

Hur låter förförelse?

Owe Ronström

OCH GUD SADE "Varde ljus" och det vart ljus. Och ljud. För av ljus kommer rörelse och av rörelse ljud. Överallt ljud – världen är tonsatt, den dånar, väser, skrapar, sjunger, stönar, viskar. Så mycket ljud finns det, jämt och samt och överallt, att vi alldeles säkert skulle bli tokiga om vi inte snabbt och effektivt kunde stänga av och slå dövörat till. Uppfattar vi en bråkdel av allt som finns att höra så är det mycket nog. Allt liv ackompanjeras av ljud, människors och andra levande varelsers – varje aspekt av liv har sin tonart, sitt uttryck. Inte konstigt då om det också gäller förförelse. Men hur låter det?

I djurens värld

I djurens värld är det som förför ofta grannlåt. Vackra färger, storslagen dräkt, extravagant beteende. Och inte minst just låt. De flesta djur lockar med ljud, alla på sina speciella sätt. Varför sjunger fåglar egentligen? Jo, säger en insiktsfull vän, för att de måste, de är helt enkelt sångnödiga.¹ De som lockar bäst, vackrast, starkast eller högst vinner tävlingen om livet och fortplantningen. En vårmorgon befinner jag mig på en gotländsk strandäng, tillfälligt förvandlad till rastplats för tusentals fåglar på väg norrut längs den stora fågelautostradan intill. Här är sångnödigheten stor, en öronbedövande kakofoni av kvitter och skrän, snarare avskräckande än lockande. Men så är det ju heller inte för mig det är tänkt. Mer förföriska för mina öron är i så fall de konserter som lövgrodor håller för oss tillresta gäster några majeftermiddagar i en slottspark i Slovakien. Som fåglar kvittrar de, i ljusa, skimrande tonarter. Eller de symfonier vi inbjuds till om kvällarna på Tobago, där tusentals grodor stämmer upp till en tvåtimmars polyfoni av klockrena klanger, ständigt varierad, ändå alltid densamma. Så gör djur, de lockar tvångsmässigt, av instinkt, deras låt står i fortplantningens tjänst. I alla fall är det så vi människor föredrar att berätta om det, så att den viktiga gränsen mellan natur och kultur, mellan djur och människa upprätthålls. Åt djuren det djuriska, instinkterna – åt människan det kultiverade och sköna, skapandet, konsten. Men är det så?

I en tidning läser jag att man just konstaterat att det är precis som man länge misstänkt: valars sång kan höras tvärs över oceanerna. Särskilt knölvalar är kända för sina sånger. De består av korta, upprepade, individuellt varierade och rytmiskt repetitiva sekvenser i ganska lågt register. Mig påminner de mest om ugglors och duvors hoande läten, fastän lägre, långsammare och mer utdraget. Det låter lite klagande, vemodigt och sorgesamt.



Valsångens struktur (från Wikipedia). Graferna uppifrån: song session, song, theme, phrase, sub-phrase, unit.

Varför sjunger valarna? Som så ofta i djurens värld sjunger hannar oftare och mer varierat än honor. Knölvalshannar sjunger särskilt ofta, gärna och länge. Mest sjunger de under lektiden, då kan sången pågå i timmar, ibland i dagar. Sången bygger på återkommande mönster, men är ständigt varierad, den tycks aldrig upprepa sig. Men varför är frågan? För att förföra verkar alltså vara ett av svaren. Dario Martinelli, valforskare, har visat att de sjunger för honor när de uppvaktar dem, men att de lika gärna sjunger för hannar när de leker, härmar, lär sig dialekter eller bara vill roa sig. Det verkar, tycks Martinelli mena, som att de helt enkelt är musikaliska.²

Att gå vilse

Förföra är ett gammalt ord, ett inlån från tyska. Det kan användas neutralt, i betydelsen 'föra', 'förflytta', 'föra bort'. Men oftare har det nog en mer tendensiös betydelse: 'att föra från rätta vägen', 'föra på avvägar', 'vilseföra', 'vilseleda'. Så är det förstås – förförelse saknar mening utan idéer om synd, om ett möjligt moraliskt val mellan gott och ont, tillåtet och förbjudet, i varje fall mellan bra och dåligt. Det är just där vi brukar dra gränsen mellan människor och djur, mellan de högre stående varelserna med samvete och de lägre utan. Varde därmed sagt att förförelse inte är ett bra ord för djurs locktoner. Istället är det till människors värld vi ska vända oss för att finna den sorts avvikelse vi kallar förförelse. Låt oss börja bland några av de väsen vi satt att bevaka den mänskliga världens yttersta gränser.

Förföriska väsen

Matteus skriver i sitt evangelium (5:29): "Om nu ditt högra öga är dig till förförelse, så riv ut det". Men om ens högra öra är till förförelse? Odyssevs valde

att låta örat sitta kvar när han passerade den klippiga och svårtillgängliga ön Anthemoessa. Där bodde sirenerna, kvinnliga väsen med fågelben, vingar och ibland lejonman, som lockade sjömän till sin ö med harpolek och oemotståndlig skönsång. Sjömännen kunde glömma att styra sina skepp – som därför gick på grund och sjönk. De kunde hoppa överbord och simma iland – för att bli slitna i stycken och uppätna. De kunde stanna på sina båtar – för att tyna bort medan de förhäxat lyssnade på sången. För att bli den förste som hört sirenernas förföriska sång och överlevt, beordrade Odyssevs sina besättningsmän att binda honom vid masten på sitt fartyg och sedan täppa till sina öron med vax. Supermusikanten Orpheus valde att istället utmana sirenerna på duell. Genom att spela på sin lyra så vackert att ingen hade öra för något annat, lyckades han rädda sitt sällskap, de berömda argonauterna, undan sirenerna och en säker död.

Sirenernas öde beseglades när de besegrades av muserna i ännu en sångtävling. I sorg föll de i havet och drunknade. Men helt försvann de ändå inte. In i vår tid har de levt kvar, i berättelser om vackra, kvinnliga havsväsen med förföriska röster och kroppar. I Hans Christian Andersens "Den lilla sjöjungfrun" från 1837, och kanske ännu mer i Disneys filmversion från 1989, har motiv från berättelser om skönsjungande sirener, nymfer, najader, sjörar och sjöjungfrur skickligt vävts samman. Alla dessa berättelser, utom möjligen Disneys, har två huvudsakliga budskap. Det första är riktat till män på resa eller arbete långt från hemmet: Inled dig icke i frestelse, ty det kommer icke att gå dig väl! Tänk istället på de nära och kära som väntar på dig därhemma! Det andra budskapet leder vidare i samma riktning: Allt är inte guld som glimmar! Bakom det sköna lurar det falska! Båda budskapen är meningsfulla i relation till ett etos som håller arbete, försakelse och väntan före sinnlig njutning och omedelbar behovstillfredsställelse. I vår tid tycks ett sådant etos ha allt mindre plats, nu gäller istället huvudregeln "Allt, genast!" Är det kanske därför det är så ont om sirener och sjöjungfrur nuförtiden?

Men hur lät då sirenerna? Ingen vet förstås, men ett är då säkert – olika! Föreställningar om skönsjungande kvinnliga havsväsen är kända sedan tusentals år, och dessutom spridda över stora delar av jorden. Eftersom "det sköna" är en synnerligen undflyende och föränderlig egenskap är det troligt att man överallt tillskrivit dem precis det slags förföriska skönhet som passerat var tid och plats bäst. Väl avpassad för vår avförtrollade tid är i alla fall idén om att sirenernas sång i själva verket utförts av valar. Vi vet ju att knövalarnas melodiska sång kan färdas vida kring – vatten är ett utmärkt ljudmedium. Vi vet också att det

förmodligen fanns knölvalar i Medelhavet under antiken. Zoologen Roger Payne menar därför att det sjömännens hört kan vara just knölvalssång, som förts genom vattnet och förstärkts av fartygsskroven som vore de jättehögtalare.³

Ekotyper

Av vitt spridda föreställningar och myter skapar varje tid och plats sina typiska utformningar. "Ekotyper" kallar folklorister och etnologer sådana lokala versioner, tydligt märkta såväl av de yttre, fysiska förutsättningarna, som av de inre, mentala.⁴ Sjöjungfrur och sirener hör hemma bland kustbor och sjöfolk, medan skogsrået, hör hemma bland skogens inbyggare. Skogsrået, skogens kvinnliga härskarinna, förekommer under många namn, som huldran, skogssnuvan, skogstippan och råndan. Lika skön som hon är framifrån, lika skrämmande ful är hon bakifrån, med ihålig rygg och lång svans. I en del sägner berättas att hon sjunger mycket vackert, och att man i kvällningen kan få höra henne kalla på sina kor.⁵ Kvinnor som gått vall på fåbodar har inte sällan uppgett skogsrået som läromästare för sina mest utarbetade locklåtar.⁶ Förför gör hon i dubbel bemärkelse, genom att leda vandrare vilse och genom att locka män till erotiska äventyr. Särskilt utsatta var skogskarlar, kolare, jägare, tjärbrännare, skogens motsvarigheter till sjömän, ute på långvariga, ensamma arbeten.

Manligt ensamarbete i skogar långt hemifrån är en av skogsråets grundläggande ekotypiska förutsättningar. I norra Sverige, där unga kvinnor kunde arbeta ensamma på fåbodar hela somrarna, kunde vittermän utöva motsvarande förföriska lockelse och längre söderut, Näcken och bäckahästen.

I sin avhandling om Näcken skriver lundaetnologen Jochum Stattin om hur det svenska bondesamhällets musik och dans ägde en sinnlig kraft som starkt påverkade dess invånare. Näcken personifierar denna kraft; hans musik var särskilt vacker, berusande och förförisk, därför också farlig, särskilt för vissa: "Den helt övervägande delen av materialet skildrar hur kvinnor utsattes för denna lockelse".⁷ Kvinnans vanliga sfär var hemmet och gården. Lämnade hon den befann hon sig på farlig mark, och faran ökade ju längre bort hon begav sig. För kvinnor kunde Näcken visa sig på många sätt, som en musicerande gestalt som lockar dem att gå i sjön, eller som en vacker, åtråvärd man, inviterande till erotik. Sådana förlustelser utanför äktenskapet var förstås ett hot mot den etablerade ordningen. Erotik och okontrollerad könsdrift, farligheter som Näcken också personifierar, knöts i bondesamhället till män och det manliga, medan kvinnans sexualitet och den kvinnliga könsrollen ofta ställdes i motsättning till varandra.

232. *pizz. - - - -*

pizz.

pizz. - - - -

pizz.

pizz. - - - -

"Stenbocks polska", upptecknad efter Nils Mårtensson Fredin, "Florsen" Burs, Gotland
från August Fredins Gotlandstoner.

Är Näcken alltså farlig för kvinnor, så framstår han snarast som en kraftfull tillgång för män. "Som regel tycks män klara mötena med Näcken på ett mer avdramatiserat sätt än kvinnorna" sammanfattar Stattin.⁸ Särskilt i norra och mellersta Sverige sökte män vid speciella tidpunkter upp Näcken eller Strömkarlen för att lära sig spela av honom. Att lära av Näcken var inte ofarligt, men följde man bara de regler som föreskrevs av traditionen kunde det farliga kontrolleras.

Det berättas att vissa personer, exempelvis en under 1870- och 1880-talet berömd spelman, Anders Ljungqvist i Närlinge, som vanligen kallades Gås-Anders, lärt sig spela av Näcken. En plats, där enligt mångas utsago, sådan lärdom kunde erhållas, var under landsvägsbron vid Husbykvarn i Vendel. En spelman, som lärt sig spela av Näcken kunde spela en polska med nio olika vändningar. Näckens polska, den nionde av dessa vågade dock ingen gärna spela, under denna måste nämligen bord stolar och allt innevarande dansa och kunde ej spelmannen sluta, förrän någon skar av strängarna eller ryckte stråken ur spelmannes hand. Skedde ej så, fortsatte musiken till dess spelmannen föll i vanmakt och dog. Gås-Anders hade själv vid något tillfälle yttrat: Spela är bra, bara det ej går för långt.⁹

Hur låter en sådan förförisk musik som får stolar och bord att dansa? Uppteckningar av "Näckens polska", "Fans polska", "Hins polska" och allt vad de kallats, visar att de inte skiljer sig på något avgörande sätt från annan musik som man i det svenska bondesamhället förstod att uppskatta, annat än att antagligen ha klingat säreget gammaldags också i den tidens öron. Det är till övervägande delen fiolmusik, ofta med korta repetitiva fraser sammanförda till fyra eller åttataktperioder, gärna utförda på omstämda fioler, pizzicaton och rullstråk över flera strängar samtidigt, i täta suggestiva klanger. Stämning: A E A Ciss.

Vackert och suggestivt ska det förföriska låta, och gärna lite farligt. Inte sällan har just det vackra uppfattats som farligt i sig, för vad det kan föra med sig. Visst kunde Näcken utöva farlig lockelse med sin musik, men det kunde också människor. Inte minst gällde det vallpigorna: "Hon lullade så vackert att männen ställde sig mot sina lieorv och kvinnorna mot sina räfsor och lyssnade. De kunde inte arbeta, så gripna blev de av hennes drillars skönhet".¹⁰ Nog kunde vallpigors sånger vara vackra, men det var ändå först och främst som arbetsredskap de var avsedda. Anna Johnson skriver i en studie av fåbodarnas musik: "Fåbodarnas betesmarker utgjorde ett vidsträckt ekologiskt system, där rovdjur och människor förde en ständig kamp om tamboskapen." Det gällde att hålla boskapen samlad för att skydda den från faror. Locksången var det redskap som stod vallpigan till buds. "Under en tjugوårsperiod (1834-53) revs bara i Leksands socken 410 kor, 135 kvigor, 35 oxar, 14 hästar och 8 fålar,

småkrittren oräknade!” skriver Anna Johnsson och fortsätter:

Vallkullan bar inget annat vapen än sin slidkniv och med den förmådde hon inte försvara sig själv och kreaturen. Hennes enda möjlighet var att försöka skrämma bort rovdjuren på något sätt; med hemska skrik och med larmande och tjut i lur eller horn. Lars Levander berättar om en liten Älvdalsflicka, vars kreatur blev anfallna av björn. Hon blev så stel av skräck att hon inte fick ett ljud ur ”básun” (långluren). ”Du födjär basu fö mig, lyötning” (du förtrollar vall-luren för mig, din sate) skrek hon åt björnen och drämde till honom med básun.¹¹

Det är denna bistra realitet som ligger bakom minnesramsor av det slag vallpigor hade att noggsamt minnas: ”Blisterpipor och fingerhorn / Låta mig väl uti öra / Tjutlurar och tjuthorn / köra mig långt bort i myra.” (Hälsingland); ”Smala videpipor och getahorn / Lyster min öron att höra / Men grova arderlurar och bockahorn / Komma mina fötter att blöda.” (Grangärde, Dalarna); ”Oxahorn och mannarop, det tål jag inte höra men bockahorn och kvinnorop, det faller mig väl i öra.” (Malung, Dalarna)

Det är vilddjuret som talar i dessa ramsor, det generaliserade och förmänskligade vilddjur som uppträder i björnens eller vargens skepnad och som därför har samma estetiska preferenser som människor. Vackert ljudande kvinno-röster, flöjter och gethorn kan vara farliga i skogen, medan oskönt tjut och bröl skapar trygghet. Budskapet är förstås att vallmusiken är arbetsredskap, kom ihåg det! Det duger inte att försumma arbetet och ägna sig åt fagert musicerande. Fäbodmusikens två sidor, den lockande, för tamboskapens öron, och den skrämmande, för vilddjurens öron, står båda i arbetets tjänst, ett arbete underställt ”fattigdomens och den lutherska katekesens etik”, med stränga krav på disciplin, flit, sparsamhet och förnöjsamhet.¹² Musik för nöjes skull och av estetiska skäl kan så lätt föra vallpigan vilse, bort från den rätta vägen, och då lurar katastrofen snart om hörnet.

Kärlekens höga visa

I berättelser om lockande, förföriska väsen är det de breda folklagrens musik som spelar huvudrollen, musik som lätt kan förmås bära en kroppslig, inte sällan erotiskt laddad sinnlighet. I de högre klasserna har regelmässigt odlats musik av annat slag, en kärlekens höga visa som sjunger den rena andliga sinnligheten lov och uttrycker det kroppsliga finstilt och subtilt, eller inte alls. Men förförisk kan den vara likväl. I sin bok om qin, den urgamla kinesiska cittran, återger Cecilia Lindqvist en klassisk kärlekshistoria från 200-talet före vår tideräkning. Ämbetsmannen, diktaren och qinspelaren Sima Xiangru förälskade sig i en väns

dotter, den vackra Zhou Wenjun. Hennes man hade nyligen dött, men enligt tidens sed tillhörde hon sin man för evigt.

Situationen såg därför hopplös ut, men på omvägar fick Sima Xiangru veta att Wenjun brukade stå bakom dörren och lyssna när han musicerade tillsammans med hennes far och hans vänner. En kväll spelade han därför stycket *Feng qiu huang* (*Fenixfågeln söker maka*) – och instrumentets toner och Simas dolda budskap rörde henne så djupt att hon rymde med honom, försköts av sin far och måste hjälpa sin förförare att servera vin på det värdshus han öppnade för att de båda skulle kunna försörja sig – en total deklassering för dem båda.¹³

Kärleken övervinner allt, det är budskapet i den här romantiska historien, som i så många andra som utspelar sig i de kultiverade människornas värld. Trots deklasseringen och påtvingat arbete som värdshusvärd och servitris blir slutet trots allt lyckligt. Det som förmedlar kärleken och förför den vackra Zhou Wenjun är förstås qin-musiken. Syndfull, kroppslig och erotisk är den knappast, istället lågmäld och förfinad. Qinmusiken är byggd av glesa och spröda toner, som väcks till liv genom konstfulla anslagstekniker, vibraton och ornament. Som så ofta när det gäller de allra högsta klassernas musik, har den urgamla qin-musiken laddats med lager på lager av symboliska innebörder som utövare och åhörare gemensamt utforskar under ett framförande. Det gör den oanvändbar till dans och andra kroppsligt betonade nöjen, men desto mer användbar som bärare av subtila budskap, uppfattbara av dem som har tillräcklig bildning, förfinad hörsel och väl utvecklad fantasi.

Det höga placeras högt, det är grundregeln i en vanlig kulturell homologi. Andliga passionsdramer utspelas därför med fördel dagtid, i ljusa, högt belägna rum. Ett ovanligt tydligt exempel är musikalen *Sound of music*, där ju det genomgående temat är just musik och förförelse. Berättelsen inleds på en solbelyst alpäng i 1930-talets Österrike. "Bergen fyller mig med musik, mitt hjärta vill sjunga varje sång det hör" sjunger klosternovisen Maria. Så hör hon klosterklockorna kalla och skyndar sig iväg. Givetvis kommer hon försent till mässan, där en helt annan slags musik klingar, i Marias öron lika ljuvt och förföriskt. Maria slits mellan klostren och bergen, mellan lusten att tjäna Gud och att lyssna till världens alla lockelser. Båda dessa världar är påtagligt ljust gestaltade, placerade som de är i den andliga kärlekens rum.

En bit in i filmen är det kapten von Trapp som förförs av sina barns och Marias vackra sång. I slutet sjunger kaptenen, Maria och de sju barnen tillsammans så vackert och förföriskt att de inte bara vinner sångtävlingen utan också kärleken och friheten, undan de ondskefulla nazisterna. Hur det låter? På Hollywoodvis förstås. Med den senromantiska känslsamhetens alla ut-

trycksmedel sjungs en populär version av kärlekens höga visa: klara, ljusa röster, stora klanger, milt färgade ackord, körer och stråkar i smäktande passager. Det är en de stora gesternas och känslornas musik, sinnlig ja, men påtagligt okroppslig och ofarlig.

Marias kärlekshistoria med den stele kaptenen hör hemma i den höga, andliga kärlekens ljusa rum, därför är förförelsen inte farlig. Istället är det nazisterna som är farliga, därför att de går massans väg. Familjen von Trapp hyllar familjismen och det individuella oberoendet, de följer sin inre röst och tvingas överge sitt land och folk i en svår stund. Musiken i denna mycket framgångsrika musikal uttrycker just detta: inställsamt och känslösamt talar den till individens inre röst, inte till massan. Fast det hindrar förstås inte att de omtyckta sångerna ur filmen ändå kan sjungas i mäktig unison allsång i biosalongerna.

Mellan himmel och helvete

Förförelse och musik sitter ihop på många sätt. Musik sätter starka krafter i omlopp, krafter som kan behöva personifieras av väsen av olika slag, eller kontrolleras och disciplineras. Förförelse, att bli lockad att ta en väg som man inte tänkt sig, är både lockande och skrämmande. Vad finns väl därframme? Himlen? Kanske, men lika gärna skärselden eller rena helvetet.

Också i musikalen *Cabaret* handlar det om musik och förförelse, fast mest av ett annat och mer köttsligt slag än i *Sound of music*. Starkast och mest övertygande i Bob Fosses filmversion från 1972, med Liza Minelli i huvudrollen, är nog ändå scenen på det lantliga värdshuset, där en gosse med klar och fast röst stämmer upp i sång. Den börjar som en naturlyrisk visa, ganska lugn och utan markerad rytm. Men så ökar tempot och sången blir mer taktfast: "Låt oss samlas för att hälsa stormen! Morgondagen tillhör oss!" Fler gossar stämmer in. "Res dig! Res dig!" sjunger de och får med sig alltfler i publiken. En tonartshöjning och ännu en, snabbare tempo, starkare markerad marschartad rytm. Snart står hela värdshuspubliken med sina ölglas i händerna och sjunger i givakt, medan gossen sträcker ut armen med svastikan till nazisthälsning: "Morgondagen tillhör oss!" Förföriskt är det, på ett skrämmande vis.

Som i *Sound of music* är det massan som utgör hotet. Filmens huvudpersoner är rätt extrema individualister. Men trots alla deras later och laster, så är de ändå inte hälften så utmanande och hotande som den sjungande folkhopen i restaurangträdgården. Den är helt enkelt för lättledd, följer alltför lätt med strömmen. En anslående sång bara och se, som myror i en myrstack blir de,

en del av den anonyma massan, mindre människor och mer djur. Här är det individuell autonomi som hyllas, västerlandets kanske viktigaste kulturella värde, medan massan framställs som hotande, låg och farlig. Därmed blir också massans musikaliska uttryck förförisk och hotfull.

Vissa grupper, oftast fundamentalistiska religiösa grupper, kristna såväl som muslimska och andra, har uppfattat all slags musik, oavsett hur den låter, som förförisk just i meningen vilseledande, bort från den rätta vägen. Om det nu inte går att följa Matteus råd och riva ut ögat eller örat, så går det i alla fall att försöka få musiken att tystna, genom förbud, eller svavelosande hot om helvetesstraff. I Sverige fick dragspelet just i sådant syfte ovanligt poetiska tillmälen som "djävulens blåsbälg" och "syndaskrynkle".¹⁴ En långt vanligare väg är dock att istället medvetet använda sig just av musikens förföriska kraft, för att leda människor in på vad man anser är den rätta vägen. Inte bara nazister, utan också arbetarrörelsen, nykterhetsrörelsen, politiska partier och världsförbättrarrörelser av alla de slag har lockat med musik. Så också Frälsningsarmén, de svarta baptistkyrkorna i amerikanska södern, Taizé-brödraskapet i Frankrike och turkiska sufister, för att bara nämna några exempel bland religiösa grupper.

De flesta stora utopiska visioner, andliga såväl som världsliga, har försetts med musik i avsikt att locka och förföra, övertyga och stärka. Hur den låter? Jo, mycket sådan musik är byggd kring diatoniska tonsteg i ett begränsat omfång. Den är ofta betonat rytmisk, gärna i fyrtakt, och har enkel och tydlig form, med verser och refräng, återkommande repetitiva sekvenser och gärna en "catchphrase" som biter sig fast. Det är en musik som riktar sig till stora kollektiv och helst utförs kollektivt av körer, orkestrar eller av stora folkmassor unisont. Därför är den sällan subtil, dess lockelse och övertygande kraft ligger i inklusivitet snarare än i exklusivitet, i ett lätt uppfattat budskap som fångar och håller kvar uppmärksamheten. Sinnlig kan den vara, och är den kroppslig så är det den kollektiva kroppen, massan, som den talar till.

Det kroppsliga och låga

Enligt samma kulturella grundregel som placerar det höga högt och ljus, förlägger vi vanligen det låga, kroppsliga och köttsliga, till trånga och mörka källarlokal, kvällstid, gärna i kombination med tobak, alkohol och andra berusningsmedel. Poängen är väl just att man inte ska kunna se riktigt klart, så att det ska bli lättare att bli vilseledd!

Det slags förförelse som leder till kroppsliga synder är intim och privat och har därför svårt med de högt belägna och ljusa rummens offentlighet och alla de musikaliska uttrycksmedel som hör därtill. Grundläggande drag i den syndfulla förförelsens estetik är istället de som framställer intimitet, som låga register och låg volym, utpräglat individuell artikulation. Det ger företräde för små ensembler och solister med starkt personliga uttryck. En typisk representation av särskilt förförelse och syndfull musik från 1940-, -50 och -60-tal är storstadens källarklubbar. På scenen, insvept i rök och alkoholdimmor, står bandet, med piano, bas, saxofon och en sångerska. Musiken är tillbakalutad, med glidande, lite slarvigt artikulerade ansatser. Sången och saxofonen är lågmäld, nasal, gärna lite hes, en mikrofonförmedlad intimitet.¹⁵

I Åmål eller Säfte, den svenska småstadens ikoner, är syndens lokal knapast nattklubben, snarare Folkets Hus eller Stadshotellet. Där förs ensamma själar samman av musiken, maten och spriten, för senare gemensam nattlig promenad till något hotellrum. I Lars Molins TV-film *Saxofonhallicken* sker det kongenialt till tonerna av Sidney Bechets "Petit fleur", en vacker mollmelodi i beguine-artad fyrtakt, av Bechet själv lanserad med den syndfulla kroppslighetens alla musikaliska manér.

Mycket populärmusik är precis som "Petit fleur" avsedd för rum med plats för det kroppsliga. Inte sällan är det jazz det handlar om, även om en hel del av denna den kroppsliga syndens speciella tonspråk också kan återfinnas i senare tiders pop- och rockmusik. Det som förenar är ju att det är musikformer som ansetts särskilt låga och därför särskilt farliga – förförelse – för de lägre klasserna, och för människor som av någon anledning ansetts stå naturen närmare än kulturen och därför inte säkert av egen kraft kan förmås att gå den rätta vägen: arbetare, men också barn, ungdomar, kvinnor, svarta...

Vad händer med dem som blir förförda? Vilka faror utsätts de för?

Man märker det inte själv genast. Jo, kanske på en allmän slöhet. Man blir likgiltig. Jag minns, att jag började trivas sämre på jobbet. Det var inte roligt längre. Dansen... Musiken! Eggande är för lite sagt om den. Den arbetar sig sakta upp till en höjd, där man inte har intresse för någonting annat än rytmen, glidandet. Och flickan följer med, smidigt, farligt rasande. Man förlorar sig själv, man är med ena halvan utanför sig själv. Den andra halvan tänker man med men det blir inte så mycket. Och man blir allt mindre nogräknad. Flickorna också. ... Ibland är det så man vill bitas eller slåss. Man blir lättstött, man blir ovanlig. Och så förskräckligt trött. Det enda som gör en till folk igen är en ny danskväll. Man lever för den. Man tänker inte längre. Man är ett trögdjur.¹⁶

Det kunde varit en nykter alkoholistens berättelse, eller en nyfrälst narkomans.

Men den som berättar är en ung man som fallit offer för "dansbane-eländet" i början av 1940-talet. I hans berättelse, återgiven av den unge mannens räddare i nöden, den nyktre socialsekreteraren Allan Svantesson, framträder modernismens kyligt distanserade rationella individualitet som det ideala livets måttstock, den rätta vägen. Det farliga med alkohol, narkotika, musik och dans är att de är njutningsmedel som först verkar hetsande, eggande, men sedan avtrubbande. Man blir slö och beroende. Man blir ett trögdjur, förlorar sig själv, går dit andra går och upphör till sist att vara människa.

I den panik som utbröt bland moralens väktare i Sverige runt 1940 framträdde en rad personer som liksom Allan Svantesson var upprörda över tillståndet bland landets ungdom. Dansbanorna beskrev de i salvelsefulla ordalag som syndens tempel, smitthärdar för upphetsande dans, utländsk musik och veneriska sjukdomar. I ett brev skriver i november 1941 en präst i S:t Olofs församling på Österlen i Skåne så här om förförelsens kraft och konsekvenser för ungdomen, ett svar på en uppmaning att teckna ungdomens moraliska tillstånd:

Efter att ha fått känslorna till lagom temperatur genom den vidriga dansen och någon klunk sprit samt den demoraliserande negroida musiken går man till skrymslena kring nöjesplatsen och tillfredställer där sina sexuella begär.¹⁷

I *Svenska Journalen* samma år skriver en redaktör i en bildtext om tillståndet på landets danssalonger:

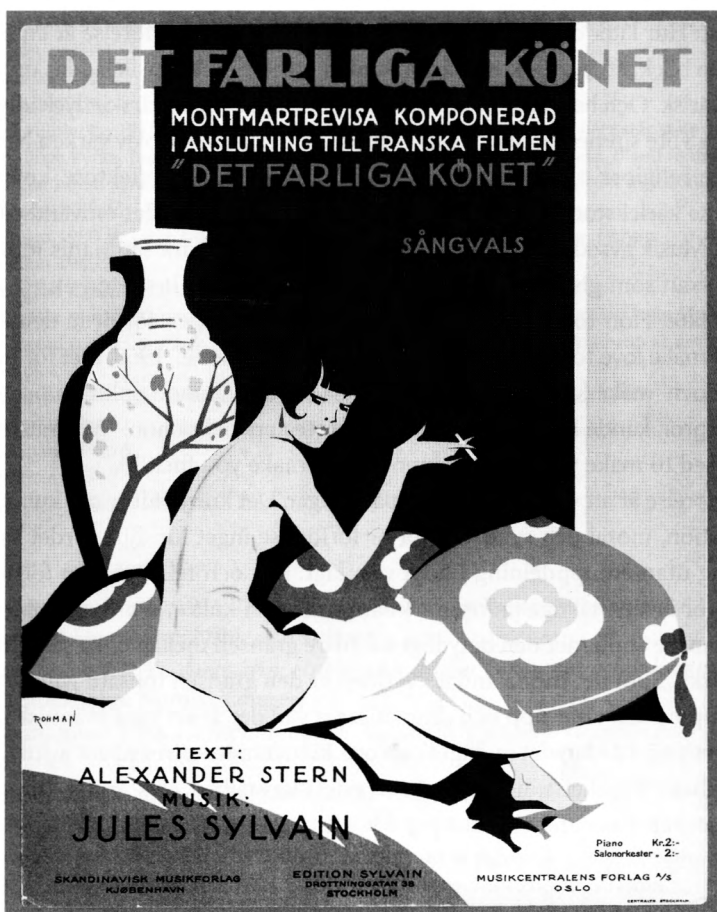
Bilden av 'fröjdappan', som efter stängningsdags belåtet tummar sina sedelbuntar – sammansatta av ungdomarnas, eller deras föräldrars, surt förvärvade slantar – är lika lättförståelig som bilderna av 'hånglet' utanför lokalerna och 'trängselfröjden' inne i dem. Kaféavdelningarna äro gärna 'orientaliskt' skumma och jazzorkestrarna ha i regel någon 'swingig' refrängsångerska som emellanåt babsar fram en sentimental eller hetsigt eggande olåt!¹⁸

Här är vi tillbaks där vi började. I berättelserna om de låga rummens farligheter framställs människor som djur. Musiken är locklåt och parningslåten i fortplantningens tjänst och det är precis det som gör den låg och farlig. Jämte musiken och dansen är det i de här citaten kvinnan som är hetsande, eggande och farligt rasande, musiken som är demoraliserande negroid och lokalerna som är orientaliskt skumma. Ett förförelsens kraftpaket!

Orientaler

I sin bok *Europa mellan öst och väst* skriver Ronny Ambjörnsson (1994) om österlandet som den första främmande kultur européerna kommer i närmare kontakt med. Österlänningarna, skriver Ambjörnsson vitsigt, blir européernas

första "andra". I mötet uppstår såväl Europa och Asien som begrepp genom att speglas i varandra. Östern blir en tvärtomvärld, en omkastad kopia av vår egen värld. Med 'turk' och 'oriental' får européerna två ord som tillsammans innebär både fara och lockelse. Påfallande är att sådant som har med det djuriska att göra, drifter som sexualitet, aggressivitet, lättja och plötsliga utbrott av energier, tillskrivs dessa andra, i motsats till vår egen driftskontroll och rationalitet. Därför är det heller ingen tillfällighet att just orientaler har tillskrivits många av de västerländska klassiska "kvinnliga egenskaperna", som emotionalitet, sensualitet, naivitet och opålitlighet.



Omslag till sången "Det farliga könet", Edition Sylvain, Stockholm 1924

Det är europeiska män som format såväl bilden av kvinnan som bilden av österlänningen, vilket får den eurocentriska och den androcentriska världen att sammanfalla. Den orientaliska kvinnan som manlig, europeisk drömfiktion, blir därför dubbelt kvinnlig, dubbelt sinnlig, dubbelt förförisk. Denna fiktion har i europeisk populärkultur gestaltats till tonerna av väsande flöjter med glidande intonering, kromatiska skalor över liggande borduner, intrikata drivande rytmer: i klartext versioner av arabisk 'raks' eller turkisk 'ciftetelli', utförda på ney eller fiol, till tarabuka, tamburiner och zil.

Avslutning

Till slut: Hur låter då förförelse? Jo, på alla möjliga sätt. Förförelse är en blinkning, en blick, ett perspektiv. Därför kan – i princip – all musik laddas upp och bli förförisk. Och helt utan musik blir förförelsekonst sällan särskilt lyckad. Utan sin sång vore sirenerna inte särskilt lyckade, utan sin musik blev varken Näcken eller de religiösa och politiska organisationerna särskilt effektiva, knappast heller de kärlekstörstande djuren och människorna. Men det omvända gäller också. Musik avsedd att förföra kan höras också på andra sätt. Janis Joplin är sångerskan som givit den utlevande, självförbrännande hesheten en röst och ett ansikte. Hon tog sin publik med storm, bokstavligen förförde dem. "On stage I make love to 25.000 people, then I go home alone." 1968, året för flower power och 'make love not war', men också för omfattande politiska protester och uppror, kände hon sig föranledd att protestera också hon: "My music isn't supposed to make you riot. It's supposed to make you fuck."¹⁹

Förförelse är att vilseleda, att föra på avvägar. Det kräver idéer om kultur och civilisation, moral och synd. Därför är förförelse inget för djur. Ordet saknar mening utan en uppdelning i högt och lågt, rätt och fel. Det som förförelse synliggör är den viktiga gränsen mellan natur och kultur, djur och människa, men kanske ännu mer den betydligt subtilare gränsen mellan olika sätt att vara människa. Som det mesta annat i världen är den gränsen tonsatt. Musik samtidigt upprättar, visar upp och dramatiserar vad det är att vara människa, och av vilket slag. Medan det andligt höga och kultiverade kräver något av oss, som hårt arbete, försakelse, hög moral och estetiska stålbad, så står det kroppsligt låga naturen närmare, vi beskriver det inte sällan som enklare, billigare, mer lättillgängligt och, tja, just det – förföriskt.

Noter

- 1 Den insiktsfulle är ingen annan än Per Jensen. Se s. 61.
- 2 Wikipedia, uppslagsordet Humpback Whale, samt Anna Rotkirch, recension av Dario Martinelli: *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology*, 2002. <http://www.valt.helsinki.fi/staff/rotkirch/valmusik.htm> (29 maj 2007)
- 3 http://www.heureka.fi/portal/ruotsi/utställningar_och_superfilmer/utställningar/utgångna_utställningar/musik/sinne/ (7 feb 2007) Payne har lanserat sina idéer i "Among Whales" (1995), och också tillsammans med Frank Watlington spelat in de valsånger som 1970 gavs ut på "Songs of the Humpback Whale" (1970), världens mest sålda inspelning av djurläten. Enligt wikipedia har badande som hört valens sång intygat att denna kan ge obehag eftersom de djupa tonerna får bröstkorgen hos en människa att vibrera (Wikipedia, uppslagsordet knölval).
- 4 Eskeröd 1947
- 5 Schön 2004, jfr Johnson 1989
- 6 Johnson 1989:41
- 7 Stattin 2002:72
- 8 Stattin 2002:59
- 9 Ex 73 Hübinette 1923: 48 Uppland. Citatet ur Stattin 1992:71f. Gås-Anders står staty vid Björklinge kyrka, med stråkhanden lyft som hälsning till förbipasserande. Bland många spelmän har seden spritts att hälsa tillbaks, för att skapa lycka och framgång åt musicerandet.
- 10 Johnson 1989:36
- 11 Johnson 1986' Jfr http://www.visarkiv.se/folkmusikboken/Kapitel3/sida_14.htm
- 12 Johnson 1989:38
- 13 Lindqvist 2006:75
- 14 I islam är musikanvändningen starkt kringskuren. Men tonkonst finns förstås ändå, fastän definierad som icke-musik. Muezzinernas ofta rikt ornamenterade böneutrop är det klassiska exemplet.
- 15 Ett utmärkt exempel är tenorsaxofonisten Don Byas "Lover Come Back to Me".
- 16 Frykman 1988:92
- 17 Frykman 1988:76
- 18 Frykman 1988:78
- 19 Isserman & Kazin 2000:161

Källor

- Ambjörnsson, Ronny 1994. *Öst och väst: tankar om Europa mellan Asien och Amerika*. Stockholm: Natur och kultur.
- Eskeröd, Albert 1947. *Årets ärin: etnologiska studier i skördens och julens tro och sed*. Stockholm: Nordiska museet.
- Frykman, Jonas 1988. *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Isserman, Maurice & Michael Kazin 2000. *America divided. The civil war of the 1960's*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Anna 1980. "Sången i skogen - skogen i sången. Om fåbodarnas musik." I Ling, Ramsten, Ternhag (red.): *Folkmusikboken*. Stockholm: Prisma.
- Johnson, Anna: 1989. "Fåbodmusiken – kvinnornas, djurens och de vida skogarnas musik." I Öhrström, Eva & Märta Ramsten (red.) *Kvinnors musik*. Utbildningsradion.

- Lindqvist, Cecilia 2000. *Qin*. Stockholm: Bonniers
- Payne, Roger 1995. *Among whales*. New York: Scribner
- Rotkirch, Anna, 2003. *Kan valar tänka?* Recension av Dario Martinelli: *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology*, 2002. Helsingfors Universitet. <http://www.valt.helsinki.fi/staff/rotkirch/valmusik.htm> (7 feb 2007)
- Schön, Ebbe 2004. *Folktrons ABC*. Stockholm: Carlssons
- Stattin, Jochum 1992. *Näcken. Spelman eller gränsvakt*. Stockholm: Carlssons.

Hemsidor

Wikipedia, uppslagsordet Humpback Whale,
http://www.heureka.fi/portal/ruotsi/utställningar_och_superfilmer/utställningar/utgångna_utställningar/musik/sinne/ (7 feb 2007)

Summary

Seduction and music is intertwined in many ways. Without music the seductiveness of sirens or other deities, of religious and political organisations, or of ordinary people would be less successful. Seduction is a gaze, a perspective. Hence all music can be charged to become seductive. Seduction is to mislead, to lead astray. This requires ideas about culture and civilisation, morals and sin. Seduction is not for animals: the word has no meaning without dichotomies such as high and low, good and bad. Seduction makes the important border between nature and culture visible, between man and animal, as well as between different ways of being human. As most other culturally meaningful borders, this border is set to music.

Music at once creates, demonstrates and dramatises what it is to be human, and of what kind. The spiritually high and cultivated requires hard work, renunciation, high morals, while the low and bodily is understood as closer to nature, and often described as simpler, cheaper, get-at-able – and more seductive. In narratives about seductive beings music of the lower classes play a leading part, music that easily can be ascribed a bodily and erotically charged sensuality. The music of higher classes seduces in a more spiritual way, and express the bodily in fine print, or not at all.