras, förklaras och övervinnas (Levi-Strauss 1955:443). Han tillägger att detta är en omöjlighet ifall motsägelsen visar sig vara sann.

Låt oss nu se hur detta kan anses gällande för musik. Först kan likheten och skillnaden mellan musik och språk tas upp. Ray Jackendoff skriver sammanfattande om detta. Några av de likheter som han listar är hur de båda inte återfinns hos någon annan art än människan och båda involverar ljud och återfinns som lokala varianter i alla kända samhällen. Han antar även att de båda kan kombineras i dessa samhällen för att skapa sång. (Jackendoff 2008:196). Till Jackendoff föreslås här en annan likhet som han inte nämner explicit. Språk kan brytas ner och kombinera sina beståndsdelar till större och mindre enheter. Det kan även musik. Ett språkligt uttalande kan analyseras på stavelse, ord-, menings- och diskursnivå för att ge några exempel. Ifall man exempelvis skulle ta Beatles *Love me Do* och analysera, hade även den kunnat delas upp i olika nivåer: Ton-, ackord- och arrangemangsnivå. Det handlar även inom musiken om små beståndsdelar som förenas på olika sätt, och tillsammans bildar en komplex slutprodukt som kan studeras på olika nivåer. Denna likhet är själva essensen för att kunna applicera Levi-Strauss tankegods på musik. Sist nämner han hur musik och språk delar aktivitet i samma områden av hjärnan.

Jackendoff tar också upp de väsentliga skillnader som råder. Enligt honom är språk en sammanslagning av ljud och en konceptuell tanke, klassiskt uttryckt betecknare och det betecknade. Budskapet kan exempelvis handla om människor, platser, handlingar och alla typer av abstraktioner. Det kan röra information om då-, nu- och framtiden och även förklara och ta upp osanningar. Dessa budskap tar information som kan anses vara ny för mottagaren, och uttrycker den genom information som är delad. Denna information kan även anpassas för att efterfölja särskilda sociala koder (såsom språkliga artighetsnormer). Alla dessa uttalanden går även att översätta till andra språk så länge det rör sig om lämpligt vokabulär (Jackendoff 2008:197). För att förtydliga hans poäng skulle det kunna förklaras genom att det skulle vara svårt att översätta något angående bilmotordelar till ett språk och folk som inte har någon uppfattning om vad en bil är. Enligt honom är detta egenskaper och funktioner som musik inte har eller uppfyller.

Hans slutgiltiga exempel är att påstå att det är relativt enkelt att översätta något från ett språk till ett annat, men att det inte ter sig naturligt att översätta från japanska till rock 'n' roll eller heavy

metall. I väst förekommer det att man omtolkar ett redan etablerat musikstycke i en ny tappning. Ett exempel på detta skulle kunna vara *Hellsongs*; ett band som gör akustiska tolkningar med stämsång av kända hårdrockslåtar såsom Iron Maidens *Run to the Hills*. Det hade varit intressant att undersöka hur traditionella samhällen skulle reagera ifall deras sånger omtolkades musikaliskt. Ifall sången skulle anses vara en variation som vilken annan som helst, eller ifall den hade klassificerats som något helt annat. Någon sådan studie har jag inte funnit.

Det förekommer att språket i en sång översätts till ett annat, och i särskilda fall översätts eller omtolkas också musiken. Detta är vanligt förekommande inom populärkulturen, men förekommer även inom den mer traditionella folkmusiken. Många melodier har tagits och eventuellt altererats lite och antingen fått en helt ny text eller en översatt text från originalspråket. Det var just detta som var diffusionisters empiri; melodiers kontakt, påverkan och spridning. Att musik och melodier sprids och påverkas på ett snarlikt sätt som språk hade kunnat ses som ännu en likhet. Med detta avses inte kullkasta Jackendoffs argument att det inte är rimligt att översätta något från ett språk till musik. Det som önskas lyftas fram är hur musik ofta beter sig som språk, och hur språk många gånger är en inkorporerad viktig del av musiken. Detta för att stärka jämförelsen med Levi-Strauss syn på myter, och argumentet att musik skulle vara en typ av högre kommunikation precis som Levi-Strauss anser myter att vara. En sång består av alla språkliga komponenter för kommunikation, men samtidigt läggs ytterligare en dimension till med musiken. Denna ytterligare dimension hade kunnat vara samma som den djupstruktur som Levi-Strauss försöker blottlägga i sina myter. En djupstruktur som ger ledtrådar om samhällets kosmologi på ett sätt som den språkliga dimensionen inte explicit uttrycker.

Jackendoff spinner själv vidare på vilket sätt språk är en inkorporerad del av musiken. Hans slutsats är att språk och musik är två oerhört specialiserade uttryckssätt. Språks roll är att uttrycka konceptuell information medan språk används för att påverka eller att inverka (Jackendoff 2008:198). Ett motargument skulle vara att en språklig form såsom poesi är ämnad att påverka och inverka. Jackendoff skulle bemöta ett sådant argument genom att påstå att poesi är en blandning av musik och språk (ibid.).

A.H. Fox Strangways delar på sätt och vis Jackendoffs uppfattning om språks relation till musik. Han uttrycker det själv såhär:

Music has been so often called the art of emotion that we have come to accept that as the complete account of it. But it is a language, and language has other things to do besides expressing emotion. Language also defines and communicates meaning (Fox Strangways 1924:42).

Viktigt att tillägga här är hur Fox Strangways definierar språk. Han anser att det finns lika många språk som det finns sätt att uttrycka sig på och att musik enbart är ett av dem (Fox Strangways 1924:33). Den mening som han anser att musik kommunicerar är ett försök till fulländning av ett givet tema. Han beskriver det som att melodier rör sig i olika teman eller sfärer. Dessa kan vara arior, symfonier, folkmelodier etc. Inom dessa finns det konventioner om hur toner skall förhålla sig till varandra. Han är av åsikten att musik behöver dessa permanenta inslag för att vara balanserad och harmonisk. Kompositörer enligt Fox Strangways, ämnar inte skriva något vackert, utan omhulda det givna temat eller sfären med all den egna kunskapen, för att uttrycka något om den på ett nytt sätt. Skulle dessa permanenta inslag i exempelvis en aria brytas, skulle detta leda till ett anti-klimax och verket skulle inte uppfattas som vackert (Fox Strangways 1924:44). Förenklat handlar det om att uttrycka något familjärt ur ett nytt perspektiv för att få en djupare uppskattning och ett berikat sätt att uttrycka sig på. Vackert blir det ifall åhöraren anser att det harmoniskt följer konventionerna och bidrar med ett uppskattat perspektiv. Han delar alltså det tidigare nämnda synsättet att musikens mening och självändamål är dess egen fullbordan och självförverkligande.

Generisk och tråkig skulle då ett nytt komponerat stycke bli ifall det är allt för uppenbart och konventionellt. Det är en fin balans som kompositörer måste försöka hitta. Ett exempel på något som inte bemöttes med öppna armar eftersom det bröt mot de förväntade konventionerna och mönstren, kan vara när Bob Dylan plockade upp elgitarren 1965 och spelade *Like a Rolling Stone* på Newport-festivalen. När förväntningarna på arrangemanget inte sammanföll med det som framfördes blev en stor del av åhörarna oerhört upprörda.

De två viktigaste poängerna från Fox Strangways för analysmetoden är de permanenta inslagen, eller konventionerna för de olika sfärerna och hur musiken är beroende av förhållanden i en särskild kontext. Temat eller sfären kan likställas med den bunt av relationer som Levi-Strauss anser skapar mening. Varken myternas, språkens eller musikens inneboende element kan förstås helt genom enbart isolerade relationer, utan måste förstås som buntar av relationer som tillsammans blir meningsskapande.

Enligt Fox Strangways är musik liksom algebra, där vi själva får välja vad vi ersätter x med. Musiken talar sedan om för oss vad som händer med det som vi har stoppat in i ekvationen.

Formen är en nästan numerisk relation mellan noter i tid. (Fox Strangways 1924: 40). Denna relation och uppräknning är något som måste överensstämna med vårt mentala facit, eller inlärd konventioner för att musiken skall uppskattas och anses vara harmonisk och korrekt.

De permanenta inslagen är de element som Merriam tog upp och poängterade att ingen ännu har kartlagt, alltså de förtydligande inslag som skiljer en musikstil eller grupp från en annan och indikerar var gränserna dras. Dessa fyller en viktig funktion i analysmetoden eftersom de är själva nyckeln; hur kombinationen av dessa element *skapar* mening och på vilket sätt den kan sägas göra det. En mening som skapas av dem bli då – kanske underförstått – att fungera differentierande och avgränsande. Inte bara på en musikalisk nivå utan även på en samhällsnivå.

Allt detta sammanstrålar väl med Levi-Strauss syn på strukturella symboler; att det inte finns något som säger att en ton universellt skulle fylla en viss funktion och ha en särskild betydelse. Det handlar snarare om att det även inom musik finns godtyckliga specifika samband och konventioner som tillsammans utgör en samhällsspecifik struktur. Detta blir det schema eller facit som musik ställs emot och som gör så att den uppfattas som harmonisk eller disharmonisk. Detta schema är den kontext vars vikt belystes tidigare i uppsatsen. Systemen återanvänds och omtolkas och elementen i dem återanvänds och kombineras på nya sätt på ett snarlikt sätt som språk och myter. Termen *bricolage* kan således anses vara aktuell och förklarande för musik. För att exemplifiera nämner Merriam att det vanligaste sättet att komponera ett nytt stycke musik är att ta bitar av det man har hört tidigare och sätta samman dem på ett nytt sätt. (Merriam 1980:177)

Levi-Strauss använder sig själv av musik för att förstärka argumentet att myter skulle vara en högre typ av kommunikation. Han beskriver ett fiktivt scenario där en utomjording kommer till jorden och försöker dechiffrera böcker i ett bibliotek. Där beskriver han upptäckten av musikalisk mening såhär:

By getting at what we call harmony they would then find out that an orchestra score, in order to become meaningful, has to be read diachronically along one axis- that is, page after page, and from left to right- and also synchronically along the other axis, all the notes which are written vertically making up one gross constituent unit, i.e. one bundle of relations (Levi-Strauss 1955:432).

Det här är en av de liknelser han använder sig av för att försöka förtydliga vad han menar med att myter behandlar både diakron och synkron information på samma gång. Myter är alltså både *langue* och *parole*. Även musik kan påstås vara bägge.

Han jämför även myter med musik eftersom de båda karaktäriseras av repetitioner och återkommande sekvenser, samt kan sägas ha flera del-teman (Lindberg 2005:293)

En annan viktig sak som citatet belyser är vad Levi-Strauss syn på vad en *gross constituent unit* är och att musik kan sägas vara uppbyggd av sådana.

De som då hypotetiskt finns inom musiken kommer att jämföras med Levi-Strauss mytiska beståndsdelar och således betraktas som beståndsdelar av en högre typ av kommunikation. Eftersom Levi-Strauss påstår att myterna kommunicerar en slags mening på en djup nivå för det givna samhället, kommer detta antagande i uppsatsen även att innefatta musik. Detta på grund av deras många likheter. När musikens *gross constituent units* har kartlagts för exempelvis en typ av låt eller en särskild musikstil, kommer dessa betraktas i buntar och anses vara meningsbärande inom det samhälle där de förekommer. Deras särskilda kontext.

Det mytologiska språkets syfte, enligt Levi-Strauss, är att skapa en struktur varigenom ett samhälle logiskt kan inkorporera och hantera motsägelser. Det är ett sätt för oss att blottlägga den underliggande struktur som gör något till ytan motsägelsefullt, till något logiskt och rimligt (Levi-Strauss 1955:443). Detta kan enbart anses vara gällande ifall motsägelsen inte visar sig vara sann. Poängen är att mycket av det som en utomstående anser vara motsägelsefullt och oförklarligt vid första anblick hos det studerade samhället, kan visa sig vara fullt logiskt och rationellt för dem som studeras på grund av de underliggande meningsskapande strukturer som de delar. Levi-Strauss lade vikt vid att försöka övertyga akademien om att de då kallade primitiva folken besatt samma kognitiva förmåga som de i väst. Mytanalysen var ett sätt att påvisa det.⁸ Skulle då en musikanalys dela detta syfte?

Merriam ger exempel på fyra vanliga syften för etnomusikologer att studera musik. Av dessa är det ett som framstår som intressant för uppsatsen, nämligen det han kallar för kommunikationskonceptet. Detta innebär att man ser på musik som ett kommunikationsmedel genom vilket kompletterande kunskap om världen kan utvinnas (Merriam 1963:207-208). Musik ses som ett sätt för folk att uttrycka sig och syftet skulle vara att förstå något om människor genom deras musik. Utöver det poängterar Merriam vikten av att musik är en produkt av ett mänskligt beteende. Beteende, är något som beror på ett bakomliggande koncept eller schema, som utformas efter den återkoppling som sker när det nya bedöms utifrån det redan upplevda (Merriam 1963:211-212). Detta grundantagande blir viktigt för musikanalysen och kan även

⁸ För en mer utförlig beskrivning hur han resonerar, läs *Det vilda tänkandet*

förstås i termer av musiks kontextberoende. Det är därför Merriam beskriver sitt egna syfte som att studera "music *in culture*" (ibid, min kursivering).

Musik har inte ansetts vara meningsbärande i sig själv, men ses som en emfas eller en förstärkning; något med en påverkan eller inverkan på en redan etablerad struktur.

Den förtydligar strukturella mönster av repetition, och kan hypotetiskt förklara beteendet om och kring sig. Precis som lingvistisk antropologi studerar ord och hur vi förhåller oss till och använder oss av dem, hade en musikens antropologi kunnat studera hur vi förhåller oss till och använder oss av musik. Båda är två olika "språk", för att använda sig av Fox Strangways definition av termen. Då borde de anses vara lika intressanta att utforska. För att undvika senare förvirring kommer termen "uttryckssätt" att likställas med Fox Strangways definition av språk. Syftet med en antropologisk musikanalys skulle vara att blottlägga de underliggande djupstrukturer som den är med att återskapa och förstärka.

Levi-Strauss Mytanalys:

Levi-Strauss analys genomförs genom att bryta ner varje enskild myt i så korta sammanfattande meningar som möjligt och därefter skriva ner dessa på separata indexeringskort och numrera dessa utifrån deras position i berättelsen (Levi-Strauss 1955:431). Därefter förhålls de mot kort som verkar behandla något snarligt ett särskilt tema; en särskild funktion på en given plats. För att parafrasera och förtydliga förklarar Levi-Strauss detta som att varje *gross constituent* består utifrån dess relation till de omgivande korten (ibid). Nästa steg blir att dela upp händelserna i kolumner utifrån den sammanfattade meningen, och kolumnernas relation till varandra anser Levi-Strauss vara av yttersta vikt (Levi-Strauss 1955:433). Han menar på att det är tydligt att kolumnerna förhåller sig till varandra parvis och att den ena kolumnen är den andres invers (ibid). I detta steg kan man spåra hans tankegångar om att mening skapas genom binära oppositioner. De kolumner som tillsammans bildar en binär opposition är de nycklar han sedan använder för att logiskt förstå sig på och analysera motsägelser. Händelser i en kolumn läses uppifrån och ner, medan förhållandet till inverskolumnen läses från vänster till höger och detta skapar en tvådimensionell analys. Den tredje dimensionen läggs till när man komparerar olika versioner av samma myt med varandra. När de har genomgått samma omskrivning som tidigare omgivits skall man kunna ställa den bakom den första mytens kort och ifall de hade varit transparenta och korrekt utförda skall kolumnerna och händelserna sammanfalla någorlunda (Levi-Strauss

1955:435-436). Han påstår här att erfarenhet har visat att de olikheter som uppstår går att förenkla bort för att blottlägga mytens underliggande struktur och regler (ibid).

Genom att analysera myternas kolumner från ett fram- och bakperspektiv blir mytanalysen tredimensionell samtidigt som validiteten förstärks och det behövs heller inte spekuleras över vilken av alla versioner av myten som kan sägas vara originalet (ibid). Alla versioner av samma myt bidrar således till upprätthållandet av strukturen samt förklaringen av motsägelserna.

En strukturell antropologisk musikanalys:

Precis som i Levi-Strauss metod föreslås det att en antropologisk musikanalys skulle inledas med att bryta ner musikstycket i mindre delar. Förslagsvis genom att transkribera musiken till ett detaljerat partitur. Detta skulle blottlägga alla separata ljudkällor på separata linjer som alla löper parallellt med varandra. De skulle läsas som musik vedertaget läses. Partituren visar således tonernas förhållande till tid längst en x-axel samt dess förhållande till varandra längst med y-axeln. Dessa båda axlar tas i beaktning samtidigt när musiken avläses. Genom detta kan man avläsa alla toners relation till varandra på en given tidpunkt men även hur de förhåller sig till tidigare toner, och kommande. Betydelsen av tonerna försvinner ifall de inte kopplas samman till ett större sammanhang och därför kan musik jämföras med myters samtida uttryck av *langue* och *parole*. Båda uttrycks och behövs för att förstå helheten.

De ämnen som Levi-Strauss tilldelar kolumner skulle även vara av vikt för denna typ av analys, dock inte fylla samma funktion. Det skulle tacksamt gå att studera västerländsk musik på detta sätt då de redan gör uppdelningar såsom introduktion, refräng, mellanspel osv. Dessa hade kunnat tillskrivas en särskild grupp sammanhängande takter av partituret. Självfallet hade antropologen kunnat göra egna uppdelningar och det hade kunnat vara intressant att sedan jämföra resultaten. I ett begynnande skede kan det av bekvämlighetsskäl och respekt gentemot dem som studeras, vara lämpligt att förhålla sig till den av samhället etablerade indelningen. I vissa samhällen där mycket improvisation förekommer och där det inte finns en dokumenterande eller transkriberande tradition, får antropologen givetvis anpassa sig.

En stor skillnad mellan denna analysmetod och Levi-Strauss metod är fokuset på inverser i de avlästa kolumnerna. Kombinationen av kolumner som står bredvid varandra i Levi-Strauss modell bildar tillsammans ett binärt motsatspar. Denna modell kommer inte att behandla och tänka kring motsatspar på samma sätt. En tons motsats eller invers skulle enkelt kunna antas vara avsaknaden av ljud, eller tystnad. Tystnaderna i musik och dess förhållande till tonerna är minst lika viktig som tonernas förhållande till varandra. Det skulle vara ett sätt att se på binära motsatser i modellen. Ingen vidare vikt fästs vid det.

Tonvikten i denna analys ligger inte vid att reda ut motsägelser som hos Levi-Strauss utan snarare att reda ut vilka typer av tonala förhållanden som upplevs harmoniskt och således blir klassificerat

som musik och inte ljud. Med harmoniskt menas här ljud som överensstämmer med de scheman och strukturer för musik som är givna för ett särskilt samhälle. Det kan antas att dessa strukturer är den bakomliggande logiken och det rationella i musikutövande och musiklyssnande. Ifall denna hypotes stämmer blir modellen ett sätt varpå denna bakomliggande logiska struktur blottläggs. Den kommer att förklara varför ljud som innehåller musikaliska *gross constituent units* för det givna samhället, kommer att upplevas som musik. Den kommer även kunna ge ett förslag på en förklaring om varför viss musik uppfattas som bättre eller mer harmonisk och annan sämre. Det skulle då vara den musik vars *gross constituent units* mest överensstämmer med samhällets underliggande musikaliska struktur eller schema, eller med andra ord den underförstådda och säkerligen också omedvetna uppfattningen om vad musik skall vara.

En viktig del av analysen är att definiera och avgränsa de element som differentierar ett samhälles musik från andras; en särskild musikstil, från en annan. Hypotetiskt skulle det vara musikens *gross constituent units*. Det är deras existens och överensstämmelse som definierar det som uppfattas som musik. Det är indirekt dessa som Merriam i den tidigare nämnda studien försökte ta fram och det var här han ansåg att det fanns bristfällig forskning.

Denna modell skulle försöka definiera och avgränsa musikens *gross constituent units* genom att förhålla sig till musik som Levi-Strauss förhåller sig till myter. Han nämner hur de inte vilar ibland fonem eller morfem utan på en högre nivå (Levi-Strauss 1955:431). Fonem och morfem är inom lingvistik de minsta betydelseskiljande beståndsdelarna inom språk såsom ”r” eller ”-en”.

Det är därför han på sina kort har meningar som han analyserar. Applicerat på partituret eller den transkriberade musiken skulle det innebära att man inte stannar på ord- eller ackordnivå, utan skulle leta efter hela *musikaliska fraser*. En musikalisk fras skulle kunna tänkas innehålla en eller flera takter, men helst inte mindre. Genom att kartlägga de musikaliska fraserna för ett givet samhälles musikaliska kanon, skulle man således kunna få de element som för dem – medvetet eller omedvetet – förklarar vad som bör uppfattas som musik eller inte. Det skulle även ge ett universellt system för antropologer att förhålla sig till musik.

Levi-Strauss anses av många vara svårtillgänglig och abstrakt. Då denna modell kraftigt inspirerats och på många sätt gått hand i hand med hans mytanalys, är risken överhängande stor att den kommer att uppfattas på samma sätt.

Nedan följer därför ett exempel för att lättare kunna ta till sig modellen och samtidigt ge ett exempel på hur det skulle kunna se ut.

Detta är den första delen av Bruno Mars *Lazy Song*:

The image shows a musical score for the first part of Bruno Mars' "Lazy Song". It consists of three staves: a vocal line, a guitar line, and a bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with the lyrics "To - day I don't feel like do-ing an -". The guitar line is marked *mf* and features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The bass line also features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The labels "SÅNG", "GITARR", and "BAS" are placed to the right of their respective staves.

Fig. 1

Denna transkribering följer modellens mönster. Vad de tre olika spåren betecknar skrevs ut i ett förtydligande syfte. Låt oss nu undersöka relationerna mellan noterna:

The image shows the same musical score as Fig. 1, but with red brackets highlighting relationships between notes. There are six brackets in total, three in the guitar line and three in the bass line. Each bracket in the guitar line spans a rest followed by a chord, and each bracket in the bass line spans a rest followed by a note. This highlights a repetitive pattern of rest-note relationships.

Fig. 2

I figur två ser ni sex olika markerade relationer. De fyra som befinner sig på rad två, är det som gitarren spelar. Den första symbolen markerar en paus eller en tystnad och noter vilka toner som samtidigt spelas efter pausen. Det går enkelt att utröna ett mönster mellan dessa binära par. De fyra markeringarna visar på ett mönster eller en strukturell upprepning av just den relationen. Anledningen till att det enbart finns två markeringar i rad tre är att enbart pauserna i detta utdrag av låten verkar följa ett repetitivt mönster.

Nu läses alla spår eller rader separat. Det går även att analyseras i hela kolumner som Levi-Strauss gör i sin mytanalys. Det skulle se ut såhär:

The image shows a musical score for the lyrics "To-day I don't feel like do-ing an". It consists of three staves: a vocal line at the top, a guitar line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part is marked *mf*. Green brackets are drawn across the score, connecting notes in the vocal line to notes in the guitar and bass lines, illustrating tonal relationships between the different parts.

Fig. 3

Här ser vi att vi enbart kan hitta två tillfällen där tonernas förhållande till varandra följer en liknande struktur. Detta exempel kommer dock enbart att undersöka de enskilda relationerna på raderna såsom i figur 2. Till skillnad från Levi-Strauss analysmetod går båda bra, men det senare är att föredra eftersom resultatet blir mer specifikt och inte lika generellt.

Detta är ett annat utdrag ur samma sång:

The image shows a musical score for the lyrics "day I swear I'm not do-ing an". It consists of three staves: a vocal line at the top, a guitar line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part is marked *mf*. Red brackets are drawn across the guitar line, and blue brackets are drawn across the bass line, highlighting specific tonal relationships between notes in the different parts.

Fig. 4

På rad två ser vi att gitarren fortfarande följer samma struktur när det gäller relationen mellan toner och tystnad. På rad tre ser vi dock att basen pauser har förändrats. Den strukturen eller repetitionen verkar inte vara lika viktig. Antagandet att det råder ett kausalt samband mellan vikt och repetition är väsentligt för hela modellen. Vikt ses här som synonymt med "mening".

Av praktiska skäl kommer inte hela partituren att läggas upp, men dessa två utdrag räcker för att visa den struktur som sedan är gällande för resten av låten.⁹ Det verkar då som att den mest utmärkande och återkommande strukturella elementet skulle vara det av gitarren spelade:



Fig. 5

Detta skulle då vara den bunt av relationer sinsemellan toner och tystnad som är mest förekommande i låten. Det skulle därför kunna ses som ett utmärkande drag för just denna typen av musik och kan betraktas som en *gross constituent unit*. För den som inte är bevandrad i musikteori och av detta skäl inte har någon relation till noterna i figur 5 representerar de en gitarr som ständigt markerar ett ackord på upptakten.¹⁰

Detta är själva grunden för analysen men ifall den stannar här skulle den inte bidra med särskilt mycket. Precis som på andra nivåer skapas mening när element sätts i ett större sammanhang och i en större helhet. För att den eventuella *gross constituent unit* som erhöles genom analysen skall fylla en tydlig funktion, bör fler partiturer läggas till i analysen. Ju fler gånger den återfinns ju starkare och ju mer definierande funktion fyller den inom den givna musiken.

Utan att komparera flera partiturer skulle analysen enbart visa på vad för musikaliska fraser som är mest frekvent förekommande.

Kompareringsprocessen

I Levi-Strauss analys av myten komparerar han alla kända versioner av myten genom att först göra den tidigare nämnda uppdelning i kolumner med meningar. Efter det menar han att ställa alla kända versioner av myten efter varandra på följande vis:

⁹ Vid intresse kan resten av partituren läsas här:

<http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0087650> (DATUM)

¹⁰ Ifall det skrivna inte underlättar kan gitarren och hela låten lyssnas på här:

<https://www.youtube.com/watch?v=fLexgOxsZu0>

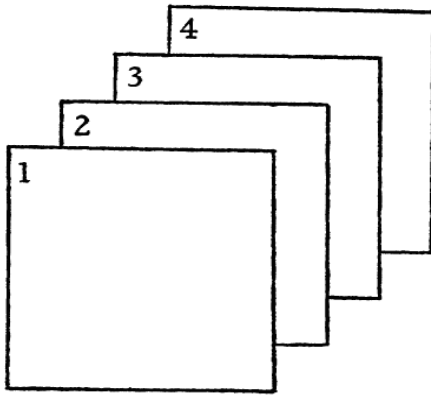


Fig. 6

Dessa ark representerar en färdiguppdelad myt på ett genomsnittligt ark. Detta för att möjliggöra ytterligare en dimension till analysen och därav blir den tredimensionell. Genom att koppla samman alla versioner av myten försöker han att eliminera ett problem som länge försvårat mytanalys, nämligen problematiken kring bestämmandet av vilken version som är den *sanna* (Levi-Strauss 1955:435). Han ser istället den sanna myten som en sammansättning av alla kända versioner, och slutprodukten av analysen blir en strukturell lag som är gällande för myten (Levi-Strauss 1955:436).

Att göra något snarlikt med partitur i en strukturell musikanalys är av yttersta vikt. I en tidigare del nämndes hur Merriam lyft fram diskussionen kring hur en musikinspelning bör ses som en etnografisk sanning; problematiken i att veta *vilken* av alla versioner av en sång som är den *riktiga* eller ursprungliga. Ifall denna analysdimension tilläggs, skulle detta inte längre vara ett problem. Alla versioner hade betraktats som berikande variationer av en helhet som definieras som summan av sina delar. Utifrån denna summa skulle sedan musikaliska fraser jämföras och *gross constituent units* utvinnas.

Lämpligen bör uppdragningen som porträtteras i figur 6 förklaras i praktiken. De sammanfattande meningar som Levi-Strauss använder på sina kort är här utbytbara med musikaliska fraser. Ett exempel på en sådan fras skulle vara det som är markerat med rött i figur 2. I Levi-Strauss modell är det viktigt att de avläses som kolumner. I den musikaliska analysen är detta inte lika viktigt. Det går att välja hur många rader och således hur många ljudkällor som måste förhålla sig till varandra. Skillnaden mellan att välja en eller flera ljudkällor i den musikaliska frasen går enkelt att förklara. Ifall enbart en ljudkälla studeras kommer en eventuellt utvunnen *gross constituent unit* enbart bestå av en bunt relationer mellan ljud och tystnad i en enkel ljudkälla. Ifall tre ljudkällor

eller rader skulle inkluderas i den musikaliska frasen – liksom i figur 3 – skulle en eventuell *gross constituent unit* vara en sammanslagning av sådana relationer från tre ljudkällor simultant. Båda kan förekomma och därför kan det vara av intresse att kombinera dem på olika sätt. Hypotetiskt hade något karaktäristiskt kunnat vara en särskild kombination av bas och trummor eller sång och gitarr. Detta hade kunnat upptäckas genom denna typ av analys.

När antalet ljudkällor som skall ingå i analysen har valts kommer valet av andra partitur. Detta är det mest arbiträra i modellen. Analysen kan anpassas för att utforska ett särskilt musikstycke och alla dess varianter. Antropologen kan även använda sig av låtar som på något sätt skall försöka klassificeras tillsammans. Det kan vara en samling av sånger från samhället ”bongo bongo”, eller i väst – där så mycket musik och musikhistoria är delad – en samling av låtar som anses tillhöra en särskild genre. Därefter hade dessa låtars partitur ställts mot varandra och de platser där den musikaliska frasen återfinns eller sammanfaller skulle markeras. Frekvensen av dess användning är i direkt anslutning till dess validitet och styrka som *gross constituent unit*. Ju mer frekvent den används, desto starkare blir dess definierande roll för genren eller musiken, och desto starkare blir motståndet och avståndstagandet ifall den bryts.

Att ställa upp genomskinliga partitur på rad – som i figur 6 – och leta efter platser där musikaliska fraser sammanfaller, är oerhört opraktiskt och tidskrävande. Levi-Strauss såg ett liknande problem med sin mytanalys. Att transkribera sånger för hand är också tidskrävande och förutsätter en stark musikteoretisk bakgrund och skolning. Detta skulle kunna tala emot att använda sig av en metod lik denna. Levi-Strauss lösning var att efterlysa datorer som skulle bistå honom i hans arbete (Levi-Strauss 1955:443)

Idag finns det transkriberingsprogram som direkt omvandlar inspelat ljud till notskrift. Dessa hade underlättat transkriberingsprocessen. Små variationer som eventuellt uppstår vid inspelning och transkribering skulle enbart bidra med fler delar till helheten, och därför inte ses som ett problem. Inget stycke musik spelas upp, eller upplevs på exakt samma sätt två gånger i vilket fall som helst.

I skrivandets stund är jag osäker på ifall det finns ett program som hade kunnat utföra den typen av analys och sökning. Om så inte skulle vara fallet, är det ingen omöjlighet att utan större svårigheter skapa ett. Detta hade gjort analysmetoden lättillgänglig och mindre esoterisk.

Applicering och relevans

För att visa på vad analysmetoden eventuellt skulle kunna tillföra antropologer som studerar musik, kommer den att ställas mot ett redan utfört etnografiskt arbete såsom Felds som nämndes tidigare. Argumenten stärks och förklaras här med hjälp av icke tidigare nämnda teoretiker. Dessa är mer samtida än Merriam och Levi-Strauss. De skall enbart i detta sena skede ses som tydliggörande av Merriams och Levi-Strauss relevans för en musikers antropologi idag.

Det största problemet med att göra en detaljerad redogörelse för vad modellen konkret tillför ett redan utfört etnografiskt arbete, är bristen på musikalisk empiri. De flesta etnografier innehåller inga ljudfiler eller partitur och utan dem har modellen ingen empiri att analysera. De studerar den kontext där musik förekommer men talar inte om musiken i sig.

Många av de studerade folken har heller ingen tradition att nedteckna sin musik och det gör empirin ännu mer svårtillgänglig. För att ens ha möjligheten att kunna göra en jämförelse skulle ljudfiler behöva letas fram från ett etnomusikologiskt arkiv, eller hade musiken behövts spelas in och noterats på plats.

Att musik inte omnämns eller presenteras kan ha och göra med det som nämndes tidigare, nämligen att det skulle vara som att försöka beskriva ett tredimensionellt fenomen med bara två dimensioner. Utöver det har antropologin uttalat varit ”studien av människan”, och att tonvikten då läggs på hur människan beter sig som musikalisk varelse – och inte musiken i sig själv – är inte särskilt märkligt.

En jämförelse för att belysa på vilket sätt en strukturell musikanalys hade kunnat tillföra något till en etnografi och således berika vårans förståelse för de studerade, kommer trots detta att utföras i den mån det är möjligt.

Gurdeen John Singh Khabra har undersökt musikers roll och mening för sikher i deras identitetsskapande (Khabra 2012). Genom att komparera ett sikh-samhälle i Leicester med ett i Hong Kong, ämnar han visa på hur musik tydliggör kontinuiteter inom Sikhismen. Han gör detta genom att först definiera sikh-musik och sedan skriva om dess autenticitet. Därefter beskriver han väldigt detaljrikt en musikpreformans i bådadera samhällen och komparerar de två upplevelserna i slutet. Hans slutsats är att musik spelar en central roll för enandet av sikher världen över. Deras heliga musik uttrycker minnen av konflikt och deras hemland som de inte känner att de kan artikulera på annat sätt (Khabra 2012:167-168).

Sikherna i Leicester har valt att vilja ta avstånd från det ortodoxa och skapa en mer lokal identitet. En alternativ acceptans och syn på vad som skall klassificeras som musik, blir ett utmärkt verktyg

att göra det på. Genom att det aktiv tar ställning och börjar klassificera även klassisk hindustani-musik som helig, tar de aktivt avstånd från andra sikher och stärker sin lokala identitet (Khabra 2012: 166-167).

En strukturell musikanalys skulle kunna ge en alternativ förklaring till *varför* vissa väljer att klassificera en ljudsignal som helig och andra inte. Identitetsskapande och avståndstagande behöver inte enbart ses som syftet, utan kan även vara resultatet. Med detta menas att sikher i England inte nödvändigtvis bestämde sig för att de ville vara annorlunda från andra sikher och sedan valde musiken som ett sätt att bryta av. Detta impliceras av Khabra men kan ifrågasättas. Viljan att bryta från det ortodoxa skulle vara irrationell om man inte känner sig mer hemma, eller mer familjär med något annat. Modellen skulle förklara Leicester-sikhers önskan att differentiera sig vis-á-vis andra sikher, genom att de på grund av exponering av annat kulturellt material – i detta fall musik – har bildat sig en annorlunda uppfattning eller koncept om vad musik är; vad som känns familjärt och förenande för dem. En möjlig förklaring till att det är hindustani-musik som de väljer att inkorporera i sin heliga musik hade kunnat vara för att de redan delar *gross constituent units*. Det hade även kunnat jämföras med hur språk inte kategoriserar vissa ljud som betydelseskiljande och att då snarlika ljud således betraktade och upplevs vara samma. Eftersom exempel från partitur ifrån båda musikstilar fattas, går detta inte att påvisa. Det hade varit intressant att undersöka huruvida de redan delar mycket *gross constituent units* och ifall det därför varit lätt för Leicester-sikher att kombinera de två. Delade *gross constituent units* hade förklarat varför de har valt att acceptera klassisk hindustani-musik och inte någon annan musikstil som de eventuellt upplever vara meningsfull; hiphop till exempel. Om det nu skulle vara så att man ville ta avstånd, varför då inte göra det så tydligt och extremt som möjligt? Detta förklaras inte av Khabra men en strukturell analys hade förklarat den genom en eroderingsprocess av en tidigare konceptualisering av musik, som öppnar upp för att snarlika genrer upplevs som samma i slutändan.

I de delar som berör definitionen av sikh-musik och dess autenticitet nämner han inte det som rör det faktiska ljudet, eller ljudsignalen, utan enbart alla faktorer runt omkring; den diskurs vari musiken skapas och de människor som ligger bakom den (Khabra 2012:147ff). Det blir då missvisande när han säger att han vill studera deras musik och hur den används. Ett bättre sätt att göra det på skulle vara att tala om en särskild *music scene* eller ”musikscen”. Ed Montano gjorde en studie av kontexten vari EDM-musik används och spelas, och kallade det för att han gjorde en deltagande observation i Sydneys elektroniska dansmusiksscen (EDM) (Montano 2013).

När Khabra övergår till att beskriva musikens reproduceringsprocess är det elevens och lärarens relation som är i fokus. Den relationen är extra viktig i samhällen med orala traditioner snarare än nedtecknande.

Han nämner visserligen att de har en *rāga-skala* som de använder sig av, men vad det innebär framstår inte i texten. De tonala strukturer som tillsammans bildar den ljudsignal som sikher anser fylla en funktion är här perifera.

För att återkoppla detta till Merriams tre analysnivåer kan denna Khabras typ av analys sägas behandla folks beteende runt musik, och de människor som aktivt sysselsätter sig och låter sig påverkas av det. Deras konceptualisering av vad musik är och själva ljudsignalen lämnas här obehandlad. Genom att applicera den strukturella musikanalysen skulle dessa perspektiv tilläggas. Sikhers konceptualisering av vad som skulle kunna klassificeras som *deras* musik, skulle kunna beskrivas genom analyserandet och framtagningen av deras *gross constituent units*. Det skulle ge en möjlig förklaring varför de tar till sig en viss typ av ljudsignal och gör den meningsfull, medan en annan förkastas.

Khabras metod skulle eventuellt kunna förklara denna process som att meningsfulla kommunikativa ljudsignaler, eller musik, skapas av de som traditionellt har auktoriteten att göra det. När de skapar ljudsignaler i en viss kontext fylls signalerna med mening. På så sätt kan man kringgå att behöva analysera den faktiska ljudsignalen och ifall den innehåller *gross constituent units* eller inte. Autenticiteten har således inget med själva ljudsignalen att göra, utan de omständigheter som födde fram den.

Den strukturella musikanalysen hade behandlat begrepp som äkta och autentiska utifrån hur många *gross constituent units* ett musikaliskt alster innehåller. För ifall en nyckelperson inom en genre – i Khabras fall en *gurdhara* – skulle bryta för mycket mot de förväntade tonala strukturerna, skulle det enkelt skapa ett enormt missnöje ibland hängivna lyssnare. Ifall man utestänger en analys och en förståelse för användningen och återanvändningen av tonala mönster, skulle denna typ av förbrytelse och reaktionerna vara svåra att förklara. Autenticitet inom musik handlar inte bara om *hur* ljudsignalen skapades utan även *vad* den innehåller.

För att vidare belysa detta om musiks riktighet och hur musikalisk autenticitet skapas kan det underlätta med en relativt ung musikgenre. Det är omöjligt att spåra de första tonsättarna bakom traditionell musik och således undersöka huruvida autenticitet hör ihop med hur mycket den spelade musiken överensstämmer med de tidiga tonsättarnas val och återanvändningen av särskilda musikaliska fraser, eller skapandet av *gross constituent units*. Genom att studera de faktiska

ljudsignalerna som de största första namnen inom hiphop har producerat, skulle detta kunna belysa den ovan nämnda hypotesen och ge en helt ny inblick i hur vi förhåller oss till musikalisk autenticitet.

Greg Dimitriadis har skrivit mycket om hiphop och olika sätt att studera den på. Inga av de metoder som han tar upp fokuserar dock på ljudsignalen utan snarare som Khabra, på kontexten runt omkring. Han föreslår att hiphops mening ändras beroende på vilken kontext den spelas upp eller används i. Ifall man då studerar vad folk anser musiken betyda i olika kontexter skulle en djupare förståelse för den skapas (Dimitriadis 2015:48).

Det är kontexter som Khabra beskriver i sin etnografi. Han gör en *thick description* av två sikhiska musikperformanser (Khabra 2012:153ff). Kontexten och alla element kring performansen beskrivs minutiöst, men han nämner inte med ett enda ord *musiken i sig*. Om än omedvetet så efterföljs Dimitriadis uppmaning att studera musik i olika sfärer; en i Hongkong och den andra i Leicester. Tyvärr är kontexten snarlik men detta kan ha varit ofrånkomligt då Khabra studerade helig rituell musik. Utifrån Dimitriadis antagande om ett betydelseskifte i olika kontexter hade det varit intressant att undersöka ifall sikher lyssnar på inspelningar av den rituella musiken till vardags, eller ifall den är för starkt bunden till själva ritualen och anses för helig för att användas profant.

Av Khabra får vi reda på alla detaljer kring *hur* signalen skapas men vi får inte reda på *vad* den innehåller, mer specifikt *vad den innehåller och kommunicerar till sikher som den inte kommunicerar till andra*. Parafraaserat kan detta uttryckas som vilken mening musiken har för sikher. Detta skulle kunna förklaras utifrån *gross constituent units*.

Genom att samma *gross constituent units* används och återanvänds i ett särskilt sammanhang – i detta fall en religiös sikhritual – förstärker de sin position, och särskilda musikaliska fraser börjar att definiera sikhers religiösa musik. Samma signal som presenteras för ett folk utan några gemensamma *gross constituent units* skulle uppfattas som meningslösa tonala mönster. Modellen kan alltså svara på paradoxen hur en ljudsignal kan vara meningsfull och meningslös på samma gång.

När Khabra intervjuar en av musikerna uttrycker denne att meningen med sikhernas musik är att porträttera och förstärka den underliggande meningen i texten (Khabra 2012:154). Khabra anser själv i sin slutsats att meningen var en differentiering från andra samt att uttrycka känslor som inte kunde artikuleras på något annat sätt. *Hur* denna process sker lämnas osagt och det är där den föreslagna modellen skall komplettera. Musiks förstärkandet funktion nämndes tidigare av både Jackendoff och Benedict. Exakt *hur* det sker är svårt att säga utan någon slags

uppsättning. Eftersom modellen inte har använts blir det följandet förslaget enbart en spekulativ hypotes. Musik kommunicerar mening på olika nivåer. Det förstärkande kan bero på två faktorer. Dels kan sammanslagningen av flera språk eller uttrycksätt tillföra *extra mening* till det som kommuniceras. Således förstärks budskapet. En annan faktor kan vara musik förenande kraft. Musik används ofta i situationer där en grupp vill känna sig särskilt förenad. Exempel på detta skulle kunna vara körsång, sjungandet av nationalsånger, hejarramsor från läktarna på sportevenemang, spelningar av band viktiga för subkulturer, sång under initierings- och religiösa ritualer. Musik kan under dessa sammanhang få en brokig skara att *känna* sig homogen. Det blir något man enas kring och som uttrycker gemenskap. Det faktiska som man enas kring blir i praktiken *Gross constituent units*. Folk känner sig förenade då de märker att de delar uppfattning om vad musik är, eller snarare att de uttrycker sig på exakt samma sätt som en själv. Ifall man själv inte deltar i uttryckandet, visar man likt de andra uppskattning för samma kulturella yttringar. En förstärkt känsla av att en social norm efterföljs infinner sig och så även känslan av tillhörighet. Dessa viktiga faktorer hade kunnat diskuteras och förstås genom en strukturell analysmetod. Mycket forskning på just betydelse av musik fastnar på text-nivån (Dimitriadis 2015:37). En sång består av flera element och att enbart se texten som meningsbärande och musikens som förstärkande blir snabbt problematiskt. Textens *mening* går att överföra bortom musikaliska gränser, men musikens förstärkande effekt går inte lika lätt att överföra. För att exemplifiera; det går att höra en ljudsignal på ett språk man inte förstår och ändå genast kunna klassificera den och få den att fylla en förstärkande funktion. Det är inte i *texten* det avgränsande och betydelsefulla sitter, utan i ljudsignalen och dess uppfattares förväntningar på den. Detta belyses av en strukturell musikanalys. Hur vi tolkar och upplever ljudsignalens olika nivåer förtydligas genom Levi-Strauss tankegodis. Med detta menas inte att texten i musik är betydelslös. Den kommunicerar mening på samma sätt som vanligt språk, eftersom det *är* vanligt språk. Detta exempel skulle bara belysa att musik kan kommunicera mening på olika plan simultant. Den ovan syftade enbart till det som uttrycks på en högre nivå. Levi-Strauss blir relevant för att visa på hur det kommer sig att musik kan uttrycka mening på flera olika nivåer samtidigt för personer inom rätt kontext. Ifall man inte delar den förklarar även modellen hur ljudsignalen upplevs som meningslösa tonala mönster.

Argumentet kan elaboreras genom Dick Hebdiges syn på kulturella uttryck. Enligt honom är de en hyllning till den plats eller kontext där de skapades (Hebdige 1979:136-139). Ifall detta appliceras på musik skulle de tonala mönster som återanvänds och återskapas i givna kulturer vara en hyllning till den kontext och de människor som skapade dem. Utifrån modellen hade

dessa hyllningar varit ett sätt att uppmärksamma och belöna normativt beteende. Musiken är en del av detta och den musik som producerades blir således en del av det normativa beteendet som man uppmuntras att efterleva. Vad som faktiskt blir normativt är särskilda tonala mönster som således blir fyllda med mening.

Alla kulturella yttringar anser Hebdige besitta ett semiotiskt värde. Han anser dem fungera som *signs* eller ”tecken”, som alla är delar av en kommunikativ apparat. Dessa tecken är inte bara en del av verkligheten utan reflekterar även en annan verklighet. Denna andra verklighet kan tecken uttrycka och förhålla sig till på olika sätt. Utöver det så är alla dessa kulturella tecken laddade ideologiskt och utvärderas och tolkas därför ideologiskt (Hebdige 1979:13) Hebdiges teori och synsätt förstärker och förklarar relevansen i att studera kulturella yttringar – såsom musik – strukturalistiskt. Modellen redogjorde för hur musik är en kommunikativ apparat och hur *gross constituent units* är snarlika tecken som utvärderas och tolkas ideologiskt. Det som modellen här tillför är ett förslag på *hur* denna utvärderingsprocess går till. Den uttrycker alltså mer än att en sådan process bara sker.

En önskan att studera musik på ett likartat sätt gjordes nyligen av Paja Faudree. Han efterlyste ett mer holistiskt tillvägagångssätt gällande studien av musik och språk. Han vill visa på språks och musiks likheter och olikheter och föreslår därför framtagningen av ett semiotiskt analytiskt ramverk (Faudree 2012:530). Levi-Strauss bistår oss med grunden till ett sådant ramverk och modellen bör ses fylla den funktion som Faudree efterfrågar.

Hebdige baserar sin modell på Barthe, och hans teori om hur allt är symboler. Dessa symboler går att dechiffrera och läsa (Hebdige 1979:137). Det nämns även explicit att myter är symboler och det för tankarna genast till Levi-Strauss. Vänder man på ordningen blir Levi-Strauss mytanalys ett sätt att förstå sig på och läsa symboler. Eftersom allt är symboler behöver inte hans tankegoods begränsas till enbart myter utan kan även appliceras på musik. Detta skulle kunna ses som indikation på Levi-Strauss relevans i studier av musik.

Schematiskt beskriver Khabra kontexten och musiks mening för den medan en strukturella musikanalys beskriver musiken, och kontextens betydelse för den. Genom att analysera och förstå vad musik är, underlättar det en förståelse för hur den används som ett verktyg i olika samhällen. Detta är något som saknas hos Khabra, men som tillförs med analysmetoden. Musik blir till och konceptualiseras utav sin kontext. Det är inte enbart ett verktyg att ta till för att alterera identitet, utan ses i modellen som något direkt identitetsskapande. Själva *musiken*

betraktas alltså inte som meningslösa tonala mönster utan som en berikande empiri. Khabras – liksom många andra antropologer – studerar det som här kom att sammanfattas som den musikaliska scenen, men detta på bekostnad av musiken i sig.

Med detta sagt ämnas inte Khabras analys av musikscener och hur de påverkas av musik nedvärderas. Dessa två synsätt skall inte ses som konkurrerande utan snarare som komplement till varandra.

Sist kan nämnas några andra aspekter som modellen kan anses klargöra.

I sin sammanfattande artikel om etnomusikologi och populärmusikstudier beskriver Sara Cohen en avsaknad av svaret till frågan hur musiker väljer vilka tonala mönster som skall ingå i sina alster (Cohen 1993:127). Ett hypotetiskt svar på den frågan kan fås av modellen och detta diskuterades tidigare i delen som behandlade skapandet av ny musik och musikförändring.

Cohen föreslår en text- och etnografisk analysmetod av musik. Denna analys skulle vara komparativ av olika gruppers sätt att klassificera saker i sin omgivning (Cohen 1993:124). Detta är en av styrkorna med ett strukturalistiska tillvägagångssätt.

Enligt henne har musikstudier fokuserat på musikens stora diskurs och hon anser att det partikulära och mer etnografiska hade kunnat tillföra mer till förståelsen (Cohen 1993:135). Detta sammanstrålar väl med det som Merriam skrev mer än tio år tidigare där han efterlyste ett mer etnografisk förhållningssätt till musik ibland etnomusikologer. Med modellen föreslås en musikalisk analys, fast ur ett antropologiskt perspektiv. Det blir den hybrid av musikologi och etnografi som Merriam önskade, samtidigt som det skulle kunna förena det humanistiska och samhällsvetenskapliga inom antropologin.

Diskussion

Låt oss återvända till vår utgångspunkt, till Akka-folket och deras trummande traderande. Vad skulle en strukturell musikanalys och det tillhörande teoretiska ramverket hypotetiskt behandla och besvara för frågeställningar gällande dem? Nedanstående stycke kommer att fylla funktionen av en rekapitulering samt ett förtydligande av analysmetoden och det som har lett fram till dess utformning.

Akka-folket skulle först och främst betraktas som besittare av ett musikskapande beteende. Detta är universellt för alla människor. Musik är produkten av det beteendet. Ett beteende som är enormt reproducerande och repetitivt. Merriam gick till och med så långt som att påstå att det är det mest bestående i en kultur (Merriam 1980:304-305) Modellen skulle sedan kunna redogöra för Merriams tre nivåer varpå musik kan studeras, nämligen konceptualiseringen av musik, beteendet

i relation till musik och det musikaliska ljudet i sig självt (Merriam 1980: 32). I praktiken innebär detta att analysen skulle ge ett förslag på varför Akka-folket uppfattar musik på ett särskilt sätt, varför de skapar och reproducerar samma typ av musik, samt analysera den musikaliska ljudsignalen. Sammanfattat skulle modellen ge svaret att deras conceptualisering av musik, samt vad de klassificerar som bra/dålig musik, skulle kunna härledas från *gross constituent units*. Musikanalysmetoden är ett sätt att blottlägga dessa som ligger på en djupnivå och därför inte är direkt synliga.

Musik är enligt modellen ett universellt högre språk eller uttryckssätt likt myter. Det kan uppdelas i mindre beståndsdelar, men den viktigaste och mest definierande beståndsdelens kallas här *gross constituent unit*, en term lånad från Levi-Strauss. En *gross constituent unit* består av en bunt relationer mellan toner och tystnad i en musikalisk fras. De kan ses som de kärnelement som bygger upp musiken och differentierar den från annat ljud. Uppsättningen av *gross constituent units* utgör förslagsvis det schema genom vilken en ljudsignal tolkas. Genom att jämföra den inkommande signalen mot den förväntning och föreställning man har, bedöms signalen. Bedömningen sker parallellt på flera nivåer. Ifall det är en sång skulle denna jämföras med de tidigare versioner som man hört, och eventuella avvikelser och avbrott kan upplevas som störande och försätta den inkommande signalen hierarkisk som antingen bra eller dålig, vacker eller intetsägande. Det är viktigt att poängtera att den bedömning som omtalas här är den som kognitivt hypotetiskt sker och inte den som skall göras genom modellen.

Vi kan använda Bruno Mars *Lazy Song* för att exemplifiera. Inte nog med att den skulle jämföras med alla variationer av låten som tidigare hörts, den skulle även jämföras med låtar från samma genre, samt låtar från andra. Det blir genast oerhört komplext och ett enormt antal jämförelser. Modellen ämnar inte exakt redogöra för hur den här processen går till, men att ge ett schematiskt och förenklande sätt att förklara och förstå sig på den.

Ifall *Lazy Song* jämförs med de *gross constituent units*, eller de karaktäriserande byggstenar som bygger upp vår conceptualisering om vad reggaemusik är, skulle en övervägning göras av *hur mycket reggae* den är. Hur väl de överensstämmer blir måttstocken på hur mycket musikstycket betraktas vara den typen av musik.

Det hade varit intressant att testa validiteten i denna tanke genom att spela upp ett musikstycke för invånare i ett traditionellt samhälle som inte har exponerats för den oerhörda mängd och bredd av musikstilar som existerar i väst. Musikstycket skulle förslagsvis vara så annorlunda från deras egenproducerade musik som möjligt. Det önskade resultatet skulle då vara en oförmåga att alls kunna relatera musikstycket till deras conceptualisering och användning av

musik. Merriam berör detta indirekt när han nämner hur Flathead-indianers musik inte har påverkats av den västerländska traditionen och vice versa. Detta trots en lång exponering. Han grundar detta i att deras syn på vad musik är gör dem alldeles för icke-kompatibla (Merriam 1955:34).

Det kan argumenteras för att det som respektive anser vara musik, anses av den andre vara enbart ljud utan någon mening eller ordentligt sammanhang. För att återkoppla till citatet i början kan detta i princip sägas vara den indirekta attityd som många antropologer har haft vis-à-vis den musik som de har stött på under sina deltagandeobservationer. Utan rätt scheman eller samlingar av *gross constituent units* kan de möjligtvis känna igen några basala trumkomp, och således placera in ljudsekvensen i kategorin musik i sin vidaste bemärkelse, men därefter saknas det referensramar och meningen förloras. Detta lyfter fram vikten av att se musik som något som måste existera inom en viss kontext, samt den eventuella vikten *gross constituent units* har – på en djupnivå – för att definiera något som musik.

I väst är det möjligt att under uppväxtåren få höra frasen ”Men vad är det där för oväsen!” från sina föräldrar. Oväsendet i fråga är den musik som man lyssnar på. Modellen har hittills beskrivit musik och vår uppfattning av den som något konstant. Detta är långt ifrån sant. Exemplet ovan var menat att visa på hur uppfattningen om vad som skall klassificeras som musik kan ändras över enbart en generation. Hur förklaras då förändringen och skapandet av nya melodier och sånger? Låt oss börja med att kort behandla beteendet att skapa musik.

Först bör poängteras att varje gång ett musikstycke framförs *skapas* musik. Även om musiken har framförts på samma instrument och av samma personer vid ett tidigare tillfälle, skapas den på nytt varje gång den framförs. Varje gång en *gross constituent unit* används och matchar samhällets föreställning eller redan etablerade musikaliska struktur, förstärks den. Ifall denna förstärkning sker för flera individer samtidigt kan den fungera förenande. Att människor delar och återskapar *gross constituent units* hade enkelt kunna beskrivas som att de delar musiksmak och uppfattning om hur olika typer av musik skall klassificeras. Detta hade kunnat ses som en parafrasering av Bourdieus idéer i *Distinction*, nämligen att bland annat musiksmak skulle fungera som ett redskap för att visa på gruppstillhörighet och tydligt avgränsa sig från andra grupper (Bourdieu 1984). Den väsentliga skillnad ligger i att Bourdieu ser smaken som ett verktyg, medan i denna modell är det mer av en produkt. En produkt av ett beteende som grundar sig i repetitionen och återanvändningen av det som man redan vet.

Här blir det lämpligt att förtydliga varför denna uppsats nämnde Levi-Strauss term *bricolage* tidigare. Enligt Merriam är det vanligast sättet att komponera en ny sång att ta delar från gamla och sammansätta dem (Merriam 1980:177). En person som sysslar med *bricolage* tar de material som redan finns till hands och för samman dem till något nytt. Likheten mellan en sådan person och en kompositör blir här slående. Genom att sammanföra redan accepterade och familjära element, i en ny ordning skapas en spänning. Detta kan kopplas samman med vad Fox Strangways ansåg om komposition och de permanenta inslag han nämner kan nu ses som *gross constituent units*.

Här hade det varit intressant att undersöka hur olika komposition ter sig i traditionella samhällen och globaliserade samhällen. För i och med globaliseringen skapas ny musik i en monumental utsträckning. *Gross constituent units* från en etablerad stil blandas hej vilt med *gross constituent units* från andra och substilar skapas. Om mycket musik råder ingen konsensus om hur den skall klassificeras, medan andra är mer ikoniska. Den musik som är enkla att klassificera skulle vara den musik som har starka och välrepererade *gross constituent units*.

Vad som faktiskt skapar förändring inom musik är svårt att säga och skulle kräva en uppsats i sig. De råder stor förvirring inom ämnet och förståelsen är väldigt knapp (Merriam 1980:319). Ifrån modellen hade eventuellt ledtrådar kunnat ges. Igen blir det viktigt att lägga emfas på musikens likhet med språk. Det måste inom språkanvändning råda en konsensus. Detsamma kan sägas vara sant för musik i modellen. Språk förändras konstant men samtidigt är det nästan omöjligt att medvetet starta eller spåra en större språklig förändring. Det är en lång process att få majoriteten folk i ett samhälle att acceptera en förändring. Det finns alltid en del som förändrar och en som försöker konservera. Ett nutida exempel på en sådan förändring skulle kunna vara debatten kring att införa det könlösa pronomenet *hen* i det svenska språket. Det hade varit intressant att undersöka ifall det råder liknande debatter inom musikgenrer. Lingvister har länge undersökt språkförändring och har flera verktyg för att undersöka och förklara den. Bröderna Grim som är kända för sin insamling av folksagor var lingvister. De skrev en formel som senare kommit att kallas för Grimms lag vars syfte är att stegvis förklara konsonanters förändring i det tyska språket. Liknande hade kunnat vara möjliga att applicera på ljudelement inom musik.

Kritik

Den första kritiken att ta upp kan rimligtvis röra Levi-Strauss analysmetod eftersom det är utifrån den modellen som den strukturella musikanalysen är baserad. Fiona Bowie menar att Levi-Strauss analys eventuellt blottlägger hur hjärnan fungerar och uppdelar saker, men totalt utelämnar aspekter som känslor och individuella upplevelser, och då dessa ämnen lämnas nästintill oberörda anser hon att denna typ av analys lämnar för många frågor obesvarade (Bowie 2005:20). Denna kritik bemöts enklast genom att påpeka att det inte enbart finns ett rätt sätt att studera musik på (Merriam 1980:31). Detta utforskade sätt skall ses som ett komplement till andra alternativ. Merriam tog upp skillnaden mellan intensiva och extensiva studier (Merriam 1980:41-43). Detta är avsett vara en extensiv komparativ metod. Ifall det individuella skall lyftas fram rekommenderas en intensiv studie. Som det nämndes tidigare finns det dock inget som motsäger att denna metod skulle kunna vara gällande på individnivå, snarare tvärt om. För det är många individers uppfattning om vad musik är för något som till slut blir till samhällsnormen.

En annan problematik med Levi-Strauss modell är att valet av de sammanfattande meningarna av myten är någorlunda godtyckliga, så även tolkningen av dem. Det förhåller sig ofta så att man finner det man letar efter. Självklarheten i kolumnernas inversrelations går även att finna problematisk, då det bygger på antropologens egna antaganden och det därför inte finns många andra övertygande källor att det faktiskt skulle förhålla sig på det viset. Denna problematik behöver inte bemötas då inget direkt fokus läggs på den typen av relation i musikanalysen.

Kritik som inte berör Levi-Strauss men som rör musikanalysen är dess användarvänlighet. Är det verkligen rimligt att anta att någon som inte tidigare sysslat med musik, skulle kunna använda sig av denna metod? Frågan är svår att besvara då metoden inte har aktualiserats ännu. Det kan dock med säkerhet sägas att en grundläggande förståelse för musikteori skulle underlätta användningen avsevärt. Både framtagningen och analysen av resultaten.

För finns det verkligen specifika *gross constituent units* för varje musikkategori? Kan inte de tonala mönster eller den bunt av tonala relationer förekomma i nästan all musik och således bli urvattnad och förlora sin funktion som avgränsare och definitionsverktyg? Dessa frågor är också svårbesvarade innan analysmetoden har satts i bruk.

Många ofta förekommande musikaliska fraser är enkla. Trummor brukar ofta upprepa ett liknande mönster genom musikstycken. Därför användes de som exempel ovan där antropologer beskrevs besitta en nästan blasé inställning till musik. I traditionella samhällen kan musikstyckena

vara långa och trummandet repetitivt samtidigt som sången är mässande.¹¹ Repetition är själva basen för musik. Man utgår ifrån en rytm och bygger sedan på med flera. Det är anmärkningsvärt att de enkla mönstren – eller musikaliska fraser – som kan förekomma på denna nivå verkar innehålla *gross constituent units*. Det är inte särskilt svårt att i sitt huvud spela upp två olika trumkomp och sedan förknippa dem med olika sorters musik. Ett blixtsnabbt dundrande på bastrummor hade jag förknippat med heavy metal medan en enkelt markerad tretakt skulle jag starkast förknippa med vals.

Några svårigheter kring att studera musik togs upp i en tidigare del. Problematiken kring inspelning och transkribering har redan bemötts. Att musik enbart skulle ha en förstärkande funktion av en annan struktur eller del av samhället avfärdas i uppsatsen. Musik anses förstärka sin egen underliggande struktur och uppfattningen om vad musik är för något. Dess förstärkning och möjlighet att emfasera andra strukturer baseras på att det är en ljudsignal som är familjär. En annan funktion som musik kan anses fylla är en förenande och differentierande. Uppfattningen om vad som anses vara musik återskapas genom repetition av de familjära delarna. De som inte delar denna uppfattning är tydligen inte en del av samhället. Musik kan därför anses vara en viktig del av människors uppfattning av sig själva och deras tillhörighet (Chernoff 2002:395). Hela livsstilar kan byggas kring den musik som man lyssnar på. Musiken verkar alltså på flera plan och fyller mer än en enkel funktion. Exakt hur den påverkar olika delar av samhället och människors uppfattning av sig själv är långt ifrån utrett. Felds förslag på metod som nämndes väldigt kortfattat i en tidigare del är ett ambitiöst försök att täcka in mycket av detta. Ifall den blir vedertagen skulle de kunna komplettera varandra.

En annan svårighet som Chernoff tar upp är just att musik kan vara verksam på så många olika nivåer samtidigt. Hur skall man då kunna återge hela den kontext där ljudsignalen upplevdes på ett papper (Chernoff 2002:389)? För att bemöta denna kritik används samma argument som tidigare. Den föreslagna analysmetoden är inte menad att behandla alla aspekter av musik, utan bör ses som ett förslag och ett slags perspektiv för att påbörja en bättre förståelse. Han har säkert rätt i när han anser att vissa utomstående element är viktigare och mer meningsfulla för deltagarna än den nedärvda musikstruktur som används, men dessa aspekter kräver en annan typ av analys.

Den sista svårigheten som togs upp är västvärldens cementerade uppfattning om vad det är. Modellen och uppsatsen presenterar ett egen definition om vad musik är och därför bör detta inte anses vara ett problem.

¹¹ Exempel kan hämtas från Benedicts bok (1946:91)

Sammanfattning och slutsats:

Vad kan då sägas om huruvida musik *är* meningslösa tonala mönster eller inte? För att förklara ståndpunkten måste delfrågeställningarna först behandlas.

Initialt reddes tidigare skrivet material på ämnet ut. Mycket av det som antropologer har skrivit i ämnet har klassificerats som etnomusikologi och inte en musikens antropologi. För att antropologer skall skriva om ämnet måste det själva inse att det är något som är relevant och inkluderat i den egna disciplinen. Genom att visa på skillnaden i huvudsyfte argumenterades det för att det bör finnas en musikens antropologi som studerar musik för att säga något om samhället och vad det innebär för ens mänsklighet. Även om etnomusikologin hade kunnat anses fylla det syftet, har den haft svårigheter i att göra det i praktiken. Merriam uttryckte detta som att deras papers tenderar att bli enbart musikologiska eller etnografiska. Modellen som presenterades avser sammanföra de två synsätten genom en metod som båda discipliner i slutändan skulle kunna dra nytta av. Utöver att sammanföra de två synsätten kan analysmetoden eller modellen påstås förena det samhällsvetenskapliga och humanistiska perspektiven inom den antropologiska disciplinen. Den berör och fäster vikt vid båda aspekter.

Hur definierar uppsatsen musik? Farnsworth sammanfattade det väl genom att definiera det som socialt accepterade ljudmönster. Det är ett uttryckssätt likt språk som Jackendoff tog upp, men vars användningsområde är att inverka eller påverka en situation, ett sätt att sätta fokus på något annat. Chernoff och Benedict förstärkte argumentet genom att belysa hur musik är någonting kontextberoende. Kontexten är det samhälle som bedömer den inkommande ljudsignalen. Konceptet musik är därför annorlunda för varje enskilt samhälle och antagligen varje enskild individ. Modellen eller musikanalysmetoden avser schematiskt påvisa hur denna definieringsprocess skulle kunna te sig. Ett specifikt musikkoncept enligt modellen, består likt språk av mindre betydelsebärande enheter. Dessa minsta differentierande och samtidigt definierande beståndsdelar kallas för *gross constituent units*. Varje musikstycke är en sammansättning av dessa beståndsdelar. En *gross constituent unit* är i sig själv en musikalisk fras som har tillskrivits mening. Med musikalisk fras menas en bunt av relationer mellan toner och tystnad i ett musikstycke. Hur frekvent förekommande dessa fraser är, kan ses som indikation på hur pass definierande för en viss typ av musik den är. Tillsammans bildar *gross constituent unit* den referensram varigenom musik bedöms. Varje gång de upprepas eller sammanfaller förstärks deras position som definierande, och varje gång ett

musikstycke saknar, eller avviker från dem, anses det vara *mindre* musik eller sämre. När ett samhälles *gross constituent units* saknas helt i en ljudsignal uppfattas detta inte längre som musik.

Musikanalysmetoden baseras på Levi-Strauss mytanalys och bygger på jämförandet av musik och myt. Musik, språk och myt verkar dela många likheter. Enligt Fox Strangways tankesätt skulle alla våra språk vara ämnade att uttrycka olika saker. Levi-Strauss argumenterar för att myt skulle vara ett högre språk och uttrycka mening på ett annorlunda sätt. Genom att visa på myters och musiks liknande karaktärsdrag argumenterades det för att även musik kan ses som ett högre språk och därav antagandet att deras *mening* skulle kunna utrönas på ett liknande sätt som mytens.

Repetition är inte bara viktigt inom musik, det är också viktigt inom myter. Precis som i musik återkommer mytens tema om och om igen. Beståndsdelarna återanvänds, sätts in på nytt och uttrycks lite annorlunda men besitter samma innebörd. Eftersom dessa två uttryckssätt är så snarlika är det inte särskilt märkligt att dessa ofta förenas. Ett exempel på detta skulle vara Akka-folket som konstant förenar dessa två. Repetition är inte enbart viktigt för musik och myter, utan även själva samhället i sig. Samhället reproduceras ständigt och likaså alla dess innefattande delar. För att förklara hur musik skapas och reproduceras användes termen *bricolage*, tagen från Levi-Strauss. I modellen innebär det att kombinera redan tillgängliga *gross constituent units* på nya sätt, och på så sätt skapa nya relationer och mönster. Detta säkerligen för att skapa trygghet och enhetlighet och samtidigt ha möjligheten att berika den musikaliska delen av samhället. När någon bryter mot en samhällsstruktur och om avvikelsen är stor, väcker det ofta anstöt. Ju mer ens beteende överensstämmer med den samhälleliga underliggande strukturen, ju mer anses man vara en exemplarisk invånare. Liknelsen hade kunnat dras ännu längre, men det räcker här för att visa poängen. Hur vi förhåller oss till musik är nära inflätat med hur vi förhåller oss till samhället. Musik är ett sätt att uttrycka emfas i en given situation och även ett utmärkt sätt att framhäva mönster av repetition på samma gång. Det skapar en känsla av igenkännande och därför trygghet. Parafraaserat uttrycker musik en slags mening.

En studie och analys av musiken skulle alltså samtidigt bli en studie och analys av samhället. Samhället är på samma sätt som musik summan av sina sammansatta delar. Därför ser jag inte musik som meningslösa tonala mönster, utan ett verktyg att förstärka, inverka och påverka samhällsstrukturer, på en djupnivå samt en ytlig. Detta finner jag inte meningslöst. Tyvärr har musik, eller en definierande del av samhället negligerats av den vetenskap som uttryckligen avsatt att försöka redogöra för vad det innebär att vara människa. Därför är det på tiden att antropologer låter sig inspireras av etnomusikologer och ser hur studiet av musik kan vara berikande för ämnet.

Bibliografi:

- Benedict, Ruth. 1946. (1960). *Patterns of Culture*. USA, Eighteenth Printing
- Boas, Franz. 1940. *Race, Language and Culture*. New York, The Macmillan Company
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Harvard University Press.
- Bowie, Fiona 2000. *The Anthropology of Religion: An introduction*. USA, Blackwell Publishing
- Chernoff, John. 2002. *Ideas of Culture and the Challenge of Music*. I: MacClancy, Jeremy. (red). *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*. Chicago and London, University of Chicago Press
- Chernoff, John. 1992. *The Rhythmic Medium in African Music*. I: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4 Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Autumn). The John Hopkins University Press
- Cohen Sara. 1993. *Ethnography and Popular Music Studies*. I: *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, May. Cambridge University Press
- Dimitriadis, Greg. 2015. *Framing Hip Hop: New Methodologies for New Times*. I: *Urban Education*, Vol 50, No. 1, Jan. Sage Journals
- Faudree, Paja. 2012. *Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography*. I: *Annual Review of Anthropology*. 2012, 41:519–36. Annual Reviews.
- Feld, Steven. 1984. *Sound Structure as Social Structure*. I: *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (Sep). University of Illinois Press
- Fox Strangways, A. H. 1924. *Language I*. I: *Music & Letters*, Vol. 5, No. 1 (Jan). Oxford University Press.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge Taylor and Francis Group.
- Jackendoff, Ray 2008. *Parallels and Nonparallels between Languages and Music*. Tufts University, Medford.
- Khabra , Gurdeep John Singh. 2012. *Music of the Sikh Diaspora: Devotional Sounds, Musical Memory and Cultural Identity*, I: *Sikh Formations*, Vol. 8, No. 2, August 2012, Routledge Taylor and Francis Group
- Levi-Strauss, Claude. 1955. *The Structural Study of Myth*. I: *The Journal of American Folklore*, vol 68, nr 270, Myth: A Symposium (Oct. – Dec.)
- Lindberg, Christer. 2005. *Nya antropologiska porträtt*. Lund, Lunds Universitet
- Merriam, Alan P. 1955. *The Use of Music in the Study of Acculturation*. I: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 57, No. 1, Part 1 (Feb). Wiley on behalf of the American Anthropological Association

Merriam, Alan P. 1960. *Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field*. I: *Ethnomusicology*, Vol. 4, No.3 (Sep.) University of Illinois Press

Merriam, Alan P. 1963. *Purposes of Ethnomusicology, an Anthropological View*. I: *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 3, Tenth Anniversary Issue (Sep.), University of Illinois Press

Merriam, Alan P. 1964 (1980) . *The Anthropology of Music*. Evanstone, Illinois, Northwestern University Press

Montano, Ed. 2013. *Ethnography from the Inside: Industry-based Research in the Commercial Sydney EDM Scene*. I: *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, Vol. 5 Issue 2, 2013. RMIT University.

Winthrop, Robert H. 1991. *Dictionary of Concepts in Cultural Anthropology*. Greenwood Press.

Nath, Suman. 2012. *Holism in Anthropology*.

[Http://sumananthromaterials.blogspot.se/2012/08/holism-in-anthropology.html](http://sumananthromaterials.blogspot.se/2012/08/holism-in-anthropology.html) (2015-05-21)

Net Industries. 2015. *Anthropology of Music – Musical Anthropology*

<http://science.jrank.org/pages/10330/Music-Anthropology-Musical-Anthropology.html>

(2015-05-21)

Ovesen, Jan. *Antropologi*

<http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/antropologi>

(2015-05-23)

Ovesen, Jan. *Franz Boas*

<http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/franz-boas>

(2015-05-23)