

## *"Wagners musik är bättre än den låter"*

En diskussion om musikaliska genrer och kvalitet

Dan Lundberg

Citatet ovan kommer från den amerikanske komikern Bill Nye<sup>1</sup> men har ofta tillskrivits Mark Twain (Rössner 2005). Det har fascinerat mig ända sen jag hörde det första gången för ca 25 år sedan. I första hand är det förstås ett humoristiskt uttalande ämnat att locka till skratt, men det finns verkligen ett större djup i citatet än man i förstone uppfattar och som leder till eftertanke. Är innebörden att den musik som Richard Wagner skrev var så sublim musik att "vanligt folk" inte kan förstå dess egentliga storhet? Eller har den kanske andra kvaliteter än de direkt hörbara; avancerad form, stämföring eller orkestrering, som bara ett musikaliskt geni eller möjligen en musiker eller kompositör kan uppfatta? Eller är det helt enkelt så att *uppfattningen* om Wagners genialitet är högre än hans musikaliska storhet? Nyes finurliga uttalande är en bra utgångspunkt till en diskussion om just det senare. Om vad som kan tänkas vara musikalisk kvalitet eller god smak och hur uppfattningar om detta skapas.

Den amerikanske musiketnologen Mark Slobin har introducerat begreppet *superculture* (Slobin 1993:27ff) för att beskriva samhällets övergripande musikaliska värdesystem. Slobin inspireras av den marxistiske filosofen Antonio Gramsci (1891-1937) idéer om "kulturell hegemoni". Enligt Gramsci skapas och upprätthålls samhällets estetiska värdesystem genom ett slags tänkt "sunt förnuft". Gramsci var kritisk till det kapitalistiska samhället och menade att dess kulturella värderingar utgår från en borgerlig kultursyn som av medborgarna uppfattas som något självklart, som inte ens diskuteras. Enligt Gramsci överförs de kulturella värderingarna till alla samhällsskikt och blir dominerande – och kulturell hegemoni uppstår.

Mark Slobin utgår från Raymond Williams (1977) tolkning av Gramsci och överför detta till nutida västerländska förhållanden och till musik. För att undvika de svagheter som finns i Gramscis begrepp väljer Slobin ett eget; "superculture".

It implies an umbrellalike, overarching structure that could be present anywhere in the system – ideology or in practice, concept or performance. The usual, the accepted, the

---

<sup>1</sup> Det engelska originalet lyder: "Wagner's music, I have been informed, is really much better than it sounds."

statistically lopsided, the commercially successful, the statutory, the regulated, the most visible: these all belong to the superculture. (Slobin 1993:29)

Slobins superkultur ska ses i sammanhang med begrepp som t.ex. *subkultur*, *motkultur*, *alternativkultur*, *interkultur* m.fl. Relationen mellan subkulturer och superkulturen förklarar det maktspel som uppstår mellan estetiska uttrycksformer i alla samhällen och grupperingar. För att hitta en term som fungerar bättre på svenska och som dessutom innehåller en hierarkisk dimension har jag valt att översätta superculture med *suprakultur*.<sup>2</sup> Med utgångspunkt i begreppet suprakultur kan vi fundera vidare över uppbyggnaden av det svenska musiklivet. Varför vidmakthålls gällande ordningar och hierarkier vad beträffar offentliga kulturinstitutioner, kulturstöd, medias kulturbevakning, statusförhållande mellan genrer etc.?

När yttre krafter som t.ex. politiska beslut går emot eller tenderar att förändra suprakulturens innehåll och värderingar skapas spänningar. Ett exempel är när utredarna i den senaste kulturutredningens betänkande (SOU 2009:16) argumenterade för att inte ta med ”konstnärlig kvalitet” i målen för den statliga kulturpolitiken.

Vi har, efter noggranna överväganden, valt att inte föreslå något mål som syftar på konstnärlig kvalitet, eftersom vi inte tror att ett sådant egentligen kan vara meningsfullt. Innebörden av konstnärlig kvalitet har hittills inte kunnat preciseras. När man ändå försökt göra det så har det visat sig att den konstnärliga utvecklingen regelmässigt sökt sig mot uttrycksformer som brutit mot etablerade normer om kvalitet. Kulturpolitiken bör ta intryck av de erfarenheter som finns av detta. Vi har noterat att krav på konstnärlig kvalitet har en tendens att gynna etablerade uttrycksformer och etablerade konstnärsgenerationer. Det finns, kort sagt, en motsättning mellan värdet av konstens frihet och krav på att konst ska uppvisa specifika kvaliteter, vilka de nu än kan vara. (SOU 2009:16, s46)

Förslaget skapade debatt och många av remissvaren var kritiska mot slopandet av kvalitetskraven. Kritikerna menade att en kulturpolitik utan krav på kvalitet skulle leda till en alltför instrumentell syn på kulturens roll i samhället. En syn på musik och musicerande som där målen snarare är att ta till vara kulturkonsumtionens och kulturskapandets effekter än att värna de estetiska uttrycken i sig. Många röster hävdade att musiken skulle kunna reduceras till ett verktyg för att skapa jobb

---

<sup>2</sup> Jag använder *supra* i betydelsen *över*, *överordnad*, *överlägsen* eller *dominerande*.

och ekonomi, turism, identitet, marknadsföring, hälsa och personlig utveckling.<sup>3</sup> Därigenom skulle musikens egenvärde som konstform komma att minska. Kulturrådets dåvarande generaldirektör Kennet Johansson och styrelseordföranden Kerstin Brunnberg skrev i ett gemensamt uttalande att:

Vi ser en fara i att utredningen utelämnar kvalitetsmålet samtidigt som kulturens nyttoaspekt betonas. En vital nationell kulturpolitik förutsätter en diskussion om kvalitetsbegreppet, annars finns det en risk för ifrågasättande av de professionella utövarna och deras villkor. Det kan till och med verka som ett ifrågasättande av behovet av de statliga konstnärsutbildningarna, med deras tydliga kvalitetskrav. Det finns inte heller någon motsättning mellan hög konstnärlig kvalitet och stort allmänt intresse, tvärtom.<sup>4</sup>

När utredningens förste huvudsekreterare Keith Wijkander<sup>5</sup> i en intervju kommenterar kvalitetsdiskussionen för han en argumentation som på många sätt liknar Gramscis tankar om kulturell hegemoni och Slobins suprakultur. Anspråket på kvalitet är ett krav på att samhällets värderingar bibehålls, menar han. Angående kvalitetsbegreppet och arbetet i Kulturrådets referensgrupper säger Wijkander:

Konstformer som inte har rätt signaler, eller konstnärliga uttryck som inte har rätt signaler, blir väldigt lätt, inte alltid, men väldigt lätt stämpelade som icke-kvalitet och på det sättet så har kvalitetsdebatten faktiskt fått, som en av sina konsekvenser, en sorts tendens att man slår vakt om en befintlig kvalitetsstruktur. Tag t.ex. Maja Lundgren när hon skrev sin omdebatterade bok här om tigrar och myggor, alltså, jag tror att detta är ett genuint konstnärligt nyskapande inom det litterära området och det kunde ju inte hon göra med mindre än att det debatterades öppet på kultursidorna huruvida hon var psykiskt sjuk eller inte.<sup>6</sup> Så mycket har vi för den kvalitetsdebatten. Hur mycket kulturstöd, för att göra det lite enkelt för sig, men ändå, hur mycket kulturstöd hade van Gogh fått av Kulturrådets

---

<sup>3</sup> Kritiken sammanfattas bl.a. Malin Axelssons artikel ”Tummen ner för kulturutredning” i *Svenska dagbladet* den 20 maj 2009.

<sup>4</sup> <http://www.kulturradet.se/sv/Pressinformation/Remissvar/Remissvar-Kulturutredningen/Kommentar-Kulturutredningen/>

<sup>5</sup> Keith Wijkander avsattes som huvudsekreteraren för kulturutredningen under uppmärksammade former i december 2008 av kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth, endast fyra månader innan utredningen skulle presenteras. Kulturutredningen hade långvariga interna problem. I början av juli samma år lämnade en av dess fyra sekreterare, David Karlsson, och informationschefen Yvonne Rock med omedelbar verkan sina uppdrag. Det skäl som angavs var bristande förtroende för Keith Wijkander som arbetsledare.

<sup>6</sup> Lundgren 2007.

referensgrupper. Och hur mycket hade gått till den franska salongskonsten, för att ta det. Och var det så att vi numera är så mycket mera upplysta och förstående när det gäller konst, att förstå konst än vad man var i 1880-talets Frankrike. Jag är inte säker på det och därför så tror jag att det här begreppet *konstnärlig kvalitet*, det är någonting man ska vara väldigt, väldigt försiktig med. [...] Men så när man hör att folk säger: ”Nu ska vi ha kvalitet”, så hör man riktigt hur de säger ”Puh, nu har vi klarat av det, nu har vi bestämt hur det ska vara, nu slipper vi de här jobbiga diskussionerna, nu har vi bestämt, nu är det kvalitet! Och kvalitet, det är det som vi tycker är kvalitet, för vi är ju kännare!”

DL: Ett sätt att arbeta med det är att man har tidsförordnanden, att man har förordnade i de här referensgrupperna. Det är ju för att försäkra sig om att man ska få...

KW: Om man byter ut den ena gubben mot den andra, som är i insocialiserad i samma tankefigur så hjälper ju inte det. [...] Den konsensus, den utbredda konsensus som finns idag inom svensk kulturpolitik, att kvalitet är någonting bra, någonting man kan känna igen om man är riktigt duktig. Den föreställningen, det är den som måste debatteras.<sup>7</sup>

Enligt detta resonemang får ”kvalitet” ett slags gatekeeperfunktion; en kodning av vissa kulturformer, eller uttryck, med vissa kännetecken som av en elit av kulturtyckare *anses* vara kvalitet (Jfr Trondman 1994). Konsekvensen blir ett slags konservering av det etablerade. Värderingssystemen blir självuppfyllande och hämmar konstnärligt nyskapande utanför ramarna. Enligt Wijkander finns alltså en inbyggd konserverande funktion i kvalitetsbegreppet. Kulturutredningens föresatser att ta bort ”konstnärlig kvalitet” från de kulturpolitiska målen fick dock inget genomslag i regeringens kulturproposition *Tid för kultur* (Prop. 2009/10:3) där man slår fast att kulturpolitiken ska ”främja kvalitet och konstnärlig förnyelse” (s. 26). Men man argumenterar också för en relativistisk kvalitetssyn och att hålla armlängds avstånd till själva bedömningen.

Vad som anses vara kvalitet varierar mellan tider och platser. Det varierar från genre till genre och mellan grupper och individer. Kulturskaparna har en nyckelroll i den ständigt pågående diskussionen om vad som är kvalitet på kulturområdet. Att kvalitet är centralt för kulturpolitiken innebär inte att dess innebörd ska bli föremål för politiska bedömningar. (Prop. 2009/10:3. s. 30)

Regeringen bollar alltså på sätt och vis över frågan om kvalitet till de utövande konstnärerna. Men är det möjligt att ha ett kulturpolitiskt mål som inte kan definieras? I 1972-års kulturutredning,

---

<sup>7</sup> SVAA20100928MV002

som ligger till grund för bl.a. etablerandet av Kulturrådet finns ingen skrivning om kvalitetsmål. Enligt Wijkander uppkommer kravet på kvalitetsmål i den borgerliga oppositionens kritik av kulturstöden. Man tyckte att stöden i alltför hög grad blev en del i ett politiskt spel där alternativa kulturformer gynnades på bekostnad av de traditionella formerna, dvs. suprakulturen: "... när kulturstödet i själva verket krympte och det började bli trångt i boxarna, så förvandlades den här kvalitetsdebatten, den bytte skepnad, och så började man beskriva det som om man skulle minsann inte ge stöd till kreti och pleti, utan det var vi, d v s de som redan var inne i systemet skulle tillförsäkras stöd" (SVAA20100928MV002). Kravet på konstnärlig kvalitet kom att stå som en motvikt till målet att kulturpolitiken skulle "motverka kommersialismens negativa verkningar". Men det var faktiskt inte förrän i den socialdemokratiska kulturpropositionen 1996, med Marita Ulvskog som kulturminister (Prop. 1996/97:3) som det fastslås att staten ska stödja "konstnärlig kvalitet".

## Förflyttningar

I propositionen från 2009 sägs också att kvalitet varierar mellan olika tider och platser och inte minst viktigt, *från genre till genre och mellan grupper och individer*. Utifrån begreppet suprakultur kan det vara på sin plats att fundera över just genrens (eller möjligen subkulturers) placering och ställning. Det finns idag många inom den svenska kultursektorn, såväl utövare som kulturbyråkrater, som hävdar att i dagens musikliv har genreindelning blivit onödigt och har en hämmande effekt på nyskapande. Ett argument har varit att musikstilar inte längre är knutna till sociala sammanhang. Det mest tydliga exemplet är kanske folkmusiken som inte längre enbart har sin hemvist i amatörculturen utan har blivit en musikstil bland alla andra med liknande villkor och möjligheter till utbildning och utövande. Folkmusiken har blivit en scenkonst; en konstform och ett estetiskt uttryck bland andra musikformer. Musikjournalisten Jan Gradvall har diskuterat vad som egentligen skulle kunna betraktas som svensk folkmusik idag (Gradvall 2006). Gradvall ställer frågan "Vad är egentligen svensk folkmusik? Är det något oföränderligt eller står det för den musik som svenska folket lyssnar på?" och i samma artikel frågar han vad som skulle kunna vara "svenskare än en amerikansk raggabil utanför entrén till en folkpark?" och svarar själv "Det skulle i så fall vara en fullsatt dansrestaurang i mellansvensk stad där par buggar till Chuck Berry." Gradvall är inne på något som många andra har diskuterat, nämligen folkmusikens koppling till folket, i betydelsen det stora flertalet i samhället. Om definitionen av folkmusik är "bruksmusik" eller musik som lyssnas på och används av det stora flertalet – folket – så är det vi kallar folkmusik paradoxalt nog inte längre det. (Jfr Lundberg 2010.)

Det sker förflyttningar både socialt och när det gäller framförandesammanhang inom många genrer. Ett tydligt exempel är jazzmusikens förflyttning från dans- till konsertmusik. Alf Arvidsson har beskrivit denna förflyttning under 1960-talet som en medveten positionering. En strategi där ”jazzmusiker och jazzintresserade försökte hitta nya vägar för att ge jazzmusiken nya positioner i samhället, som samtidigt möjliggjorde en konstnärligt meningsfull utveckling” (Arvidsson 2011a:181). Det Arvidsson beskriver är, med hans egna ord, att en ny ”konstmusik tar plats i samhället”. Genom att sätta det konstnärliga skapandet i fokus genomför jazzens företrädare en medveten förflyttning till scener och framträdandeformer som tidigare dominerats av den klassiska musiken. I en mening kan man tala om en anpassning till den dominerande kulturens, suprakulturens, värdesystem.

Men förflyttningen innebar inte att man slutade tala om jazz. Vi kan iaktta två, ytligt sett, motstridiga utvecklingslinjer. Parallellt med jazzens anpassning har det hela tiden funnits starka krafter som verkat för jazzens särart. Genom starka lobbyorganisationer och genom att offentliga organisationer som Sveriges Radio och Rikskonserter gjort särskilda satsningar på jazz skapades en struktur som fått till följd att jazzen kunnat bli mer självständig (Arvidsson 2011a:262). Jazzen har flyttat in i finkulturen, in i suprakulturens centrum, men samtidigt behållit eller t.o.m. förstärkt sin särart.

En annan jämförbar förflyttning kan iakttas inom blåsorkestermusiken. Undertiteln på Jan-Olof Rudéns (2006) historik över *Stockholms läns blåsarsymfoniker*, i samband med orkesterns 100-årsjubileum 2006, är intressant: ”Från arbetarmusikkår till symfonisk blåsorkester”. Titeln säger något om en medveten, strategisk förflyttning både kulturellt, från den populärmusikaliska sfären till den konstmusikaliska, symfoniska, men också socialt, från arbetarkultur till finkultur. I en intervju säger Fredrik Österling, som vid intervjutillfället var länsmusikchef i Stockholm och VD för konsertscenen Musikaliska, att blåsorkesterns har klart lägst status i den klassiska musikkvärlden.<sup>8</sup>

Det som lockade mig med blåsarna var ju att blåsmusiken har en helt annan position i hierarkin med den klassiska världen. Först kommer symfoniorkestern, sen kommer operaorkestern, sen kommer kammarorkestrarna, sen kommer ingenting, sen kommer ingenting, sen kommer blåsorkestrarna. Och på det sista pinnhålet kommer storbanden. Och dom har då betalt i den skalan också.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Fredrik Österling avgick i september 2012 från sin chefspost för Musikaliska och Länsmusiken i Stockholm. Orkestern befann sig då under konkurshot eftersom Landstinget i Stockholm varslat om att man avsåg att dra in sitt ekonomiska stöd till ensemblen.

<sup>9</sup> SVAA20110414MV001

Blåsorkestrarna har en stark historisk koppling till militärmusik, frälsningsarmén, bruksorkestrar etc. Ursprunget till Stockholms Läns Blåsarsymfoniker, *Stockholms spårvägsmäns musikkår*, bildades 1906 på initiativ från Stockholms spårvägsmäns fackförening. I Spårvägsförbundets stockholmsavdelningar gjordes ansträngningar för att skapa en egen musikkår efter förebild från Göteborgs redan existerande musikkår med spårvägsmän. Med hjälp av insamlingar kom verksamheten så småningom igång och i ett mötesprotokoll 1907 kunde Musikkommittén vid Spårvägsförbundets Avd. 1 rapportera att den under det gångna året erhållit ”7 nya instrument [6 bleckblåsinstrument och en trumma], regelbundet övat 3 gånger i veckan samt medverkat vid julgransfest, avdelningsmöten och begravningar” (Rudén 2006:25). Vid storstrejken 1909 upplöstes musikkåren eftersom alla strejkande arbetare avskedades. Men så småningom blev musikkåren en angelägenhet även för Spårvägsbolaget och 1932 beviljades repetitioner på arbetstid – till att börja med på söndagar mellan kl. 9-13. Ensemblens status höjdes efterhand och kopplingen till företaget blir tydligare. Från 1953 organiseras kåren som en ideell förening kopplad till Stockholms spårvägar och i ett utkast till stadgar skrivs:

Musikkåren är en ideell förening som har till uppgift att genom medverkan vid lämpliga tillfällen ge stämning samt höja och stimulera musikintresset bland personal och anställda. Den har även till uppgift att representera och popularisera företaget och personalen utåt. (Rudén 2006:56)

### **Samma namn - risk för sammanblandning**

Förutom Stockholms spårvägsmäns musikkår fanns ytterligare en viktig blåsorkester i Stockholm fram till 1996, nämligen den statligt finansierade Stockholmsmusiken/Stockholms blåsarsymfoniker. Orkesterns huvudman efter länsmusikreformen i slutet på 1980-talet och fram till nedläggningen 2010 var Rikskonserter. Till skillnad från länsmusiken i andra delar av landet var ensemblen statligt finansierad genom Rikskonserter. När Stockholmsmusiken/Stockholms blåsarsymfoniker lades ner 1996 försvann den institution som försett försvarsmakten med musiker till ceremoniell musik i Stockholm (jfr. Trehörning, 1996). Musik vid högvakten och vid statsbesök var en viktig del av Stockholms blåsarsymfonikers verksamhet. Genom beslut från Försvarsmakten att tillgodose sitt musikbehov på annat sätt och genom att man i budgetpropositionen 1996 slår fast att ”[r]egeringen finner inte några vägande skäl för att behålla en av staten helfinansierad civil blåsorkester. Regeringen föreslår att Rikskonserter befrias från uppdraget att svara för ceremoniell och civil blåsmusik genom en egen ensemble” (Prop. 1996/97:3).

Den enes död, den andres bröd. Genom nedläggningen av Stockholms blåarsymfoniker lades en stor del av ensemblens engagemang över på Stockholms spårvägsmäns musikkår, bl.a. högvakten, nationaldagskonserten och delar av länsmusikuppdraget. Man tog också över repetitionslokalen på Kungl. Myntet i Stockholm. Men även namnet ”blåarsymfoniker” blev ju ledigt och år 2000 ansökte musikkåren om länsmusikuppdraget för Stockholms län och i samband med att man fick detta bytte ensemblen namn till *Stockholms Läns Blåarsymfoniker*. Orkestern fick ny hemvist i Dieselvekstan i Nacka. Det symfoniska idealet tycks nu utan tvekan stå i förgrunden. I generalprogrammet för 2002/3 skriver chefsdirigenten B. Tommy Andersson:

Av alla våra kulturyttringar är konstmusiken kanske den mest särpräglade. Inom bildkonst, litteratur, teater och många andra konstformer hittar man i andra kulturer åtminstone samma komplexitetsnivå som vi har uppnått i västvärlden, speciellt i nutid. Men inte i någon tid eller kultur har det funnits musik som nått samma grad av komplexitet som vår konstmusik gjorde på 1900-talet. Då tänker jag i parametrar som harmonik, kontrapunkt och rytm men också på den långt utvecklade klangfärgsblandningen som visar sig i orkestreringen som konst. [...] Naturligtvis finns alla de här byggstenarna i olika kulturers musik och det handlar inte om att utpeka någon musik som bättre än någon annan, men endast i den västerländska konstmusiken förekommer all denna komplexitet på samma gång. Det är helt unikt och bidrar till att möjliggöra den genomgripande upplevelse man kan få av att lyssna på denna musik. Men det innebär också att det är något mer krävande att förstå den.<sup>10</sup>

Det finns ett etnocentriskt drag i den citerade texten även om Andersson i avslutningen påpekar att den inte är värderande. Men texten kan knappast tolkas på annat sätt än att förflyttningen från ”arbetarmusikkår till symfonisk blåsorkester” tycks genomförd även på ett symboliskt och ideologiskt plan. Ytterligare ett steg togs när man 2011, efter nedläggningen av Rikskonserter, flyttade in på Nybrokajen 11 och tog över driften och ansvaret för lokalerna på Blasieholmen. Av särskilt symboliskt värde var naturligtvis övertagandet av Kungl. Musikaliska akademiens konsertsal i samma byggnad.

Men förflyttningen får följderna på andra sätt. Fredrik Österling är inte helt nöjd med orkesterns starka strävan att bli en del av suprakulturen.

---

<sup>10</sup> Stockholms Läns Blåarsymfonikers chefsdirigent B. Tommy Andersson i Generalprogrammet för 2002/3. (Rudén 2006:149)

DL: Men termen *blåsarsymfonikerna* för ju tanken till att här vill man liksom uppgradera sig. ”Vi är symfoniker, minsann!” Är det så?

FÖ: Ja, precis. Det finns ju en sån tanke, att visa på att det är skillnad. Det är inte en militär blåsorkester. Man har dragit sig mer mot det filharmoniska, symfoniska perspektivet. Och när jag kom in var det en sak som jag... Det är ju symfoniskt också för att det är den största blåsorkestern i Sverige, med professionella musiker i. Men just i den där aspekten tyckte jag att vi behövde snabbt komma in på andra tankar därför att ett av problemen som jag har sett med symfoniorkestervärlden är just att man odlar självbilden. Just den här som bottnar i Beethovenkoden, så att säga. Man är lite bättre, man är lite finare och man ska inte behöva göra vad fan som helst. Och det har betytt i symfoniorkestervärlden att man får ett allt större gap mellan det man håller på med och det folk intresserar sig för. Då menar inte jag att man ska spela poplåtar utan att det finns problem med själva attityden och detta med fracken och detta att du kommer till ett stort hus och en känsla av att du går in i ett tempel. Och jag har sagt att vi ska inte vara ett tempel vi ska vara ett torg.

Beethovenkoden eller -kulten under det sena 1800-talet är fortfarande motivationen bakom förflyttningen av blåsorkestern in i finkulturens centrum, enligt Österling (jfr DeNora 1995). Denna tanke har funnits med under hela 1900-talet och fanns med redan i de ideologiska värderingar som låg bakom skapandet av musikkårer. Arbetarrörelsens hade i början av 1900-talet, en tydlig strävan att föra ut den goda musiken och kanske ännu mer den goda smaken till folket (jfr Bohman 1985). Egentligen ett mycket tydligt exempel på det som Gramsci menar med kulturell hegemoni. En viktig fråga är förstås publiken – följer publiken med i förflyttningen? Jazzens funktionella förändring från dansmusik till scenkonst innebar förstås att den del av publiken som primärt var intresserad av dansen och det sociala umgänget på och omkring dansgolvet sökte sig till andra dansmusikformer. Å andra sidan behöll jazzen sin status som identitetsmarkör även efter förflyttningen. När jazzen blev en del av suprakulturen behöll den sin särart medan blåsarsymfonikerna kanske är ute efter det motsatta – att uppgå i eller bli en integrerad del av konstmusikvärlden.

## **Genre, särart och kvalitet**

I inledningen till denna antologi beskriver Alf Arvidsson uppdelningen i genrer i två plan, som ett fält eller koordinatsystem med olika poler. På den vertikala axeln finner vi genreuppdelningar mellan populärkultur och finkultur – högt och lågt. Högst upp hittar vi konstmusiken och

symfoniorkestern och i botten vardagskulturen med dansbandsmusiken längst ner. Längs den vertikala axeln kan olika musikformer placeras in. Men i varje genre på den vertikala axeln har också en horisontell utbredning. Då sönderfaller varje genre i ett antal delgenrer. Konstmusiken har underavdelningar som opera, symfonisk musik, kammarmusik och varje underavdelning har ytterligare underavdelningar där t.ex. opera sönderfaller i opera seria, buffa, grand opera, Wagneropera, kammaropera, kyrkoopera etc. Men som Arvidsson också påpekar är genrebeteckningar svåra att hantera inte minst för att de inte är statiska utan förändras och överlappar.

I *Performing Rites* behandlar sociologen Simon Frith (1996:75ff) genrer med en annan utgångspunkt. Frith talar om populärmusiken men hans resonemang är kan användas för andra musikformer. Värdeomdömen, skriver Frith, är endast möjliga att förstå om vi känner till det sammanhang i vilket de tillkommit (1996:95). De sammanhang han skiljer mellan är musikskapande, försäljning och konsumtion. Frith utgår från Franco Fabbri's genrerregler (Fabbri 1982). Fabbri menar att varje genre bestäms av:

- 1) formella och tekniska karakteristika  
omfattar musikalisk form, sound och framförandekonventioner
- 2) semiotiska karakteristika  
här behandlas frågor om vad som kommuniceras genom musiken och hur detta görs, samt relationen mellan musiker och publik
- 3) beteendekarakteristika  
här ryms dels framträdandeformer, dels vad som är ett typiskt sätt att vara som musiker.
- 4) sociala och ideologiska karakteristika  
musikens och musikkulturens ställning i samhället
- 5) kommersiella och juridiska karakteristika  
upphovsrätt, arenor, finansiella möjligheter

En uppfattning som delas av många inom populärmusikaliska fältet är att genrer framförallt är giltiga i kommersiella sammanhang. Inte minst när det gäller fonogramförsäljning – genreindelningen blir ett sätt att ordna produkterna i den fysiska skivbutiken eller på nätet. Ett tydligt exempel på genrebeteckningarnas funktion är skapandet av etiketten/beteckningen ”World Music” – världsmusik. Vad termen världsmusik egentligen står för har diskuterats i olika sammanhang. Är det en genre överhuvudtaget? Bakgrunden till lanseringen av beteckningen finns dokumenterad på nättidningen *fRoots Magazine's* hemsida.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> [http://www.frootsmag.com/content/features/world\\_music\\_history/minutes/page03.html](http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/page03.html)

## Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987

IN ATTENDANCE:

Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong, Ted Carroll (GlobeStyle/Ace Records); Jonathan Rudnick (Crammed US/freelance); Amanda Jones, Thos Brooman, Steve Haddrell (WOMAD); Charlie Gillett (Oval); Mark Kidel (Channel 4); Ian A. Anderson, Lisa Warburton (Folk Roots/Rogue Records); Anne Hunt, Mary Farquharson, Nick Gold (AWW/World Circuit); Scott Lund (Sterns/Triple Earth); Iain Scott (Triple Earth/Sterns - Triple Earth); Chris Stapleton (Blues & Soul); Joe Boyd (Hannibal).

Roger felt that the main problem in selling our kind of material lay with the U.K. retail outlets and specifically the fact that they did not know how to rack it coherently. This discouraged them from stocking the material in any depth and made it more difficult for the record buyers to become acquainted with our catalogues. The initial purpose of the meeting was to encourage the retail trade via various concerted efforts as follows.

1. It was agreed that we should create a generic name under which our type of catalogue could be labelled in order to focus attention on what we do. We discussed various names for our type of music(s) and on a show of hands 'World Music' was agreed as the 'banner' under which we would work. Other suggestions were 'World Beat', 'Hot...', 'Tropical...' and various others. It was suggested that all of the labels present would use 'World Music' on their record sleeves (to give a clear indication of the 'File Under...' destination) and also on all publicity material etc. There followed a discussion on whether or not 'World Music' should be presented as a designed logo or simply as a specific type face. Discussion followed as to the extent to which this might engender exclusivity of elitism, thereby begging the question of how any other label/organisation may be able to join the club. The discussion centred around the possible conflict between the short term commercial aim of promoting 'World Music' (sponsored, promoted, and paid for by us), and the longer term aim of establishing 'World Music' as the generic term for this kind of music as with Reggae/Soul/Disco etc. (non-exclusive and open to all). Artists designs solicited for the next meeting.

Under etiketten världsmusik blev mängd olika musikformer möjliga att marknadsföra inte minst genom att de fick en plats i skivbutikernas hyllor. På det sättet kan man säga att "världsmusik" följer de idéer om genrernas koppling till försäljning och konsumtion som Frith talar om. Termen världsmusik var tillräckligt vag för att kunna inrymma i stort sett all musik utanför västerländsk konstmusik och populärmusik. Samtidigt var den tillräckligt spännande för att uppmärksammas av medier och musikkonsumenter. Termen fick hård kritik på många håll, i Sverige inte minst

---

från musikerhåll. Många menade att världsmusiketiketten på ett onödigt generaliserande sätt osynliggjorde mångfalden av musikformer. Men benämningen hade kommit för att stanna och fick verkligen den betydelse i media och fonogramindustrin som skaparna av den avsåg.

### **Vem behöver genrer?**

Det är lätt att se behoven av genreindelningar i ljuset av konsumtion och försäljning. Musiksmak är kopplat till livsstil, menar många forskare och detta syns kanske lättast i populärkulturen (North & Hargreaves 2008; Frith 1996; Lundberg, Malm & Ronström 2000). För många blir genrebeteckningen ett sätt att markera sin identitet och sina värderingar.

[I]n the world of popular music, ideological and social discourses are invariably put together *generically*. It is genre rules which determine how musical forms are taken to convey meaning and value, which determine the aptness of different sorts of judgement, which determine the competence of different people to make assessments. It is through genres that we experience music and musical relations, that we bring together the aesthetic and the ethical. (Frith 1996:95)

Man kan förstå Frith som att musikgenrer inte bara handlar om musiken i sig utan är en del in något större som handlar om värderingar och innehåll, något som kanske kan kallas stil eller till och med livsstil. Musiken kan kopplas till identitetsfrågor på både individuell och kollektiv nivå. Genom musik och andra estetiska uttryck kommunicerar vi vilka vi är.

### **Flera betydelser**

Genreindelning kan alltså ses som en kategorisering av musik med primärt syfte att underlätta marknadsföring. Ett sätt för musikproducenten att paketera musik och signalera dess innehåll. Genreetiketten blir ett slags varudeklaration som gör att konsumenten kan hitta rätt i utbudet. Genrer kan också uppfattas som en del i en identitetsskapande process där intressegrupperingar formeras runt estetiska uttrycksformer. Genretillhörigheten blir då en del av ett större system av identitetsmarkörer där livsstil, kläder, och andra expressiva former samagerar. Genrer på detta sätt blir en mer eller mindre medveten positionering.

Mark Slobins koncept *suprakultur* beskriver samhällets övergripande musikaliska värdesystem och i begreppet finns också en maktaspekt. En musikform som inte tillhör suprakulturen värderas lägre och dess utövare får inte samma status och sämre tillgång till arenor och resurser jämfört med utövare inom suprakulturen. Resonemanget utgår från att det föreligger

brist på resurser och en strävan efter högre status därmed motiv för musikskaparen att tillhöra suprakulturen. I denna artikel har jag använt jazzen och blåsorkestermusiken som exempel på detta. Sett ur olika subkulturers synvinkel är den ojämna fördelningen av resurser ofta i fokus. I *Folkmusikutredningen – ekonomisk fördelning till professionella aktörer* konstaterar författarna att av de statliga kulturmedel som fördelas av Statens kulturråd går ca 6 % till jazzgenren och ca 5 % till folk- och världsmusik (Ahlbäck et al 2010:1ff). Samtidigt går 82 % till konstmusik. Utredarna konstaterar att gamla strukturer för fördelning av samhällets resurser lever kvar i högsta grad. En stor del av detta handlar om att det i konstmusikgenren finns stora institutioner med höga omkostnader för lokaler och anställda som finansieras med allmänna medel. Utredningen har kritiserats för att man inte tillräckligt tydligt skiljer mellan länsmusikorganisationernas verksamhet och övriga regionala verksamheter, men ger ändå en tydlig fingervisning om fördelningen av allmänna medel på genrenivå.

Det sägs allt oftare att genreindelningen av musik inte längre relevant.<sup>12</sup> Många musiker menar att deras musik inte är genrebunden utan rätt och slätt musik.<sup>13</sup> Det verkar dock som att denna ståndpunkt delvis är kopplad till musikerns och musikstilens position i förhållande till suprakulturen. I bedömningar av ansökningar om ekonomiskt stöd hos Statens kulturråd tillämpas ”administrativa genrebeteckningar”, dvs. handläggarna på Kulturrådet delar in ansökningarna efter vedertagna genrer – för fonogramstödet används för närvarande kategorierna *västerländsk konstmusik, jazz, folkmusik, pop/rock, elektroakustisk musik, barn* och *övrigt*. Indelningen görs i många fall oavsett om den sökande angivit genretillhörighet i ansökan. Insorteringen i genrer underlättar bedömningen av ansökningarna och möjliggör en statistisk bearbetning och redovisning av stöden. Även om det inte finns några direktiv angående genrefördelning till de referensgrupper som bedömer ansökningarna på Kulturrådet är det uppenbart så att en ojämn fördelning av stöden ur ett genreperspektiv leder till reaktioner och protester från intressegrupper i musiklivet. Det är ur det perspektivet man kan tolka Folkmusikutredningen, ovan. Men även om fördelningen som redovisas i utredningen är tämligen ojämn, kan man i t.ex. i fonogramstödet se att de bidrag som utbetalas oftast är någorlunda jämnt fördelade på kategorierna folk, jazz, västerländsk konstmusik och pop/rock. Det innebär att det för utövare av en smal musikgenre som t.ex. folkmusik finns det goda skäl att hävda genrebeteckningen för att kunna hamna i rätt bedömningskategori.

---

<sup>12</sup> Intervjuer med Hasse Lindgren och Per Svensson (Statens kulturråd).

<sup>13</sup> Samtal med Jonas Burman (Statens musikverk).

Ansökningar om fonogramstöd hos Statens kulturråd våren 2013.<sup>14</sup>

Antal ansökningar: 310

Antal bifall: 75

<i>Genre</i>	<i>Andel av de totala ansökningarna</i>	<i>Bifall inom genren</i>	<i>Andel bifall i relation till totala ansökningarna</i>
Barn	5 %	38 %	8 %
Elektroakustisk musik	2 %	43 %	4 %
Folkmusik	11 %	31 %	15 %
Jazz	14 %	27 %	16 %
Pop/rock	52 %	16 %	35 %
Visa	7 %	38 %	8 %
Västerländsk konstmusik	7 %	39 %	12 %
Övrigt	3 %	22 %	3 %

*Bildtext: Genrefördelning av fonogramstöd från Statens kulturråd våren 2013.*

I tabellen kan man utläsa att pop/rock-ansökningarna utgör mer än hälften av alla ansökningar, samtidigt som andelen bifall till pop/rock endast utgör en tredjedel. Det kan förstås finnas olika anledningar till detta, men en bidragande orsak är att stödet från början inriktats på ekonomiskt ”svaga” genrer och att pop/rock inte traditionellt räknats dit. Det finns också en större andel utbildade musiker i denna kategori. Det kan ibland avspeglas i t.ex. arrangemang och spelteknik, dvs parametrar som ofta kopplas till ”kvalitet”. Under de senaste 10 åren har dock andelen ansökningar inom pop/rock ökat markant. Detta beror i sin tur på att kunskaperna om stödet spritts och att skivbolagen i större utsträckning är mindre även inom denna genre – ofta ägs skivbolagen av artisten/gruppen själv. Kulturrådets inställning till stöd för ”kommersiell” musik har också förändrats under åren. Det är också intressant att se att folkmusik, jazz och konstmusik alltjämt utgör en så pass stor del av ansökningarna och att dessa genrer generellt har hög andel bifall. Det skulle kunna förklaras av en högre andel högskoleutbildade musiker inom dessa genrer.

---

<sup>14</sup> Exempel på fördelning mellan genrer 2013. Källa: BESLUT 2013-05-29, AG FONO 2013:2, Dnr KUR 2013/9123

Detta kan avspeglas i högre musikalisk kvalitet men också i att man lärt sig hitta till kulturstöden och att man behärskar ”ansökningspråket”.<sup>15</sup>

Ur ett kulturpolitiskt perspektiv finns det strategiska vinster för smala genrer att hålla fast vid en genreindelning. Samtidigt innebär det att man positionerar sig utanför suprakulturen eller åtminstone i dess utkant.

Men förändringen av kulturens och kanske i synnerhet musikens produktions-förutsättningar och distributionskanaler i takt med nya tekniska hjälpmedel har också inneburit att arenorna och möjligheterna för smala genrer förändrats. För många musikformer är tillgången till digitala plattformar betydligt viktigare än möjligheten att utnyttja fysiska konsertscener. Det är också lätt att konstatera att mångfalden av uttryck ökar konstant. Genom ny medieteknologi och har inte bara distributionsmöjligheterna förändrats, det är heller inte lika självklart att peka ut dagens musikaliska suprakultur.

Är Antonio Gramscis tankar om kulturell hegemoni eller Mark Slobins suprakultur giltiga idag? Svaret på den frågan är nog både ja och nej.

## **Narrowcasting och kommodifiering**

Redan på 1940-talet dök termen ”narrowcasting” upp som en motpol till ”broadcasting”. Den senare termen har att göra med massmedias framväxt och möjligheten att sprida ett budskap till en mycket stor publik genom tidningar, radio och tv. Vid narrowcasting är målgruppen istället en smal publik som nås via riktad kommunikation (Jfr McDonald 2011). Genom internet och uppkomsten av olika typer av intressegrupperingar har möjligheten till narrowcasting ökat. Därmed har den smala publiken kunna växa på ett intressant sätt.

I *Konsumtionsliv* beskriver den polsk-brittiska sociologen Zygmunt Bauman det han kallat *konsumism*, där ett av resultaten är något som skulle kunna kallas mänsklig kommodifiering, dvs. att människor i allt större utsträckning betraktas som och betraktar sig själva som varor på en marknad (Bauman 2008:36).<sup>16</sup>

De är på samma gång *marknadsförare av varor* och *de varor de marknadsför*. De är på samma gång varorna och deras försäljare. Oavsett till vilken statistisk grupp de hänförs finns de i samma sociala rum: *marknaden*. (2008:13)

Bauman talar inte om musiker men utan tvekan kan den beskrivningen kanske ännu bättre beskriva musikskapandets villkor. Musiker och i synnerhet professionella musiker är i

---

<sup>15</sup> Angående språk, blanketter och statliga kulturstöd jfr Lundberg 2013.

<sup>16</sup> Med Baumans egna ord: ”Man kan säga att ’konsumism’ är en typ av socialt arrangemang som blir resultatet av att man omvandlar vardagliga, permanenta och så att säga ’regimneutrala’ mänskliga behov och begär till den *viktigaste drivkraften i sambället* [...]”

behov av ständig marknadsföring av sig själva. Faktiska produkter som fonogram, konserter, reklammaterial etc. är inte slutprodukter utan snarare medel för att marknadsföra sig själv. Bauman skriver att en oundgänglig egenskap för individen i *konsumismens* tid är att vara säljbar (2008:67ff). I musikerns fall är säljbarheten kopplad till tillgänglighet och synlighet och att finnas i de kanaler som kunderna förväntar sig. För att maximera synligheten betyder paketeringen mycket och genrebeteckningen fungerar då som en mycket viktig signal. Från musikerns perspektiv handlar det också om att marknadsföra sin vara med största tänkbara effekt till lägsta kostnad. Problemet idag är inte att finnas på internet – vem som helst kan skapa en Myspacesida eller en Facebookgrupp. Problemet ligger i att kunna nå rätt mottagare.

### **Skrobbla och scroblify**

Möjligheterna till riktad marknadsföring har dock ändrats betydligt sedan introduktionen av internet och inte minst under de senaste 10 åren genom Myspace, Youtube och senare Sociala medier som Facebook m.fl. Genom dessa kanaler kan publiken följa sina artister. En annan form av narrowcasting som utvecklats under senare år är riktad annonsering av musikartister via streamingtjänster som Spotify och WiMP. Webbradiotjänsten Last.fm<sup>17</sup> introducerade lyssnarprofiler och ett system man kallat att ”skrobbla”.<sup>18</sup> Alla avlyssnade låtar skrobblas, dvs. registreras i lyssnarens musikprofil. Miljoner låtar skrobblas varje dag och detta dataunderlag möjliggör för Last.fm att organisera och rekommendera musik till användare. Samma metod som använts av t.ex. webbokhandeln när man får köptips enligt modellen ”de som köpte boken X köpte även boken Y”.

Skrobbling betyder att vi kan leverera personliga rekommendationer till varje Last.fm-användare varje dag. Vi jämför det du spelar med skrobblingar av miljoner lyssnare i hela världen, vilket betyder att dina rekommendationer är resultatet av mer än 43 miljarder skrobblingar som ständigt ökar.<sup>19</sup>

Genom sina 43 miljarder skrobblingar har Last.fm byggt upp en gigantisk databas med lyssnarprofiler som används för att tipsa om låtar och artister som användarna ”borde” tycka om med hänsyn till hur musikmak hänger samman och hur lyssnarprofiler brukar se ut. Samma tillvägagångssätt används av många andra musiktjänster – hos Spotify kallas det ”scrobify”. För skivbolag och artister innebär denna typ av söktjänster helt nya möjligheter till marknadsföring och nya vägar till publiken. Det gäller bara att se till att ingå i utbudet.

---

<sup>17</sup> Webbradiostationen Last.fm grundades 2002 av Felix Miller, Martin Stiksel, Michael och Thomas Willomitzer Breidenbruecker.

<sup>18</sup> <http://www.lastfm.se/help/faq?category=99>

<sup>19</sup> <http://www.lastfm.se/about>

I en artikel från 1996, alltså nästan 10 år före Myspace och Youtube, beskriver Zygmunt Bauman informationssamhällets kamp om synlighet och plats som en jättelik spelhall, ett ”kosmiskt casino” där människor tävlar om synlighet (Bauman 1996:10). För att uppnå effekt krävs allt större insatser och allt starkare effekter.

For maximal impact, since in the world over-saturated with information attention turns into the scarciests of resources and only a shocking message, and one more shocking than the last, stands a chance of catching it (until the next shock); and instant obsolescence, as the site of attention needs to be cleared as soon as it is filled, to make room for new message knocking at the gate.

Det verkar finnas allt fler konkurrerande system och musikskaparna kan välja mellan olika strategier för att öka sin synlighet. Men genrebeteckningar är fortfarande ett sätt att synliggöra musikkategorier, vilket skapandet av benämningen ”world music”, som beskrivits tidigare, är ett bra exempel på.

### **Branding**

I artikeln ”Musik och kulturell mångfald” introducerar Mark Slobin begreppet “cultural brandnamning” – *kulturell varumärkning*. Slobin talar om det behov av kollektiva identitetsmarkörer som uppkommer i mångkulturella kontexter. Varumärkena signalerar skillnader och särprägel och medför att olika grupperingar blir distinkta och urskiljbara i samhället. Artikeln skrevs 1989 tillsammans med den svenska musiketnologen Owe Ronström och diskuterar strategier för synlighet i postmoderna samhällen. Under de senaste decennierna har *branding* fått förnyad aktualitet men nu på individnivå. Etablerandet av varumärken är ett sätt för musiker och artister att ta plats i ett allt mer diversifierat och mångskiftande utbud. Genom en ökad professionalisering av musiklivet har marknadsföring blivit en allt viktigare del i allt fler musikskapare. Synen på den egna genren förändras. Med Baumans ”konsumism” blir branding en nyckel till förståelsen av musikers strategier. Sociologen Adam Arvidsson ser utvecklingen av kulturella varumärken som en effekt av det postmoderna samhällets ökade medialisering och individens allt mer fragmentiserade identiteter.

[B]rands can be understood as exemplary of a capitalist response to the condition of post-modernity, marked by an intensified mediatization of the social and a concomitant

rendering reflexive, transitory and mobile of things like identity and community.  
(Arvidsson 2005:252)

Branding handlar alltså om att ta plats i en marknad och att bli synlig i ett allt större flöde av produkter. I en intervju beklagar en folkmusiker att andra musiker i genren inte tillräckligt förstår hur marknaden fungerar och att det finns en motvilja mot kommersialiseringen av genren.

För det första, vi måste ändra vår syn på oss själva, vi folkmusiker. Vi måste börja att jobba oss in i branscher där vi inte har varit förut. Vi måste ta tag i, alltså kolla vart man tjänar pengar som yrkesverksam musiker i andra genrer. För att det är ju så, att det lever ju väldigt många yrkesarbetande, heltidsarbetande musiker i Sverige idag, som man aldrig ser på TV och som inte är de här stora Idolartisterna eller musikfestivalsartisterna. Men de tjänar bra med pengar. Och vart spelar dom? Varför spelar inte vi där? Och då menar jag på att de spelar i eventbranschen, med företagsgig, konferensmiddagar, företagsfester och såna jippon. De spelar också på större festivaler, alltså musikfestivaler som anordnas av olika städer. Nästan varenda stad i Sverige, höll jag på att säga, har ju en sommarfestival. Där spelar jättemycket stora artister, men det spelar också väldigt mycket såna här, hyfsade band, liksom, som får bra betalt. Och det finns massor av sådana forum där jag tycker att folkmusiken inte alls har jobbat in sig, och där jag kan känna ibland, om jag får generalisera, att det finns en känsla av att: 'nej men det är inte vårt forum' 'Det är inte där vi ska spela' eller 'De vill inte ha oss', eller så där.

Musikskapandet handlar till stor del om att hitta rätt i sin marknadsföring och strategiska användning av etiketter som signaleras av t.ex. genrebeteckningar. Att som musiker etablera sitt eget varumärke, sitt "brand" har blivit en allt mer central del i marknadsföringen. När det gäller varumärken på musikprodukter har denna process varit tydlig. "Fender Stratocaster, Steinway grand pianos, Marshall amplifiers, the iPod – these are all brands associated with the music business in one way or another" (O'Reilly, Larsen & Kubacki 2013:91). Men även artister och kompositörer utgör också tydliga varumärken som ofta utvecklats med hjälp av musikindustrin och marknadsförs som popidoler, rockikoner och gitarrhjältar men också kompositörer inom konstmusiken har marknadsförts som "brands". Den stora skillnaden för dagens musikskapare är att branding blivit en allt nödvändigare del av marknadsföringen även inom smala genrer som t.ex. folkmusik. För artister som Lena Willemark, Åsa Jinder, Ale Möller m.fl. är varumärket viktigare är genreidentiteten. Om Lena Willemark klassificeras som sångerska och musiker inom

konstmusik, populärmusik, jazz eller folkmusik är mindre viktigt för hennes skivköpare och fans än att det är just en produkt med Lena Willemark.

## Avslutning

När Kulturutredningen 2009 föreslog att kravet på ”konstnärlig kvalitet” skulle tas bort från de kulturpolitiska målen uppstod en livlig debatt i medier och bland kulturinstitutioner i samhället. Kulturutredningens avsikt var att öppna nya möjligheter för den statliga kulturpolitiken och i synnerhet för kulturstöden. Utredningens förste huvudsekreterare Keith Wijkander menar att kvalitetskravet har en konserverande effekt och motverkar nyskapande. De som motsatte sig förändringen ansåg bl.a. att en kulturpolitik utan kvalitetskrav skulle leda till en instrumentell syn på kulturskapande – att kulturen inte skulle ses som ett värde i sig, utan snarare som medel för att uppnå andra värden som t.ex. hälsoeffekter. Diskussionerna pekar på att kvalitet handlar om makt och att man som musikskapare på olika sätt måste förhålla sig till samhällets suprakultur. Detta kan ske med olika strategier; genom anpassning, lobbyverksamhet eller marknadsföring. Genreindelning är ett sätt att klassificera musikformer, men också ett sätt att marknadsföra eller varudeklarerar musik. Genom genrebeteckningar kan musikkonsumenter hitta sin musik. Men all klassificering innebär också inskränkningar – genrebeteckningar leder publiken rätt men begränsar den samtidigt. Genrer är också en positionering i den maktstruktur som suprakulturen innebär. Tillgången till kulturella resurser är ojämnt fördelad mellan genrer. Endast vissa har tillgång till de stora/erkända scenerna. Men en medveten positionering i smala genrer kan också innebära fördelar. Det kulturstöd som delas ut av Statens kulturråd, Statens musikverk och Konstnärsnämnden utgår från genreindelningar och det kan innebära att klassificeringen som t.ex. folkmusik ger möjligheter till stöd i en egen kategori.

Nya distributionsvägar genom moderna medier innebär dock att möjligheterna att nå ut med musik förändrats. Smala genrer kan nå global spridning genom nätverk och intressegrupperingar. Med den stora mängden musik innebär också att det blir allt viktigare och svårare att synas och höras. Musikskapandets nya villkor handlar allt mer om marknadsföring och att finns vägar till sin publik på en global arena. Allt fler genrer genomgår en tydlig professionalisering och större del av musiklivet tvingas anpassa sig till kommersiella villkor. Men de nya distributionsmöjligheterna innebär också att det inte är enkelt att peka ut dagens musikaliska suprakultur.

## Källor och litteratur

### Internetreferenser

*Last.fm*. <http://www.lastfm.se/about> (hämtad 131206)

Statens kulturråd 2009: *Generaldirektör och styrelseordförande kommenterar utredningen*.

<http://www.kulturradet.se/sv/Pressinformation/Remissvar/Remissvar-Kulturutredningen/Kommentar-Kulturutredningen/>

Svensk scenkonst 2010: *Kulturens värden och effekter*.

<http://www.svenskscenkonst.se/media/121691/2010%20Kulturens%20värden%20och%20effekter.pdf>

### Intervjuer

SVAA20101014MV001 Svensson, Per. Handläggare, Statens kulturråd

SVAA20101014MV002 Lindgren, Hasse. Handläggare, Statens kulturråd

SVAA20100928MV001-3 Keith Wijkander. Kulturutredare

SVAA20110414MV001-2 Österling, Fredrik. F d VD för musikscenen Musikaliska och Stockholms läns Blåsarsymfoniker

### Samtal

Jonas Burman, chef för musikplattformen vid Statens musikverk

### Övrigt

Statens kulturråd. Beslut 2013-05-29 AG FONNO 2013:2 Dnr KUR 2013/9123

### Litteratur

Ahlbäck, Sven et al 2012: *Folkmusikutredningen – ekonomisk fördelning till professionella aktörer*. Stockholm: Musikhögskolan

Arvidsson, Adam 2005: Brands. A Critical perspective. *Journal of Consumer Culture*. 2005:5

Arvidsson, Alf 2011: *Jazzens väg inom svenskt musikliv. Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. Möklinta: Gidlunds förlag

Axelsson, Malin 2009: ”Tummen ner för kulturutredning” *Svenska dagbladet* den 9 maj 2009. [http://www.svd.se/kultur/tummen-ner-for-kulturutredning\\_2924375.svd](http://www.svd.se/kultur/tummen-ner-for-kulturutredning_2924375.svd)

Bauman, Zygmunt 2008: *Konsumtionsliv*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos

Bauman, Zygmunt 1996: *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity. Political Science Series 30*. Vienna: Institute for Advanced Studies

- Bohman, Stefan 1985: *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*. Stockholm: Nordiska museet
- DeNora, Tia 1995: *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- Fabbri, Franco 1982: "A Theory of Musical Genres". In David Horn & Philip Tagg (eds) *Popular Music Perspectives*. Göteborg and London: IASPM
- Frith, Simon 1996: *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Gradvall, Jan 2006: "Vad är egentligen svensk folkmusik?" *Dagens nyheter* 2006-04-10  
*Last.fm*. <http://www.lastfm.se/about> (hämtad 131206)
- Lundgren, Maja 2007: *Myggor och tigrar*. Stockholm: Bonnier
- Lundberg, Dan 2010: Folkmusik – en definitionsfråga. I *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Lundberg, Dan 2013: "Describing your music to the Arts Council: interacting with a grant system." In Ian Russell and Catherine Ingram (eds.) *Taking Part in Music. Case Studies in Ethnomusicology*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- Lundberg, Dan; Malm, Krister & Ronström, Owe 2000: *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- McDonald, Kelly 2011: *How to Market to People Not Like You. "Know It or Blow It" Rules for Reaching Diverse Customers*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- North, Adrian & Hargreaves, David 2008: *The social and applied psychology of music*. New York: Oxford University Press
- O'Reilly, Daragh; Larsen, Gretchen & Kubacki, Krzysztof 2013: *Music, Markets and Consumption*. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd
- Prop. 1996/97: 3 *Kulturpolitik*.
- Prop. 2009/10:3 *Tid för kultur*.
- Rudén, Jan-Olof 2006: *Stockholms läns blåsarsymfoniker 100 år 1906-2006. Från arbetarmusikkår till symfonisk blåsorkester*. Stockholm: Kulturhistoriska bokförlaget
- Rössner, Stefan 2005: *Läkartidningen*, Nr 10. 2005
- Slobin, Mark 1993: *Subcultural sounds. Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press
- Slobin, Mark & Owe Ronström 1989: "Musik och kulturell mångfald." *Invandrare & Minoriteter* nr 2:30-33.
- SOU 2009:16 *Betänkande av Kulturutredningen*
- Statens kulturråd 2009: *Generaldirektör och styrelseordförande kommenterar utredningen*.  
<http://www.kulturradet.se/sv/Pressinformation/Remissvar/Remissvar-Kulturutredningen/Kommentar-Kulturutredningen/>
- Svensk scenkonst 2010: *Kulturens värden och effekter*.  
<http://www.svenskscenkonst.se/media/121691/2010%20Kulturens%20värden%20och%20effekter.pdf>
- Trehörning, Per 1996: "Kulturlivet 'befriat' från Stockholms blåsarsymfoniker", *Symfoni* 1996:4
- Trondman, Mats 1994: "Självbedrägeriets och misskännandets princip – till kritiken av dansbandskritiken" I: Johansson, Thomas & Miegel, Fredrik (red.), *Mardrömmar och*

*önskedrömmar: Om ungdom och ungdomlighet i nittiotalets Sverige.* Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion.

Williams, Raymond 1977: *Marxism and literature.* Oxford: Oxford University Press