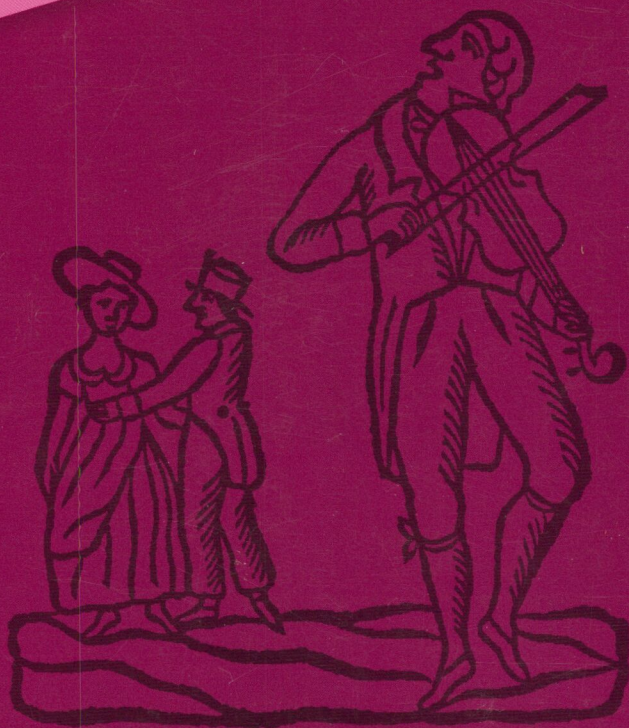


Noterat ♦ 15

SVENSKT VISARKIV

musik & förförelse



Noterat ♦ 15

Svenskt visarkiv

Noterat • 15 kan beställas från

Svenskt visarkiv
Box 16326
SE-103 26 Stockholm

Besöksadress: Torsgatan 19

Tel: 08 – 5195 5488

Fax: 08 – 5195 5449

info@visarkiv.se

www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv är en institution inom Statens Musiksamlingar

Redaktion

Dan Lundberg (huvudredaktör), Mathias Boström,
Anders Hammarlund, Jens Lindgren, Karin Strand, Ingrid Åkesson

© Svenskt visarkiv och författarna 2007

Layout och omslag: Anna Kerstin Källman

Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur Fredmans epistlar, utgivna år 1825 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm. George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan) och 33 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

Tryckt av Edita 2007

STOCKHOLM

NOTERAT är en populärvetenskaplig tidskrift från Svenskt visarkiv. Inriktningen är brett musiketnologisk – här förekommer ämnen som berör musikens roll i samhället samt artiklar som tar sin utgångspunkt i Svenskt visarkivs verksamhetsområden svensk visa, jazz, musik och mångkultur samt äldre populärmusik. *Noterat* vänder sig till en bred publik – allt från musikforskare och studenter, musiker och sångare till en kulturintresserad allmänhet.

Noterat har ambitionen att vara ett forum för den musiketnologiska forskningen på olika nivåer men också en arena för diskussion av viktiga frågor inom musiklivet.

Huvudparten av tidskriften utgörs av artiklar av varierande omfång. *Noterat* innehåller också ett "Litet vis- och lätlexikon" – små informativa lexikonartiklar som behandlar kända, eller på andra sätt intressanta, visors och låtars uppkomst och historia.

Noterat utkommer normalt med ett nummer per år, ibland som temamnummer.

Artiklarna i *Noterat* är skrivna på svenska, danska, norska eller engelska. Föreslagna texter läses och utvärderas anonymt av medlemmarna av redaktionsgruppen samt av externa lektörer.

Innehåll

Noterat om musik och förförelse	7
<i>Dan Lundberg</i>	
Sirenen i etervågorna	11
Mikrofonsång, genus och förförelse i radions barndom	
<i>Karin Strand</i>	
Förförd i folkdans – kan man bli det?	27
<i>Mats Nilsson</i>	
Musik, förförelse och politik	37
Varför är Wagner fortfarande kontroversiell?	
<i>Stefan Bohman</i>	
Ett ögonblick	51
<i>Eva Sjöstrand</i>	
Dansen ur ett etologiskt perspektiv	61
<i>Per Jensen</i>	
Gendering "Musicking"	75
Commodification of Women in the Music Business in Uganda	
<i>Sylvia Nannyonga-Tamusuza</i>	
Tango – förförelse eller anti-förförelse?	103
<i>Birgitta Holm</i>	
Hur låter förförelse?	111
<i>Owe Ronström</i>	
Litet vis- och låtlexikon	127
Till Österland vill jag fara / Body and Soul / Älskaren i gluggen / Finska lura / Danny's dream / Flottarkärlek	
Författarpresentationer	143

Inledning

Noterat om musik och förförelse

Dan Lundberg

ÅRETS NUMMER AV NOTERAT ägnas helt och hållet åt ett bestämt tema – *musik och förförelse*. Från olika infallsvinklar analyserar åtta forskare och författare perspektiv och erfarenheter av relationer mellan musik, dans och förförelse.

Musikens och dansens koppling till förälskelse, kurtis, erotik och förförelse är uppenbar och därmed ett ämne som kan förefalla "enkelt" att beskriva för en kulturforskare. Men när det gäller kunskapande om sådant som sker i människors inre och i relationen med andra visar det sig som vanligt att det hela är oändligt komplext och svårfångat.

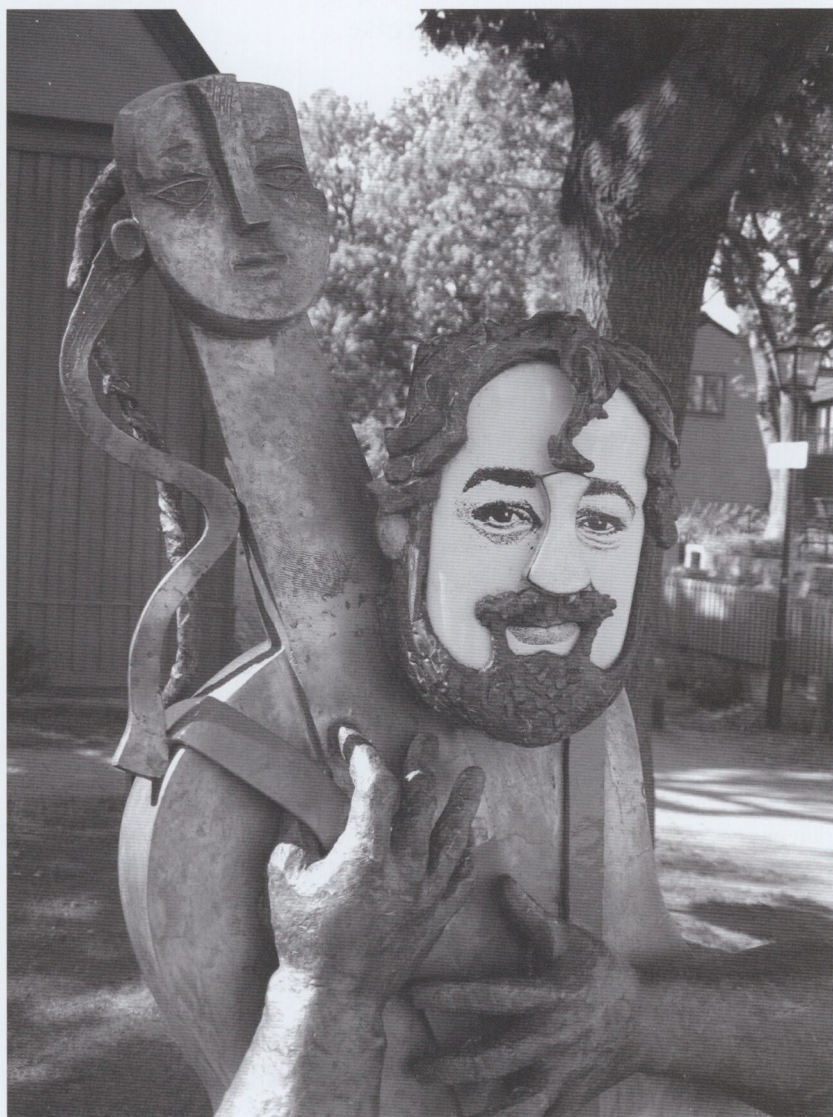
Man kan ju börja med att fråga sig vad det innebär att bli kär i någon. En inte alldeles enkel fråga att besvara. Den italienske sociologen och filosofen Francesco Alberoni har givit följande svar: *Det är inledningen av en kollektiv rörelse bestående av två personer*.¹ För Alberoni liknar förälskelsen andra känslobaserade sympatier eller preferenser som livsåskådningar, religioner eller idéer. Skillnaden är att dessa normalt sett omfattar större kollektiva rörelser. Förälskelsen är helt enkelt ett specialfall med endast två ingående individer. För mig är det inte helt klart att ens två parter är nödvändiga för en förälskelse – åtminstone behöver ju inte båda drabbas av den. Det är ju inte ovanligt att den ena parten är oberörd och kanske inte ens medveten om den andres passion. Tänk bara på alla förälskade beundrare till popidoler.

Men förälskelse är också en risk. Hur vet man att den andra parten också är kär? Tänk om man avslöjar sin kärlek och det visar sig att den är fullständigt obesvarad. Ve och fasa. Då står man där med rumpan bar!



Då kan man ta till musik. Med musikens hjälp kan man säga saker som inte så lätt låter sig kläs i språklig dräkt. "Säg det med toner och inte i ord. En stämning kan lätt bli hård" – musiken kan nyansera den språkliga dräkten och ge den ytterligare dimensioner.²

Med musik kan man locka, imponera och inte minst skapa de stämningar som är nödvändiga för förälskelse. Det är ingen slump att många kollektiva



Cornelisstatyn i Cornelisparken på terrassen vid Glasbruksklippan på Söder i Stockholm. Konstnär: Bitte Jonason Åkerlund. Cornelis omfamnar sin gitarr som samtidigt är unga fröken Cecilia Lind. Foto: Anna Kerstin Källman.

rörelser faktiskt har musik som en central del i sin verksamhet. Musiken kan hjälpa till att skapa en förnimmelse av gemenskap och samhörighet. Tydliga exempel på detta kan hämtas inte bara från musikaliska sammanhang utan även från religionsutövning, politiska manifestationer och idrottsevenemang.

Förförelse handlar ju, om vi granskar ordets vanligaste betydelser, om att locka, dra till sig eller bedåra. *Nationalencyklopedin* (NE) anger betydelsen "att locka till sexuellt umgänge" och i nyanserad betydelse "att locka till olämpligt handlande". Den senare negativa innebörden finns i flera andra ordböcker. *Nordstedts synonymordbok* anger bedåra, vilseföra, vilseleda, förvillan och fördärva. Dessutom anges de äldre betydelserna förarga, kränka och skrämja.³ NE bjuder också på ett citat ur 1917 års Bibelöversättning: "Om nu ditt högra öga är dig till förförelse, så riv ut det och kasta det ifrån dig".⁴

Det är i denna äldre betydelse folktron målat upp Näcken, skogsrå, huldror, sjöjungfrur m. fl. som farliga förförare av oskyldiga människor. I Näckens och Djävulens fall är det inte sällan musiken som förvillar och lockar. Den ofta citerade sägnen om "Hårgadansen" berättar om hur ungdomar råkar illa ut för att de vanhelgat en bönedag genom att dansa. När dansen pågått en stund kommer en fantastiskt skicklig spelman till platsen. Hans spel är lockande och förförande och gör så att ungdomarna inte kan sluta dansa. Spelmannen ger sig inte trots att de dansande slitit ut såväl skor som fötter. Musiken visar sig starkare än livet självt och i slutet av den groteska dansen finns endast huvudskålarna kvar och dessa rör sig rytmiskt runt i en ring inför spelmansens djävulska toner.⁵

Nu tycks det som att betydelsen av förförelse även fått mer positiva innebörder i dagens språkbruk. Vid sidan av förledande och vilseförande kan man också förstå förförelse som att uppvakta, kurtisera eller bedåra. Även här har naturligtvis musiken en given roll.

Sen kan man förstås bli förförd av själva musiken. Man kan bli förälskad i opera... som handlar om kärlek. Musik kan vara erotisk utan att ha en text som handlar om erotik. Det speciella med musik är att den kan vara både medel och mål – användas i förförande syfte och själv förföra. Men den kan också beskriva förförelse. Och otaliga är väl de visor som handlar om hur det går till. Ett känt exempel är Cornelis Vreeswijks vackra och tänkvärda ballad om herr Fredrik Åkare och den söta Cecilia Lind, där förälskelsen mellan en äldre man och en yngre kvinna beskrivs.

Fredrik Åkare framstår i texten som förföraren. "Han för och hon följer..." Men i sångens avslutning ändras plötsligt förhållandet mellan dem och lyssna-

ren tvingas omvärdera handlingen. Vem förför vem, egentligen? "Å kyss mig igen, sa Cecilia Lind."



Förförelse är ett engagerande och spännande ämne för att det berör våra djupaste drifter och inte minst för att det handlar om mänskliga beteenden i en naturlig men utsatt position. Förförelse är liksom musicerande en konstart och en balansgång mellan traditioner, slitna schabloner, innovation och förnyelse.

Nu är detta ingen handbok i förförelse utan en samling fristående texter med vetenskapliga perspektiv på dess relation till musik. Men jag kan ändå inte avhålla mig från att avsluta med ett handfast råd till den som inte vill utsätta sig för onödiga risker. Ett gammalt knep är ju att plocka midsommarblomster:⁶

Hur ska jag få veta
om du håller av mig eller ej,
när du aldrig säger
att du älskar mig?
Bara det blir sommar får jag svar,
kära lilla du,
ty då ska jag spörja blommorna de sju.
Midsommarnatten plockar jag klöver och timotej,
karibacka och ängsull och blyga förgätmigej,
blåklockor och violer
och sen drömmer jag om dig,
och då vet jag att du älskar blott mig.

Noter

1 Alberoni, Francesco 1979: "It's the ignition phase of a collective movement consisting of two people." (min översättning) i boken *Falling in love and loving*. 1979.

2 "Säg det i toner", kompositör Jules Sylvain, text Karl-Ewert.

3 *Nordstedts svenska synonymordbok*.

4 *Bibeln* (1917 års övers.), Matteus 5:29. Möjligen skulle de dansande ungdomarna i "Hårgadansen" lytt uppmaningen men rivit av sig örat istället.

5 Hårgalåten beskrivs i *Noterat* 2.

6 "Midsommarblomster," Einar Molin (text), Lille Bror Söderlundh (musik)

Sirenen i etervågorna

Mikrofonsång, genus och förförelse i radions barndom

Karin Strand

FÖRFÖRELSE: EN RÖSTBUREN FÖRETEELSE. Ormen i kunskapens träd. Sirenerna i grekisk mytologi. Reklamens löften. Älskarens bedyranden. Refrängsångarens smäktande vibrato.

Förförarens röst kan vara reell, alltså hörbar, eller metaforisk (man kan till exempel tala om en författares eller texts röst, eller tänka sig icke-verbala uttryck som talakter i överförd bemärkelse). Ljudande eller ej är förförelse ett slags retorisk akt: att tala till lusten snarare än förnuftet, övertyga till hängivelse åt det sköna, förbjudna, fatala. Som etiskt och estetisk kategori alluderar det ännu på ett moraliskt universum där oförvitlighet och synd är diametrala motpoler, endast åtskilda av den svindlande, kittlande gränslinjen.

Vad lockar där på andra sidan? Vad förleds vi att släppa, om så bara för en stund? Och kanske mest intressant: hur ser rollfördelningen ut? Vem är förföraren med kontroll över sina medel och vem är mottagligt "offer"?



Den sjungande rösten är ett mytomspunnet medium för förförelse. En av de mest kända och travesterade skildringarna av dess lockelse och makt är Odysseus kamp mot sirenerna. I den antika föreställningsvärlden var sirenerna demoniska fabelväsen med sköna kvinnoansikten på fågelkroppar. Från sina klippor i havet lockade de med sin hypnotiskt sköna sång sjöfarande i fördärvet. Odysseus undgick detta öde genom att stoppa vax i sina mannars öron och själv låta binda fast sig vid masten på sitt skepp.



Odysseus och sirenerna. Från en korintisk vas.

Sångstämman som medium kan ytterligare förstärkas och intensifieras med teknikens hjälp, och iscensätta förförelse med olika grad av erotisk betoning. Ett av de till tematik och uttryck prydare, men inte desto mindre känsloutensiva, genresammanhangen är den sentimentala grenen av populärmusiken, "smörsångarrepertoaren". I svenska förhållanden beskriver detta slags längtande sånger en kontinuitet, om än tematiskt och musikaliskt varierad, från Sven-Olof Sandbergs "känsliga" schlagers i radions barndom till dagens emotionella popsångare som Magnus Carlsson och Patrik Isaksson. Förutom besläktade uttrycksmedel och stämningslägen, där vemodsljuv längtan är grunden, är en annan viktig gemensam nämnare för artistskapen att sångarna övervägande är män.

Den känsllosamma populärsångens uttrycksmässiga förutsättningar ligger i de ljudtekniska innovationer som kom under 1920-talet, av vilka i synnerhet mikrofonen är avgörande. Vad jag i detta sammanhang vill diskutera lite närmare är den sentimentala schlagern och dess attraktionskraft i just denna yngsta kontext, den tidiga mikrofoneran.¹ Närmare bestämt är det kopplingen mellan teknik och tematik som står i fokus.

När det gäller denna lika folkkära som förhånade sångtyp är det inte alltför långsökt att utgå från den mytiska bilden av sirensångens betvingande och destruktiva makt, men ändra något i rollistan och byta genus på aktörerna. Vi kan tänka oss sirenerna i skepnad av en mikrofonångare, låt säga en baryton med känslsam repertoar, och de utsatta sjöfararna som kvinnor framför sina radiomottagare åren runt 1930 – dock utan öronproppar! Låt oss kort vända tillbaka till tillfället då denne sångare först mötte sin publik.

Lyssnar du till mig...?

Oktober 1927. Frilansjournalisten Sven-Olof Sandberg, 21, har genom skrivuppdrag blivit bekant med musikprofiler i tiden, som Jules Sylvain (alias Stig Hansson) och Ernst Rolf. Dessa har upptäckt att Sandberg inte bara kan skriva schlagertexter, utan även besitter en habil sångröst.² Tillsammans med pianisten Fred Winter har han skrivit en liten radiorevy med sketcher och sånger som de nu ska framföra i etern. Revyn bär namnet *Förfäras ej du lilla hop!* och kretsar kring radiomediet på olika sätt, bland annat förekommer en "modern sjömansvals" betitlad "På eterböljan blå".

En sång är dock ett stillsammare stämningsstycke vid namn "Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?".³ Sången skrevs enligt de inblandade så sent som kvällen

före revyn, med åtminstone motivisk inspiration från den amerikanska förlagan "Are you listening-in tonight, mother dear?".⁴

Sången börjar med ett enkelt inledningsparti med piano och violin, varpå sångaren tar ton:

Jag vet en liten koja långt långt borta härifrån
dold bland stammarna i skogens tysta gömma
Ofta söker sig min tanke till den tysta trevna vrån
där en gång jag smektes av två händer ömma
Nu den tiden är förrunnen sedan många, långa år
Trött och skrynklad är den hand som då mig smekte
Men var dag på den jag tänker när i ensamhet jag går
och på hemmet där som barn en gång jag lekte

Mätte eterns tysta vågor till dig bära
all den längtan som uti mitt hjärta bor
Tänker du på mig i kväll du gamla, kära?
Lyssnar du till mig, lilla mor?

Sen sist jag såg dig många år ha flytt i tidens ström
Ensam sitter du och hör hur skogen susar
Det händer kanske att din blick just nu blir vek och öm
och en värld av minnen genom mörkret brusar
Minns du ännu hur jag smög mig i din mjuka trygga famn
när för skogens troll jag skyggt hos dig mig gömde?
Minns du ännu hur som vuxen blott hos dig jag fann en hamn
när till marken brutits ner allt ljus jag drömde?

Mätte eterns tysta vågor till dig bära . . .

Framträdandet blir Sandbergs genombrott som sångare, och startskottet till en lång och sällsynt produktiv sångarkarriär. För trots sin ovana att sjunga i mikrofon – en belägenhet han delade med de flesta i samtiden – står det snart klart att den unge mannen från början har en säregen begåvning för just mikrofonsång.

Om detta har bland andra radiomannen Sven Jerring vittnat. Han var närvarande vid detta tillfälle och minns hur studioteknikern satt beredd med handen på volymkontrollen eftersom sångare som var ovana att sjunga i radio snarast brukade ta i för mycket "för att höras".⁵ Den överdrivna röststyrkan var måhända psykologiskt motiverad – det var ju när allt kom omkring en masspublik som man skulle vända sig till och som dessutom var spridd över hela landet. Men Jerring och teknikern fick uppleva något de "aldrig tidigare sett" under radions korta levnad:

Sandberg kryper intill mikrofonen, som en älskare, försiktigt för att inte skräm-
mas. Lågt, insmickrande förstås, men förödande effektivt kommer det: "Lyssnar
du till mig i kväll, lilla mor?" Och bland de tiotusentals kniper den som en tång
om hjärtat och den första radioschlagern är ett faktum.⁶

Enligt Jerring hade Sandberg redan vid debuten "intuitivt fattat det som många
radiotalare och radioartister ännu inte insett: Det är inte till ett stort auditorium
de riktar sig, utan till en enda människa, ensam med sin mottagare".⁷

I citatet finns öppna anspelningar på sångakten som ett slags förförelse
genom analogin mellan sångare och älskare. Härigenom könsbestäms också
publiken indirekt som kvinnlig, vilket förvisso stämmer bra när det gäller Sand-
bergs uttalade beundrare – det kan inte minst lyssnarbrev som adresserades
till Radiotjänst dessa tidiga radioår vittna om. Att Sandberg och hans sånger
inte minst var populära hos unga kvinnor framgår för övrigt även i handskrivna
visböcker från dessa år.⁸ Med sina locktoner närmar sig artisten "förödande
effektivt" denna publik – vilken på en och samma gång är tiotusentals individer
och symboliskt sett *en* kvinna.

Det är viktigt att komma ihåg att mellankrigstidens textvärldar och fram-
förandekonventioner – inte minst i jämförelse med dagens! – är erotiskt
försiktiga. Längtans intensitet och syftningar mellan raderna kan ge väl så
sensuella associationer, men snarare än rättframma sexuella inviter formuleras
de längtande stämningarna i termer av svärmisk trånad, hembygdsnostalgi och
vildmarksromantik. När det gäller Sandbergs genombrottssång kan man med
fog fråga sig hur de förföriska associationerna hänger ihop med textens uttalade
motiv, den gamla modern (vilken för övrigt påfallande ofta är huvudperson i
sånger av detta slag). Med en drastisk tolkning av texten i framförandet skulle
man kunna uppfatta ett slags (agerad) oidipal lidelse, men det är uppenbarligen
att bli för bokstavig. Den "förföriska" effekten rör sig på andra nivåer: i form av
det direkta tilltalet och sångarens förtroliga gestaltning; genom röstens ömsinta
uttryck och hyllningen till en kvinnlig princip mer allmänt.

Sett ur ett vidare smaksociologiskt perspektiv har vi även med annan sorts
förförelse att göra, nämligen den riskabla tjuskraften hos den "lägre" kulturen
mer allmänt. Mikrofonångaren som med "oäkta känslövibrato"⁹ förleder sin
publik in i ett gråtmilt skymningsland är härvidlag emblematisks för kritiska
uppfattningar om masskulturens lockelser överlag.

Radioscenen

Det finns en intressant paradox i medieutvecklingen när det gäller förhållandet
mellan artister och användare. Genom radio, film och fonogram ökade det

reella avståndet dem emellan – i rum, men också i tid. Samtidigt som den faktiska distansen ökade utvecklades grepp för att (skenbart) överbrygga den, och konstruera en så att säga intimare intimitet än vad som låter sig ageras i ett delat rum.

Den mest centrala komponenten för de moderna (ljud-)medierna var mikrofonen, vilken hade vidareutvecklats under de tidiga experimenten med radio. Rundradion i sig blev en viktig kanal för lansering av tidens populära sånger, trots att man från AB Radiotjänsts sida från starten 1925 var mycket restriktiv med lättare musik i utbudet.

Rundradion fick stora konsekvenser för kulturlivet i stort, och dess bruksvillkor hade inte minst effekter på underhållningens former. Eftersom radiomediet är blint och (åtminstone i konkret rumslig bemärkelse) separerar artisten från lyssnarna, och lyssnarna från varandra, måste radion söka delvis andra former än de som utvecklats på scen och estrad. Här hade artisterna enbart sina röster att kommunicera med, vilket innebar att stämman mer påtagligt än tidigare var det som upprättade relationen till publiken, och ensam fick representera sångframträdandet.¹⁰

Under dessa nya kommunikationsvillkor gjorde sig vissa grepp och stämningslägen bättre än andra, vilket också Pontus Bohman reflekterar över i Radiotjänsts tioårsskrift 1934.¹¹ Som exempel på radiomässiga stilar nämner han "det frodiga gemytet" hos Nalle Halldén, Hillevi Stenhammars "käcka rättframhet" och Sven-Olof Sandbergs "en aning sentimentala känslighet".

Genom radioförmedlingen uppstod nya situationer för artist och publik. Ur publikens perspektiv kunde nu, genom en knappmanöver, främmande röster, tal och musik strömma in i det egna hemmet, in i vardagsrummets privata sfär. Åtminstone till en början kunde radion upplevas som närmast mirakulös, upphöjd och mystisk. Det var svårt för många människor att förstå hur etermediets osynliga förmedling av röster och musik fungerade – till skillnad från telefonen hade ju radion ingen tråd som "ljudet for igenom".¹²

Artisterna hade att möta en geografiskt spridd, tiotusenhövdad publik som inte var synlig för honom eller henne. Den nya situationen skymtar i Sandbergs genombrottssång, vars metafiktiva karaktär framgår i dess undertitel: "En sångardröm vid mikrofonen".

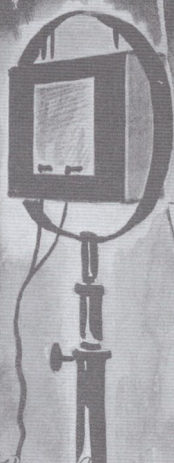
Som vi såg ovan är textens huvudperson en radiosångare som, i likhet med Sandberg själv vid uruppförandet, sjunger i studiomikrofonen med osäker adress till mottagaren någonstans ute i landet. I sångens fiktiva värld är denna adressat den älskade och saknade modern, i Sandbergs sjungande verklighet

LYSSNAR DU TILL MIG I KVÄLL, LILLA MOR?

EN SÅNGARDRÖM
VID MIKROFONEN

MUSIK:
IGOR BORGANOFF

TEXT:
SVEN-OLOF SANDBERG



Förlags A.B. Musikaliska knuten Stockholm

Kr. 1:80

Notomslaget till "Lyssnar du till mig, lilla mor?", tryckt 1927, Förlags AB Musikaliska knuten 247.

gäller tilltalet var och en av de tiotusentals lyssnare (och inte minst: lyssnerskor) som förhoppningsvis har sina mottagare påslagna. Refrängens "Måtte eterns tysta vågor till dig bära/all den längtan som uti mitt hjärta bor" sammanfattar väl den eggande dubbelexponeringen av privat och offentligt i den nya tidens masskommunikation. Att agera intimitet har sedan dess blivit en av populärmusikens mest lukrativa paradoxer.

Sammetsrösten

Mikrofonen var inte bara en förutsättning för etermedieringen, utan också nyckeln till fonogrammens utveckling. Genom mikrofonen möjliggjordes övergången från akustisk till elektrisk inspelningsteknik vid 1920-talets mitt, ett steg som innebar en drastiskt förbättrad ljudkvalitet på grammofonskivorna. Detta blev det publika och kommersiella genombrottet för grammfonen som vid det här laget hade funnits på marknaden i ett par decennier.¹³

Genom den förfinade upptagningsförmågan fick sångarna nya nyanseringsmöjligheter. Nu var det inte bara röststarka (läs: sceniskt skolade) sångare som kunde komma ifråga för skivinspelningar – till skillnad från villkoren under den akustiska inspelningseran då det enkelt uttryckt var röststyrkans själva kraft som registrerade spår i vaxen – utan intimare sångstil och smekande, viskande föredrag.¹⁴ Här finns uppenbara paralleller till filmens visuella, dramatiska representationer. I jämförelse med teaterlokalens förutsättningar kunde filmkamerans närbilder och vinklar "komma nära" skådespelarna och exponera dem på sätt som man annars bara ser sina närmaste.

År 1926 kom de första elektriska inspelningarna till Sverige. Sandberg minns hur han detta år fick ta del av nyheten, och då bland annat lyssna på "en smältande, halvviskad version av 'Blue skies', sjungen av 'the whispering baritone Jack Smith' ".¹⁵ Denna hörupplevelse gjorde ett starkt intryck: en sådan ljudkvalitet och ett sådant sångsätt hade inte varit möjligt med den akustiska tekniken.¹⁶

De svärmiska "sammetsrösterna" kom nu på modet: ur ett internationellt, eller snarare angloamerikanskt, perspektiv blev *the crooner*, smörsångaren, en artisttyp i tiden. Från USA och England kom sångare som Bing Crosby och nämnde Jack Smith. Hos den svenska publiken fanns dock ett stort intresse för svenska grammofonartister. Sandberg förklarar själv den lyckade timingen i sin spirande sångarbana, apropå sina utländska förebilder: "Men det där med främmande språk låg inte för massorna – det tilltalade väl mest 'the smart young set'. Behovet av en svärmisk svensk stämning var uppenbart. Det råkade bli min."¹⁷

Till röstläget var Sandberg baryton, liksom de flesta andra sångare under 1900-talet med känslosamma sångstilar och repertoarer.¹⁸ Barytonläget kom överlag att dominera inom schlager och jazz alltsedan Crosbys debut i mitten av 1920-talet. Allmänt kan sägas att barytonläget uppfattas som varmare och mer "naturligt manlig" än tenorstämman, och lättare och mer romantisk än basen. Eftersom det ligger nära de flestas talläge kan det konnotera såväl vardaglighet som intimitet, hur skolad sångstilen än är. Dessa röstassociationer rimmar väl med det intima tilltalet och den innerligt syftande tematiken när det gäller de sentimentala sångerna. Det är dock viktigt att påpeka att olika musikenrer har olika tonlägesmytologier, och att uppfattningen om vad som är ett "naturligt" röstläge är en kulturell definitionsfråga. Just Crosbys röst väckte till exempel motstridiga reaktioner i samtiden: å ena sidan hyllades den som viril och naturlig, å andra sidan fördömdes den såsom feminiserad och naturvidrig av BBC och representanter för kyrkan.¹⁹

Mikrofonen fick i praktiken effekter för populärmusiken även på den mer textnära, tematiska nivån. De förtroliga tonlägen och den intimt klingande röstbehandling som nu blev möjliga rent ljudtekniskt gynnade det riktade tilltalet: den dialogiska dramatiseringen, det att vända sig till "en enda" eller snarare "en särskild" person. Som textligt grepp var detta givetvis ingenting nytt (jfr t.ex. folkliga kärleksvisor), men fick en akustisk-dramaturgisk skärpning i och med ljudmedieringen. En påtaglig konsekvens av detta, för den populära sånglyrikens vidkommande, är en tilltagande personifiering av textmotiven. Det intima tilltalet blev som effekt också mer motsägelsefullt och mer laddat i och med masskommunikationen.

Skivcharmören

Mikrofonsången bidrog alltså till en intensifiering av den fiktiva samtalsdiskursen som form, det att i sången "tala" till någon för särskilda syften. Dessa retoriska konstruktioner av en särskild tilltalad suggererar inte endast ett mångskiktat "du", utan gör också att de populära sångerna tar gestalt som repliker eller roller för schlagerns artistpersonor. I den stilbildande Sandbergs fall är charmören, den längtande kavaljeren en sådan övergripande image som i sig rymmer olika aspekter.

I de svärmiskt romantiska styckena ikläder sig sångaren kavaljerens roll, i ett performativt spel där textens potentiella "du" skulle kunna vara var och en av de mottagliga eller åtminstone välvilligt inställda lyssnarna. Det är inte någon rättfram erövrare som har ordet – i stället ligger tonvikten på textjagets

tillbedjan och den uppvaktades (känslomässiga) makt över honom.

Du, å du är underbar, du bara du
Varje tanke dig hör till
jag för dig bekänna vill
Det finns ingen som du
Du, allt som jag drömmer om nu, det är du
Aldrig kan din makt jag fly
om jag än det ville ty
Det finns ingen som du²⁰

I de många sångerna med moderstematik, vilka snarast blev Sandbergs signum, är det ofta "sonens" position som ageras. Man kan som sagt undra över ämnets koppling till charmören som artistpersona, men i själva verket är hyllningen till en idealiserad modersgestalt en viktig ingrediens i den sentimentala textvärldens mansbild.

Mor, lilla mor vem är väl som du
ingen i hela världen
Du är mig nära i bön, i dröm
vart jag så ställer färden

[- - -]

Ingen kan älska mig så som mor
ingen kan så försaka
Kunde jag, kunde jag blott en gång
skänka dig det tillbaka²¹

Dyaden mor-son är överlag en relation som den västerländska kulturen har omhuldat som särskilt åtråvärd och rörande, där tonvikten ligger på moders-kärlekens försonande kraft och självuppoffrande förmåga.²² I sångernas moderstematik formuleras dock även, och detta är centralt i den sentimentala textvärlden, en vidare nostalgi för hem, hembygd och traditionella värden. Detta betydelsekomplex personifieras av den gamla modern, i underförstådd eller uttalad kontrast till det urbana, moderna liv som textjaget så att säga talar ifrån. Hon skildras i det lantliga hemmet (som ofta ges konkret gestalt i form av den lilla röda stugan) och är ett med barndomens tidslandskap, som också är den tidlösa idyllens kronotop. I likhet med många andra representationsformer under moderniteten utgör modern i den sentimentala slagern en mytisk referent för det av moderniteten oanfrätta, tillhörig ett obstämt "före".

En annan motivsfär framställer sångaren (textjaget) i en naturlyrisk position, ensam under stjärnorna eller kontemplerande mystisk, vild eller på annat sätt

storslagen natur. Refrängens invokationer gäller ofta naturfenomenen själva, men tilltalet är främst retoriskt/poetiskt, ett uttryck för introspektion.

När vintergatans stjärnehår i snön kristaller strör
var liten stjärna är mig när, jag vet ej själv varför
din vemodsfyllda och tysta prakt
fångslar mig med en sällsam makt
när i en frostig vinternatt ditt silver stilla du strör²³

Texter som dessa formulerar ett slags populär sublimitet, där existentiella och andliga upplevelser låter sig skildras, om än i vaga och enkla termer. Geografiska avstånd, spel mellan kontraster (såsom värme–kyla, ljus–mörker, inre känsla–yttre tillstånd) och omöjliga proportioner spelar en viktig roll för den sentimentala effekten. I dessa sånger är det en annan sida av charmören som framträder än den direkt uppvaktande, nämligen den grubblande, känsliga mannen med naturromantisk hållning.

Genuskodningen av smörsångaren och hans publik är komplex. Mest uppenbart i denna heteronormativa underhållningsform är att det är manliga sångare som har profilerat sig med detta slags känsllosamma repertoar. Med sin innerliga sångstil och veka framtoning iscensätter de variationer av manlighet som uppenbarligen faller kvinnliga lyssnare i smaken, intressant nog fjärran den maskulina "karlakarlen" som typ. Desto mer gemensamt har denna persona med romantikens mansideal.

Sandbergs kritiker å sin sida tillskrev honom feminina eller åtminstone direkt "omanliga" egenskaper i recensioner och upprörda lyssnarbrev. Ett möjligen överflödigt påpekande är att de öppet kritiska bland såväl journalister som radiolyssnare uteslutande var män.

Identifikation och tilltal

Socker, sammet, sirap, smör... I recensionerna av Sandbergs konserter åren runt 1930 är termer som dessa vanliga för att beskriva röstens karaktär, en röst som (på gott och ont, beroende på utgångspunkt) ofta påtalades passa sångernas uttryck väl. Begreppen avslöjar också en del om vilken insmickrande och osund tjuskraft som sångaren från kritikernas sida tänktes utöva på (de kvinnliga) lyssnarna. Här är ett par korta exempel ur samtidspressen:

Fullsatt salong, applåder, och åh! och ah! och Gud vad han är söt! S.O.S. är söt, han är sockersöt i sitt veka tremolando och det fanns ej i brandkårshussalen ett femininum som icke kände en salig rysning, då den rikssvenska charmören drog till med "Vintergatan" eller "Jungfrun under lind". [- - -] Det blev naturligtvis

extra nummer, det var jubel och applåder. Och de små flickorna bakom min rygg klappade vilt sina små händer röda och fula. Åh, en sån karl!²⁴

Största delen av publiken hade väl gått till Folkets Park för att höra S.O.S, och den blev sannolikt inte heller besviken. Sandberg sjöng så där smäktande sammetsmjukt ibland, att de kvinnliga åhörarna slöto ögonen för att njuta ordentligt – eller kanske (herr storsångaren får ursäkta!) för att slippa se mot scenen. S.O.S är onekligen mest framstående som hjärtkrossare via grammofon- och radiotratt!²⁵

Förutom att skribenterna sällan missade att påtala att Sandbergs yttre var föga förenligt med den förväntade bilden av en charmör föranledde initialerna S.O.S. också en hel del ordvitsande. Vanligt förekommande var fyndigheter som att landet måste vara i nöd eftersom det genljuder av S.O.S.-signaler.

Som recensionerna ovan ger exempel på framställs Sandbergs publik övervägande utifrån sina kvinnliga deltagare, och då gärna utifrån deras exalterade respons. Greppet är numera väl etablerat i bevakningen av såväl "flickidoler" från The Beatles till Darin som av "mognare" internationella smörsångare som Tom Jones och Julio Iglesias. Särskilt den ofta påpekade "hysterin" bland unga kvinnliga fans är talande för uppfattningen om den kvinnliga (masskultur-)konsumenten som distanslös och kroppslig i sin tillägnelse; ett lättförfört offer för romantisk och erotisk manipulation.

En sådan syn på den "lägre" kulturens användare löper som en röd tråd genom masskulturhistorien, framtonad i förhållande till den estetiska modernismens estetik och receptionsideal. 1800-talets stora delning i kulturella sfärer (högt – lågt) bar från början genusimplikationer, vilket har analyserats utförligt av bland andra Rita Felski och Andreas Hussyen.²⁶ Den estetiska modernismen initierade en värdeomkastning, vilken Felski karaktäriserar som en "kulturell återmaskulinisering". För masskulturens vidkommande uppstod en komplex associationskedja som inte endast kopplade samman användarnas konstillhörighet med själva kulturyttringarnas karaktär (där affektdiskurser som sensationsromaner och romantikberättelser började betraktas som feminina angelägenheter). Själva den sinnligt inriktade läsart som de "lägre" texterna tänktes suggerera blev också feminint kodad, som antites till den medvetenhet och kritiska distans som kom att värderas högt inom konstkulturen.

Men hur ser situationen ut för verklighetens lyssnerskor; hur kan man förstå de sjöfarande utan hörselskydd i känslovågorna? Är det så att de kvinnliga lyssnarna, som enligt nidbilden, enbart ger sig hän som "passiva" mottagare i den musiska fiktionen, i eskapistiska fantasier om en idealiserad man, i drömmen

om att vara uppvaktad? Det är givetvis omöjligt att veta något om individuella upplevelser, och fåfängligt att göra rättvisa åt alla variationer i tillägnelse som det kan vara fråga om. Om vi lämnar den uppenbara rollfördelningen mellan publik och artist och i stället sätter fokus på identifikationsmöjligheter finns dock en intressant principiell aspekt som avslutningsvis kan vara värd att lyfta fram i detta sammanhang.

Mark W Booth menar i *The Experience of Songs* att ur lyssnarens perspektiv är identifikationen med den sjungande rösten en starkare drift än fantasin att vara tilltalad.²⁷ Denna tendens till inlevelse är överordnad textens bokstavliga utsaga, och även konststillhörigheten på sångare respektive publik. Detta skulle med andra ord innebära att den populära sångaren inte enbart ägnar sig åt att tilltala lyssnaren, eller att i sig själv framställa ett fiktivt, varierat subjekt utan även (om än helt omedvetet) åt *ställföreträdande tal*.²⁸

En sådan syn på det potentiella bruket tillför sångernas möjliga förförelse ännu en dimension: den gränsöverskridande lyssnarfantasin, de latenta subjekspositioner som ligger i detta slags tillägnelse. Musiklyssning skulle utifrån detta perspektiv innebära något mer än att i enkel mening "konsumera" eller "registrera": nämligen möjligheten att utpröva repliker och roller för egna erfarenheter, om så bara i föreställningsvärlden – vilket kan vara nog så radikalt när det gäller formuleringar av begär utifrån ett kvinnligt perspektiv.



För att sammanfatta resonemanget är flerfaldiga "förförelsefaktorer" inblandade när det gäller den sentimentala populärsången. Förmedlingsmässigt har vi berört ljudmediernas sanktionering av ett intimiserat sångsätt; en sångstil inom vilken mjuka barytonstämmor har visat sig vara särskilt framgångsrika. På textnivå har mikrofonsången gynnat det direkta, förtroliga tilltal som är så viktigt för ömsinta stämningar och närhetsillusion. Genren struktureras kring en grundläggande känsla av vemodsljuv längtan, en känsla som formuleras genom variationer av nostalgi, svärmisk romantik och populär sublinitet. Bland motiven att längta till, besjunga och begråta har modern, en älskad kvinna, tider som flytt och exotiska paradiser varit särskilt produktiva i texter av detta slag. Performativt har dessa ingredienser samverkat i konstruktionen av charmören som artistpersona, en iscensättning av ljuva repliker och inbjudande utspel som även är fullt möjliga för lyssnaren att lekfullt identifiera sig med, och inte endast tilltalas av.

Ur ett vidare smaksociologiskt perspektiv kan man också se att den sentimentala schlagern, i egenskap av "låg" masskultur i allmänhet och affektdiskurs

i synnerhet, i kritikernas ögon har utgjort ett hot mot god smak genom att förföra sin publik med känslodrypande schabloner. Argumenten mot denna musikaliska undervegetation utgår dock inte endast från estetisk indignation, utan även en etisk sådan. Det förment falska i förförelsen har sin grund i beräkningen och de bakomliggande motiven: den nakna ekonomiska vinningen, fjärran det "äktä kända".

Slutligen kan man i konsekvensens namn fråga sig vem egentligen Odysseus är i den applikation som föreslogs inledningsvis. Den mångförslagne hjälten som stålsätter sig mot sirenernas sång för att bringa sina män i säkerhet skulle enligt denna modell kunna personifiera såväl kulturens smakdomare som den medvetna konsumenten; kort sagt subjektet som för att bibehålla sin kurs upprättar en kritisk distans till känslomässig och kulturell kitsch.

Och Homeros? Det torde vara alla vi som på olika sätt försöker beskriva och förstå musiken, dess texter och sammanhang. Medlande mellan vetenskapliga ambitioner och förstulen lust att själva bli berörda.

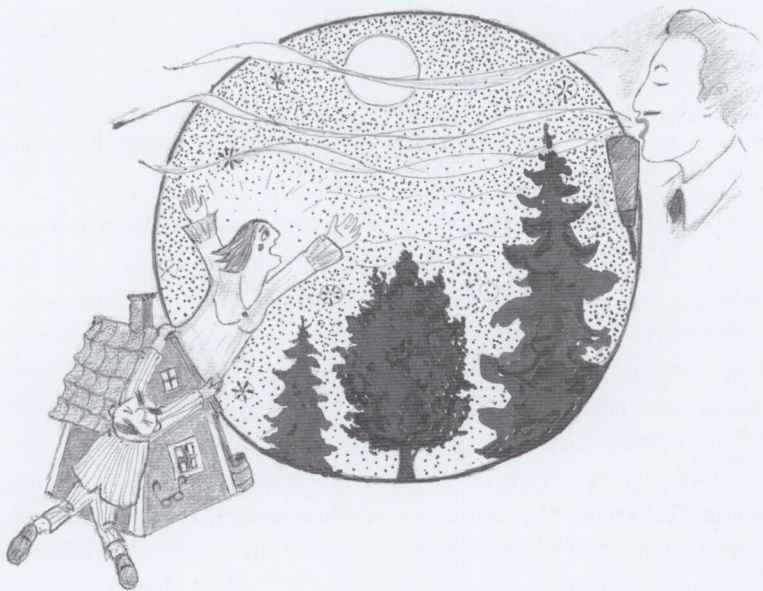


Illustration: Marianne Strand

Noter

- 1 Artikeln är en kraftigt nedkortad bearbetning av resonemang i min avhandling i litteraturvetenskap (Strand, 2003).
- 2 Sandberg 1970, s 59.
- 3 "Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor? (En sångardröm vid mikrofonen)", text: S-O Sandberg, musik: Igor Borganoff (alias Fred Winter)
- 4 Ibid, s 73.
- 5 "Det var en gång: SOS – En stjärna föds", *Röster i Radio/TV*, nr 1/1964.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Ett anslående exempel i Visarkivets samlingar är acc.nr SVA 1375, skriven av Stina Strömbäck 1927-1930, som nästan uteslutande innehåller sånger ur Sandbergs repertoar.
- 9 Uttrycket användes om Sandberg i *Våra Nöjen* 33/1929.
- 10 I Marshall McLuhans terminologi är radion ett "hett" (*hot*) medium genom sin monologiska, informationstäta struktur och genom att tala till ett sinne. Detta till skillnad från "svala" (*cool*) medier såsom telefonen och televisionen. McLuhan 2001, s. 36.
- 11 Pontus Bohman, "Gapskrattet och leendet", *Röster om Radio*. 1934, s 43.
- 12 Höjer 1998, s 57.
- 13 Föregångaren fonografen uppfanns av Edison 1877, och den förbättrades successivt under slutet av 1800-talet. Genom Emil Berliners uppfinning av den plana grammofonskivan 1887 kunde man börja tillverka grammofoner och grammofonskivor (Malmström 1996, s 45f). 1904 lanserades grammofonen på den svenska marknaden.
- 14 En annan viktig indirekt konsekvens av mikrofonens representationer var, som Olle Edström har påpekat, deras normativa inflytande när det gäller sångstil: i radio och på grammofon blev nu människor regelmässigt påmind om hur sångare "skulle låta", det vill säga hur mikrofonsångarna lät. (Edström 1996, s 147)
- 15 Sandberg 1969, s 26.
- 16 Året därpå gjordes de första elektriska inspelningarna i Sverige. Först ut var Husbondens röst som i maj 1927 utförde den första elektriska inspelningen i en svensk studio, och som sångare engagerades just Sandberg. (Sandberg 1970, s 62f.)
- 17 Ibid, s 77.
- 18 I svenska förhållanden, se t.ex. Bertil Boo, Gösta "Snoddas" Nordgren och Christer Sjögren.
- 19 Frith 1998, s 194.
- 20 "Du", text: S-O Sandberg, musik: Walter Donaldson (insp. 1936)
- 21 "Det finns en som minns dig", text: S-O Sandberg, musik: Jim Cowler (insp. 1929)
- 22 Se vidare Kaplan 1987.
- 23 "Vintergatan", text: S-O Sandberg, musik: Jules Sylvain (insp. 1927)
- 24 *Borgäbladet* 18.11 1931
- 25 *Skaraborgs Läns Annonsblad* 18.11 1932
- 26 Felski 1995; Huyssen 1986.
- 27 Booth 1981, s 16f.
- 28 Jfr t.ex. Elvis Costellos uttalande om att sångförfattande handlar om att "potentiellt ge publiken en röst" (cit. i Frith 1998). I Donald Hortons 1950-talsstudie av amerikansk hitlistemusik konstaterar han att musiktexterna fungerar som repliker i tonårsromansens olika faser. (Horton, 1957).

Källor

- Booth, Mark W 1981. *The Experience of Songs*. New Haven/New York: Yale University Press.
- Borgåbladet* 18.11 1931.
- Edström, Olle 1996. *Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen*. Göteborg: Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet nr 42.
- Felski, Rita 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Huyssen, Andreas 1987. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Horton, Donald 1957. "The dialogue of courtship". I Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds) (1990), *On Record. Pop, Rock and the Written Word*. London: Routledge.
- Höijer, Birgitta 1998. *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*. Stockholm: Prisma/Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Kaplan, Ann 1987. "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and Women's Film 1910-1940". I Gledhill, Christine (ed), *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and Women's Film*. London: British Film Institute.
- Malmström, Dan 1996. *Härligt härligt men farligt farligt. Populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Stockholm: Natur och kultur.
- McLuhan, Marshall 2001. *Media*. Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan.
- Röster i Radio/TV* (1/1964)
- Röster om Radio. Kring högtalare och mikrofon: Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio*. 1934 Stockholm: Norstedts.
- Sandberg, Sven-Olof 1969. *Säg det i toner. Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain*. Stockholm: Sveriges Radios förlag.
- Sandberg, Sven-Olof 1970. *Från vintergatan mot aftonstjärnan. Sven-Olof Sandberg berättar minnen*. Stockholm: Sveriges Radios förlag.
- Skaraborgs Läns Annonssblad* 18.11 1932.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord och visor förlag. (diss.)
- Våra Nöjen* 33/1929.

Summary

This essay discusses the notion of seduction in the context of crooning. Its point of departure is the early days of radio, when the microphone allowed a "new" singing style; the caressing, whispering, soft vocal manner. The sound media also made the staging of intimacy possible, an enactment involving obvious paradoxes. The male crooner as an artist type became enormously popular among female listeners, but was simultaneously harshly criticized by (male) critics. It's argued here that the concept of seduction is significant at many levels in this discourse. It's a question of singing expression, technical mediation, textual/rhetorical features and the listener's potential interaction with the songs as popular imaginations.

Förförd i folkdans – kan man bli det?

Mats Nilsson

ÄR DET MÖJLIGT att bli förförd *av*, eller snarare *i* en folkdans? Ja, varför inte! Inte minst om vi pratar om pardanser; polskedans, tango, salsa, foxtrot och andra liknande danser. Fast som alltid beror det mycket på vad man menar med ord som folkdans, pardans – och med förförd.¹ I det följande tänker jag mig ett glidande kontinuum mellan att bli förförd *av dans* och *i dans*. Att bli förförd *av dans* är mer ett resultat av att uppleva och bli berörd av ett kulturellt uttryck där man ser på eller upplever dans som antingen åskådare eller när man dansar själv, medan förförelsen *i dans* alltid är ett möte med en annan människa, en förförare/förförerska som man attraheras av och dras till när man själv dansar.

En kvinna i 55-årsåldern, som enligt sig själv dansar allt möjligt utom line dance, berättar så här om sin favoritdans, polskan²:

När man dansar med någon och allt stämmer, blir man som en enda kropp, en andning. Det är sensuellt och spännande. Polskan är mer varierad än andra danser. Den är också mer sensuell. Likheter med andra danser: kontakt med en danspartner, kommunikation i dansen, egen balans, energi, rörelse framåt, kontakt med musiken.³

Så säger alltså en av de polskedansare jag träffat. Hon är inte ensam att berätta om polskan på detta sätt, många människor i alla åldrar som har samma upplevelser. Liknande sägs för övrigt om många andra pardanser om än inte alla, åtminstone av dem som själva dansar dem. Däremot finns det inte en enda bok om polskans förförande potential så vitt jag vet, men många som handlar om hur exempelvis tango och salsa påverkat och påverkar de som dansar. Några av dem kommer jag att referera till nedan.

Betyder det stora utbudet av böcker att danser som salsa och tango har hög "rating" när det handlar om – ja vad förförelse nu är? Kanske det. Men det betyder inte att polskan saknar sensuellt och förföriskt kapital. Tvärtom. En 43-årig man som dansar folkdans och modern dans säger helt kort att polska är:

Bus och glädje, stolthet, sensualitet och macho. Dansen är friare än andra danser.⁴



Polska på dansbanan i Bingsjö vid spelmansstämman 2007. Foto: Dan Lundberg, Svenskt visarkiv

Fast förförelse är inget polskedansarna pratar om offentligt, de "gör" det i stället. Eller snarare, de som dansar upplever suget, vibrationerna, flowet, flörten, blir attraherade och ibland förförda. Jag vet hur det kan gå, har själv upplevt det både i polska, foxtrot – och disco, som av många ses som en pardans även den. Eller rättare, som i vissa situationer blir en pardans där dansarna inte håller i varandra men väl dansar med varandra.

Ovanstående speglar knappast den vanliga synen på vad folkdans är eller dess förförelsepotential. Snarare tänker de flesta människor i Sverige på sånt som tango eller hip-hop i termer av macho och sensualitet, men knappast folkdans. Folkdans, åtminstone svensk sådan, betyder för de allra flesta folkdräktsklädda människor som dansar kadriljer och liknande danser på midsommar. Detta dansande framstår dessutom för flertalet svenskar som något fint, kulturellt och traditionellt, och som något ofarligt, dvs något som är svårt att koppla ihop med förförelse.

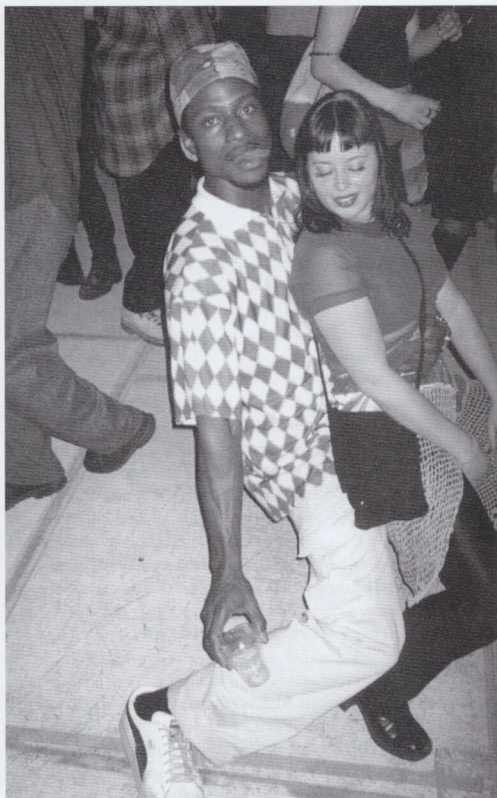
Polska är väl å andra sidan ingen folkdans invänder säkert någon, inte heller tango eller salsa. Om inte, vad är den då – en världsdans eller en etnisk dans? Eller en populärkulturell dans? Många av polskedansarna kallar förvisso det de dansar för folklig dans eller bygdedans och inte folkdans. Men varför har vi då alla dessa dansnamn och vad står alla dessa dans- och genrebegrepp för egentligen?

Min egen inställning har blivit att ingen dans är icke-etnisk, all dans är i någon mening etnisk eftersom den dansas av människor, och som människor har vi alla faktiskt något slags etnisk bakgrund.⁵ Dansformens etnicitet, om uttrycket tillåts, har egentligen inget med förförelsepotentialen att göra. Förförelsen i dansen, i mötet med en annan människa, är som sagt något annat än att förföras av dansen, av ett dansuttryck.

Att kalla salsa, polska och tango för folkdans är inte heller konstigt, i alla fall inte om den dansas som uppvisning på scen eller på kurs.⁶ Allra mest folkdans blir det om man sätter exempelvis Kuba, Sverige och Argentina framför, eftersom det är vanligt att prefixet "folk" kopplas till nationalstater. Och världsdans, vilken dans är inte det? Är det den dans som är mest spridd över världen, eller är det alla danser i hela världen? I det förra fallet skulle det troligen vara någon form av discodans, i det senare blir genrebegreppet meningslöst, eftersom alla människor lever i världen och någonstans i denna värld dansas alla danser.

En uppdelning som blivit vanlig är att danser med ursprung i ett agrart Europa kallas folkdans, medan danser från andra delar av världen då blir världsdanser. Danser med rötter bland Europas lantbefolkning blir folkdans, medan alla danser från resten av världen blir världsdans, oberoende av om de kommer från stad eller land, arbetare eller kungliga hov. För mig är folkdans och världsdans ungefär detsamma. Det är inte om dansen har sin bakgrund i Europa eller någon annan stans i världen, eller för den delen om den är gammal eller modern som är intressant, utan om varför den dansas. Då uppstår för mig och många andra forskare ett behov av ett annat begrepp, exempelvis folklig dans eller populärdans, och låta det täcka in de danser och danstillställningar, som inte är formaliserade för scenbruk eller kurser utan reservera det för social nöjesdans – dvs då potentialen att bli förförd i dans är som störst. Alltså när det dansas på nattklubbar, folkparker, milongor, salsabarer, folkmusikcaféer och allt vad dessa dansställen nu kan kallas.

Denna kamp om genre- och typnamn, som möjligen kan vara akademiskt intressant, visar annars mest på en sak, nämligen hur fel och neutralt det kan bli. I vissa danssammanhang finns förförelsen där, ibland är dess motsats det fullständigt avkönade närvarande i stället. Då har det väldigt lite att göra med om det är folkdans, världsdans, balett, populärkultur eller vad vi väljer att kalla det. Det finns tekniskt briljant dans men helt utan – förförelse. Detta oberoende av genre, tillfälle och dansare. Kanske är det flörten med en danspartner och/eller publik – den attraktion som skapas och uppstår mellan de aktiva dansarna som kan leda till att man som åskådare eller dansare förförs både



Bilden tagen ur artikeln "Svenska västindier", av Krister Malm i Lundberg et al., 2000.

till kropp och till själ – som saknas. För förförelsen handlar om känslor i själen lika väl som om kroppar som är nära, om omfamningar, svett och förflyttningar, gemensam rörelse i rotation i ett gemensamt ljudlandskap, något som är mycket närvarande i de flesta pardanser.

En viktig del av den förföriska dansen är det slags monotoni som uppstår av det repetitiva drag alla dessa danser har. Varje form, genre, har ett begränsat typspecifikt rörelseschema, inom vars ramar all improvisation sker. Monotonin ger grunden utifrån vilket dansarna väljer och vrakar bland de motiv och rörelser som genren erbjuder när de leker och flörtar med sina meddansare. Flört- och förförelsepotentialen finns, el-

ler snarare ökar med det enkla grunddraget och det situationella, när man dansar nära och länge med varandra.

Som estetisk upplevelse på distans, dvs när vi som åskådare ser andra dansa, skiljer sig polskan, salsan och tangon egentligen inte från andra dansformer. Däremot förförs vi som individer av olika dansuttryck, likaväl som vi troligen har lättare att bli förförda i olika danser. En del av oss faller platt i en argentinsk tango, en del i spansk flamenco, några i svensk polska, kubansk salsa, bugg, egyptiskt, afrodans, foxtrot, eller något annat.⁷ De har alla teknik, känsla i utförandet, sina särdrag som när de utförs kan få oss att vibrera av känslor. Kanske är det just det som sker när vi blir förförda, att känslorna kommer i svall och vibrerar. Krävs det sedan att vi också gör något fysiskt, handlar, eller kan förförelsen vara enbart mental och själslig utan att få utlopp i handling?

Möjligen är det bäst att reservera begreppet förförelse till just den situation, där vår själ och kropp samtidigt eller tätt knutet till varandra påverkas och reagerar på ibland okontrollerbara sätt. I så fall är flertalet pardanser extra farliga och potentiella förförelsefenomen.⁸

Polskan förekommer – precis som salsa, tango, foxtrot, vals, bugg, disco med flera danser – i flera olika sammanhang. Väldigt sällan, om någonsin, förekommer dock dessa danser tillsammans på samma danstillställning. De existerar parallellt men åtskilt, eftersom det handlar om olika musik och olika sätt att dansa. Ibland blir vi förförda av det ena sättet att dansa, ibland av det andra men lika ofta blir vi inte alls berörda av det vi själva inte sysslar med. Vi, det står här för oss som dansar, som är intensivt involverade i görandet av polskan, salsan, foxtrotten eller tangon, likaväl som de mer distanserade åskådarna, som finns runt om och som lyssnar och iakttar utan att själva dansa eller spela. För även de som "bara" tittar på kan trots allt också bli förförda. I detta fall kan vi säga att vi blir förförda av folkdans. Fast mest i riskzonen, om man nu ser det så, är de som själva dansar. Här riskerar man att bli förförd mer uppenbart kroppsligt i dansen, vilken dansform det än gäller, även om pardansen där dansarna har fysisk direktkontakt med varandra genom hela dansen är allra farligast. När den argentinskan Sonia Abadi skriver om sitt behov av att dansa tango på följande sätt, är hon förförd av dansen, musiken och människornas samspel i danslokalen:

Hon drar en djup suck när hon hör musiken inifrån *Milongan*. Den är kvar, den har inte försvunnit. Det var inte en illusion, oasen existerar. Väl där inne känner hon den lätta vibrationen från dansgolvet och vinddraget från kropparna som rör sig. Välkänt landskap, trygg hamn, första hjälpen för dem som drabbats av tangomani.⁹

Om detta dansande leder till något mer än bara en omfamning på dansgolvet varierar. I de gemensamma upplevelserna av ljud, rörelser och kroppar i ett gemensamt tid-rum vi har med minst en annan dansande person, kan i förlängning något annat ta vid. Då och då händer det att vi, våra själar och/eller våra kroppar vill ha, behöver en fortsättning, ett utlopp för "mer" som vi ger efter för, vi är förförda i dansen.

I sin bok *Nödvändigheten i att dansa* berättar Kerstin Thorvall om många olika danssammanhang där passionen och förförelsen men också dess risker finns med. I boken ger Thorvall många exempel på hur hon förförts av dansen likaväl som i dansen. Hennes förhållande till dans är som det verkar passionerat, på gott och ont. Man kan älska passionerat och flirta i en dans, utan att det

leder till förförelse i annan mening, men det kan också sluta med en reell sexuell förförelse. Thorvall besöker genom åren många danstillställningar i olika delar av världen. För henne är det uppenbart att kroppen, den sexuella kroppen, alltid är en del av dansen,¹⁰ antingen det är en salsadans på Kuba eller en discodans i Italien. I följande citat handlar det, precis som när det gällde polskan ovan, om att andas i samma takt och pulsar som slår:

Flirt är ett ord från gammal tid. Discodans kan vara den perfekta flirten. Dra till och stöta bort på samma gång. En lek. Ett spel som inte behöver leda till något annat än just detta. Att vi har roligt när vi dansar mot varandra. Att vi har kommit in i en rytm där vi andas med samma lungor och pulsar som slår i takt. Och sedan har man det kvar som en underbar smak i kroppen, en trötthet som är en sorts triumf.¹¹

Thorvalls discodans ger kroppen vad den behöver, en utlevelse som slutar i en positiv trötthet. Hon blir möjligen förförd av dansen och flirten, men den medför ingen ytterligare handling av något slag just i detta exempel. Vi kan kanske säga att Thorvall inte förfördes i dansen, ingen annan människa förförde henne, utan av dansandet i detta fall. Den mer djuriska förförelsen i dansen hittar vi däremot exempelvis i M. A. Numinens *Tango är min passion*:

När man dansar tango, kan man uppleva hur sexualiteten känns. Även jag blir upphetsad, när jag trampar kind mot kind med min partner. Ibland blir upphetsningen för stor. /.../ Den här situationen förtretar mig mycket: varje gång mitt kön styvnar, dansar jag med en kvinna. I min bostad, när jag dansar med en kvast för gamla barndomsminnens skull, visar min penis inga som helst störande tendenser. Den är biologiskt intresserad av kvinnor.¹²

Citatet ovan liksom resten av Numinens roliga bok, som för övrigt verkar vara en blandning av fiktion och egna upplevelser och erfarenheter av finsk tango, pekar tydligt ut att det är människors möten som kroppar i det egna dansandet, kropp mot kropp med någon annan som lätt leder till förförelse. Berusning, lycka och passion, ibland följt av sex verkar vara förförelsens kodord, och dansen, framför allt pardansen, är ett av dess viktigaste verktyg. Alla har dock inte haft turen att upptäcka denna dansens potential och dansat sig genom livet som Thorvall och Numinen – och för den delen jag själv. För många är dans något man upptäcker senare i livet, antingen i medelåldern eller fram mot pensionen. Det senare gäller för Birgitta Holm, för vem pardansen är en relativt nyupptäckt företeelse, som hon är rädd ska försvinna:

Men pardansen verkar vara bortglömd. Ändå är den det kanske enda exemplet vid sidan av samlaget på en fritidsaktivitet där två kroppar skapar något tillsammans. Där båda parter är lika beroende av varann, båda har lika stort ansvar

för vad som händer, båda är lika omhändertagande av varann. Den perfekta jämlikheten.¹³

Holm blir här mer förförd av dansen än i dansen. Eller snarare, hon är förförd av pardansens idé och dess form, och möjligen av dess potential att även bli förförd i dansen. Hon understyrker att pardansen är en gemensam aktivitet där två människor skapar tillsammans och att den därmed har hög förförelsepotential, vilket är lätt att hålla med om. Men att pardansen skulle vara helt bortglömd, eller för den delen död, håller jag inte med om. Den är bara lite undanskuffad. Detta framgår av Birgitta Holms bok liksom av de andra jag refererat till. Precis som alla citaten ovan antyder, dansas det på 2000-talet fortfarande danser, inklusive folk- och världsdanser, där man håller i en partner. Nuförtiden dansas även danser utan fysisk kontakt mellan dansarna. Trots att den fysiska kontakten inte finns där, kan exempelvis disco vara en dans som – ja, låt oss säga har hög förförelsepotential, det som ger dansandet en extra dimension och som är en viktig ingrediens i allt socialt dansande.

Svaret på rubrikens fråga blir alltså, ja det går absolut att bli förförd i vilken dansform som helst, även i svensk folkdans. Poängen, och hypotesen, är att alla pardanser oberoende av genre i övrigt, har *högre* förförelsepotential än andra dansformer. Vilket inte betyder att andra danser, som exempelvis disco, inte kan användas för förförelse. Visst, och vi blir förförda även utan att dansa. Men *potentialen* att lyckas är hög i dansandet, särskilt pardansandet, jämfört med många andra aktiviteter. Om det sen kallas folkdans, världsdans eller disco spelar mindre roll för om vi ska lyckas med att förföra eller bli förförda – men potentialen aktiveras lättast i vissa miljöer som på dansbanor, diskotek och festivalernas långa sommarnätter.

Noter

- 1 Ordböcker av olika slag är inte helt entydiga, utom möjligen på en sak. Från början är att bli förförd något negativt, vilket tydligt framgår i Svenska Akademiens Ordbok från 1928. Däremot är det inte lika självklart i senare tiders vardagsspråk. Några exempel: Förföra (locka, förleda; förleda till konsumgånge), förföra någon till något; förföra någon till att göra något. (Svensk handordbok 1997). Förförisk: förförande, lockande, frestande, begärlig, bestickande, fascinerande, retande, aptitlig, förledande, oemotståndlig, (vard.) charmig. Se även förtjusande. (Ord för ord, Svenska synonymer och uttryck. 1987). Förförbarare: en som lockar till sexuellt umgänge. (Bonniers svenska ordbok 1994).
- 2 Observera att det handlar om polska, inte polka. Med det förre avses vanligen en dans i 3/4-takt med en rotation av ett varv per takt, medans polka i svenskt språkbruk oftast är en dans i 2/4-takt med sidvändning på två takter. Se vidare exempelvis Nilsson 1990/2004.
- 3 Informant Nor27, ingår i mitt projekt Polska – en dans i tiden.
- 4 Informant Nor24, ingår i mitt projekt Polska – en dans i tiden.

- 5 Detta gäller även balett, vars etniska bakgrund är "vit europé". Se vidare Kealiinohomoku 1983.
- 6 Se vidare exempelvis Nilsson 1998.
- 7 Se vidare exempelvis Vail 1999 och Westergren 2005.
- 8 Detta är, så vitt jag vet, inte belagt i någon form av vetenskaplig undersökning. Det handlar om en hypotes och som sagt om den potentiella förförelsen, inte om den reella. Om jag dansar disco och dras till min partner, är steget till omfamningen trots allt lite längre än om jag dansar med fysisk kontakt i en pardans. Men jag erkänner, detta är subtilt och än så länge huvudsakligen grundat på författarens egna erfarenheter.
- 9 Abadi 2003:31.
- 10 Detta kan verka självklart, men är det verkligen det? I vissa sammanhang betonas konstverket dans, dansen som estetisk uttryck, på ett sätt som ger intryck att den finns "bortom" och befriad från den kropp som dansar. Dansaren "bara" utför dansen. Jämför med tanken att musik finns oberoende av de människor som spelar den, eller att instrumentet skapar ljudet och får luften att vibrera, inte musikanten.
- 11 Thorvall 2002:76.
- 12 Numinen 1999:9.
- 13 Holm 2004:71.

Källor

- Abadi, Sonia 2003. *Milongan – omfamningarnas basar*. Stockholm: CMK Media AB.
- Bonniers svenska ordbok 1994 (1991). Stockholm: Bonnier Fakta Bokförlag AB.
- Holm, Birgitta 2004. *Pardans. Med fragment av en kavaljersröst av JP*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Kealiinohomoku, Joann 1983. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. I Copeland & Cohen *What is dance?* Oxford University Press.
- Lundberg, Dan et al. 2000. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Uppsala & Hedemora: Gidlunds.
- Nilsson, Mats 1990. *Dans – från långdans till bugg*. Stockholm: Brevskolan. Även som E-bok på www.visarkiv.se 2004.
- Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930 - 1990*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Numinen, M.A.1999 (1998). *Tango är min passion*. Jyväskylä: Alfabeta Bokförlag AB.
- Ordbok över svenska språket 1928. Band 9. Stockholm: Svenska Akademien.
- Ord för ord. Svenska synonymer och uttryck. 1987. Stockholm: Norstedts.
- Svensk handordbok. Konstruktioner och fraseologi. 1997. Stockholm: Norstedts.
- Thorvall, Kerstin 2002. *Nödvändigheten i att dansa*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Vail, June 1998. *Kulturella koreografier*. Stockholm: Carlssons.
- Westergren, Christina 2006: *Dansa med mig*. Fataburen, Nordiska museets och Skansens årsbok 2006. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Summary

The question if it is possible to be seduced by folk dancing can be answered with a 'yes'. You can be seduced both by watching people dance and by dancing yourself. This article is an exploration into this field and starts with some examples of Swedish polska, Cuban salsa, Argentine and Finnish tango, as well as some disco dancing.

Some people argue that when people are dancing close together, embracing their partner, the "risk" for seduction is higher than when just watching dance. Close body contact and repetitive music increases the potential for seduction.

Of course it is also possible to be seduced while watching dance, in a more indirect way. But a real "risky" seducer is a dance partner that touches your body, sometimes or during the whole dance. Both the soul and the body react simultaneously, both at what you see and what you feel when touching your partner.

A conclusion is that all of the dance forms mentioned in the article, and many others which are, or have been social dance forms, has a high seduction potential. The couple dances in particular, where you have a tactile connection with your partner, but also disco dancing has a high potential for seduction. They are all, in a sense, popular dances, and the flirting and the risk of being seduced are important aspects of all popular social dancing.



9822

Titelbladet till Edition Peters utgåva av klaverutdraget till Lohengrin 1913.

Musik, förförelse och politik

Varför är Wagner fortfarande kontroversiell?

Stefan Bohman

FÖR NÅGRA ÅR SEDAN dirigerade Daniel Barenboim en konsert i Israel. Som extranummer spelades ett orkesterstycke ur en wagneropera, efter att han först varskott publiken. Handlingen vållade stor uppståndelse och framkallade vilda protester, mer än hundra år efter kompositörens död. Barenboim, själv jude, ville presentera Wagners musik utifrån dess estetiska kvaliteter, men många i Israel såg Wagners musik utifrån dess symbolvärde, naturligtvis i relation till hur den tidigare brukats.

Estetiska och symboliska värden i musik kan vara svåra att skilja åt, inte minst ur ett förförelseperspektiv. Förförelse betyder enligt SAOB bl. a. "förläda, locka" ev. "vilseleda". Mitt förförelseperspektiv utgår från två betydelser av begreppet: 1) Att man påverkas till en handling eller åsikt man annars inte skulle ha utfört eller haft, 2) Att man mer allmänt blir mycket starkt emotionellt hänryckt eller överväldigad. Dessa båda betydelser är två sidor av samma mynt. Det kan vara lång väg mellan att bli lockad och att bli vilseledd; en förutsättning är dock att man blir överväldigad. Vi kan med Wagner som exempel se exempel på allt ifrån hänryckning till att bli direkt vilseledd!

Musik kan vara speciellt väl lämpad för förförelse. Dess relativt abstrakta uttryck gör att skilda ideologier ibland kan klistra olika betydelser på samma musik, inte sällan som medel för att locka människor i en viss riktning. Ett av musikhistoriens bästa exempel på alla dessa former av förförelse är Richard Wagner och hans verk. Motsättningen mellan t.ex. estetik och politik fanns redan under Wagners levnad. Så här följer scener ur berättelsen om Wagners musik som estetisk eller symbolisk förförare, privat som i politiken: en både fascinerande och tveetydig historia.

Musikens förförande kraft har i alla tider nyttjats i politiska och sociala syften. Hur många tårar har inte fällts vid åhörandet av en nationalsång, vare sig den har sjungits på ett slagfält eller på en sportarena? Det är dock sällan de tonande kvaliteterna som förför i nationalsångerna utan deras symbolvärde. Eller – uppfattas den tonande musiken som vacker just på grund av sitt starka symbolvärde? Vad är hönan och vad är ägget?

Wagner som förförare

Karl Marx klagade 1876: "Spelar ingen roll vart man går så plågas man av frågan 'Vad tycker du om Richard Wagner?' ". Wagner, som dog 1883, var ett diskussionsämne i den europeiska kultureliten redan under sin livstid. Våldigt många beundrade honom och hans musik. En mängd vittnesbörd har karaktären av stark hänförelse. Kompositörskollegan Gustav Mahler, med judiskt ursprung, skrev 1883 efter att första gången ha hört Parsifal: "När jag mållös utträdde ur festspelshuset insåg jag att jag genomgått den största och mest själsgenomgripande upplevelsen i mitt liv, och att jag ska bära på denna erfarenhet så länge jag lever." Hugo Wolf skrev efter att ha hört samma opera att den var "[...] utan tvekan det vackraste och sublimaste verket i hela det konstnärliga fältet. Hela jag virvlar runt i detta verks perfekta värld, såsom i en lycksalig extas, alltmer hänryckt och väl-signad." Det är svårt att uttrycka förförelse i betydelsen hänförelse på ett mer övertygande sätt, även om dåtidens språkbruk var mer översvallande än dagens.



Den förgudade kompositören. Av Fantin-Latour 1883, strax efter Wagners död.¹

Det är lätt att hitta samtida och sentida personer som oreserverat förförts av Wagners musik, liksom av Wagner som författare och gestalt. Men det går förstås också att hitta motsatsen – folk som avskydde Wagner. Mest känd är den berömda wienkritikern Eduard Hanslick, som därför figurerade som den petimetrige, framstegsfientlige och löjlige Beckmesser i Wagners opera *Mästersångarna i Nürnberg*. En hämnd så god som någon. En annan kritiker, Ludwig Seigel skrev 1876: "Nej, nej och åter nej, det tyska folket har ingenting gemensamt med denna musikdramatiska apskam som nu uppenbarats. Och skulle det verkligen en gång fatta tycke för Nibelungenringens falska guld, så skulle det redan genom detta faktum vara utstruket ur de västerländska kulturfolkens led." Förförelse följs ofta av sin motsats – avsky. Starka känslor föder starka motsatser.

Men i detta sammanhang är den kanske mest intressanta kategorin de ambivalenta, de som bara motvilligt låtit sig förföras, de som har problem med estetiken i förhållande till symboliken i Wagners musik. Kan man gilla musik skriven av en person med så osympatiska avsikter, och som har brukats på ett så vidrigt sätt? Jag är själv en sådan ambivalent typ. Ju mer jag läser ur Wagners rikhaltiga litterära produktion desto sämre tycker jag om honom. Därutöver inger hans levnadssätt föga känsla av gemenskap. Men lik förbaskat kan jag inte låta bli att förföras av Wagners musik, alla reservationer till trots.

Den mest kända representanten för ambivalensen gentemot Wagner är nobelpristagaren Thomas Mann. Han reflekterade under i stort sett hela sitt liv över sitt förhållande till Wagner och hans musik. För honom är också förförelse i betydelsen vilseledande aktuell på ett medvetet sätt. Redan 1911 skrev han "Vad Wagner givit mig av lycklig upplevelse och konstinsikt kan jag aldrig glömma, även om jag andligen skulle fjärma mig från honom aldrig så långt". Denna dubbelhet blev ännu mer påtaglig efter nazisternas maktövertagande. Nu handlade det inte bara om symbolvärdet, utan också om det praktiska och politiska bruket av Wagner och hans musik. Mann lämnade ju Tredje riket för att under en period bo som flykting i USA. 1940 skrev han i ett brev: "Jag finner element av nazism inte bara i Wagners diskutabla skrifter utan också i hans musik, i hans konstverk, som är lika diskutabla – ehuru i en högre mening – fastän jag älskat dem så att jag blir djupt gripen närhelst ett par takter musik ur den världen träffar mitt öra."



Den kontroversielle kompositören. Wagner som öronplågare, ur *L'Eclipse* april 1869.

Mann förenade aldrig dessa motsatser. Som åldrad författarlegend skrev han i ett brev 1951: "Man bör helst inte missuppfatta de spydigheter som insmugit sig i detta brev just om *Mästersångarna*. De är uttryck för en entusiastisk ambivalens som nu en gång kännetecknar mitt förhållande till Wagner och som man rätt och slätt kunde kalla lidelse". "Entusiastisk ambivalens" sammanfattar på ett lysande sätt mångas förhållande till Wagner. Ändå använder Mann begrepp som "älska" och "lidelse" om Wagners musik. Den estetiska förförelsen var stark.

En annan viktig person som analyserat sitt förhållande till Wagner är Friedrich Nietz-

sche. Hans ambivalens mellan det estetiska och det symboliska var dock annorlunda än Manns. Nietzsche var musikaliskt begåvad och komponerade t. o. m. en del själv. Han träffade Wagner 1868 och förfördes av honom som person. Han såg Wagner som en sorts fadersgestalt och tydde sig till hans familj. Den 30 år äldre kompositören och den unge begåvade filosofen bildade en "allians" där de båda tillsammans skulle ge nytt liv åt den europeiska kulturen, Wagner genom sina operor och Nietzsche genom föredrag och böcker.

Den i grunden blyge Nietzsche anpassade sig till det wagnerska lyxlivet i salongerna. En tidning skrev om honom som "Wagners lakej". Nietzsche uppskattade dock inte rollen som vare sig salongslejon eller lakej. Men det var inte huvudskälet till den slutliga brytningen mellan de två. Nietzsche hade problem med Wagners musik, främst av principiella skäl. För Nietzsche var musik överordnad text. Musik var enligt honom en egen autonom kraft, och skulle så vara. När han kom fram till att Wagner använde musiken som ett rent ackompanjemang till texten och dramat kritiserade han detta. Att underordna musiken språket var enligt Nietzsche att deformera musiken. Han visade också detta genom att vid ett tillfälle 1874 lägga fram noterna till ett verk av ärkerivalen Johannes Brahms på Wagners notställ, Brahms som representant för den absoluta musiken. Wagner blev också rasande och skällde ut Nietzsche.

Nietzsches ambivalens gentemot mästaren uttrycks på ett fascinerande sätt i ett brev 1876 till Wagner där han hänvisar till sitt första besök i Bayreuth sju år tidigare: "[...] alltsedan dess lever Ni i mig och verkar beständigt som en alldeles ny droppe blod som jag förr helt visst inte hade i mig. Detta element som har sitt ursprung hos Er, driver på mig, kommer mig på skam, uppmuntrar mig och eggas mig och lämnar mig ingen ro längre, jag har nästan lust att för denna eviga oros skull vredgas på Er[...]" Observera att förförelsen/hänförelsen på ett tidstypiskt sätt definieras som ett element i blodet. Denna blodsmystik skulle präglä Europa långt in på 1900-talet.

När Nietzsche några månader efter detta brev åsåg festspelen i Bayreuth vämjdes han vid de pompösa och patetiska framförandena av operorna, med löjliga dräkter, djur på scenen m. m. – och att kejsaren själv närvarade, djupt gripen av det Nietzsche uppfattade som ren cirkus. Nietzsche lämnade Bayreuth och Wagner för gott. Även om han var kritisk till en hel del av symboliken, t.ex. antisemitismen, så var de estetiska problemen kanske större för honom. Jag skriver "kanske" därför att Carl-Göran Ekerwald i sin biografi över filosofen (vilken jag citerat ur) menar att Nietzsche långt efter brytningen uppriktigt gladdes över åtskilligt i Wagners musik, trots allt.

Wagner är inte lätt. "Entusiastisk ambivalens" speglar många förhållande till kompositören. Det kan sägas spegla vägen mellan allmän hänryckning till vilseledande. Bruket av Wagners musik under 1900-talet ökade bara på ambivalensen hos många. Motsättningen mellan det estetiska och det symboliska blev allt större. För att förstå denna motsättning bättre går jag närmare in på det politiska bruket av Wagner under Tredje riket.

Hitler och förförelsen

Att Hitler älskade Wagner är allom bekant. Kompositörens tydligt formulerade nationalism och antisemitism passade diktatorn. Man har menat att Hitlers antisemitism också byggde på Wagners skrifter, bland annat *Judendomen* i musiken från 1850. Rikskanslern gynnade Wagners operor därför att de politiskt gick hand i hand med hans politiska program. Men detta är en sanning med mycket modifikation. Hitler älskade Wagner först och främst för själva den tonande musiken.

Hitlers kärleksaffär med Wagners operor började i Linz 1901 när han vid tolv års ålder såg sin första opera, *Lohengrin*. Han skrev 25 år senare i *Mein Kampf*: "Jag var omedelbart besegrad. Min ungdomliga entusiasm för mästaren från Bayreuth visste inga gränser. Igen och igen drogs jag till hans verk [...]". Den unge Hitler återvände också till operan i Linz många gånger. Att Hitler i ordets nästan alla bemärkelser var förförd av Wagners operor beskrevs av en ungdomsvän. Det är skrivet långt efteråt, men han uttryckte att Hitler "[...] förvandlades till det extraordinära tillstånd som Wagners musik påverkade honom till, trancen, flykten till en mytisk drömvärld [...]".

En annan av Hitlers stora ungdomsupplevelser var första gången han såg Wagners tidiga opera *Rienzi*. Hjälten i operan är en vanlig man som drivs av missionen att återställa Roms storhet. Ungdomsvännen skrev att Hitler hamnade i ett tillstånd av fullständig extas och hänryckning och förklarade att han själv var förutbestämd att leda sitt folk till storhet. När de åter träffades i Bayreuth 1939 påminde vännen Hitler om episoden. Führern ska ha kommit ihåg den och sa "Det var den stunden då allt började". Inför Albert Speer förklarade Hitler att partidagarna i Nürnberg 1938 skulle öppnas med Ouvertyren till *Rienzi* därför att den musiken gett honom visionen som ung man att ena det tyska riket och göra det stort.

Richard Wagners sonhustru Winifred Wagner berättade i en intervju så sent som 1975 att efter en föreställning i Bayreuth var det vanligt att hon och Hitler återvände till hennes hem för att långt in på natten diskutera vad de hört.

Hitler hade många och bestämda åsikter om operorna vid dessa tillfällen, enligt Winifred. Hitler var också på flera sätt musikalisk – han ska ha kunnat spela piano, läsa noter samt kunnat nynna stora delar av Wagners operor utantill. För att inte tala om hans intresse för opera som konstform i scenografiskt och arkitektoniskt hänseende.

Att Hitler var förförd av Wagners musik, liksom av annan musik, utgick mer från dess estetiska värde än dess rent partipolitiska. Han sade själv på partidagarna i Nürnberg 1938: "Det är omöjligt att uttrycka specifika intellektuella eller politiska insikter i musik. Därför finns ingen speciell partimusik [...] varje äkta konst måste i sina uttryck i grunden vara skön". Han försökte, i alla fall delvis, att leva som han lärde. När hans partigångare ville sjunga "Horst Wessel-Lied" som avslutning på Wagnerföreställningarna i Bayreuth förbjöd han sådana politiska demonstrationer i anslutning till mästarens musik. Hans egen politiska utgångspunkt var förmodligen att Wagners musik i sig räckte som bevis på den tyska kulturens överlägsenhet.

Hitlers fascination av Wagners operor fick genomslag i den praktiska politiken ändå, på olika sätt. De skulle spelas på partidagarna, som t.ex. *ouvertyren* till *Rienzi*. Vid statsbesök till Det tredje riket ingick ofta en galakväll med en föreställning av en Wagneropera. Hitler menade att upplevelsen av dessa operor skulle få utlänningarna att förstå storheten i det tyska riket och dess kultur.

Vilka var då Hitlers favoritoperor av Wagner? Han var påverkad av *Rienzi*, men uppskattade mycket *Lohengrin* och *Mästersångarna i Nürnberg*, som han enligt uppgift kunde sjunga alla ledmotiv ur. Men framför allt *Tristan och Isolde* stod honom nära, den kärleksopera som egentligen är mindre nationellt och ideologiskt betingad än t.ex. *Mästersångarna* och *Ringen*. Ett vittne uttryckte att Hitler sade sig önska höra musiken till Isoldes kärleksdöd vid sin död.

Hitlers kärlek till Wagners musik fick honom att närma sig gestalten Richard Wagner, förmodligen i just den ordningen. Han kom att hylla Wagner storligen i egenskap av den ensamme rebellen som obönhörligt förmådde forma sin egen värld. För Hitler var han lika stor som de övriga idolerna, Fredrik den store och Bismarck. Hitler kom också att involveras i den wagnerska familjen, vilket spelade en roll i förförelsehistorien.

Det började redan 1923 när Hitler besökte Houston Steward Chamberlain, som skrivit den rasistiska boken *The Foundations of the Nineteenth Century* vilken Hitler beundrade djupt. Chamberlain var engelsman som bytt till tyskt medborgarskap, gift med en av Wagners döttrar samt boende i Bayreuth. Vid denna träff blev Hitler också presenterad för Winifred Wagner. Tycke uppstod.

Winifred var från början engelska och som mycket ung gift med Richards son Siegfried. Winifred såg omedelbart Hitler som "Tysklands räddare". När han fängslades efter kuppförsöket 1925 stödde hon honom offentligt. Det är anmärkningsvärt att de i familjen Wagner som stod Hitler och nazismen närmast inte var från Tyskland utan från England.



Den familjäre diktatorn. Hitler arm i arm med Wagners sondötrar Verena och Friedelinde.

Hitler glömde aldrig Winifreds tidiga lojalitet. Umgänget med familjen Wagner en gång om året var nog det närmaste ett vanligt familjeliv han kom. Hitler hade många kvällsstunder med Winifred. Han berättade historier för barnen när de skulle lägga sig. De var de enda som fick kalla honom vid hans smeknamn "Wolf". Hitler sa själv "Så lycklig jag var varje gång jag fick återvända dit". När festivalen var slut och han skulle åka därifrån sa han en gång "det är lika sorgligt som då när prydnaderna togs ner från julgranen". Detta var också en förförelse. Man vet inte om Hitler och Winifred var ett kärlekspar (hennes betydligt äldre man dog 1930). Förmodligen inte, men Winifred och hennes barn var nästan de enda som hade en privat direktkontakt med Hitler, och han skyddade dem på flera sätt. Winifreds dotter Friedelinde skrev att de innan kriget kunde titta upp till Rikskanslern "för en kopp the". Friedelinde flydde sedan till England, där hon skrev om sin avsky gentemot Hitlers politik. Just därför att de stått varandra så nära tog Hitler dessa skrivelser mycket hårt.

Hitler var förförd av Wagner, en upplevelse han ville överföra till resten av riket. Det han tyckte om borde alla tycka om. Det som betydde något för

honom borde betyda något för alla. Hitler lade 1934 hörnstenen till ett "Tyska folkets nationalmonument över Richard Wagner" i Leipzig. Alltså i samma stad där man 1936 rev monumentet av Felix Mendelssohn, som haft judiska föräldrar. Till Wagners 125-års dag 1938 grundade Hitler ett Richard Wagner Minnescenter för forskning i Bayreuth. Men själva upplevelsen av Wagners musik skulle också spridas till andra.

Nämnt är redan Hitlers krav att Wagner skulle spelas på partidagarna. Han förväntade sig också av partitopparna att komma till Bayreuth och dela hans passion. Många av dem avskydde detta, vilket de naturligtvis inte vågade visa inför ledaren. Från början hade, enligt Albert Speers memoarer, partifunktionärer försökt smita och istället ägna sig åt den enligt dem trevligare sysslan att dricka öl i Bayreuths källare. Hitler beordrade då patruller att hämta de höga funktionärerna till operahuset. Det berättas att de bevakade varandra för att inte snarka när de somnade.

Men ännu mer anmärkningsvärt är Führerns instiftande att njutningen av en Wagneropera i Bayreuth skulle utgå som belöning åt goda soldater och åt arbetare i industrin. Mellan 1940 och 1944 genomfördes "Krigsfestivaler" för dessa. Festivalen bestod sammanlagt av 74 föreställningar av Wagneroperor, besökta av över 30 000 s. k. "Führerns gäster". De utvalda soldaterna hade inget val utan sattes på tåget till Bayreuth. När de anlände marscherade de i kolonner in i staden under den blomsterprydda skylten "Richard Wagners stad hälsar Führerns gäster!". På kvällen marscherade de till operahuset där de fick öl, cigaretter och en föreställning. Dagen efter fick de häften om Wagner, fick höra föredrag om den kommande kvällens opera, som de förstås måste åhöra. Nästa dag åkte de tillbaka. Flera vittnesbönder finns om att soldaterna mycket hellre tillbringade sina få lediga dagar med att träffa familjen. Det finns en anekdot om den trötte soldat som fått meddelandet att han ska få höra Wagner i Bayreuth, och vid sitt utsatta frontavsnitt utbrister "...och till på köpet – detta!".

Hitlers förhållande till Wagner fick ett något märkligt slut. Efter triumffärden i Paris 1940 beordrade han att tåget tillbaka skulle åka via Bayreuth. Detta ska ha varit den sista föreställning han åsåg, och operan var – *Götterdämmerung* (Ragnarök), undergångsoperan! Det är svårt att inte se en ödessymbolik i detta. När sedan kriget gick sämre ville Hitler inte att *Götterdämmerung* skulle spelas, den var förmodligen för ödesmättad. Man skulle hellre spela *Mästersångarna i Nürnberg* med dess hoppfulla, nationellt praktfulla slut.

Trots att Hitler inte längre kunde närvara vid operaföreställningar och konserter lyssnade han gärna till skivinspelningar tillsammans med gäster, en vanlig



De beordrade soldaterna. Kämparnas belöning – wagneroperor i Bayreuth.

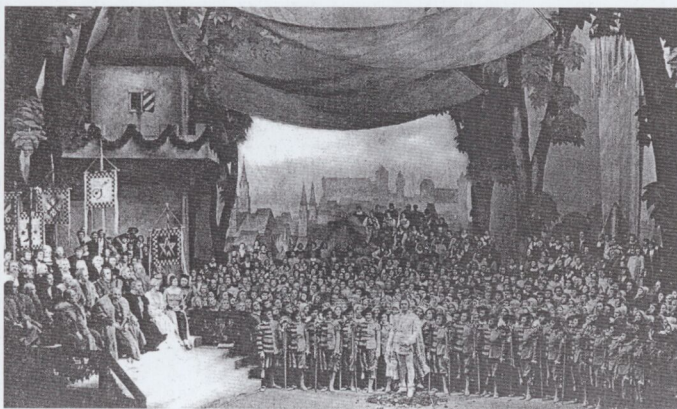
syssla på kvällarna i t.ex. Berchtesgaden. Men vid slutet av kriget övergav han Wagner. Kanske var det för uppfordrande att lyssna på honom i det rådande läget? Hans nya favorit blev istället, vilket kan förvåna, operettkompositören

Franz Lehár. Han lyssnade på Lehár ofta och gärna. En ny förförelse. När Hitlers rike bokstavligen föll sönder runt honom satt den utmattade Führern och hörde på inspelningar av – bl.a. *Glada änkans*.

Att förföra på nytt

Wagner och festspeloperan i Bayreuth var efter kriget belastade på ett förödande sätt. Hur skulle man åter kunna hänföra med Wagners musik, trots denna tunga ryggsäck? Hur skulle man kunna ha föreställningar i Bayreuth?

Vid krigets slut 1945 ockuperades Bayreuth av den amerikanska armén. De använde operahuset för bland annat pjäser, operetter och underhållningsshower för soldaterna. Till Winifreds förskräckelse härbärgerades t.o.m. svarta soldater. I slutet av 1946 överläts operan till staden Bayreuth. Från början ville man helt frikoppla Wagnerfamiljen från operans ledning, framförallt den tidigare ledaren Winifred var alldeles för skuldtyngd. Hon insåg också att festivalen inte skulle överleva så länge hon hade kontrollen. Så efter förhandlingar överläts operan och festivalen till hennes söner Wieland och Wolfgang. De var så unga att de inte på samma sätt kunde nazi-stämplas. Men hur skulle de bära sig åt för att befria Wagners operor och festivalen från den förödande historiska belastningen?



Den tyska uppsättningen. Akt 3 ur Mästersångarna 1933, med stark nationell symbolik.

Efter ett återuppbyggande av operan togs festivalen upp igen 1951. Det första stycke som spelades var Beethovens nia. Det var symboliskt mer neutralt. Sedan uppfördes Parsifal och Mästersångarna i Nürnberg. Wieland och Wolfgang var mycket medvetna om att uppsättningar av Wagners operor måste ändras så

att de blev angelägna för efterkrigstidens människor. Bayreuth fick inte bli ett museum över gamla föreställningar. Wieland skrev att "övergången från trohet till förändring är nödvändig". Han ville dra en ridå gentemot det förflutna. Operorna skulle befrias från sina politiska associationer och framställas som ren konst. Men detta var inte enkelt. Traditionens makter var tunga.

Wieland var den konstnärligt dominanta, och han började med att rensa i främst scenografin och regin. Den av tradition tungt romantiska traditionen byttes mot stilistiskt rena och allmängiltiga scener och regianvisningar. Han hade också hjälp av den nya modernismen. Det renare, mer linjära, mer abstrakta blev ett allmänt stilideal. Det passade Wieland; då kunde han förena ett nytt estetiskt ideal med behovet av ett annat symbolinnehåll än tidigare. Ett exempel är uppsättningen av den tyskaste av alla Wagners operor, *Mästersångarna i Nürnberg*, den opera som mest associerades med Tredje riket.

Vad hade Wieland och Wolfgang att kämpa mot? Här är bara ett exempel på operans bruk som nationalsymbol under kriget: de till Bayreuth tvångskommanderade soldaterna fick i det sedvanliga föredraget före föreställningen höra att operan skulle fylla dem med känslan av den tyska kulturens heliga mission och inspirera dem till förnyad entusiasm vid stridsfronten för att bekämpa den "internationella plutokrat-bolsjevikiska konspirationen".

Hur skulle man befria sig från en så tung symbolbelastning? Wieland Wagner skar djupt i scenografin till *Mästersångarna*. Föreställningen 1956 blev en av de mest kontroversiella i Bayreuths historia. Först tog Wieland bort alla associationer till Nürnberg, den plats där operan var tänkt att utspelas, som en symbol för det gamla ärevärdiga Tyskland. Nürnberg var ju än mer belastat eftersom de nazistiska partidagarna hade hållits där. Sedan tog Wieland bort paraderna i operan. I det stora nationella slutet ska skilda skrän paradera in på scenen, men Wieland avskydde



Den reformerade uppsättningen. Akt 3 ur *Mästersångarna*, 1950-tal, utan nationell symbolik.

dessas parader som påminde om det eviga nazistiska marscherandet. I stället förvandlades människorna i operan till ett slags för-kapitalistiskt proletariat.

Reaktionen blev häftig. För första gången i Bayreuths historia buade publiken åt en wagneropera vid föreställningens slut. Det var något oerhört. Wagnerfundamentalister och politiskt konservativa rasade. I tidningen *Die Zeit* frågade man vem som skulle försvara Wagner i Bayreuth (när nu hans egna barnbarn inte gjorde det)? I andra sammanhang kallades föreställningen "dekadent". Ordföranden för Bayreuth-sällskapets vänförening skrev i ett brev till Wieland: "Bayreuth är en helig tysk kulturell relik[...] och Mästersångarna är Wagners mest tyska verk. All din romantiska internationalism kan inte ändra på något av det".

Men Wielands drivkraft var tydlig. När Bayreuth öppnade igen sattes anslag upp där både Wieland och Wolfgang deklarerade: "I intresse av att festivalen skall fortlöpa lugnt ber vi vänligen att diskussioner och debatter av politisk natur undvikas. Det är konsten som räknas här!" De lyfte fram de estetiska aspekterna på bekostnad av tidigare bruk och symbolinnehåll. Och argumentet för estetiken är i detta fall konstens tänkta autonomi från kortsiktig politik. Eller med andra ord – du ska förföras av konstverket i sig, inte av påklitrade yttre attribut. Wieland och senare Wolfgang fortsatte sedan konsekvent på denna inslagna linje.

Motvilja mot att ett konstverk bedöms mer utifrån sitt politiska symbolvärde än utifrån sina estetiska kvaliteter finns hos många kompositörer. Jean Sibelius t.ex., som nästan blev en symbol för det fria Finland och som skrev flera öppett politiska verk, förnekade att den andra symfonin hade ett politiskt innehåll knutet till kampen för nationell frihet, trots att många ansåg sig höra detta. För Sibelius var symbolvärdet underordnat den rena konsten i sig. Problemet var bara att man allmänt fortsatte att ge andra symfonin ett politiskt innehåll, trots kompositörens nekande. Musikvetaren och tonsättaren Ilmari Krohn kallade symfonin, över 40 år efter dess uruppförande, för *Finlands frihetskamp*. Konstverket levde ett eget symbolliv.

Och då är vi tillbaka till Barenboim och konserten i Israel långt senare. Är det faktiskt möjligt att frikoppla estetik från bruk och symbolvärden? Eller att omkoda ett redan mycket belastat verk till att symbolisera t.ex. den universella konsten i sig? Det var förmodligen något sådant Barenboim ville, men delar av publiken vägrade att ta emot. För dem var den möjliga estetiska aspekten helt underordnad det befintliga historiska bruket och symboliken. De lät sig inte förföras.

Noter

1 De tre första illustrationerna i artikeln är hämtade ur Gottfried Wagner, 2004. De nästföljande ur Frederic Spotts, 2004.

Källor

- Bohman, Stefan 2004. *Musiken i politiken. Konstmusik som kulturarv*. Stockholm: Carlsson.
- Bohman, Stefan [2007]. *Musik som kulturarv*. Opublicerat manus.
- Ekerwald, Carl-Göran 1994. *Nietzsche – liv och tänkesätt*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Karlsson, Ruth 1984. *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket*. Stockholm: Liber.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.
- Large, David C. & Weber, William (ed) 1984. *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mann, Thomas 1968. *Wagner*. Stockholm: Pan/Norstedts.
- Mayer, Hans 1980. *Richard Wagner*. Örebro: CETE bokförlag.
- Millington, Berry (ed.) 1992. *The Wagner Compendium*. 1992. London: Thames & Hudson.
- Palmqvist, Lennart & Bohman, Stefan (red.) 2003. *Museer och kulturarv. En museivetenskaplig antologi. 2., reviderade uppl.* Stockholm: Carlsson förlag.
- Spotts, Frederic 1994. *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*. New Haven: Yale University Press.
- Spotts, Frederic 2003. *Hitler and the Power of Aesthetics*. London: Pimlico.
- Törnblom, Folke H. 1942. *Wagner*. Stockholm: Bonniers.
- Wagner, Cosima 1983. *Dagböckerna 1869-1883*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Wagner, Friedelind (i samarbete med Page Cooper) 1947. *Richard Wagners sondotter berättar*. Stockholm: Forum.
- Wagner, Gottfried 2000. *The Wagner Legacy. An autobiography*. London: Sanctuary Publishing.
- Wagner, Richard 1995. *Judaism in Music and Other Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Summary

The main question is: shall we judge Wagner and his music from an aesthetic or a symbolic view? First: How Wagner could create both rapture and hatred at the same time. Tomas Mann, for example, expressed both enthusiasm and suspicion. He adored Wagner's music but hated him as a political person. Se-

cond: How Hitler used Wagner for both aesthetical and symbolic reasons. For Hitler personally Wagner's pure music was as important as his political role. Third: How Wagner's grandchildren in charge of Bayreuth tried to change the very heavy symbolical burden of Wagner's operas. They made them "Modern", with no traces of the earlier Germanic symbols.

Ett ögonblick

Eva Sjöstrand

DET HÄR ÄR EN BERÄTTELSE om ett ögonblick. En helt liten stund på jorden. Var det i Skara eller Skövde? Ingen minns bestämt, men någonstans på västgö-taslättan inträffar detta ögonblick en tidig kväll. Turnébilen, en gammal rostig Opel har saktat hostat fram genom landskapet. Väskor och instrument står nyss inkänkade på dansbanans scen. Karlarna har redan värmt upp sig och varann såpass att Lars hängt av sig kavajen på en stol.

Det är augusti, sensommar, vilket betyder slöa flugor i köket där Anna kokar hallonsaft. Saftångorna snirklar sig runt, runt in i det stora skafferiet, där står kylskåpet som hon till sist fick bröderna att köpa. Sven och Ragnar har vilat middag i sitt gemensamma pojkrum. Båda har passerat de femtio men trivs med att ligga där på rygg och diskutera vilken häst de ska vinna med på Axevalla på söndag. Vi är ett plågat folk, vi svenska bönder, men vi gillar trav!

Mja, inte Bertil. Han har byggt huset själv, fullt modernt modell 1936. Då var de gamla redan borta, ungdomarna hade tagit över, tre – nej, fyra! ogifta bröder och så systemen som nog hade förslag men herregud, vem skulle ha kokat saften då? Annas tårar föll i det saltvatten i vilket hon kokade kräftor. Imorse, tidigt innan dagen grydde, drog Bertil upp tre tjog ur sjön. Sextio kräftor. Fångade i egenhändigt förfärdigade burar av videkvistar, en plåtring för tvärpinnen med betet, en bit abborre lika egenhändigt uppfiskad ur en lika hemtillverkad sump. Hör du kräftorna, tsstss, ett ihållande sus, pratar de? Eller sjunger de för varandra?

Kanske är det toner? Låga vibrerande toner? Ett budskap den som hör vad han vill höra kan tyda till "larslarslars"? Det gjorde han själv som liten parvel vid kanten av Idån i den gotländska grannsocknen Eskelhem. Där rymmer mannaminnet ännu kräftor som, innan DDT:n raderade ut dem, var stora som humrar.

Lars betyder lagerkrönt, krönt med en krans av evigt gröna lagerblad, en ära som vederfors greker som vunnit idrottsliga lekar, sångare, skaldar. I nästa rike kröntes krigsherrar som intagit fjärran städer när de segerrusiga återvände till Rom.

Intog Lars Rom? Tja, det hände något i Italien, men det var först senare. För ögonblicket ska han lägga en del av Skara för sina fötter, det är lördag, bevars, det ska spelas upp till dans! Men inte förrän till kvällen, nu packar bandet upp, Lars leker fram några toner på sin klarinett. Trummisen vispar lite lätt. På scengolvet ligger lådan med barytonsaxen kapellmästaren vill att han ska prova men Lars värjer sig, grimaserar, skakar på huvudet, tar klarinetten från munnen och svarar: "Jonaj för fan, det vill jag inte".

Gotlänningar säger så. "Jonaj". Den som är född i detta vilda tungomål hör det inte. Gotlänningen hör inte att varje svar innehåller en motsägelse. Gotlänningen hör jo där jo är meningen och naj där naj är punkt och slut. Medan fastlänningen inte vet vad han ska tro.

För kapellmästaren är svaret egalt, han vet vad han vill. Han har en barytonsax som saknar musiker. Precis som idéer lite varstans lider brist på människor, lider instrument världen över brist på musiker. Fioler hänger på väggar, flöjter dammar på hyllor, balalajkor torkar bort i prylbodar, suck. Finns det något sorgligare än ett ospelat piano?

Det står ett den här sommardagen i Korsgården, till vänster nere i salongen. Solen har blekt både instrumentet och den gulnade tapeten bakom. Medan hallväggen och trappan upp till övervåningen är klädd i brunmurrig panel till midjehöjd. Det finns ett litet fönster halvvägs upp i trappan så när Bertil går upp till sitt rum den här eftermiddagen slänger han som vanligt ett öga över axeln ut på gårdsplanen, den krattade. Han ser rundeln med soluret i mitten, de dignande vinbärsbuskarna vid grinden, ett rådjur med kid i hagen nedanför. Som skrämda sätter av när Sven startar moppen och knattrar iväg till Eggby efter kaffe. Förlåt, snus och kaffe.

Ragnar vinkar saktmodigt, baxar ut dragkärran med mjölkspannen. "Svåpp-svåpp" sjunger lagårdsstövlarna i gruset när han traskar iväg med lasten till mjölkbordet vid avtagsvägen. Det är ungefär nu (eller då) som kapellmästaren börjar tjata.



Det här är en sann historia. Ögonblicket inträffar ett par decennier efter att liten-Lars-med-far-vid-handen drabbats av musik. Det skedde en annan sommarkväll: svävande toner från dansbanan träffade Lars och pappan, stinsen med dressinen levande i skenskarvarnas sång "dunk da-dam, dunk-da-dam". Omvänt räknat inträffar detta ögonblick åtskilliga år innan Lars till sist dör av ömtålighet. Äh, tänker du, ömtålighet? Det kan ingen människa dö av. Att vi kan! Att vi kan! Särskilt de hudlöst födda. Lars var en av dem.

Ragnar var en annan, blide vänlige Ragnar. Han kom med en fjäril i sina kupade händer, en levande, skimrande fjäril för att visa oss barn. När vi sett oss mätta – inte röra! - lyfte han händerna mot himlen och slungade den ut i friheten. Ragnar levde för bina, för korna. När jag läser i en runa hur en gammal bonde en gång tvingat barnen att äta glass efter glass för att kunna spjåla en skadad lammunges ben med de renslickade pinnarna ser jag Ragnar framför mig. Djurens väl var hans uppgift på jorden. Aldrig var stegen i gruset så tunga som när en ko gjort sitt och måste gå till slakt. Vem slaktar oberörd sina vänner?

Det vill till att man hamnar i sammanhang där vänner finns. Där snällhet råar. Där människan kan få utrymme. För ögonblicket är nog sammanhanget sådant för Lars, men långt senare beskrev hans fru Lars' tillvaro på jorden som när man placerar en planta i en alltför liten kruka. Visst kan plantan leva, men den blir inte stor. Krossar du krukan kan plantan växa - om den hittar något att fästa sina rötter i. Men får den varken fäste eller näring dör plantan och samma sak gäller för människor. Lars fann alltför ofta krukan för trång. Trots att det stod honom dyrt krossade han sin kruka, gång på gång. Han lyckades nog hitta nytt fäste, ny näring - men inte alltid bland de snälla.

Här hör jag en nedlåtande invändning:

- Snälla? Snällhet? Vad är det? Något gamla tanter och gubbar kunde ha råd med i Västergötland på femtiotalet?

Förtrytsamt svarar jag med motfrågor: Som om snällhet skulle grundas i att ha råd? Som om omtanke någonsin haft något att skaffa med pengar? Pengar, detta usla gift på vars inbillade värde vi grundar hela vår kultur?

Det var gift också i den kanyl som ett annat ögonblick trillade ur Lars' byxor. Han skulle hänga upp dem i en byxpress, en vårväll några år senare, på ett hotellrum i Malmö. Han berättade för sin rumskamrat och musikerkompis hur glad han var att äntligen ha blivit fri från den där påtändningen, fri från skiten. Tidigare samma helg hade han gått en skogspromenad med sin lille son, de hade lyssnat på fåglarna, hur fint kändes det inte! Så skakade Lars byxorna. Ut på golvet trillade nål och sil. Ordöst bevitnade de båda beviset för att viljan, hur sann den än var, inte räckte. Det ögonblicket var grymt smärtsamt.

Och jag tänker att droger har oss människor i våld, varje ögonblick på jorden. Många av oss missbrukar i all tanklöshet den drog som heter pengar. Det finns inget annat gift som så behärskar och förlamar människans sinne och det utan att ha något egentligt värde. För vad av det du verkligen vill ha här i livet kan du köpa för pengar? Ingenting. Inte hälsa, inte lycka, inte vänskap, inte en

familj. Den insikten äger redan de gamla sagorna. Där finns mer av bortglömd klokskap, förresten, som den att förståndet dröjer med att infinna sig hos den som blivit illa vaggad som barn.

Säg att fröet till det här ögonblicket låg i vaggan? I Sanda? Kanske grodde redan där hans brist på självförtroende, hans blyghet, hans missbruk, hans känsla att inte duga. Och för ögonblicket hans motvilja mot att lyfta den där glänsande tingesten ur sin låda, kapellmästarens barytonsax. En sådan väger som en medelstor lax, eller som en skaplig lammunge nyss född i vårvintern på samma ö som en gång Lars, ön där "inteskaväljag" tycks rinna både ur bröst och spenar.

Ändå saknas här inte kärlek. Varken nu eller då. Kärleken, den viktigaste drivkraften hos människan. Säg det ögonblick av vikt som skulle kunna för- rinna utan kärlek? Säg det människobarn som ens skulle lära sig prata och gå utan att bli omhändertagen i kärlek? Säg den dansbana som skulle byggts, den sjuksköterska som skulle kunna sätta kateter, den ko som skulle bli mjölkad eller det äldreboende som skulle fungera utan kärlek?

Ragnar åtnjöt den, Anna med, i sinom tid på hemmet, jag ser dem i varsin säng. Där ligger de mellan draglakan och landstingsgula filtar, sakta krymper de för mina ögon, blir mindre och mindre, konturerna suddas ut innan de närmast omärkligt försvinner i ett ljus.

När det skedde hade Lars sökt sig till mörkaste Småland. Där lättade nog hans livs mörker innan ljuset uppslukade också honom. Den lagerkrönta odödlighet han döptes till var aldrig tänkt för honom som person. Odödligheten är aldrig ämnad människor av kött och blod, det är liksom inte grejen. Möjligen kan odödlighet vederfaras något man skapat under sin utmätta tid. Ska det ske krävs en viss magi, eller vad ska man kalla krafter vi människor inte vet så mycket om? Någon gång anad (men bara för ett hastigt svindlande ögonblick) som en uppslagen bok, en klingande ton, en hand som visar vägen.

När Ragnar svänger ner med dragkärran till mjölkbordet i augustikvällen ser han upp mot granngården i soldiset på kullen. På senare år har där bott en kvinna som sent i livet äntligen tog mod till sig och gjorde sitt livs resa, hon följde sin far i spåren. Pappan deltog i Nordenskjölds expedition till sydpolen. Dottern reste ett helt liv, ja hundra år efter och fann vad han berättat om: en plats där människan inte rår.

Kanske träffades hon av Lars' ton den där augustikvällen? Jag är inte helt säker, men håller det för troligt. Musiken är nyckel till andra världar än de vi vanligen förnimmer, till platser där människan inte rår. Nu hör det till att Lars'

far inte bara sökte, han skapade sådana platser. Han var stins, ja, men också botanist och stoiker. Stoikernas tråd i de gamla grekernas väv nystar fram en filosofskola som betonade skeendets lagbundenhet och förnuft, där den som lever i enlighet med naturens ordning får sinnesro och lycka. Förnuftet, sa pappan: det var rätt att sprida arbetarnas tankar om rättvisa över den gotländska landsbygden. Sinnesron och lyckan fann han i sin trädgård. Där rådde naturen - med hjälp av stinsens gröna fingrar.

Lars kallade sin far för trollkarl. Minns att trolldom i alla tider varit lika lockande som farlig. Straffet för trolldom förr var fredlöshet, att "bli likställd med de vilda djuren och förmenas samhällelig gemenskap." Där hittar vi rättfångaren från Hameln, likställd med de vilda djuren, förmenad samhällelig gemenskap. Straffet kunde alltså drabba också den som trollade med toner, som ägde förmågan att förflytta andras sinnen till den sfär där melodierna - inte människan - rå.

Säg att den tanken slår Lars? Säg att det är därför han vägrar lyfta den blänkande barytonsaxofonen? Men kapellmästaren envisas, trummisen nickar, de andra grabbarna iakttar, väntar. Till sist svarar Lars: "Okej då!"

Och nu (eller då) inträffar ögonblicket:

Lars lyfter saxofonen, sätter den till munnen, blåser.

Tonerna vandrar, skuttar, flödar, svävar likt ångor av hallonsaft, fladdrar likt fjärlen på sköra vingar. Ut. Iväg. Bort. Och vem de än träffar går de rakt in. De



Seymour Österwalls orkester säsongen 1950. Lars Gullin t. v. Okänd fotograf. Ur Svenskt visarkivs samlingar.

slingrar sig till Ragnars mjölkbord, han hejdar sig, lystrar. Anna blir stående med syltsleven i handen. På närmare håll har trummisen stelnat. Kaffeförsäljerskan på väg till dansbanan har stannat, klivit av cykeln. Vaktmästaren har slutat sopa. Ingen rör sig. Kapellmästaren vågar inte ens andas.

Hand mot hals, mun mot munstycke, fem dryga kilo i hans stadiga famn, Lars' goda fysik och omvittnade blåskraft, senare hans egna ord: "Barytonsaxen är fantastiskt vacker och jag förstod genast att det var mitt instrument. Det har rikedom och djup, värme, ljus och mörker."

Just så är ögonblicken, de gyllene. De har rikedom och djup, värme, ljus och mörker. De träffar alla olika. Basisten, till exempel, inser med blixstens klarhet att det att ägna sig åt musik, det var nog inget för honom. Han kommer så småningom in vid posten.

Kapellmästaren kippar efter luft. För i samma stund han inser hur rätt han gissat om Lars och barytonsaxen, inser han att ödesstunden är kommen. En sådan magiker kan kapellet aldrig matcha, aldrig behålla.

Ragnar vid mjölkbordet? Han tar av sig kepsen, stannar i sensommarkvällen, ser ut över de böljande sädesåkrarna och ler i tacksamhet över vad livet har att erbjuda den som är öppen i sinnet. Anna, tror jag, tar ett danssteg på köksgolvet. Sven däremot hör inget, hans moppe dränker alla ljud. Bertil? Nej, så här dags lyssnar han på väderleksrapporten.

Så är det med ögonblick, också de gyllene, de kommer inte alla till del. Men grannkvinnan! Ur henne lockar Lars' ton (utan att hon någonsin anar ett samband) beslutet att en gång, om så om länge, ta sig för denna långa resa.

Så är ögonblicket kommet och gånget. Tidsrymden före är lika oändlig som den artar sig att bli efteråt. De gyllene ögonblicken infaller sparsamt, ett har de gemensamt: ingen vet när de kommer. Som bekant sniglar de sig fram och innan man vet ordet av har de försvunnit som en fjäril, eller som en blyt.

Att förvänta sig finna odödlichkeit i ett ögonblick är att lura sig själv. Något som är så kort och flyktigt kan inte vara för evigt. Lika oundviklig är förgängelsen i mycket annat som existerade för ögonblicket. Nu har tågen stannat, stinsarna försvunnit, Svens moppe är skrotad, affären han for till har slagit igen. Kräftburarna har vittrat sönder. Dragkärren och mjölkbordet blev till ved, torr som fnöske, den brann för all del bra!

Korna är sålda, hallonsaften urdrucken, inte ens buskarna finns kvar. Dansbanan ska vi inte tala om, det gör ingen numera. De gamla är borta, inte ens hemmet de slutade på är hem längre, utan omgjort till konferenscenter. Om det vet vi blott ett, eller kan ana: att inte heller konferenscenter varar för evigt.

Men evigheten finns där, ikring oss hela tiden. Det räcker att luta huvudet bakåt och se upp, så att hela synfältet fylls av ljus, blå skikt, dis och strimmor.

Kanske var det så Lars gjorde en tidig sommarmorgon på ett torg i Göteborg, de som var med honom minns hur han log och lugnt undrade: "Var tar evigheten slut?"

Att den frågan omöjligen kan besvaras visste Lars, alltför väl. Vad han också visste, vad hans toner berättar för oss, om och om igen; är att odödligheten står att finna i att det ständigt kommer nya ögonblick, värda livet.



Jazzmusikern och kompositören Lars Gullin föddes den 4 maj 1928 i Sanda socken på Gotland, där hans far var stins. Sju år gammal flyttade han med mamman till Visby. Då spelade han redan dragspel och bildade snart sitt första egna kapell.

Vid 13 års ålder blev han antagen som volontärelev i I 18:s militärmusikår, han spelade signalhorn och klarinet.



Lars Gullin ca. 1975. Foto Gunnar Holmberg

1947 flyttade han till Stockholm för att studera piano vid Musikaliska akademien. Han tänkte sig en framtid som konsertpianist och skrev en egen pianokonsert som han framförde tillsammans med en symfoniorkester i Visby 1949.

Vid sidan av studierna spelade han jazz och snart levde han helt i jazzens värld. På femtiotalet la han jazzvärlden för sina fötter med sin varma ton i barytonsaxofonen och sina egna kompositioner som belackarna föraktfullt kallade "fäbodjazz". I Sverige spelade han på Nalen och i folkparkerna. 1954 var han den förste utländske musiker efter Django Reinhardt som spelade i Royal Festival Hall i London, där 3 500 i publiken stod upp och skrek: "More Gullin!"

Men femtiotalet var också en mörk tid för Lars Gullin med drogerberoende. Han tog sig småningom ur sitt missbruk och slog sig ned med sin familj i Vissefjärda i Småland. Lars Gullin är en av de svenska jazzmusiker som vunnit störst erkännande internationellt. Han gick ur tiden 1976.

Summary

The jazz musician and composer Lars Gullin was born on the 4th of May 1928 in the small parish of Sanda on the island of Gotland, where his father was a station-master. At the age of 7 Lars moved together with his mother to the city of Visby. At that time he already played accordeon and soon he founded his first band.

13 years old he volunteered in the military band where he played horn and clarinet. 1947 Lars Gullin moved to Stockholm to study piano at the Royal Music Academy. He dreamt of a future as a concert pianist. He wrote a piano concerto and performed it together with a symphonic orchestra in Visby in 1949. In his spare-time he played jazz and soon lived in a world of jazz. He played his baritone saxophone in his own way and wrote music that some backbiters contemptuously would call "pastoral jazz". He became a big star in Sweden playing at the famous jazz palace "Nalen" in Stockholm and in amusement parks all over the country.

The article "One moment" tells the story about the very special moment in an amusement park in Västergötland, when the bandleader persuaded Lars Gullin to try the baritone saxophone. Finally he gave it a try, played some notes and everyone who listened realized that their lives had changed for ever.

In 1954 Lars Gullin was the first foreign musician since Django Reinhardt to play in London. 3.500 listeners in the Royal Festival Hall stood up screaming: "More Gullin!"

But the fifties was also a dark time for Lars Gullin, a time of drug addiction. Finally he managed to get rid of his drug problems. Together with his family he settled down in the countryside in Småland, where he died in 1976.

Lars Gullin på skiva och i bok

Det finns en hel del att tillgå med Lars Gullin på CD. Från en mycket tidig inspelning 1949 med Arthur Österwalls orkester till hans sista opus med Radiojazzgruppen, "Aeros Atomica Atomica Suite", från 1976.

Dragon Records har givit ut en välproducerad serie, som hittills hunnit fram till volym 9, och som innehåller det mesta och det bästa från åren 1949-56, huvudsakligen de inspelningar som han gjorde för Metronome. Här finns bl. a. inspelningar med Seymour Österwalls orkester, som figurerar i texten, samt en del tidigare utgivet material.

Universal har givit ut Gullins inspelningar på Philips och Sonet från 1957-58 på skivan "Fine Together".

EMI har återutgivit flera av de skivor som vännen och producenten Gunnar Lindqvist medverkade till bl. a. klassikern "Portrait of My Pals" från 1964 liksom omnämnda "Aeros Atomica Atomica Suite".

För den mer jazzhistoriskt intresserade finns Jan Bruérs och Bengt Nyquists förträffliga skivserie Svensk Jazzhistoria utgiven på Caprice, där volymerna 6-10 innehåller inspelningar med Gullin fram till 1969.

Det finns också flera framstående artister som senare valt att tolka Gullins musik. En sådan är den gotlandsfödda sångerskan och Gullin-pristagaren Gunnel Mauritzson som 1996 gjorde skivan "Silhuett".

Läsa om Gullin kan man göra i boken "Jazz Amour Affair" av Keith Knox och Gunnar Lindqvist, som gavs ut av Svensk Musik 1986. Boken bygger på intervjuer med de musiker som spelade med Gullin liksom andra närstående personer.

Gullins samtliga skivutgivningar finns samlade i "Lars Gullin A Discography" av Pär Rittsel som gavs ut på Names & Numbers 2006. Det finns också ett Lars Gullin Sällskap, www.gullin.net, som har till syfte att vårda och sprida Lars Gullins musik. Adressen dit är:

Lars Gullin Sällskapet
Nybrokajen 11
111 48 Stockholm

Roger Bergner,
arkivarie på Svenskt visarkiv och
ordförande i Lars Gullin Sällskapet



- E du Daggjur eller inte!?

Illustration: Marianne Strand

Dansen ur ett etologiskt perspektiv

Per Jensen

KLICHÉN MÅ VARA SLITEN, men nog är det intressant att tänka på vad den utomjordiska beteendeforskaren skulle ta med sig för anteckningar om människans vanor och uppförande hem till sin planet. Jag tror inte det finns någon tvekan om att dansen skulle finnas med på central plats i anteckningsboken. En mänsklig naturforskare som studerar brushanarnas beteende kan inte låta bli att ägna tid åt att beskriva och försöka förklara deras arenaspel under dimmiga vårmorgnar, där hanar med uppspärrade nackfjädrar imponerar på varandra under honornas överinseende. Lika lite kan den utomjordiske människoobservatören undvika att fascineras och fundera över dansen och dess biologiska funktion.

I alla kulturer över hela jorden samlas människor regelbundet, producerar rytmiska ljud med hjälp av sina röster och olika redskap och synkroniserar sedan sina kropps rörelser med dessa rytmer. Ibland rör de sig ensamma, ofta i par och inte sällan i större en- eller tvåkönade grupper. Människor under de enklaste levnadsvillkor gör det, likaväl som välnärda personer i rika västliga samhällen. Detta måste vara ett grundläggande drag i människans naturliga beteende. Men vad betyder det? Vilka behov är det som får människor att ägna så mycket tid och energi åt beteendet, vad fyller det för funktion och vilka är de enskilda människornas drivkrafter?

Den biologiska förklaringsmodellen

Dansen är förmodligen ett uråldrigt beteendemönster hos vår egen art. En omfattande kartläggning av keramiska utsmyckningar och efterlämnade målningar från mer än 140 olika neolitiska lämningar slår med säkerhet fast att dansen var ett utbrett kulturfenomen för 6-9000 år sedan.¹ I själva verket kan man med fog anta att dansen är betydligt äldre än denna studie visar, förmodligen lika gammal som talet och vår upprätta gång, dvs kanske ett par miljoner år. En grund för det antagandet är dansens spridning i den mänskliga populationen.

Att som etolog – biologisk beteendeforskare – närma sig frågan om dansens ursprung, funktion och biologi bygger på några enkla biologiska antaganden.

För det första att människan är ett däggdjur bland andra, trots att vi tillägnat oss lite udda däggdjursvanor som t.ex. att bygga städer och bära kläder. För inte mer än 100 000 år sedan – en försvinnande kort tid i livets utveckling – vandrade våra förfäder fortfarande runt i små familjegrupper på den östafrikanska savannen. Civilisationen är en tunn fernissa som vi framförallt tillägnat oss under de senaste 10 000 åren, och kärnan i vårt beteende är fortfarande det som utvecklades hos våra mer apliknande förfäder. Det kan tyckas att vårt beteende dikteras till stor del av kulturella och inlärdade mönster, men genetiskt styrda beteenden, som delas av människor i alla kulturer, finns strax under ytan.

För det andra är vi alla – våra släktingar bland övriga ryggradsdjur likaväl som vi själva – produkter av några miljarder år av evolution och naturlig selektion, där vissa individer i varje generation har bidragit mer än andra till genpoolen. Att vi känner och agerar som vi gör beror till viss del på att våra förfäder lämnade vidare en arvs massa till oss som innehåller instruktioner för detta.

Vissa har svårt att acceptera dessa två relativt självklara biologiska förutsättningar. Några kan inte ta till sig att människan faktiskt är ett däggdjur bland många andra, och en hel del personer känner sig inte hemma med insikten att vårt beteende har en genetisk grund som är resultatet av en lagbunden evolution. Accepterar man inte dessa välgrundade biologiska förutsättningar blir dock resten av denna artikel svårsmält. Min avsikt är att betrakta dansen från en strikt biologisk utgångspunkt och söka några av orsakerna till att detta är en så central del i vår arts naturliga beteende. Jag medger gärna från början att en del av de förklaringar jag kommer att diskutera är något spekulativa, men ingen bör tvivla på att det finns förklaringar som ligger förankrade djupt i vår biologiska historia och konstruktion.

Mekanismer och funktioner

När man som biolog söker förstå ett beteende kan man utgå från två helt olika utgångspunkter, vilka kompletterar varandra och aldrig kan vara ömsesidigt uteslutande. Den ena kallas för proximata (närliggande) förklaringar och den andra för ultimata (avlägsna, ursprungliga).² De proximata förklaringarna handlar om mekanismer i konstruktionen av en organism. Man kan exempelvis beskriva orsaken till ett beteende i hur nervsystemet är konstruerat, hur sinnesorganen behandlar och filtrerar information och hur denna information påverkar individens handlingar. Det är också intressant att studera de genetiska mekanismerna bakom beteendet – vilka gener samspelar för att producera

det nervsystem och den muskelapparat som behövs för individens aktiviteter? Vidare kan man fokusera på hormonella förklaringar. Många beteenden utförs bara under inflytande av en viss kombination av hormoner som frisätts vid rätt tidpunkt.

Den ultimata förklaringen utgår i stället från beteendets evolutionära bakgrund. Man intresserar sig delvis för hur ett beteende uppstått och utvecklats under evolutionens gång och redskapet är vanligtvis jämförande studier av nu levande arter. Om två närbesläktade arter delar ett visst beteende, medan en mer avlägsen släkting saknar det, kan man dra slutsatsen att det uppstått efter det att utvecklingen separerat de avlägsna släktingarna från varandra. Men den fråga som intresserar flest evolutionära biologer är hur ett visst beteende överhuvudtaget kunnat uppstå och bibehållas hos en art. Om ett visst beteende kan observeras hos individerna av en art i dag måste det bero på att de förfäder som ägnade sig åt detta beteende i genomsnitt hade en större reproduktiv framgång än de artfränder som inte betedde sig på det viset. Detta är enkel genetisk matematik och kallas för adaptationsteorin – gener som leder till ett adaptivt beteende sprider sig helt enkelt för att bärarna är bättre på att reproducera sig än de som inte bär på generna.

För att ge en fullständig biologisk förklaring till ett beteende är det mycket viktigt att kunna skilja på proximata och ultimata aspekter. En stor del av den kritik som ibland framförs från icke-biologer mot biologiska förklaringar baseras just på en sammanblandning av förklaringstyperna. En enskild individ, oavsett om man är svart-vit flugsnappare, parasitstekel eller människa, behöver inte ha någon som helst ultimat insikt om eller avsikt med sitt beteende. Evolutionen gynnar helt enkelt de individer som har de mest effektiva proximata mekanismerna för att sprida sina gener. En flugsnappare sjunger för att den är "sångnödig", inte för att den "vill" försvara ett revir, attrahera honor och reproducera sig. Däremot leder sången till att fågeln reproducerar sig och de gener som bidrar till att framkalla "sångnödigheten" förs vidare till nästa generation.

Neurala och hormonella mekanismer i dansen

Vilka neurala och hormonella system styr människors dans? Och vad är det som gör att de flesta upplever en stor njutning av att ägna sig åt det? Liksom de flesta biologiska aspekter av mänsklig dansaktivitet är området bristfälligt utforskat, men under senare år har intresset växt för att få en bättre biologisk förståelse av vad som händer i kroppen när man utför olika krävande konstnärliga aktiviteter, som t.ex. att dansa eller spela.

En forskargrupp i Sheffield i Storbritannien kunde nyligen publicera resultaten av mätningar av hjärnaktiviteten hos dansande personer.³ Med hjälp av s k positions-emissions-tomografi-kamera (PET) undersöktes vilka delar av hjärnan som var aktiva när amatörkansare utförde dansrörelser till tangorytm, jämfört med när de utförde orytmska rörelser till orytmska ljud. Resultaten visade att samma hjärncentra som koordinerar normal bipedal (involverande två ben) rörelseaktivitet också är aktiva när en person dansar. Dansen tycks alltså till viss del vara en rörelse som alla andra, åtminstone vad det gäller den neurala kontrollen. Det tyder på att beteendet utvecklats parallellt med vår förmåga att gå upprätt, eftersom kontrollsystemen är lika. En viktig begränsning i detta arbete är naturligtvis att försökspersonerna var ensamma, instängda i en PET-kamera under studien – de flesta som har dansat själva vet att den sociala dynamiken med en partner eller andra dansare är en viktig del av upplevelsen.

Den viktiga sociala aspekten av dansen reflekteras i resultaten från en annan nyligen publicerad studie av en israelisk forskargrupp.⁴ Med vetskap om den genetiska basen för viktiga sociala beteenden hos människor och andra däggdjur riktade man sökarljuset på två speciella gener. Den första heter AVPR1a (arginin vasopressinreceptor 1a) och den andra SLC6A4 (serotonintransportör). Serotonin är en viktig transmittorsubstans i centrala nervsystemet och har i olika studier visats påverka känslan av harmoni och upplyfthet. Den är också inblandad i människors upplevelser av andliga erfarenheter. Vasopressinreceptorgenen är av synnerligt intresse för alla etologer som studerar socialt beteende. Hos en rad olika däggdjur, inklusive människor, har aktiviteten i denna gen visats påverka socialt beteende (t.ex. hur intresserad man är av socialt umgänge och hur bra socialt minne man har). Vidare har man visat att uttrycksnivån på genen är direkt relaterad till graden av promiskuitet hos vissa gnagare – ju starkare uttryck, desto mer benäget till monogami blir djuret.

I studien jämfördes människor med stark drift för dans, dvs mer eller mindre professionella dansare, med kontrollpersoner av olika slag. Man fann stora skillnader i den genetiska uppbyggnaden av båda generna mellan grupperna, vilket tyder på att båda två har betydelse för utvecklandet av lusten till dans. Helt enligt förväntningarna var också dansarna mer sociala, mer i behov av social bekräftelse och mer "andliga" i sin livsuppfattning. Detta visar att det finns genetisk variation mellan människor som har olika stark drift och fallenhet för dans. Det betyder i sin tur att beteendet har en genetisk grund, vilket är nödvändigt för det senare resonemanget om vad dansen fyller för evolutionär funktion.

Varför är dans så tillfredsställande?

Vi har sett hur fysiologiska och genetiska mekanismer är inblandade i förmågan att utföra själva dansrörelserna, men kvar finns problemet med att förklara den upplevelse av tillfredsställelse och harmoni som de flesta känner under en kväll på dansgolvet – vilka fysiologiska mekanismer är det som styr detta? Forskningen kan inte ge något exakt svar ännu, men det ligger naturligtvis nära till hands att misstänka en inblandning av endorfinsystemet.⁵ Endorfiner är en grupp nervsubstanser som har en mycket stark emotionell komponent. De rusar till när kroppen utsätts för smärta och stress och hjälper till att bedöva och lugna ner. Dessutom, och det är här kopplingen till dans kommer in, har man funnit att frisättningen av endorfiner ökar i samband med rytmisk, fysisk aktivitet. Långdistanslöpare kommer ofta efter en period av löpning in i ett tillstånd av rus och lycka, som beror på endorfinfrisättningen, och man kan misstänka att det finns någon koppling mellan rytmiskt upprepade rörelser och endorfinhalter. På så sätt kan en stunds dansande ge upphov till lyckorus.

Det här ligger nära det tillstånd som av Csikszentmihayli identifierats som "flow". Med detta menas ett psykiskt tillstånd av fullkomlig målfokusering, där omvärlden tenderar att förminskas i medvetandet på bekostnad av den uppgift man ägnar sig åt. Flow har beskrivits hos människor som ägnar sig åt många olika verksamheter, som kreativt arbete, konstnärlig verksamhet och fysisk aktivitet. Troligtvis är flow nära kopplat till endorfinsystemet och det verkar rimligt att anta att en dansare som upplever ett koncentrerat och fulländat samspel med en rytm har flow-upplevelser.

Att dansen verkligen kan avleda och bekämpa stress är väl belagt. En amerikansk undersökning jämförde en grupp personer som under en försöksperiod fick ägna sig åt afrikansk dans med en kontrollgrupp och mätte såväl den psykiska upplevelsen som förekomsten av stresshormoner i blodet.⁶ Dansarna hade signifikant mer positiva upplevelser och upplevde mindre stress än kontrollgruppen. (Beklämmande nog för mig själv bestod kontrollgruppen av människor som i stället för att dansa fick lyssna till föreläsningar i biologi, vilket inte hade någon som helst positiv fysiologisk effekt. Den nedslående slutsatsen tycks vara att om du vill må bra ska du gå ut och dansa, inte gå på någon av mina föreläsningar.)

Återigen visar dessa resultat på betydelsen av själva rörelsen i dansen för välbefinnandet, men hur kan man förklara den extra tillfredsställelse många upplever av att ha en danspartner? Någon direkt forskning finns inte att åberopa, men det förefaller mycket troligt att ett litet peptidhormon, utsöndrat

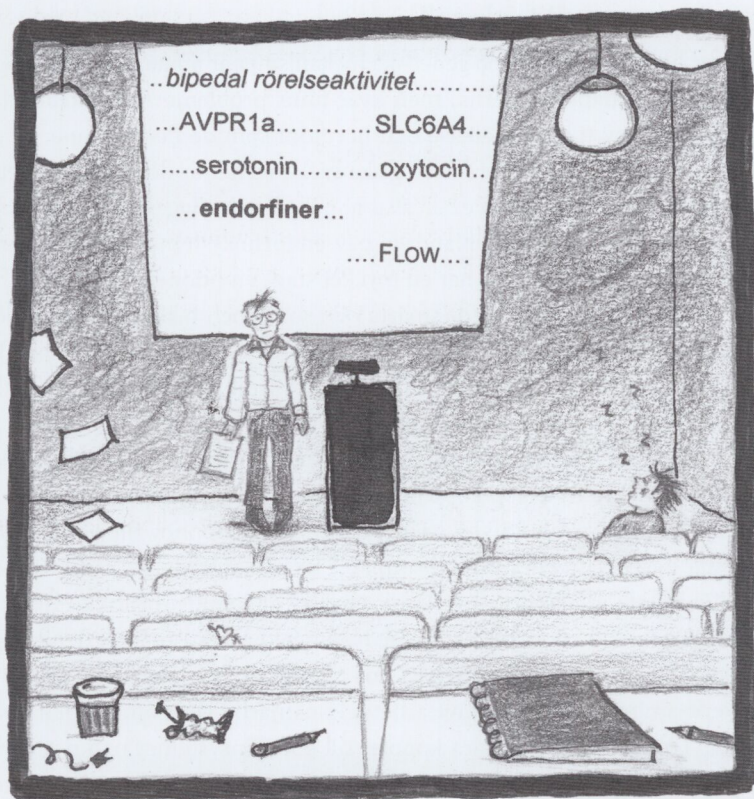


Illustration: Marianne Strand

från hypofysen, är högradigt inblandat. Hormonet heter oxytocin och är särskilt välkänt för dess funktion i förlossningsarbete hos kvinnor och i utdrivningen av mjölk hos alla digivande däggdjurshonor.⁷ Det här är bara ett par av hormonets funktioner, den svenska fysiologen Kerstin Uvnäs-Moberg har kartlagt en helt annan dimension – hormonet har en stor betydelse i sociala sammanhang, för att skapa en socialt fokuserad stämning och bidra till sociala bindningar. Oxytocinet har i många avseenden funktioner som uppväger och motarbetar stresshormonerna. Det frisätts som ett resultat av många typer av social kontakt, men beröring har visat sig särskilt viktig. Man kan därför tänka sig att dansgolvet, där många samtidigt ägnar sig åt samma sak och ofta i kroppslig beröring med varandra, är en arena för avstressade, oxytocinstinna, endorfinhöga utövare av rytmisk aktivitet.

Intressant nog har oxytocinet också en viktig funktion i samband med sexuell upphetsning och utlösning hos båda könen. Vilket osökt leder oss över till frågeställningen om de ultimata förklaringarna till dans.

Hur utbredd är dansen i djurvärlden?

Beteenden som påminner om dans är vitt spridda i djurvärlden, och flera av exemplen kan vara funktionellt besläktade, dvs de ultimata orsakerna till beteendena kan vara desamma.⁸ Det man i första hand kommer att tänka på är arenaspel i fågelvärlden. Detta förekommer hos många skogsfåglar, t.ex. tjäder och orre. Hanar samlas på en central spelplats och utför ritualiserade, danslika uppvisningar under det att honorna studerar spektaklet på avstånd. Hanarna som är mest framgångsrika i spelet har störst chans att få para sig med honorna. Brushanar, som tillhör vadarfåglarna, har liknande uppvisningar.

Hanliga uppvisningar av kraft, skönhet och styrka för att vinna honornas gunst är givetvis vanliga i många djurgrupper. Påfågeln tillhör de arter som t.o.m. utvecklat särskilda kroppsattribut i form av gigantiska stjärtfjädrar för att imponera på det motsatta könet. Den hanliga lövsalsfågeln å andra sidan bygger särskilt vackra små arenor, som smyckas med blommor, frukter och andra



Illustration: Marianne Strand

färggranna och glittrande föremål för att locka till sig en attraktiv hona. Många däggdjur är mindre sofistikerade, men ändå tydliga. Kronhjortar utmanar sina rivaler på utdragna bröldueller, den som orkar bröla längst och med djupast stämma kan förvänta sig att behärska haremet av hindar.

Men är den mänskliga dansen verkligen en parallell till dessa beteenden? Är dess ultimata funktion att underlätta parbildning och partnerval? Är dans egentligen en mänsklig variant av arenaspel?

Kritikern kan säkert ifrågasätta detta på flera grunder. Exempelvis kan det vid ett första betraktande tyckas märkligt att en enda funktion skulle kunna förklara så många olika yttringar av ett beteende. Människor dansar på logar, oftast i par, och på Folkets Park eller Baldakinen. Men man dansar också på balett- och showscener efter närmast professionell träning. Man kan dansa ensam på scenen eller hemma i vardagsrummet, men också i stora grupper. Populära dansformer som squaredance, engelska eller kadrilj utförs av många människor tillsammans, liksom de traditionella långdanserna som var vanliga i Sverige och än i dag dominerar den folkliga dansen på exempelvis Färöarna. Kan parbildning vara den ultimata funktionen till alla dessa yttringar? För att besvara detta måste man först känna till några grundläggande evolutionära fakta. Som vi ska se i nästa stycke pågår en ständig kamp mellan könen, som bl. a. har gett upphov till ett livsviktigt behov av att avslöja bluffar.

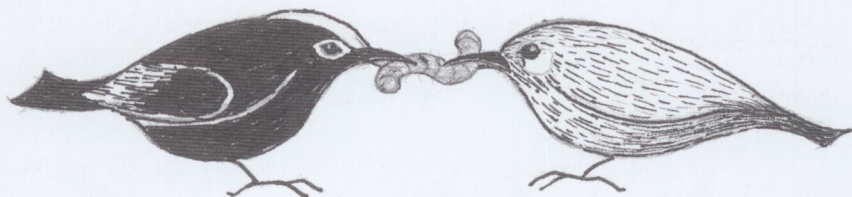


Illustration: Marianne Strand

Den evolutionära kampen mellan könen

Däggdjur bär på en inneboende ojämlikhet i sin reproduktionsbiologi.⁹ Honan producerar ett fåtal ägg under sin levnad, och de som befruktas bär hon fram i livmodern. Där tillväxer avkomman under en lång tid och livnär sig på honans

näringsresurser. Efter födelsen är ungen hjälplös och helt beroende av att under ytterligare en avsevärd tid födas upp på mjölk som produceras från honans kropp. En enda unge binder alltså upp en mycket stor del av en honas totala energitillgångar under mycket lång tid och därför kan en däggdjurshona bara bli mor till ett begränsat antal ungar under sin livstid. Varje enskild unge utgör följaktligen en avsevärd del av honans totala reproduktiva investering.

Med hanarna förhåller det sig annorlunda. De producerar miljoner och åter miljoner spermier, var och en med kapaciteten att befrukta ett ägg. Efter befruktningen, som för hanens del inskränker sig till en föga krävande parningsakt, har han ofta ingen del i ungens fortsatta uppfödning. Vissa arter, bland dem vår egen, skiljer sig något från det typiska däggdjursmönstret, i och med att hanar och honor bildar långvariga monogama par där hanarna på olika sätt bidrar till ungens försörjning, om än indirekt. Fortfarande är dock den relativa livsinvesteringen i varje avkomma fundamentalt ojämlig.

Eftersom evolutionen är blind och bara gynnar en enda egenskap, maximal reproduktion, leder det till att hanar och honor ofrånkomligen har motstridiga intressen. För honan är det livsviktigt att den hane som befruktar hennes ägg har bästa tänkbara egenskaper, eftersom kostnaden för att föda upp en unge som inte själv kan reproducera sig är så hög. Det ligger i hennes intresse att inte vara för "lätt på foten", när hon väl har gjort sitt val av partner binder det upp hennes reproduktiva förmåga för lång tid framåt. Utdragna partnerval är honans försvarsmekanism mot att råka para sig med en hane vars avkomma visar sig vara mindre livsduglig. Hanen, å andra sidan, har ingen direkt anledning att vara för selektiv. Insatsen för varje unge är så liten att han i stället bäst gynnar spridandet av sina gener genom att para sig med och befrukta så många honor som möjligt under sitt liv – alltid är det några avkommor som når reproduktiv framgång.

Det är viktigt att upprepa att det här är ultimata förklaringar, de enskilda individerna behöver inte ha någon vetskap om att detta är de bakomliggande evolutionära förklaringarna till deras beteende och preferenser. Men konsekvensen blir ändå att däggdjurshanar i allmänhet är mer benägna att vara promiskuösa än honorna, medan honorna å andra sidan är mycket mer selektiva och kräsna i sitt partnerval. Även om människor i grunden är parlevande finns precis samma tendens hos oss – också en familjefar kan öka sin reproduktiva framgång genom en liten affär vid sidan av, och en kvinna måste vara på sin vakt när det gäller vem man släpper in på livet.

Kommunikation, bluff och ärlighet

På grund av den grundläggande olikheten i könens reproduktiva biologi måste hanar på olika sätt kommunicera sin genetiska kvalitet till honorna, som i sin tur måste kunna bedöma om signalerna är korrekta är inte. Här har vi nästa evolutionära problem: man kan alltid ljuga. Den som kan genomsåda en lögn kan då få en stor fördel. Om en hane påstår att han är frisk, sund och stark utan att ha fog för påståendet kan det innebära katastrof för den hona som tror honom utan att syna korten. Den som kan genomsåda lögnen har fördel.¹⁰

Här finns alltså ytterligare en konflikt som leder till motsatta intressen hos honor och hanar. Lösningen på signalproblemet är ganska enkel, men leder till synbarligen ologiska konsekvenser: det enda sättet att vara säker på att en signal är ärlig (dvs reflekterar det sanna tillståndet hos avgivaren) är att se till att signalen är så kostsam som möjligt. Om det innebär en tillräckligt stor uppföring att sända signalen, genom att den t.ex. kräver mycket energi, eller utsätter avsändaren för stora risker, kan man vara säker på att den som sänder ut signalen också har den påstådda kroppsliga förmågan. För den som inte har studerat evolutionsbiologi kan det te sig som en paradox, men den ultimata driften mot ärlighet tvingar djur att utveckla överdrivet riskabla och krävande signaler; ju mer krävande, desto mer trovärdiga.¹¹

Mot denna bakgrund kan vi betrakta dans som en signal om reproduktiv kvalitet, analog med liknande beteenden hos arenaspelande arter och brölrande hjortar. I detta ljus spelar det alltså mindre roll om dansen utförs individuellt eller i par, eller tom i stora grupper. Det avgörande är att det måste vara svårt att dansa för att signalen ska fungera. Ju mer avancerad dans man kan ägna sig åt, desto tydligare blir budskapet och det är främst männen som har bevisbördan.

I många dansformer är det följaktligen så att männens rörelser är mer fysiskt krävande och kostsamma än kvinnornas. När värmlandspöjkera bokstavligen slår klackarna i taket under Jössehäradsplanskans invecklade turer sänder de en tydlig signal till töserna: Jag är stark och duglig och bär på friska gener, och ingen behöver tvivla på att jag är precis så stark som jag påstår!

Men de kostnader som vävs in i en signal kan vara betydligt mer subtila än det råa demonstrerandet av fysisk styrka. Att utveckla en sublim precision i rytm och rörelse kräver lång tids övande och hängivenhet. Den flicka som sveps ut på dansgolvet av en kavaljer som rör sig med största känslighet och musikalitet vet med säkerhet att det ligger mycket arbete bakom. Den som har tid, energi och möjlighet att öva så mycket att man blir så skicklig måste

ha resurser att ta av. Han är med säkerhet frisk, har förmodligen så mycket rikedom och disponibel tid att han kan försaka andra viktiga saker i livet. Detta är helt analogt med lövsalsfågeln som vi mötte tidigare – hanen som har tid att leta reda på så mycket vackra saker till boet måste naturligtvis ha den fysiska kvalitet som krävs för att kunna spendera så mycket tid på tillsynes oviktiga detaljer. Även männen måste bedöma kvinnornas kvalitet på samma sätt – hos människor har ju som bekant också männen en viktig funktion i uppfödning av avkomma och en man kan inte ta den evolutionära risken att binda upp sin avkomma med en genetiskt sämre kvinna. Helt analogt ska vi förvänta oss en liknande (om än inte lika utpräglad) drift hos kvinnor att bli skickliga dansare, helt enkelt för att det signalerar att man har råd att ägna sig åt den övning som behövs. Dessutom är det troligtvis mycket svårt att bedöma innebörden av en dans om man inte själv har förmågan och driften att dansa. Evolutionen kan därför förväntas selektera såväl kvinnor som män med stark dansdrift, men männens danser bör ha en starkare signalfunktion.

Dessa olika aspekter på dansen motsvarar en uppdelning av dansformer i "skicklighetsdanser" och par-, ring- och kedjedanser.¹² De förra utförs nästan uteslutande av män och involverar krävande rörelser och övningar som mycket väl kan ha som funktion att i första hand imponera på det motsatta könet. Pardanser och de mer sociala formerna kan snarare involvera de mer subtila signaler som beskrivs ovan.

Vad finns det för direkta belägg för att dansen är en kostsam signal? Inte mycket när det gäller männen, förutom det faktum att det krävs massor av tid och hängivenhet för att bli en duktig dansare. För kvinnor finns faktiskt vetenskapligt uppmätta kostnader. En kinesisk forskargrupp studerade femtio unga kvinnor som antogs till en professionell dansskola med intensiv träning och mätte deras fysiologiska reaktioner på dansträningen.¹³ Vid början av träningen hade alla normala värden, men ett år senare hade 32% av eleverna menstruationsstörningar. Alla minskade i vikt och kroppsfett och många hade hormonella störningar. Motsvarande studier finns inte gjorda på män, men det finns ingen anledning att tro att intensiv dansträning skulle vare mer skonsam för dem.

Dansen – den sammanvägda biologiska bilden

Vad är då den sammanfattande biologiska bilden av det som pågår på ett dansgolv? Om vi väger ihop de proximata och ultimata förklaringarna ovan får vi en sammanhängande bild som en biolog kan finna trovärdig.

När människan utvecklade upprätt gång och talförmåga för kanske 2-3 miljoner år sedan var det förenat med vissa förändringar av funktionen hos nervsystemet. Kontrollen av bipedal förflyttning kunde användas för att röra fötterna i en bestämd rytm och talsystemet bidrog med hjärncentra som var känsliga för rytm och melodi. Rörelsekontroll blev ett naturligt beteende och de som var särskilt begåvade hade naturligtvis ett försprång när det gäller att t.ex. jaga byten eller undkomma fiender. Med ens blev det sexigt att kunna kontrollera sina rörelser, t.ex. genom att röra sig i takt. Så snart den situationen uppträder finns det substrat för evolutionen att arbeta med. De individer som tyckte särskilt mycket om att röra sig rytmiskt blev extra attraktiva och drev i sin tur utvecklingen vidare ännu ett steg. Ju mer passionerat intresserad man var av dans, desto större blev ens reproduktiva framgång – på det sättet spreds de gener som gjorde sina bärare extra hängivna och benägna att träna och visa upp sig.

När en man med en elegant bugning bjuder upp en dam på Folkets Parks dansbandsafton behöver han inte ha några som helst baktankar. Han behöver bara tycka att det är så ljuvligt att röra sig till musiken och att det känns så skönt att göra det tillsammans med en danspartner. Men orsaken till att man tycker så går hela vägen tillbaka till vår arts ursprungliga vagga och är det nutida resultatet av eoners evolutionära konflikt mellan könen.

Noter

- 1 Resultaten återges i en artikel i *New York Times* av J N Wilford, den 27 februari 2001: "In Dawn of Society, Dance was Center Stage".
- 2 Mer djupgående diskussioner av proximata och ultimata förklaringsmodeller inom evolutionsbiologin kan inhämtas i grundläggande läroböcker i ämnet, t.ex. Alcock, J. 2001.
- 3 Brown, S, Martinez, MJ, och Parsons, LM 2006.
- 4 Bachner-Melman, R et al 2005.
- 5 För närmare behandling av endorfinernas fysiologi och function hänvisas till grundläggande översiktsböcker i fysiologi, t.ex. Hickman et al 2006.
- 6 West et al 2004.
- 7 En sammanfattande text om oxytocinets olika fysiologiska och beteendemässiga aspekter finns publicerad av Kerstin Uvnäs-Moberg 2003.
- 8 En utmärkt översikt över olika arenapelsformer finns i den tidigare nämnda läroboken av Alcock (se not 2).
- 9 Se Alcock (not 2).
- 10 Den evolutionära förklaringen till psykologiska mekanismer, inklusive förhållandet mellan bluff och ärlighet i signaler, diskuteras på ett bra sätt i Gaulin, S J C & McBurney, D H 2004.
- 11 En populärvetenskaplig redogörelse för vikten av kostsamma signaler och kopplingen mellan sexualitet och kreativitet finns i Nörretranders, T 2003.
- 12 Jfr Lundberg & Ternhag 2005.
- 13 To, W W K, Wong, M W N, Lam, I Y L 2000.

Källor

- Alcock, J. 2001. *Animal behaviour - an evolutionary approach*. 7th ed. Sunderland: Sinauer Associates Inc.
- Bachner-Melman, R et al, 2005. "AVPR1a and SLC6A4 gene polymorphisms are associated with creative dance performance." *PLoS Genet.* 1: e42.
- Brown, S, Martinez, MJ & Parsons, LM 2006. "The neural basis of human dance". *Cerebral Cortex*, 16: 1157-1167.
- Csikszentmihályi, M 2006. *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Gaulin, S J C & McBurney, D H 2004. *Evolutionary psychology* (2nd ed); Pearson, Prentice Hall.
- Hickman et al 2006. *Integrated Principles of Zoology*. Boston: McGraw Hill.
- Lundberg, Dan & Gunnar Ternhag 2005. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlunds.
- Nörretranders, T 2003. *Den generösa människan*. Danmark: People's Press.
- To, W W K, Wong, M W N, Lam, I Y L 2000. "Hormonal predisposition to menstrual dysfunction in collegiate dance students". *Acta Obstet Gynecol Scand*, 79: 117-1123.
- Uvnäs-Moberg, K 2003. *The Oxytocin Factor: Tapping the Hormone of Calm, Love, and Healing*. Da Capo Press.
- West et al (2004): "Effects of Hatha Yoga and african dance on perceived stress, affect and salivary cortisol." *Ann. Behav. Med.*, 28:112-118.

Summary

Dancing, the rhythmical movement of bodies, usually accompanied by rhythmical music, is a universal human behaviour, which has received little attention by biologists. Evidence suggests that it probably developed in parallel with bipedal locomotion and human ability to speak. This essay examines dancing from two biological perspectives.

The proximate one deals with the hormonal and neural basis for the behaviour, and the ultimate one deals with the evolutionary background and the reproductive function. Proximately, brain regions involved in controlling bipedal locomotion also control dancing movements, and the ability and motivation to dance are coupled to genes involved in the regulation of vasotocin and serotonin activities. Furthermore, oxytocin and endorphins may be involved in creating the sensations of pleasure and "flow" associated with performing dance behaviour. Ultimately, dance-like behaviour has evolved in several animal groups, for example in lekking birds.

In all known cases, dancing ability and behaviour appears to be a result of sexual selection. Here, costly behaviour is selected primarily because it signals abilities which reflect superior parental qualities in the signaling individual. In an evolutionary sense, the sexes have different interests, since male reproductive ability is normally much larger than female, and the reproductive investment in every offspring is much higher in females. This may offer an explanation for some of the typical aspects in dancing behaviour, such as physical demonstrations in much male dancing behaviour compared to female. The essay offers a biological perspective on a human behaviour, but since only little research has been performed in the area, it should be treated as a suggestive reflection.

Gendering "Musicking"

Commodification of Women in the Music Business in Uganda¹

Sylvia Nannyonga-Tamusuza

Introduction

Gendering "musicking"², assigning roles in the processes of creating, performing and consuming music, as well as shaping music based on the construction of the "music actors" as men or women, has, through history, defined the music business in Uganda. As in many African cultures, music in this context refers both to what is heard and what is seen. Anthony Seeger rightly described music as "much more than just the sounds captured on a tape recorder. It is the use of the body to produce and accompany the sounds" (1987:xiv). As such, this discussion examines the gendering of music sound and music "movement" as expressed in dancing.³ Further, consuming music involves, not only observing a musical performance, listening to recorded or live music, interpreting and constructing the meaning of music, but also the processes of production and dissemination of music.

And yet, gendering musicking promotes the commodification of women, while the commodified women reciprocally legitimize and sustain the music business in Uganda. While commodification has varied meanings, in the context of this discussion, it refers to two things. On the one hand, commodification is the process of assigning an economic value to something, which originally would not be considered in economic terms. On the other hand, commodification refers to the processes of production, branding, packaging, and distribution, all geared towards maximization of profit for the producers and use-value for the consumers. The music business involves processes of production and distribution of the music products, which may be in the form of live performances or mass mediated through radio, television, video or audio recordings. This paper is informed by three major questions:

- 1) *How does gendering musicking contribute to the commodification of women in Uganda's music business?*
- 2) *In which ways, and why, are women used in the process of creating, branding, packaging, and marketing music in Uganda's music business?*

3) *How does the commodification of women benefit Uganda's music business?*

I argue that the constructed cultural and social gender identities, roles, and relations performed outside the stage, participate in the gendering of music as well as the commodification of women in Uganda's music business, while the commodified women crystallize the gendered roles, identities, and relationships in Uganda. Until the cultural and social structures, that have defined women as commodities are broken, women will continue to be commodified as cheap sexual products in Uganda's music business. Moreover, if the social reforms geared towards gender balance do not focus beyond politics, economic and health issues, to include culture, for instance, the performance of music, equality for women will be a long-lasting dream.

Gendering in Uganda

In order to address the questions for this discussion, it is important to examine the social and cultural discourses that have constructed and perpetuated gendered assumptions and practices of musicking in Uganda's music business. Indeed, Stuart Hall has also rightly stressed that, "The meaning of a cultural symbol is given in part by the social field into which it is incorporated, the practices with which it articulates and is made to resonate" (as quoted in Grossberg 1996:157). Since gender identities, roles, and relations are culturally specific, indeed constructed, and ongoing, it is not possible to discuss here the specificities of the different gender constructions of all of Uganda.⁴ Moreover, since Uganda's music business is centered in Kampala, the capital of Uganda, the Baganda people's gendered ideologies interact better with the music business in Uganda. Kampala is geographically located in Buganda, a formerly powerful kingdom of the Baganda (*sing.* Muganda), the most dominant of the more than thirty ethnic groups in Uganda. Most prominent recording studios, radio and television stations that broadcast music, shops for musical instruments, and the market for music products are located in Kampala. In additions, Kampala is also where, since the nineteenth century, foreign influence has made a strong impact, and, which has historically defined Uganda's music business. Moreover, Luganda, the language of the Baganda, is the most commonly used among the various languages, not only in the song texts, but also as the business language in many big towns in Uganda. Besides being the historical agent for colonialism and Christianity, the Baganda have had a far-reaching influence on Uganda's gendered culture as well as the music business, as compared to

other ethnic groups. Therefore, the Baganda gendered ideologies, specific to the commodification of women, will, be discussed here. But still, many ethnic groups in Uganda generally share gendered ideologies that have perpetuated the commodification of women.

Like most ethnicities in Uganda, the Baganda gender identities, roles, and relations are defined by patriarchy, which accords men dominance over women, although it is not a stable system. As Sylvia Tamale has noted, "patriarchy in the Ugandan context is grounded in the institution of polygamy—the practice of men taking on multiple wives. Under this system, men are the dominant [...] having control over women and the management of gender relations" (1999:35, n.13). Patriarchy also emphasizes the importance of sons and the absolute authority of the father in the family who controls and owns the wife and her productivity and reproductivity.⁵ Children are named after the father's clan and therefore belong to the man's clan. The boy-child sustains the clan lineage and hence is the one eligible for inheritance. The importance of a boy, a future man, is prescribed at birth, for a male baby is referred to as *natuukirira* ("a perfect child") and a female baby, diminished as *gannemerredde* ("failure child; this is not what I wanted") (Nannyonga-Tamusuza 2001:67). In fact, "from the time a child is born, gender ideologies take shape and gender roles become more defined as it grows. The girl learns that a boy is more powerful because he is a 'perfect child' and the girl is weak; after all, she is a 'failure' child (Nannyonga-Tamusuza 2001:68)". At puberty, the boy-child is assigned the role of *okusajjalaata*, being manly, "meaning that he is free to do whatever he wants" (Nannyonga-Tamusuza 2001:72) and has dominion over his environment, including all the women folk.

While these gendered stages are important in the process of commodifying women, the commodification is fully established at the time of marriage, an important stage in the hierarchical definition of one's gender as a woman and man. You are considered a woman when a *man* marries you. Similarly, you are considered a man only if you have a woman or women under your control. That is why Catholic nuns are not considered women. Catholic priests and brothers are not considered men, for they do not officially own women through marriage. In fact, it is common to say that "I met three women and nun at the market" or, "there were three men and one priest at the bus station." It is apparent that examining the meaning of marriage in the context of the Baganda is important to articulate the concept of commodification of women. *Okuwasa*, which literally translates as marriage,

is more than housing a woman [or women] under one's roof; it also means to impregnate [...] *okuwasa* has the connotation of *okufuga*—to rule or dominate others [...] In this case, marriage assigns the man the status of *omufusi* (head) of the family. In fact, men marry (own) and women get married (are owned). Augustine Kisitu [in an interview] elaborated that 'to marry is to get something that you have ownership over' [...] This definition of marriage suggests that when a man marries, he takes, owns, controls, impregnates, and dominated his wife (Nannyonga-Tamusuza 2001:73).

Moreover, marriage is not a free transaction; it involves the selling and buying of women: "through the payment of *omutwalo* (bride price), men acquire even more power over women because they can pay and own them. Ironically, some women also take pride in being paid for; some feel it makes them more valuable and respected" (Nannyonga-Tamusuza 2001:75). Historically, there have been different articles of payment depending on the existing economic system. Before the introduction of a money economy in the late nineteenth century, a load of bark-cloth and "the formal acceptance of [...] beer by the father seal[ed] the betrothal contract" (Taylor 1958:171).

Even with the introduction of Christianity in the late nineteenth century, bride price was not erased. As late as the 1940s, L.P. Mair noted that "the Baganda are now, as a tribe, nominally Christian, and are accordingly logically permitted to marry as Christians [...] Marriage continues, however, to be contract with native customs and the bride-price continues to be paid both in these marriages and Christian marriages" (1940:12).

Although marriage transactions have been redefined in the twenty-first century, and women no longer are seen straightforwardly as subordinate to men, their status in marriage still bears a trace of their former subordination. Moreover, bride price still exists, albeit in various and disguised forms. In fact, a considerably higher bride price, in monetary terms, is paid. Under the guise of *ebirabo bya bazadde*, "parents' gifts", payments may range from varieties of food and clothes to refrigerators or even vehicles. In fact, this transaction also involves issuing a "receipt", a letter of consent from the woman's family, without which one cannot celebrate marriage in the church. Moreover, that consent letter is recognized legally in the Ugandan courts of law as evidence that one is married. Stressing the fact that these so-called gifts are actually payments that entitle a man to own women, Id Serunkuma, an elderly man said, "In fact, in those old days, when a wife divorced [her husband], they [parents] returned your money. But if [the wife] had given birth to children, an understanding person [man] would not take the money [back]" (as quoted in Nannyonga-

Tamusuza 2001:76). In this case, as Mahmood Mamdani summarized, bride price is a transaction where women are "a means of production to be owned, exchanged and distributed" (1976:25).

In economic terms, the bride price is capital, invested in a commodity which must yield produce beyond input in order to realize profit. In exchange for the bride price, "women are charged with the responsibility of giving birth, being the custodians of culture, and naming and educating the children about their father's clan" (Nannyonga-Tamusuza, 2001:77) and feeding the immediate and extended family. Most important for the woman is her success in sexual activities, which is believed to translate into successful reproductivity. While sex in Buganda, like many Ugandan cultures, may sometimes be for leisure, it is mostly geared towards procreation. In fact, however productive a woman may be, failure to reproduce is a good excuse for divorce or acquisition of more women. In this case, women are commodified when their sexuality becomes a marketed commodity, something to be sold and bought instead of freely being exchanged.

Failure to satisfy these assigned roles disqualifies her as a "proper" woman, an identity a girl-child is socialized into from childhood as a complete life-achievement. These stereotypical and internalized power relations between men and women form the basis for roles assigned to particular genders in the music business in Uganda. Moreover, the conceptualization of a woman as a commodity to be traded, owned, and consumed, informs the commodification of women in Uganda's music business.

Uganda's Music Business

In the Ugandan context, like in many African cultures, music and dance are so integrated that one can hardly separate the two arts. Similarly, Joanita Kawalya, a veteran musician and lead singer in Afrigo Band, has stressed that "when we sing whether traditional or popular music, dance is always involved. Music goes with both dance and drama in order to make it better and more expressive. As such, we [the woman performers in Afrigo Band] sing and dance" (interview, 2000). As such, most performing groups perform both music and dance as a composite package. There are two broad genres of music and dance that will be discussed here and which Kawalya had referred to as "traditional" and "popular" music. Despite the ambiguities of the terms in music scholarship and cultural studies, in the Ugandan context they have specific meanings. It is to this construction that I will turn. Traditional music and dance refers to styles,

which are based on music and dance practices whose origin pre-date the Arabic, European, and other foreign influences (Nannyonga-Tamusuza 2005:238, n.15). An example of this, which will be discussed here, is *baakisimba*, a music and dance genre of the Baganda. While the term "traditional" has an inherent suggestion of a stable state and implications of no change, there is no pretence that this genre has been stable. In fact, *baakisimba* has a long history of change, which is outside the present discussion (see Nannyonga-Tamusuza 2005 for details). Nonetheless, the fact that the drums, which are made of local materials and whose basic rhythms are attributed to no foreign influence outside Buganda, have traces of influence from Busoga (eastern Uganda), cannot be ignored. Some groups that perform this genre include: Annet Nandujja and the Planets, Sulaiti Kalungi Nnankasa Group, Tebifaanana Abifuna Nnankasa Group and The Samads.

As many scholars have already noted (Culter 1985; Manuel 1988; Middleton: Isabirye 2004; Nannyonga-Tamusuza 2006), "popular music" is a very ambiguous term. Indeed, "the controversy around the definitions of the term is due to the fact that 'popular' music is culturally specific and time bound" (Nannyonga-Tamusuza 2006:37). Nonetheless, "popular music" in this discussion will refer to music that is popularized through mass mediation and that attracts crowds when performed live on stage. It is mainly urban and commercialized music. There are two broad categorizations of popular music in Uganda: band music and *kadongo-kamu*. According to Joseph Bukenya, band music is "dance music and it encompass[es] types of foreign music, which accompan[ies] its corresponding dance" (as quoted in Nannyonga-Tamusuza, 2006:46). This music genre ranges from rumba to funk and from reggae to hip-hop. On the contrary, *kadongo-kamu* "originally single box guitar music with narrative singing in Luganda [...] is not music for dancing, it is music for listening to" (Nannyonga-Tamusuza: 2006:47).

The commodification of music, its production, branding, packaging, dissemination, and consumption has been a historical process in Uganda's music and dance business. Musicking, which were formerly free community activities have been transformed into activities that are produced, to some extent, by individuals and consumed only by those who can afford to pay the cost. For instance, before 1945, *mbaga* (wedding music and dance of the Baganda) was free; participants at wedding ceremonies, freely and spontaneously, as moved by the musical and dance mood, joined in the performance. However, since 1945, specialized performers have to be hired to perform the wedding

dance. Children's play songs that formerly enabled children not only to enjoy the game, but also taught them about communal life, have been repackaged under the popular music genre, and now their consumption is dependent on payment. Instead of the family compound, where children's songs were sung, these songs are now performed on stage, in pubs, bars, theatres and dance halls, live or pre-recorded.

Although it has been the practice that music and dance are performed live on stage, since the late 1990s, dance troupes and independent queen dancers have become popular especially in Kampala. This development resulted from the introduction of "modern dancing" as a performance genre by graduates from the Makerere University's Music, Dance and Drama Department and Namasagali College, a secondary school. Damiano Grimes, a Catholic priest, was responsible for introducing modern dancing at both institutions. In the context of Uganda, modern dancing involves the creating of dance movements to the accompaniment of pre-recorded music. The dance movements are not necessarily definable to a specific dance genre. Modern dancing, often called creative dancing, has now spread into other educational institutions at all levels.

According to Joseph Batte, "In 1999, a young Namasagali dance-crazed student called Ronnie Mulindwa assembled a group of equally young, dance-loving schoolmates and formed a group called the Obsessions. The group went down in the record books as the first professional modern dance troupe in Uganda" (2007:19). Mulindwa continues to note that, "Since 1999, it is estimated that there are over 100 dance groups, most of them in Kampala. Every pub worth its name hosts dance troupes throughout the week to provide entertainment to its patrons. [They perform] tight dance moves for drunken patrons" (ibid.). Beyond organized dance troupes, there are independent dance queens that entertain patrons commonly referred to as "pay as you go dancers" or "karaoke dancers", who do not have a permanent pub where they perform. They are "hawker" dancers who move from one pub to the other in search of possible customers. Pidson Kakeire has also noted that, "There are many girls who go out dancing just about every day. They do not go to clubs but to bars with raised platforms, flashing lights, and booming dancehall music" (2007:19). Most times their dancing is spontaneous without prior choreography and all they have to prepare for are movements that would excite the drunken patrons who, in most cases, are men. The informal training of these karaoke dancers involves listening to and watching the popularized music on the media, as it is the music that pub DJs are most likely play. One of these karaoke queen dancers is Maggie Nabukenya.

There are many actors in the music business contributing to the creation, performance, production, dissemination, and consumption of music and dance. As is the case in many other African cultures, there is an overlap between the creators and performers of music and dance. In this case, the creators include not only the music composers, dance choreographers, musicians, and dancers, but also the trainers and adjudicators, who define the "standard" of performance. Driven by profit maximization, music producers, to some extent, define the structure of music and dance based on their perception of the demands of the market. In Uganda's music and dance business, the producers are usually the recording studio owners, who also do the selling of the music products. In Kampala alone, there are more than fifty FM radio stations and five television stations. The most popular music broadcasting stations are Central Broadcasting (CBS), Capital FM, Star FM and Wavamunno Broadcasting Services (WBS) Television. As such, they also participate in the dissemination of music. Further, while the media (mainly radio and television stations) may participate in influencing the creative process, they focus on dissemination of the final product, which also involves advertising. While there are many private home recording studios, the most prominent is Kasiwuukira Studios. The consumers are the patrons, the audience, who do not passively consume, but also participate in influencing the creation.

Branding the music product: Women as the Queen Dancers and men as the Music Stars

Throughout history, the performance roles in music and dance have been defined by one's gender. Irrespective of whether it is traditional or popular music, women are usually the dancers and men the musicians. However, the performance roles are gradually being altered in the twenty-first century, with men joining the dance arena because of the increasing financial benefit, which never existed before. Of course, some "men"⁶ are joining the dance space as a way of negotiating their homosexual identity, which cannot be freely expressed in normal discourse (Nannyonga-Tamusuza 2005:211-230). And yet, women are still slow in joining the musicians' space. While there are a number of couple dances, where both men and women dance together, women are the major dancers in most Ugandan cultures. In fact, in some cultures, especially the Baganda, it was a taboo for a man to dance at a public gathering. As there are taboos regulating the women's access to the drums, taboos were also instituted to control men's public dancing. According to Julius Kyakuwa, it was believed

that if a man danced, he would get infected and become impotent, powerless (as quoted in Nannyonga-Tamusuza 2001:248). Since, by dancing, women expose their sexual vulnerability, men's dancing is interpreted as a loss of emotional control, a situation that would alter their patriarchal power.

In *baakisimba*, women are the historical dancers, although, as is the case with popular music, men have also joined the dance floor because of the economic value now attached to dancing. And yet, men are the musicians, and especially the drummers, since the drum is the major accompanying instrument. In this case, assigning roles in performance of music and dance is similar to assigning roles of power. The access to the drum is limited to men because of its assigned symbolic power. In fact, "relating to the power of the drum, the Kabaka [king] is referred to as the 'omwana w'engoma' ('the son of the drum'). As such, when the king comes into power the Baganda say [...] 'He has eaten the drum', which implies that 'he has eaten Buganda', he has taken over power" (Nannyonga-Tamusuza 2005:86). When women participate in any music making, they mostly clap, and sing the response in the call and response form, which characterizes the music of the Baganda.

Likewise, in the popular music genres, women have long been the dancers, although some men have begun "encroaching" on this defined women's space. Explaining why women are the dancers, Joanita Kawalya argues that "the women have the softest waist movements than the men. Men cannot make it. Men play the instruments and women are supposed to offer the accompanying body movement. It is only this new and young generation where men are also beginning to dance" (interview 2000). Men are the musicians and in most cases, the lead singers. Usually when women sing, they perform the role of backup. Moreover, women who have entered the space of leading songs, in most cases, sing songs composed by men. In other cases, women have sung only by the endorsement of their husbands, who in many instances are members of the band. A case in point is Zawedde, the first woman singer accompanied by *kadongo-kamu* musical instruments, who sang with her husband (Kiwana interview, 2000). Similarly, Hadija Namale, one of the veteran woman singers, said: "Women performers of the past sang songs composed by their husbands. For example, Margaret sang with her husband" (Namale, interview 2000).⁷

And yet, women are expected to have a clear "sweet" voice, which must be achieved by rigorous training and exercising, while men are accepted no matter how hoarse their voices may be. Describing Mariam Mulinde, a woman musician, Titus Serunjogi writes: "In the Song, Mulinde's voice overflows with

natural sweetness" (2006:30). Similarly, presenting Juliana Kanyomozi, City Beat stresses that "She sings like a bird (2005:11)", while Pulse Magazine emphasizes, "Uganda's diva, Juliana Kinyomozi [*sic*] has wowed fans with her silky, multi-octave voice" (2007:n.p.). However, despite his hoarse and raspy voice, Joseph Mayanja a.k.a. Jose Chameleon is one of the popular musicians in Uganda.

As in *baakisimba*, men control the instrumental section in *kadongo-kamu* and band music. While "certainly female percussionists exist [...] whether for rock combos or symphony orchestras, we tend to think of men, not women sitting with drumsticks in the hands" (Meyers 1993:49). The only woman guitar player in the early seventies was Nannyonga who played in a vamping style. Other women guitar players were Nnakanwagi, who became popular in 1979 (Kiwana interview, 2000), and Nnakalanda (Luyima interview, 2000). While Rachael Ssenkebejja is a woman guitar player of the late 1990s, her fame was not sustained through the 2000s. In addition, the introduction of the keyboard during the mid-1990s has made live music performance, and hence the instrumentalists, redundant. Most popular music is accompanied by programmed synthesized sounds from the keyboard.

The domination of men in the music profession is not particular only to Uganda. A. Susan O'Neill has noted that:

Historically, in western cultures men have dominated the music profession and occupied the position of power and privilege. Before the 1850s most orchestras refused to employ women and it was thought 'improper' for a woman to perform in public. Women were traditionally encouraged to play instruments such as the harp and keyboard, which could be played as accompaniment to the voice and used to entertain family and friends in the home (2002:133).

Explaining the control of women's access to musical instruments, especially the drums, I have elsewhere stressed that:

This discourse about performance practice suggests that the prohibition against women's drumming is connected to the social relations of power [...] the drum is symbolic of power and beating it is connected to both the physical and spiritual power [...] [So,] the process of disempowering women involved banning women's drumming. By controlling the drum, men constituted themselves as agents for dominating women (Nannyonga-Tamusuza 2005:140).

Further, the processes of creating music and dance, which begin with training the musician and dancer, are equally gendered. There are two types of training in the context of Uganda. First there is enculturation, where learning is by imitation, a process that begins from childhood. Then there is formal training in schools, clubs, choirs, and bands. From childhood, male children are en-

cultured as the musicians and the females are convinced that they are best at only dancing. Elsewhere, I have shared my personal experience where my teachers limited me to the dance space. Indeed,

Whenever my music teachers at Makerere College School (1981-1987) announced that baakisimba was the next item on the rehearsal list, the boys ran for the drums, while the girls struggled for the best dance skins... whenever, I tried to be 'beat' the drum, my teachers outwardly told me 'women do not beat the drums, they are the dancers' (Nannyonga-Tamusuza 2005:1).

In schools, boys will run towards the drum during rehearsals and girls run for the dance skirts because of the exposure at home. While most musicians and dancers in music bands have had prior exposure to music and dance training, probably from churches and schools, they do not have formal training in music. To become a dancer "You do not need papers. The requirements are [for women]: good looks, nice figure, a fearless attitude and above all an ability to dance well" (Batte 2007:20).

Further, men have not only controlled the training of musicians and dancers, but have also managed the space for creating songs. Hadija Namale said that it was not easy for her as a woman to enter into the music business as a creator of songs. She narrated: "When the time eventually came, I asked myself why I should not compose my own songs in Luganda and as a result, I composed a song, which I called 'Bbosa Mpandise ebbaluwa' (Bbosa, [a man's name] I have written a letter to you). When I performed it to my Congolese colleagues, who were men, they discouraged me and said it was not good. I believe, because they wanted only their songs to sell on the Ugandan market" (interview 2000). Further, although Joanita Kawalya had joined the Afrigo Band in 1986, and has gradually graduated as the female lead singer, it was only in 2000 that she was able to release her first composition. Moreover, her song entitled "Ntegeka Mu Muka" ("Planning in a Home"), which was sponsored by Uganda National Family Planning Association (UNFPA) was released on CD, a medium that was not popular at the time. Consequently, her music never reached a wider audience. Historically, a similar situation also existed in western musical culture, as O'Neill has noted: "Often the only way a woman could publish a composition was to do so under a man's name" (2002:134).

Besides the limited access to the composition arena, incidences of wrangles over ownership of songs between men and women musicians are very common and are regularly reported in the newspapers. In the *New Vision*, it is reported that Keicy Mbazira and Dorothy Bukirwa were wrangling over a song entitled:

"Stranger", which Bukirwa claims belonged to her. Bukirwa is quoted as saying, "we had not put anything on paper and he [Keicy] wanted more money. He took advantage of this to blackmail me claiming that I had stolen the song." (2007(1)). *New Vision* reports yet another wrangle between Clever J and Fat Azzy. It is reported that, "The latest we have heard is that she [Azzy] is spitting fire and intends to take legal action against him [Clever J] over none payment. Azzy, who translated the song formerly in Luganda into Kiswahili, claims she has never received a dime from the singer. Azzy also claims that Clever J has never paid her for their earlier joint performances during such festivities as Ekitobeero and Ekiggunda Kyo Mwaka at Nakivubo last year" (2007(2)).

Since boys are socialized to be leaders, it is easier for them to initiate bands or performing groups than for girls once they grow up. Consequently, the twenty-first century-Uganda has seen many young men, even without former musical ability, classified as being musical, establishing bands, and becoming stars in just months. In fact, men head most performing groups and own all prominent recording studios, for instance Kasiwuukira and Baba Studio of Hope Mukasa. These studio owners often double as music producers and marketing managers of the produced music. Music producers have a great influence on the kind of music on the market. Explaining her process of creating a song, Titi Tendo, a popular women musician who also doubles as a radio presenter, said: "After creating the words and the melody, I give the song to the producer. The producer knows what to do to produce a good song. Because I want to sound different in each song, I use different producers" (interview, 2006).⁸

Moreover, Radio Mama is the only one of more than one hundred radio stations that is owned by women. The media plays an important role, not only in disseminating the music, but also in promoting the musician and her music. Tendo stressed that, "you cannot benefit unless your songs are played on radio. What people hear on the radio is what they would like to see on stage. The more your music is played on radio, the more opportunities you get to perform on stage" (ibid.). However, getting access to this radio space is not easy. Women pay more than men. Besides paying money, like most men musicians, women have to trade their bodies too. Tendo revealed that "some music directors at the radio stations cannot even look at the CD jacket cover until you have paid money. This is a problem for young musicians who may not be able to pay. As such, they will not be able to make their music accessible to possible consumers" (ibid.).

Moreover, due to limited access to income, women rarely have money to pay for leisure activities like a musical show. Their confined space, the home, and the supervision of men give them few opportunities for leisure. However, this confinement is most common among women in rural areas and the less educated who have no income, and these form the majority of Uganda's female population. Therefore, the majority of audiences consist of men. Men not only control the composition space, the performance arena and the dissemination, but also the consumption and revenue from the music business.

Costuming as Packaging the Music Product

Packaging is an important component in the process of commodification as it enhances an image that attracts consumers. Costuming has been an important aspect of packaging music and dance products. The costume should enhance the dance movement, but it is also true that costumes have been chosen specifically to attract the audience. For instance, petticoats as part of costuming in *baakisimba* dance were introduced in 1947 to cover the unattractive stretched and none sexy bellies of old women dancers (Nannyonga 2001: 244). Similarly, Joanita Kawalya explained that most women dancers perform almost naked and think by doing so, they will attract more attention from the audience. When I asked Kawalya why the women performers perform almost naked, she said: "of course in art, women are more attractive on stage than men because men are a bit dull" (interview, 2000). Her response implies that exposing women's bodies helps to create excitement on stage. Sharing her personal experience on stage, Kawalya said:

Sometimes I get problems with some of my fans because they take me to be their model of reference. They want me to wear only long dressing to the knees. But at the same time, there are other contexts when you have to wear a short dress because that is what is appealing to a particular audience. For example, there are some beats, like that of [Yvonne] Chaka Chaka, which originate from the feet/legs: unless one sees the legs/feet, one cannot understand or feel the beat of the song. In this case, it is not the face that is attracting the audience, but the exposure of the legs. Your presentation on stage is very important and since it is us women who mostly attract the audience (interview 2000).

In fact, at most music and dance performances that I have attended, women performers are presented in costumes that expose almost the entire body, while costumes that cover almost the entire body characterize the dress for men. Women performers usually are clad in very tight, short clothing that also exposes the body, especially the thighs and the belly.



Irene Namubiru at one of her performances. Courtesy of Joel Isabirye

The photo illustrates this kind of clothing. (Compare the men's clothing on the following page.)

However, Juliet Ssesanga, of the former Big Five,⁹ would not accept Kawalya's argument. Ssesanga, directly condemns it and says:

The costumes that most women musicians and dancers put on are pathetic. It is terrible. Most of these women are not sure of their voices, their ability to perform, and so they use this pathetic costume that exposes their bodies to attract attention. But the band directors are also to blame; most times they do not care about your dignity (interview 2007).

While this women's dress code is accepted, for the stage such clothing is always condemned outside the stage context since it is perceived that women may be stripped completely naked by male gazers. Dressing in such costumes, the queen dancers are presented as pornographic images, thus representing women-as-image rather than image-of-women, to use Mary Louise Roberts expression (1998:828). Indeed,



Irene Namubiru performing with Quake Kaye. Courtesy of Joel Isabirye

these images of female bodied exist only to be looked at and desired: these are not women of human will and individuality but erotic tokens designed for visual consumption. And the very 'specularity,' according to Solomon-Godeau, is 'commodity culture's primary and privileged mode of address. Commodities, like erotic female nudes, are made to be looked at, desired, and consumed (Roberts 1998:828-829).

Such costuming alludes to commodification of women's body for the pleasure of men who are the majority of the consumers.

Erotic Dancing: Consuming the Women's Body

In Uganda, most dancing, whether to traditional or popular music, is focused on the waist. As in many African cultures, the belly is a sacred part of women, as it is the outer part of the womb where the child grows. The concentration of dance movement on the waist, rather than to any other part of the body, has to do with the most important role of a woman, namely reproduction. In fact, the word, *okuzina* in Luganda, the equivalent of "to dance", also means, "to have sex". Indeed, in *baakisimba*, "While maintaining the weight on the left leg, the dancer shifts her weight to the ball of the right foot in front of the body. When the dancer lands on the ball of the right foot, the right hip is lifted before dropping. Meanwhile, the left foot and hip move in the opposite

direction. When the right hip is lifted, the left hip is dropped. Because these hip movements happen so quickly, the effect is a shimmy of the bottom as the entire waist wriggles" (Nannyonga-Tamusuza 2005) Similarly, due to the great influence of Congolese music since the late 1950s, *kwasa kwasa* and *soukous*¹⁰ dance motifs are incorporated in much of the dancing accompanied by band music. The women dancers move as if there is no bone left in their bodies and great dancing is evaluated by how one's lower torso can wriggle.

One may argue that by manipulating the waist, which in a number of cases may lead to arousal, women control men's sexual desires and therefore gain power over them. While women may be able to manipulate men's sexual desire, this sexual power does not translate into economic power. In the end it results in women's sexual objectification instead of their equal partnership in the music business, which focuses on economic profit. Similarly, Maggie Nabukenya, one of the "pay as you go" dancers, complained that "the bad side of dancing for money is that men look at you as a sex object [...] She says most men cannot control their lust, they disguise it as love and yet, they openly haggle to purchase you as if you are a commodity" (as quoted in Kareire 2007:20).

Singing the Commodified Woman

Most songs are composed by men and promote women as commodified sexual objects. One example is Abudu Simwogerere's (a.k.a Abudu Mulasi) "Faamu y'aBakazi" ("A Farm of Women"), a song in the Luganda language of the Baganda people. As articulated in the title, the song stresses men's power to have dominion over women in a metaphor of animals in a farm. Actually, women are compared to domesticated animals, which can be turned into a commodity, desired, bought, and consumed. An examination of the relevant excerpts of the song will help to elucidate the representation of women as commodities to be bought, owned, and consumed. However, I do not follow the chronological flow of the song text, neither does the lining of the words follow the phrase structure of the text; it is a literal translation conveying the meaning of the song.

Excerpts from "Faamu y'aBakazi" ("A Farm of Women") by Abudu Simwogerere

Ironically, this song is very popular among the women. A dialogue with a number of them, however, indicated to me that they actually do not pay much attention to the words; it is all about the beat and "his nice voice" that makes

them like the song. Nonetheless, a number of women, especially the educated, dismissed it. One of the informants who requested anonymity said: "He made us really cheap. He is boasting about his being a womanizer and suggests that women are so stupid and submissive that they can accept to be kept in a 'farm' like animals. That song is not educative at all. It is only prostitutes who would enjoy that rubbish." Most men that I interviewed thought it was simply funny, but they enjoyed the fun.

Omuzira manyi omu ati
 Eyalí afaananako naye yagenda
 Yali Basu [Basudde]
 Yali wa maanyi
 Nga mu by'abakazi
 Anatera kusiba faamu
 Era nga nze
 Nze Simu,
 Ery'Abudu Mulasi likola ssente
 Ne bimaama nina ng'ana

Najja ppakasa,
 Era nfunye gwa mu gwa nnyimba
 Era ngiiya
 Kati baamaama buli anyirira

Omulenzi ndiyo omu ati
 Omuzira ennyo ennyo
 Nze nsazeewo okubateeka mu faamu
 Mbabeemu omu
 Ngenda kusiba faamu
 Eya bakazi ntekeko ne ssengenge

Ngenda kulunda bimaama

Nkomye obwenzi nga ntabaalira ng'omwo

Mulungulege lwa Faamu
 Nga nze mulaalo alajanya bimaama

Bwengamba okusiba faamu
 Siya bisolo, atanfunye nkugamba nti:

Ngamba ddemu
 Buli alina ebbere
 Buli anyirira njagala abe mu faamu

I know of only one powerful person
 The one who was like me but he is gone [dead]
 He was Basu [Basudde]
 He was powerful
 As in sexual relationships with women
 He was about to make a farm
 Indeed, like me
 I am Simu,
 Abudu Mulasi [is a name] for making money
 And the fat and beautiful mamas [women],
 I have about forty
 I came to make money
 And [the job] I go is to make music
 Indeed, I compose [songs]
 Now, the fat and beautiful mamas [women],
 whoever is beautiful
 I am only one boy
 The most powerful
 It is me who has decided to put you in a farm
 So that I could be among you alone
 I am going to make a farm
 Farm of women and I will also put on
 barbed wire fence
 I am going to herd fat and beautiful mothers
 [women]
 I am tired of being promiscuous, I will
 move within the [farm of women]
 In the big farm [of women]
 I will be the herdsman "mistreating"
 [exploiting, overworking sexually, dominating]
 the fat and beautiful mamas [women]
 When I talk of making a farm
 It is not of animals, the person who has
 not understood me,
 I mean dame [madam]
 Everyone who has breasts
 Everyone who is beautiful, I would like
 her to be in the farm.

Moreover, when women compose and perform, they too perpetuate messages that relate to commodification of women as sexual objects. For example, in Kawalya's song, "Nkukuutira Mwana Wange" ("I Caution you my Daughter"), a maternal aunt cautions her niece about her future marriage. Through the song, the aunt educates the bride-to-be about the things she needs to know and do for a successful marriage, which include: avoiding quarrels, rumour mongering, and adultery. The aunt cautions her to always keep the family secrets as well as being polite to her husband. Explaining the song, Kawalya elaborated that: "there are certain ways in which we are supposed to be equal, but in reality the man must be superior in the home. As such, when you are humble in the home, everything goes well for you, that is what the song advocates for" (Interview 2000). However, this song has no single reference to how a man should behave towards his wife.

Although some songs refer to men's morality, most songs stress women's behaviour, especially their submission to their husbands. The songs that question men's behavior are rarely broadcast. For instance, one song, "Ntegeka in Maka" ("Planning in a Family") that Kawalya composed, which promotes gender balance, did not find space in the media, beyond the official launching of the song by the Uganda Family Planning Association, which commissioned it to campaign for family planning. Explaining the song Kawalya said: "The song 'Ntegeka mu Maka' refers to a responsible man and his morality, in which it is important to keep his partner useful, lovely and caring. It aims to sensitize men to involve themselves in family health" (ibid.). The song integrates both health care issues as well as advocating for gender equality, where it urges men to be involved in feeding the children, helping with housework, roles which are generally assigned to women. Gender equality is not a popular topic among the men folk. It is seen as stripping off men's manhood and relegating them to a status below women. Therefore, a song theme like this would not be popular to producers and the media, which is made up of a majority of male actors. Likewise, in Malawi, as John Lwanda has noted: "female music, an outlet of expression for women's negative emotions and positive aspiration, has not significantly, of itself, transferred to modern public sphere and has remained located and localized in female environs [...]. While women continue to create this musical outlet as a result of their grievance and constrained social roles it is not usefully deposited in the public sphere, but is instead appropriated and often exploited by men" (2003:120).

Kawalya's song is an extension of the sex education, which is given to girls by the *sengas*, paternal aunts. This sex education, to some extent, perpetuates the women's submissiveness to men's sexual demands. As Nyanzi et. al. noted,

Sengas are expected to play the key role in educating girls from the time of menstruation to marriage about role expectations within marriage in general and sexual roles in particular. Girls are typically taught to have deference to their husbands, to avoid marital conflict by suppressing anger or disagreement and generally to expect and endure the hardships that come in marriage. They are chiefly responsible for teaching girls how to satisfy their partners sexually, which is considered to be an essential part of being a good wife." (2005:15).

Women as Cheap Commodities in the Music Business

According to Kawalya, "one's payment depends on what they have produced" (interview 29/05/2000), i.e. how many songs they have composed as well as performed as lead singers. If a person, as a band director, is in control of the band's economy, he or she is paid more money. Under these circumstances the women performers will be at the bottom of the ladder in the payment scale, since they are rarely in leadership positions. While music and dancing must be closely integrated for a successful stage show, women, who in most cases, take up the dancing roles, are paid less than the men, who usually also produce the music. The orientalized and over-sexualized images of the dancing queens is used as a means of advertising for the shows, and creating "hit" songs, hence giving women an important role in bringing revenue to their performing groups. Moreover, although a number of men have joined the women's dance space, and actually perform the same dance motifs, in a number of cases, men are paid more. But still, men tend to guard the musical space and consequently, very few women can access it.

Although commodification of music and dance outside the palace only existed after the gradual demise of the Buganda Kingdom, professional music and dancing existed in the palace, where the performers were contracted for a specific time, called *ekisanja*. While monetary payment only began when the money economy was introduced in the late nineteenth-century, dancers were paid in other ways. Men drummers were given women as payment for their services, although they were also paid in terms of loads of bark-cloth, a valuable commodity at the time. The payment of musicians in terms of women is a clear indication of the commodification of women. In this case, women are commodities that can be exchanged for a service.

While the women performers are indeed the backbone of the popular music business, they are not paid appropriately. Kawalya complains:

Yes, we are the most important in the promotion of the business, but we are not paid well and in fact, we are not on the administration of the band. It is important to reward someone appropriately. They should be paying us better. But, what can one do? They are the managers, they are the investors and for them they see it as if they are only spending on us and we are offering nothing. There is no big company, which does not give bonuses to its workers. But these ones [bands] do not have that concept. They just want to get as much as possible from us. But, they could allow us to release and sell the songs we have created, then, we could get some money. But that is not the case. But, these people who also double as the producers do not want to give us a chance to better ourselves financially" (interview 2000).

Since dancing has been the women's role, dancers are paid the lowest. Consequently, the independent dance troupes are also poorly paid. For instance, Henry Lutalo, the founder of Dungeon Entertainment, a dance troupe said:

Four years ago, it was lucrative business because the groups were fewer. At that time, we used to be paid between Sh 150,000 [\$ 89] and Sh 300,000 [\$ 178] a day to perform in a pub around Kampala. [...] Today the fees are very low. In order to survive, most of the groups work for as little as sh 60,000 [\$35.60] per show or even less (as quoted in Batte 2007:20).

Likewise, Padison Kareire reported that:

When these dancers show up on stage, everyone screams and the male fans gape but what surprises you is the money they are paid for their services. The organized groups, who consider dancing as a career, are paid sh200,000 [\$118.70] per dancer every end of the month [less than Sh5,000 per day and about \$ 3] while dancers a.k.a 'pay as you go' get sh2,000 to sh5,000 [\$ 1.20-\$3] per show (2007:19).

Because of the low pay, the dancers cannot even afford an appropriate diet and it is also difficult for them to keep the appropriate looks of a "celebrity". Lutalo complains that, "lack of enough money to buy food and other essential commodities like good clothes to maintain the 'celebrity' look, has driven many female members to prostitution, according to Henry" (Ibid.). As a result, according to Batte,

many older men have taken advantage of the situation to get themselves mistresses (DJ Henry himself found a wife). The consequences have been devastating. Many girls and boys have died of AIDS and the rate of abortions and rape cases in these groups is also very high. [...] Most of the groups don't have enough money to rent a big house. This is where you will find male and female members share one room" (Batte 2007:20).

As Wolff Brent, Ann K. Blanc and Anastasia J. Gage have noted, there exists "greater obligation on women to remain sexually faithful to husbands than for husbands to remain sexually faithful to wives [...] and many more societies that permit men to have multiple wives or sexual partnerships while restricting women to one partner" (2000:304). Men's access to sexual freedom makes them believe every woman belongs to them. And yet, these women's vulnerability as well as their socialization never to reject a man's request for sex, exposes them to cheap and risky sexual relationships with men. Bakka Tweety tells of her experience with male patrons: "they come up with weird suggestions as soon you step off stage, while the drunken ones sexually harass you" (as reported in Kareire 2007:19). Bakka Tweety, a dancer from Stingerz said, male patrons "touch you all over thinking that you are enjoying, yet you are holding back the anger. You are trying to earn a living you ignore perverts and concentrate on your performance" (Kareire 2007:19).

Moreover, since the women musicians in most cases have no prior training for the job, they are always at the mercy of the band directors. Their payment in part depends on how they attract the audience, which often is by the way they look, physically. Juliet Ssesanga complained that "women musicians are always on pressure to look beautiful and attractive. However, conflicts may also arise if the audience gets very excited about you and yet the band director is also interested in you. The biggest challenge for a woman musician is conflict in social relationships" (interview 2007). In this case, it is the women musician's body-value rather than their skilfulness in music making or even dancing that is at stake. Of course, I am not suggesting that their skill does not matter; instead I am stressing that their physical appearance, their bodies, participate in the packaging of the music product.

The other challenge for women performers is the lack of possibilities to record their music for a better pay. Kawalya tells me that:

There are many talented women who could be powerful in the music industry but do not have the possibility. They cannot afford to record it leave alone the fact that they cannot play the accompanying music. The challenge is also that men control all the sections of the music industry, which in return controls women's economic productivity in the business (ibid.).

Similarly, Isaac Mulindwa has noted that: "Most promising artists forfeit the rights to their music to distributors and promoters at give-away prices" (2006: 42). As a result, many women resort to selling their copyrights in order to get a little money. Kawalya agrees that getting something is better than nothing.

However, she says that musicians need not sell the copyright because that limits the access to their music later. As for the plans for the song she was writing, Kawalya revealed that: "I will sell my master tape to the producer, but not the copyright; his role is to distribute the music." But of course, she has no way of controlling how much he will sell because he is the producer and the marketing person. Despite her limited control, Kawalya understands the implications of selling her copyright, unlike many uneducated women musicians who sell their copyright, which keeps them from performing these songs publicly later, without the consent of the copyright owner.

Revealing her pay per album, Kawalya said, "In the past, I used to ask for a flat fee, for example 10,000,000 Uganda shillings [\$5,934.72]. I used to do it because I could not afford to distribute the tapes in the whole of Uganda. But I do not sell my copyright because at a later date, I can make a video or a CD since I have no copyright control" (*ibid.*). While this money is very low compared to how many tapes and CDs are sold of Kawalya's music, she is one of the very lucky few. Despite having been in the music business since 1986, Juliet Ssesanga has never had a chance to record and release even a single song. She told me that she has composed a full album of about ten songs, but has not been able to release them, let alone professionally record them. She revealed that,

Being a woman, some people [men] want to use you [have sex with you] in order to sponsor a recording and release your music. I could not yield to their demands. In fact, many women musicians have given in [offered sex to men] to have their music promoted. And you know, most promoters and recording studio owners are mostly men. You either chose to be exploited or sacrifice your fame" (interview, 2007).

Indeed, as Barbara Nyanzi has noted, "Economic dependence on men has been identified as a key structural factor at the root of women's vulnerability to poverty, [and] sexual violence" [...] (2005:13). And yet, as Hadija Namale lamented,

The recording studio paid us some little money. At that time, our greatest desire was to have our songs recorded although, we also thought once our recordings are sold, then we would be better off economically. That is one of the problems we have as musicians; once you make the recordings they do not want to pay you your due; they only want to use us (interview 2000).

Consequently, Miriam Ndagire decided to handle the business of producing and selling her music. She stressed that, "As a matter of fact, we sell our rights, for ever, and very cheaply" (Daily Monitor, 2006:V).

However, comparing the women and men musicians and dancers, women are paid the least. While piracy and infringement of ownership copyright accounts for a lower income from the music business, the meagre revenues, after the "pirates" have taken their share, are not shared fairly among the women and men performers. While it was not possible to interview any men musicians to establish their pay, their private assets, which have been widely published in the newspapers, may give us a clue. In fact, many men musicians are rated among the richest people in Uganda. Ragga Dee is also included on the list of the rich men musicians. Titus Serunjongi reports that, "Ragga Dee is one of Uganda's richest musicians. He owns a boutique on Pioneer Mall and he is seen wearing very expensive clothes" (2006:28). Further, according to Moses Ssali a.k.a. Bebe Cool, his Range Rover cost him 76M (as quoted in Mugisha, 2007:V). Likewise, Bobie Wine is reported as saying "I am the richest musician in Uganda" (as quoted in Pulse Magazine 2005: n.p.). Pulse Magazine reports about Bobie Wine:

The dreadlocked singer has risen from abject poverty. At 24, the once self-confessed marijuana smoking and growing singer [...] owns a fleet of four estates [state] of the art cars and a large farm in the outskirts of Kampala [...] Bobbi drives a Nissan 4WD double cabin pickup and has the latest Toyota VX with four DVD screens. He is also building a double storey residential house with an Olympic-size swimming pool on an 8-acre piece of land in Magere (ibid.).

Compared to Kawalya, who has been in the music business for twenty-one years now, these men musicians get a lot of money. Kawalya owns a sunny B12, a 1986/87 model, usually in bad mechanical condition. One of Kawalya's fans, who requested anonymity, said he has on several occasions, met Kawalya stranded on the roadside because of either lack of petrol or mechanical breakdown (personal communication 2007). While a few women musicians have a better economic situation, their economy cannot be compared with that of men musicians. According to Pulse Magazine, Juliana Kinyamizi [*sic*] owns a red Toyota Celica GT two door coupe (model 1998) and rents a flat in Affluent Ntinda area, the equivalent of Lavington, Nairobi". (ibid.)

The payment of women in the music industry calls for an examination of women and money in Uganda. Barbara Nyanzi et. al. have written that "women's participation in the money economy in East Africa is a relatively new phenomenon [...] Independent work in the cash economy outside the home for women in Uganda is a relatively new phenomenon" (2005:14). They noted that "[the] increasing women's participation in the cash economy has not yet

challenged basic patrilineal patterns of land ownership and inheritance, or men's assumed cultural authority over the dominations of money and spending" (2005: 15). Women are not only poorly paid in the music business, but in most income-earning jobs. Likewise, Happy Kufigwa Simphambe and Malebogo Thokweng-Bakwena have noted that, "lower earnings of women compared with their male counterparts is a worldwide issue" (2001:127). Specially, Simphambe and Thokweng-Bakwena reported that, "female employees in Botswana's labour market are on average better educated than their male counterparts yet on average, they can earn much less than male workers (2001:128).¹¹ Good pay for women performers threatens the patriarchal dominance over women. Similarly, April A. Gordon has noted, "paid work becomes a source of power for women [...] [and] men fear losing control over their women" (1996:20). In fact, when women achieve economic independence, they are branded with names that question their socially and culturally assigned gender. For instance, in their study of market women in southern Uganda, they concluded that, "Trading in markets earns women masculine labels such as *kiwagi*, characterized variously as independent, rebellious and insubordinate" (2005:13).

Like most women engaged in business in urban centers (for instance, financial traders), many of the women musicians came to Kampala in search for a better and "empowered" economic status. Further, in many cases, these women are not married and many may never get married because of the stigmatization. Specifically, no bride price is paid for these women to be owned and controlled by men. Of course, I am not suggesting that these women are never owned by men, what I am saying is that there is no selling and buying transactions as in the case of women owned through paying and receiving the bride price. As such, limiting the women musician's income is a form of urban commodifying, where they are made to produce more than what they are paid. In other words, the music business participates in redefining the commodification of women in Uganda.

Conclusion

From the discussion thus far, it is clear that gendering musicking, assigning roles in the processes of creating, performing, and consuming music, as well as in the shaping of music on the basis of the construction of the "music actors" as men or women, defines the music business in Uganda. I have examined the ways in which women are commodified in the music business, which include:

- 1) *The use of textual themes that present women as sexual objects, define most music compositions, and are always popularized by the media*
- 2) *Through erotic dance movements, women who dominate the dance floor are presented as sexual objects to be consumed by men*
- 3) *In order to package a music product that will attract consumers, women are dressed in suggestive costumes during performances*
- 4) *While women are active participants in the music business, they are the most poorly paid, which makes them a cheap commodity*

It is apparent that it is the constructed cultural and social gender identities, roles, and relations performed outside the stage, that help to determine the gendering of music as well as the commodification of women in Uganda's music business. Until the cultural and social structures, which have defined women, as commodities are broken, women will continue to be commodified as cheap sexual products in Uganda's music business.

Notes

- 1 I am grateful to Joel Isabirye who has given me the pictures for this paper. I have also acknowledged use of his research data in the paper.
- 2 I use the term "musicking" for the lack of a verb that denotes music as an on-going process, which is only completed after music as a product is consumed and interpreted. The creation process involves composing, training, and to some extent, performing music.
- 2 Since music and dance are highly integrated, discussing either of the two and leaving out the other gives an incomplete analysis, especially if the music discussed accompanies a dance. While scholars have, in a number of cases, treated music and dance as independent disciplines, because of their close integration, they are treated as a composite here.
- 4 There are as many conceptualizations of gender as there are scholars. Moreover, because of its close connection, sex has been interchangeably used to imply gender. In this discussion, gender is a socially and culturally unstable-construct, while sex is biological. Likewise, Andrew Edgar and Peter Sedgwick has argued, "while our sex (female/male) is a matter of biology, our gender... is a matter of culture... Thus, qualities that are stereotypically attributed to women and men... are seen as gender, which entails that they could be changed" (1999:158). Of course, I am aware of the fact that in Western cultures, sex is no longer a given: it can be reconstructed through scientific procedures. It does not mean that if one is a male, he is automatically a man, neither does it mean that any female is a woman (for my detailed discussion of gender, see Nannyonga-Tamusuza 2001; 2005). In this context, I use the concepts of "man" and "woman" (men and women) as adjectives. For instance, I make reference to "man" musician instead of "male" musician and "woman" musician instead of "female" musician.
- 5 However, Molar Ogunidipe-Leslie reminds us that men's dominance does not only occur in patrilineal societies like Buganda, but also in matrilineal African societies. Based on her study from Nigeria, she noted that "even matrilineal societies, women were still subordinate to men, considered as second in place to men; the only difference being the inheritance and authority pass through the women to the male of the line" (1994:34).
- 6 Among the Baganda, any male outside the palace who takes on roles that are culturally assigned to women, in this case dance, is considered *kikazikazi*, a diminutive identity. While

- having male genitals, he is an impotent; not fully a man.
- 7 It was not possible to establish the full names of all the musicians and dancers since many of them are only known by their stage names.
- 8 This interview was conducted by Joel Isabirye. I am grateful to him for kindly sharing his raw data with me.
- 9 Big Five was a famous band during the nineties and it performed the band music genre.
- 10 Look for description from the Internet or a music dictionary.
- 11 See also La Sorte, Micheal A. 1971.

References

Written sources

- Batte, Joseph 2007. "Kampala's Pub Dancers Loosing their Groove." *The New Vision* Friday, March 30: 19-20.
- Brent, Wolff; Blanc, Ann K. and Gage, Anastasia J. 2000. "Who Decides? Women's Status and Negotiation of Sex in Uganda." *Culture, Health and Sexuality*. 2(3): 303-322.
- City Beat. 2005. "Juliana Rises." *City Beat* October-November: 11.
- Culter, Chris 1985. "What is Popular Music?" *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*. Reggio Emilia, 19-24 September 1983. Göteborg:IASPM.
- Daily Monitor 2006. "Ndagire Sells her Own Music." 24-Seven: Watching You Around the Clock. *Daily Monitor*. 17th November.
- Edger, Andrew and Sedgwick, Peter. 1999. *Key Concepts in Cultural Theory*. London and New York: Routledge.
- Gordon, April A. 1996. *Transforming Capitalism and Patriarchy: Gender and Development in Africa*. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers.
- Grossberg, Lawrence 1996. "History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies." *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 151-173. London and New York: Routledge.
- Isabirye, Joel 2004. "Archiving Ugandan Popular Music." *Popular Music History* 1(1): 113-118.
- Kaireire, Pidson 2007. "A Day in the Life of a Dancer." *The New Vision*, Friday, March 30: 19-20.
- La Sorte, Michael A. 1971. "Academic Women's Salaries: Equal Pay for Equal Work?" *The Journal of Higher Education*. 42(4): 265-278.
- Lwanda, John 2003. "Mother's Songs: Male Appropriation of Women's Music in Malawi and Southern Africa." *Journal of African Cultural Studies*. 16(2): 119-114.
- Mair, L.P. 1940. "Modern Marriages in Buganda." *Man*. 40:12.
- Mamdani, Muhamood 1976. *Politics and Class Formation in Uganda*. New York: Monthly Review Press.
- Manuel, Peter 1988. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.

- Meyer, Carol 1993. "The Drum-Dance-Song Ensemble: Women's Performance in Biblical Israel." In *Rediscovering the Muses: Women's Music Traditions*. Edited by Kimberly Marshall, 49-67. Boston: Northwestern University.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.
- Mugisha, Darius 2007. "How Cool is Bebe's Lifestyle." *Sunday Monitor*. March 25:V
- Mulindwa, Isaac 2006. "Uganda's Music Industry Set for Greater Heights." *Uganda in 2006 Entertainment*.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia 2006. "Constructing the Popular: Challenges of Archiving Ugandan 'Popular' Music." *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*. 18(2): 33-52.
2005. *Baakisimba: Gender in Music and Dance of the Baganda People of Uganda*. New York and London: Routledge.
2002. Gender, Ethnicity and Politics in Kadongo-kamu Music of Uganda: Analyzing the Song 'Kayanda.' *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Edited by Mai Palmberg and Annemette Kirkegaard, p.134-148. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
2001. *Baakisimba: Music, Dance, and Gender of the Baganda People of Uganda*. PhD Dissertation, University of Pittsburgh.
- New Vision 2007 (1). "Bukirwa, Keicy Kiss, Make Up." *The New Vision*, Friday March 30: 21.
- New Vision 2007 (2). "Azy Threatens to Take Clever to Court." *The New Vision*, Friday March 30: 21.
- Nyanzi, Barbara; Nyanzi, Stella; Brent, Wolff and James Whitworth 2005. "Money, Men and Markets: Economic and Sexual Empowerment of market Women in Southwestern Uganda." *Culture, Health and Sexuality*. 2005:7(1): 13-26.
- Ogundipe-Leslie, Molar 1994. *Re-Creating Ourselves: African Women and Critical Transformations*. Trenton, New Jersey: African World Press.
- O'Neill, A. Susan 2002. "Crossing the Divide: Feminist Perspectives on Gender and Music." *Feminism Psychology* 12(2): 133-136.
- Pulse Magazine 2005. "East Africa Musician's Lifestyle." Entertainment news. Mon August. <http://www.kafoi.com/entertainment/article.php?id=1010>
- Roberts, Mary Louise 1998. "Review Essay: Gender, Consumption, and commodity Culture." *American Historical Review*.
- Seeger, Anthony 1987. *Why Suyas Sing: A Musical Anthropology of Amazonian People*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Serunjogi, Titus 2006. "Mulinde Emerges from the Shadow." *The New Vision*, Friday, February 10, p.30.
- "Achieving Ragga Dee's Expensive Look." *The New Vision*, Friday September 13, p. 28.
- Simpfambe, Happy Kufigwa and Malebogo Thokweng-Bakwena 2001. "The Wage Gap between Men and Women in Botswana's Formal Labour Market." *Journal of African Economies*. 10(2): 127-142.

Ssesanga, Juliet 2007. Interview the author on 13 May 2007. (Cassette recording in possession of the author).

Tamale, Sylvia 1999. *When Hens Begin to Crow: Gender and Parliamentary Politics in Uganda*. Boulder, Colorado and Oxford: Westview Press.

Taylor, John Vernon 1958. *The Growth of the Church in Buganda: An Attempt at an Understanding*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Interviews

Kawalya, Joanita 2000. Interview with the author on 14 July 2000. (Cassette recording in possession of the author.)

Kiwana, Joseph 2000. Interview with the author on 21 July 2000. Owino Market, Kampala (Cassette recording in possession of the author.)

Luyima, Matia 2000. Interview with the author on 29 July 2000. Katwe, Kampala (Cassette recording in possession of the author.)

Namale, Hadija 2000. Interview with the author on 20 June 2000. (Cassette recording in possession of the author.)

Isabirye, Joel 2006. Interview with Titi Tendo, December 2006. (Original cassette with Joel Isabiraye.)

Tango – förförelse eller anti-förförelse?

Birgitta Holm

"PARDANS", BÖRJAR JAG MIN BOK med samma namn: "Många tänker på parningslek. Men dans är något annat."¹

Varför denna början?

Det finns en föreställning, en utbredd syn, att dans är förförelse. Som tjäderns knäppningar och orrens uppfällda stjärtfjädrar. Att vara med om en himmelsk dans skulle vara detsamma som en upptakt till en förälskelse. Men i princip är det raka motsatsen. Förälskelse och dans är skilda världar. Förälskelsen är en förgudning, en "kristallisation" som författaren Stendahl kallar det – att förse sitt föremål med all världens åtråvärda egenskaper. I pardansen är man redan framme. Slutna i varandras armar. Här och nu, och ingenting annat.

Sällskapsdansen har alltid haft som en av sina funktioner att föra unga människor tillsammans. Det gällde för dansen vid korsvägen lika väl som för balerna vid hovet och för sjuttonhundratalets Vauxhall lika väl som för dagens klubbdansställen. Om hur litteraturen speglar det här fenomenet under sjuttonhundratalet handlar bland annat en avhandling av Ursula Naeve-Bucher från 2001.²

Men träffpunkt är en sak, vilka innebörder själva dansen har är en annan. Pardans är ett tillstånd, ett av de mer sammansatta. Erotik och sensualism ingår. Utmaning, lek, virtuositet likaså. Även förförelse. I det här sammanhanget är det den som får stå i centrum. Skulle jag tänka på någon dans i vår kulturkrets som rymmer potential för förförelse är det den vardagliga foxtroten. Sluten fattning, sensuell musik, flöde på golvet. Närhet, värme, ömhet, inte alltför komplicerade turer.

Men den dans som har världsrykte som förförelse är rumban, lockandets, kärlekslekens, kurtisens urform bland danser. Rumban går tillbaka på afrikansk fruktbarhetsrit, och en som var tidigt ute med att betrakta den med en utomstående ögon var vår svenska Fredrika Bremer. När hon år 1850 besökte Kuba kunde hon iakttä några av de danser som de svarta slaverna tilläts hålla på plantagerna på söndagseftermiddagen. Hon beskriver i sina resebrev upptakten till en dans som har stora likheter med dagens rumba: "En man tog en kvinna vid

handen och så började de dansa. Hon vändande sig på en fläck, med nedslagna ögon medan han omgav henne med en mängd ömma kaprioler, bland annat de mest hänförande kullerbyttor och volter, som var beundransvärda genom sin djärvhet och vighet.”³

I hennes skildring från en annan plantage blir likheten med tjäderspelet än tydligare. Hon tar upp hur deltagarna kommer från olika västafrikanska stammar men hur grunddragen i dansen går igen:

Denna sker alltid emellan en man och en kvinna och framställer alltid ett förhållande av kurtis och koketteri, under vilket älskaren uttrycker sina känslor. Han gör det genom att dels skaka i alla leder, i det han vänder sig kring sin sköna, så att han synes färdig att falla sönder dels genom djärva språng och svängningar ofta omfattande sin dam med båda armarna, dock utan att vidröra henne.⁴

Den här dansen upprätthålls ännu som folklore på Kuba – jag såg den på en uppvisning i Santiago de Cuba 2001 – och den går att spåra även i den rumba som dansas i modern tävlingsdans. Det spel som iscensätts är att den kärlekshungrige mannen gör överrumplande attacker mot kvinnans sköte, medan hon måste försöka vara snabbare och hastigt dra igen kjolarna framför sig. Fredrikas beskrivning fortsätter:

Kvinnans dans uttrycker alltid en slags blyghet blandad med koketteri under det att hon med nedslagna ögon vänder sig omkring på en fläck, i behag och sätt mycket liknande en kalkonhöna, i det hon med en halsduk eller en färgad näsduk i handen, stundom med en i vardera handen, dels slår ifrån sig den påträngande älskaren dels halvt lockar honom till sig.⁵

Nog låter det som parningslek, men det står klart även hos Fredrika Bremer att det är ett spel som iscensätts, en rit, en uppvisning för gudarna. Detsamma gäller för salsan, den nutida ”såsen” som upptar ingredienser från så gott som alla kubanska och europeiska danser. Dansarna på salsagolvet kan tyckas utföra rena samlag, som när kvinnan stannar upp i en tur och gnuggar baken mot mannens underliv. Dirty dancing, men i grunden en hyllning till livsbejakelsens och fruktbarhetens gudar.

Repulsion och attraktion

Vad är det då vi ser när parterna i tangon närmar sig varandra över det golv som kallas för pistan? Två kroppar fyllda av aggressiv energi. Kringgående rörelser, stilettklackar som trycks i golvet, ögon som skjuter blixtar. Knapptast förförelse, snarare anti-förförelse. Som två elektriska laddningar av samma slag där den repulsiva kraften råder. Repulsion, motsatsen till attraktion.

När dansfattningen, omfamningen, äntligen sker är det som om den repulsiva kraften mot naturens lagar upphävdes. Men den upphävs inte av attraktionen mellan dansarna. Den upphävs av tangon. Tangons befallning. Driften till tango. Den förförelse som ryms i tangon är förförelsen till att uppföra en dans, en krävande, svårtyglad, svårbemästrad dans där det behövs två för uppdraget. Motvilligt ingår man i partnerskapet. It takes two...



Tango på restaurang Pelé i Stockholm med Birgitta Holm och Juan Francisco Arques.

De bilder jag manar fram här ovan hör kanske mest hemma i uppvisningstangon. Men de stämmer in på grundkaraktären i tangon. Som rumban och salsan bär tangon på sin historia, det finns något i hela dess framväxt som ger den en identitet, ett etos som består genom alla växlingar. För tangon växlar, förändras, förvandlas. Tangon är anarkist, och tangon är nomad. Vad fundamentalister än kan säga och önska går tangon inte att hejda i sin utveckling.

Men som alla arter och genrer har den sin prägel, sin egenart. Det är där man kan hitta dess förförelse och anti-förförelse.

Tango är en folkdans, en urban folkdans, på så sätt långt från alla sträckta fötter och förfinade rörelser. Den växte fram i länderna vid Rio de la Plata, det stora Argentina och det något mindre Uruguay. Även om upprinnelsen i stort sett är höljd i dunkel står det ändå klart att den föddes ur stäckta förhoppningar. Tiden var en av de största omvandlingarna i regionens historia. Boskapslandet Argentina skulle europeiseras. Inhemsk och utländsk befolkning drevs till städerna. Där möttes de av bostadsbrist, arbetslöshet och svält. Få hade råd att återvända hem.⁶

Där, i kvarter som La Boca i Buenos Aires och Cuidad Vieja i Montevideo, fick tangon sin form. Rotlösa människor, mestadels män, uppräckta med sina rötter och sammanfösta i överbefolkade hyreskaserner. Inte som den mest populära vanföreställningen hävdar med sin vagga på bordellerna. Inte heller som poeten Borges föreställer sig skapad av manlighetsdyrkande kreolska compadritos, dvs. andragenerationens hästlösa gauchon, med kniven alltid löst i slidan. Men de utsattas dans, de utvägslösas, de på falska förhoppningar ditlockades.

Men just därför är tangon de stoltas dans, ett sätt att hävda sig, en sublimering av trakasserier som annars brukar finnas vanmäktiga klassbröder emellan. Improvisationerna och de intrikata figurerna blev en del i en pågående överlevnadskamp, en utmaning uppåt och åt sidan, ett sätt att avgränsa sig. Våldet översatt till febriga synkoper och koreografisk virtuositet.

Tillflödena till dansen och musiken är många, och med varje tillflöde har följt ett stycke blodig historia. Den spanska kolonialismen och kuvandet av Kuba i den kreolska habanerans rytmer. Smärtan hos de svarta slaverna vid Rio de la Plata. Svälten och misären hos de inflyttade från det ofruktbara Patagonien. Gitarren och de spotska ordduellerna, ofta avslutade med knivslagsmål, som följde med de hemlösa gauchorna när pampas delades upp mellan spekulanter och storgodsägare.

Ett annat tillflöde var Europas emigranter. Under den intensivaste fasen kom årligen 64 000 européer till Rio de la Plata, mestadels utbildad lantbefolkning från sydeuropa. Inget land tog i förhållande till sin befolkning emot så många invandrare som Argentina. Folkvisor, från Neapel och Genovese, kom med de italienska lantarbetarna. Med de spanska kom andalusisk folklöre, flamencon med sina rytmiska fotstamp och hesa skrin. Från Tyskland kom det som skulle bli tangons hjärta och lunga, bandoneónen, ett bälginstrument som från början skapades som en ersättning för orgeln i fattiga tyska landsförsamlingar.

Men också den klassiska musiken gav sitt, i synnerhet operan. Aktuell på Teatro Colón i Buenos Aires var den "veristiska" (vardagsrealistiska) operan, Puccini och andra, med sina hjärtslitande vardagsöden och tragiska slut, element som känns igen inte minst i tangotexterna med deras återkommande tema av förlust.

Jag talar i min bok *Pardans* om de europeiska storstäderna som ett skuggpass till tangon, ett sätt att på plats känna in olika betoningar, olika schatteringar av dansen. Ett chanssondrag finns i Paristangon som för tankarna till att Carlos Gardel föddes i Frankrike, en lantlig folkviseton möter mitt i Rom, en lidelsefullhet med ett drag av ömhet präglar dansen i Sankt Petersburg och påminner om att flickorna som togs till bordellerna vid Rio de la Plata mestadels hämtades från fattiga områden i östeuropa.

(Inom parentes sagt gäller även det omvända, att tangon fungerar som ett skuggpass till storstäder världen över. Varhelst man kommer – Tokyo, Istanbul, Havanna, Montevideo – går det att uppsöka ett tangohak och dansa eller lyssna sig genom natten för att nästa dag veta att man hör hemma här och möter folk man känner på gatorna.)

Teknik eller känsla

Det förs inom tangovärlden en ständig diskussion om huruvida tango är teknik eller känsla. Salomoniskt vill jag säga att det beror på vad man talar om. Talar man om tangons identitet är det tekniken. Teknik och precision byggdes in redan i upprinnelsen. Virtuositet eller ingenting. I mansöverskottets hamnkvarter vid Rio de la Plata var det i männens uppgörelser som tangon hade sin roll. Utvecklingen drevs fram av rivaliteten män emellan. Och den hölls uppe genom samarbete mellan män. Män dansade med män. Kunnandet överfördes från manskropp till manskropp. Ingen kunde ge sig ut på arenan utan att behärska sina uttrycksmedel.

Därute på arenan gick det åtta till tio män på varje kvinna. Det gällde att vara fullfjädrad. Men också att ge kvinnan hennes utrymme, skänka henne njutning, få henne att glänsa. Annars gick hon till näste man. Det är därför som tangon är kunnande och som förförelsen ligger i dansen. I förförelse till dans, inte i ett spel av förförelse mellan man och kvinna.

Förhållandet lever kvar även i dag när könsproportionerna är de omvända eller näst intill. Nu är det kvinnorna som är flest, de som har att bevisa sig. Kvinnorna utvecklar sig, skaffar sig auktoritet, lär sig att föra, gör sig oberoende.

Ingen vill springa efter någon annan. Sturskheten finns kvar, och den vilar på kunnande.

Men om det kommer till själen i tangon då ger jag min röst åt känslan. När tangon förför, när den bjuder upp och befaller, då är det mitt inre som kallar.

Om tangon på ett plan är utmanarnas dans, de djärvas och oförskräcktas, så finns det en annan röst i den som talar om nederlag. En röst som hörs genom allt. Genom musiken, genom rörelserna, genom mötet och sättet som omfamningen görs på. Och den talar ur texterna, det finns knappast en tangotext, inte ens till de musikaliskt muntrare valserna, som inte gråter. Bandoneónens klagan, som i poeten och kompositören Enrique Santos Discépolos text "Bandoneónens själ". Discépolo hör hemma i nittonhundratrettioalets depression, i en ny tid av nattsvart misär, och i dikten identifierar sig berättaren med bandoneónen, förstår den förtvivlan som instrumentet rör upp:

Det var din stämma,
bandoneón,
som med sin klagan
talade om för mig
smärtan
i att skiljas
Din stämma som är djupet
av det dunkla
och skoningslösa livet
och av det som drömde om
att flyga,
men släpar runt
på sin illusion
och begråter den.⁷

Erbjudandet i dansen är att stiga ned i detta. Stiga ned i smärtan, sorgen, förlusten. I tangon finns passion i bemärkelse hetta men också i bemärkelse lidande. Det man möter är ensamheten, övergivandet, bristen i tillvaron. Man möter barnet, skulden, besvikelserna. Man möter stäckta förhoppningar och brustna illusioner, man möter tillkortakommanden och tvivel, man möter kroppens åldrande och tankens otillräcklighet.

Ett annat sätt att beröra

Ordens tillmöteskommande talar Freud om. Hur ord kan tyckas springa innebörder i det omedvetna till mötes. Tango, tangere – det latinska ordet för röra. Jag rör, jag berör. Fast namnet på dansen med all sannolikhet inte har ett dugg med latinet att göra.

Social tango är improviserad. Ingen vet vad som följer härnäst. Därför är jag alltid här. Med häpnad finner jag: det var hit jag kom. Och hit. Och hit.

Lika häpen lämnar jag varje plats. Det stödjande benet skjuter bort mig. Eller snarare som en av våra tangolärare uttrycket det: golvet trycker bort det. Ett svindlande ögonblick är kroppen på väg. Tills golvet på nytt välkomnar, låter mig sjunka ner i det. Och stöter bort. Och...

Ett ständigt här och nu. Men tillsammans. Detta "här" börjar redan när vi ställs framför varandra. Eller ännu tidigare. Så fort vi ingår avtalet att stå framför varandra. Ett möte i improvisation med den andre. Ingen vet vart det ska föra oss. Båda lämnar över sin fulla uppmärksamhet.

Omfamning säger man om dansfattningen i tango. Abrazo. En gest som beseglar en pakt fri från den vanliga samvarons föreskrivna restriktioner. Men som ändå bär med sig allt det som är inskrivet i våra kroppar. Jag lämnar över min före-skrivna kropp åt den andra. Och jag tar emot, famnar, skriften på den andras kropp.

Utan skydd. I andning, lukter, muskler, senor.

Fyra gånger tre minuter varar omfamningen. Samspelet är så tätt och så innehållsrikt att det går åt fyra danser för att hitta varann (istället för det vanliga i svensk sällskapsdans som är två). Vi är i våra före-skrivna kroppar, och vi går samtidigt utöver dem. Vi lyssnar till, vi blir, varandras skrift. I rörelsen, i beröringen.

Dansgolvet är en plats innanför samhället. Men i dansen, i omfamningen, inbjuds jag att utpröva, att omformulera det avstånd som min kultur normalt dikterar för förhållandet människor emellan. Att omformulera avståndet mellan mig och partnern. Mellan mig och de andra paren. Mellan mitt ansikte och omvärlden.

Kanske är det det som är tangons yttersta förförelse. Ett annat sätt att beröra. Eller som det står i den text som inspirerar mig här i slutfasen, Erin Mannings "Negotiating influence. Argentine tango and a politics of touch":

En möjlighet till ett annat sätt att höra till i världen.⁸

Noter

1 Holm 2004, s. 9

2 Ursula Naeve-Bucher, "Schönes Fräulein darf ich's wagen, Ihnen Arm und Geleite anzutragen?" *Zu Näherung, Werbung, Versuchung und Verführung in der schwedischen und deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* (diss.), Stockholm 2001.

3 Bremer 1983, s. 37.

4 ibid. s. 88.

5 ibid. s. 88f.

6 Historiken går tillbaka bland annat på Birkenstock & Rüegg 1999 och den återfinns i sina huvuddrag i Holm 2004, s. 56ff.

7 citerat efter Birkenstock & Rüegg 1999, s. 78f, min övers. från tyskan.

8 Manning 2003.

Källor

Birkenstock, Arne & Rüegg, Helena 1999. *Tango*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Bremer, Fredrika 1983. *Hemmen i den Nya världen*, III, A. (Andra oavkortade utgåvan.) Kalix: K/B S-C.

Holm, Birgitta 2004. *Pardans. Med fragment av en kavaljersröst av J P*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Manning, Erin 2003. "Negotiating influence. Argentine tango and a politics of touch". *Borderlands e-journal*, Volume 2, Number 1.

Summary

The ballroom might be an excellent place to meet and experience social intercourse. But the dance itself has other meanings. Each social dance carries within it some of its origins and history. This article focuses on Argentine tango. In Argentine tango, with its sharp heels, hostile glances and aggressive movements, the repulsion seems to be more dominant than the attraction between the partners. More than seduction, anti-seduction. The tango emerged in the cities of Buenos Aires and Montevideo, among poor immigrants around the end of the nineteenth century. It was born out of a sense of hopelessness, but it developed as a gesture of scorn, a self-assertion in spite of all. The seduction it contains is the seduction to dance, to exist and to assert oneself. That is why the identity of tango is perfection, the skilful control of the body. But the soul of tango is emotion. When tango seduces it is the whole inner life that is called upon: the existence as such with all its defeats and victories, its pains and passions.

Hur låter förförelse?

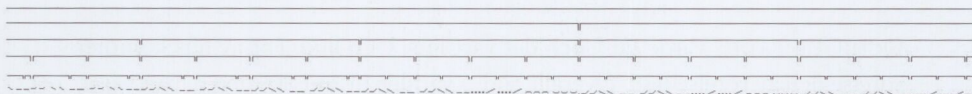
Owe Ronström

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 uggolor 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? Odysssevs 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 harpalek 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 uppätta. 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, sjörår 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 sjömännen 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 bäckhästen.

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 tjuugoårsperiod (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 "båsun" (långluren). "Du födjär basu fö mig, lyöting" (du förtrollar vall-luren för mig, din sate) skrek hon åt björnen och drämde till honom med båsun.¹¹

Det är denna bistra realitet som ligger bakom minnesramsor av det slag vallpigor hade att nogsamnt 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." (Grangårde, 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 vildjurens 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 utöware 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 öglas 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 blåsbäl" och "syndaskrynkla".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 ljust, förlägger vi vanligen det låga, kroppsliga och köttsliga, till trånga och mörka källarlokaler, 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 förförisk 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 mikrofonförmeddad intimitet.¹⁵

I Åmål eller Säfte, den svenska småstadens ikoner, är syndens lokal knappast 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 – förföriska – 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 ovänlig. 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 alkoholists 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 råddare 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:

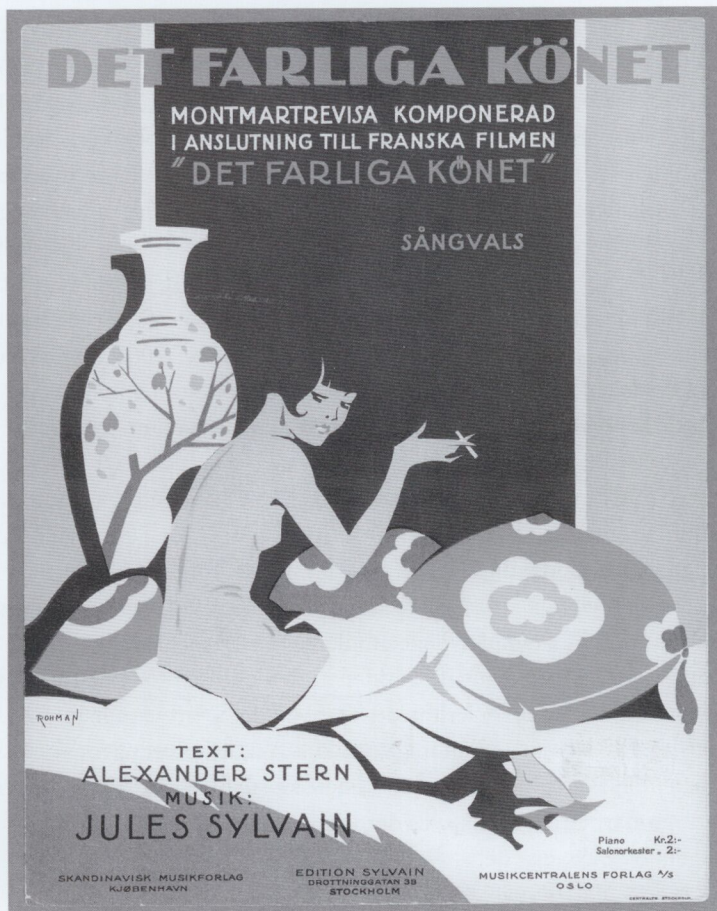
Bilden av 'fröjdappan', som efter stängningsdags belåtet tummar sina sedelbuntar – sammansatta av ungdomarnas, eller deras föräldrars, surt förvärvade slantar – är lika lättförståelig som bilderna av 'hänglet' utanför lokalerna och 'trängselfröjden' inne i dem. Kaféavdelningarna äro gärna 'orientalistiskt' 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 orientalistiskt 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 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, tjja, 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 djurlåten. 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 Björklunge kyrka, med stråkhanden lyft som hälsning till förbipasserande. Bland många spelmän har seden spritts att hälsa tillbaka, 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. *Dansbaneländet. 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/utgangna_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.

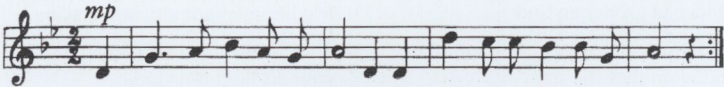
Litet vis- och låtlexikon

Till Österland vill jag fara. Höga Visans lustgårdsmyt i en svensk folkvisa eller Från fruktbarhetskult till katekes.

Är "Till Österland" en kärleksvisa eller en andlig visa? Är den en lovsång till jordisk blomstring och kärlek eller en visa om själen och det kristna dopet? Eller både och? Kommentatorer som Nils Dencker och Emil Liedgren har behandlat den som en odiskutabelt andlig visa, där brud- och brudgumssymboliken tolkas som människosjälens förening med det gudomliga, med Kristus, dvs. den tolkning som många teologer har applicerat på Höga Visan. Om denna bibliska text finns det emellertid nyare forskning, som för oss tillbaka till mellanflodslandet vid tiden före den patriarkala, monoteistiska religionens uppkomst, till dyrkan av fruktbarhetsgudinnan Ishtar.

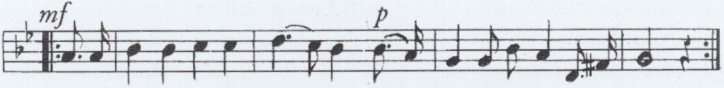
L. agnt Folkvisa

mp



1. Till Ös - ter - land vill jag fa - ra, där bor all - ra kä - ras - ten min
2. Jag där vill byg - ga en hyd - da, där mar - ken står ständigt så grön,
3. Min själ, du gö - re dig re - do den vi - da vä - gen att gå

mf *p*



bortom berg och dju - pa da - lar allt un - der så grö - nan en lind.
 och där trä - den ä - ro pryd - da med blommor, som dof - ta så skönt.
 ö - ver berg och tor - ra he - dar, förr - än nat - ten oss fal - ler up - på.

Ulr Weiner; Sångbok för skolan 1950.

Till att börja med ska vi se på vad den traditionella visforskningen säger. Visan anses vara besläktad med en holländsk kärleksvisa, "Na Oosterland wil ick varen", tryckt 1730, vilken i sin tur ska vara en omarbetning av fem strofer ur 1500-talsvisan "In Oostlant wil ic varen". I det första svenska trycket, ett skillingtryck från 1768, anges visan vara "sammanskrefwen af A. E. F.". Nils Dencker, som har skrivit en uppsats om visan, attribuerar den till matrosen Anders E. Flöjja, som skulle ha kunnat få kännedom om den holländska visan under sina

seglatser till Ostindien. Den melodi Flöija valde till visan har använts till den andliga visan "Jag är en främling bland alla", vilken i sin tur i skillingtryck har haft melodihänvisningen "På dig o Herre käre", psalm 312 i 1697 års koralbok. Dencker betraktar dessutom "Till Österland" som en "parallellföreteelse" till två olika andliga bröllopsvisor, vilka publicerades i skillingtryck ungefär samtidigt. Österlandsvisan presenteras också på följande vis i trycket från 1768: "Huru den Andeliga Bruden, den Helga Christeliga Kyrkan frögdar sig i Andanom öfwer Frälsaren och Brudgummen Christo, utdragen af den Heliga Skrift". Dencker har i sin uppsats från 1937 gjort ett noggrant arbete, inte minst genom att jämföra varje strof med såväl den holländska visan som med motsvarande bibeltext, i förekommande fall. Men visans popularitet under tvåhundra år ligger snarare i dess släktskap med Höga Visan, Gamla testamentets mest livsbejakande text, än med de lutherskt förnumstiga avslutande stroferna. Låt oss se på den kompletta vistexten i skillingtrycket:

- | | |
|---|--|
| 1. Til Österland wil jag fara,
Ther bor aldrakjärestan min,
Öfwer berg och djupa dahlar,
Alt under så gröner en lind. | 2. Alt för min kärastes hydda,
Ther står två trän så grön,
Som alltid äro beprydda,
Med Frugter som luchtå så skön. |
| 3. The grönskas båd Winter och Sommar,
I Lundenom ther the stå,
Thet ena bär Muskotte-Blommor,
Thet andra har Neglikor uppå. | 4. Ther är ock en Hage planterad;
efter ett högt förstånd,
Med Träd och Örter förmerad,
Som jag ej beskrifwa kan. |
| 5. Jag måste ock icke förglömma,
Then skiöna Christalle-flod,
The lefwande WattuStrömmar,
Som fugtar Trädernas Rot. | 6. I medjo af then Hage,
Ther står en lifsens Bom,
Bär tolf slags Fruchter å rade,
Och Löfwet är läkedom. |
| 7. Thess frugter är som Lustgårdars,
Beprydda med härliga Lucht,
Med Nardus, Saffran och Calmus,
Som gifwer en härligan lucht. | 8. Ther står och hälsobrunnen,
En lefwande Kjälla klar,
Hwars like icke är funnen,
Som Salomo skrifwit har. |
| 9. Min själ tu gör tig redo,
Then samma vägen att gå,
Öfwer Berg och torra Hedar,
För'n Natten faller oss på. | 10. Jag sökte om natten långa,
Alt om then mörka Qväll,
I Sängena min den trånga,
Then älskat har min Sjal. |
| 11. Jag sökte af alt mitt sinne,
Och fant honom icke ther,
Hwar skal jag honom nu finna,
Som min Siäl hafwer så kär. | 12. Jag drog uppå mina Kläder,
Och stod upp af min Säng,
Jag sökte på gator Och gränder,
Och fant honom icke igen. |

13. Ut i ett sådan tilfälle,
Som jag nu sökte så,
Mig funne the wägtare snälle,
Som kring om Stadenom gå.
15. Jag gick dock litet längre,
Alt om then mörka qwäll,
Ther fant jag then som fågnar,
Och älskat har min Själ.
17. Min Wän är röder och hwiter,
Utkårad blandt tusend i tahl,
Som morgonrodnans strimor,
Och Månen i Ajalons dahl.

14. Hör mig i Wägtare-Männer,
Som mig nu möta här,
Har i icke sedt then Wännen,
Som min Själ hafwer så kär.
16. Jag fattade honom med gamman,
Och förde honom med mig fram.
Ut i min moders kammar,
och wille ej släppa han.
18. En lillja mellan bergen,
Ett blomster i Saron fin,
Han satte mig på sitt hjerta,
Såsom en Signets Ring.

Så långt visar Dencker på sambanden med respektive den holländska visan (vers 1-3), Johannes uppenbarelse (vers 5-6) samt för resterande verser (7-18) Höga Visan. I de därpå följande verserna byts lustgården och brud-brudgum-symboliken ganska tvärt ut mot Ordet, predikan och boken. Dencker visar att Höga Visan byts ut mot Jesaja och Psaltaren, och i de sista stroferna förflyttas vi från Gamla Testamentets värld till Nya:

19. Herran, Herran har gifwit,
En lärden tungo mig,
At jag wet med them tröttom,
At tala i rättom tid.
21. Huru lustig äro the fötter,
På bergen beboda fred,
Förkunna tina rätter,
Predika tina salighet.
23. Han frälste min Själ ifrån döden,
Mina fötter ifrån fall,
Min ögon från tårar i nöden,
Thess Gud jag prisa skal.
25. Han hafwer mig förärat,
En Bok och til mig sändt,
Then jag skal dagelig lära,
Thet nya Testament.
27. Han hölt mig under riset,
Och i Kors-Scholan så,
At jag skulle blifwa wiser,
Och hans Ord rätt förstå.

20. Han väcker mig hwar morgon,
Han väcker örat så,
At jag kan utan sorgen,
Hans ord så wäl förstå.
22. En dag i tinom gårdom,
Är bättre än tusende år,
För oss här nedre på jorden,
I Psalmen skrifwit står.
24. Han lärde mig genom Propheten,
Förstå sitt lifsens Ord,
En kraft til saligheten,
För hwar och en som tror.
26. Then Boken skal jag wörda,
Såsom ett Lilium,
Hon lättar mig lagsens börd,
Thet helga Evangelium.
28. Han hafwer mig inskrifwit,
Mitt namn står i hans Bok,
Sin lag i hjertat gifwit,
när som jag dopet tog.

Att den svenska visan har "sammanskrivits", just pusslats samman, i protestantisk anda finns det knappast några tvivel om, och jag ska inte vidare orda om det här utan spekulera kring de första arton verserna. I vers 1 finner vi samma gröna lind som i t.ex. medeltidsballader, och i de följande verserna tecknas en lustgård som både blomstrar och bär frukt såväl vinter som sommar – en klassisk fruktbarhetssymbol. När så scenbilden är uppritad träder bruden ur Höga Visan fram, hon söker och finner sin brudgum, hon prisar hans skönhet och för honom med sig till sin moders hus. Där stannar den svenska visan blygsamt på tröskeln och läser i katekesen medan den gammaltestamentliga bibeltexten skildrar det älskande parets kärleksmöte.

Det mötet har under århundradena inbjudit till skilda tolkningar: i textens kyssar och omfamningar, i förförelsesymboliken som ser ut som en glädjefylld lovsång till sexualitet och fruktsamhet, till övervägande delen uttryckt av en kvinnogestalt, har såväl judiska kommentatorer som kristna teologer läst in förhållandet mellan Jahve och hans folk respektive Kristus och kyrkan. Hur skulle annars denna text kunna stå i *Gamla Testamentet*? Emellertid har arkeologer under 1900-talet i Mellanöstern funnit texter från tvåflodslandets fruktbarhetskult. De pekar på Höga Visans likheter med den mytologi som skildras där, representerad av t.ex. Tammuz-Ishtar-kulten i Mesopotamien. Bruden kan identifieras med den sumeriska gudinnan Inanna eller den babyloniska Ishtar när hon prisas i liknelser med städer, torn och palmträd, och brudgummen med hennes älskare Dumuzi respektive Tammuz. Författaren Anita Goldman har ägnat Höga Visan ett kapitel i sin bok om bibelns kvinnobild och hänvisar till en rad studier som knyter Höga Visans text till babyloniska fruktbarhetsriter och hymner. Höga Visans tillblivelse skulle då kunna placeras i ett tidsskede då tvåflodslandets fruktbarhetskult stred med de nomadiserande folkens ökenbaserade monoteistiska religion. Efter hand skulle en enda manlig gud ersätta de många av båda könen, och det manligas överhöghet stadfästas i judendom, kristendom och islam. I Höga Visans text har detta ännu inte skett, det finns fortfarande utrymme för sinnlighet och glädje – men det finns också ett fördolt hot, lustgården är inte ostörd. Att texten har fått finnas kvar i Gamla Testamentet beror enligt bibelforskarna på att den har knutits till kung Salomo, och som sagt på de senare allegoriska tolkningarna.

Inget av detta har de människor anat som har sjungit eller lyssnat till Österlandsvisan i Sverige, och lika lite de som har publicerat körarrangemang av visan med endast första versen. "Till Österland vill jag fara" har troligen av många till en början uppfattats som en andlig visa, så som den har presenterats

i bland annat skillingtrycken, men det är högst troligt att visan har överlevt på grund av de första arton verserna om lustgården och bruden än på grund av de tio sista om ordet och boken. Urvalet av verser i senare tryck pekar i den riktningen: Endast de 17 första verserna publicerades i P.D.A. Atterboms *Poetisk kalender* för år 1816, och en överblick över de många skolsångböcker och andra sångböcker där visan har tryckts under 1900-talet visar att ett urval (två till åtta) av de arton första verserna brukar tas med, men inga alls av de tio sista. I många fall trycks bara den första versen, som ju varken ger associationer till lustgård eller katekes utan låter som en vanlig lyrisk kärleksvisa. Hur som helst har visan efterhand transformerats från en andlig visa till en världslig, och visst är det fantasieggande att till och med hitta spår av för-patriarkalisk babylonisk fruktbarhetskult i en svensk folkvisa, även om tråden är tunn!

Beträffande visans titel har "Österland" i sångböckernas kommentarer associerats med det holländska Flandern eller med Finland (t. ex. i *Gröna visboken*), och Dencker föreställer sig att sjömannen Flöija syftar på det Ostindien han seglade på. Men namn som Österland, Österrik med flera syftar i äldre svenska visor ofta på ett fjärran fantasiland i allmänhet, utan direkt motsvarighet i geografien. Så är det med "Slottet i Österrik" och "Det står ett ljus i Österland". Också Edens lustgård lär ha legat i öster.

Ungefär tvåhundra år efter Flöijas visa gjorde Lars Gullin tillsammans med Gunnar Eriksson några sånger på Höga Visans tema: "Bossa på tå/b" (dvs. med en Taube-melodi som underliggande struktur) vilken börjar "Stå upp min vän och kom hit ut" samt "Dyningar", "Vad du är skön" och "Har någon sett". De sångerna finns inspelade på Lp:n *Göteborgs kammarkör sjunger Lars Gullin*.

Ingrid Åkesson

Källor

- André, Gunnel 1996. "Israels gud och erotiken eller Guds bilden i höga Visan eller Vad vet vi om guden som inte finns?" Presesföreläsning. *Religion och bibel* 1996.
- Dencker, Nils 1937. "Till Österland vill jag fara". *Folkminnen och folktankar* 24, 1937.
- Goldman, Anita 1988. *Våra bibliska mödrar*. Stockholm, NoK.
- Liedgren, Emil 1926. *Svensk psalm och andlig visa*. Uppsala: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Göteborgs kammarkör sjunger Lars Gullin*. Proprius Lp PROP 9988, 1987.

Body and Soul

"Body and Soul" var en vågad titel på en populärmelodi 1930. Kompositören Johnny Green utgick ifrån de tre orden när han skrev melodin. Han hade också bestämt sig för att titeln skulle komma på slutet: "...I'm all for you /body and soul/". Green skrev "Body and Soul" efter samma modell som de flesta andra populärmelodier vid tiden: 32 tacters refräng uppdelade i fyra 8-tactersperioder enligt modellen AABA.

Den är en av de mest spelade av alla s. k. jazzballader. /Texten/ är en smula vågad, /melodin/ är originell och tilltalande, men allra mest är det /harmoniseringen/ som gjort den till en sådan utmaning för improviserande jazzmusiker. "A"-partierna skrevs i Dess-dur medan "B"-partiet ("sticket") bryter det konventionella mönstret och moduleras över till D dur i fyra takter och sedan C-dur för att via de tre ackorden C, H och Bess återgå till Dess- dur. Sticket hade han komponerat några år tidigare när han skrev "Coquette", men ratat eftersom han då tyckte att det var för okonventionellt. Här fick han användning för det! "Body and Soul" har också en inledande 16 tacters vers, som är komponerad i ess moll och Ess dur. Total färdas den alltså genom fem tonarter!

Johnny Green var en klassiskt skolad pianist, född i New York 1908. Han hade utöver "Coquette" komponerat några populärmelodier innan han fick beställningen på en s. k. "torch song" av sångerskan Gertude Lawrence. Hon tog med sig melodin till London där den uppmärksammades, blev förlagd och inspelad av flera ledande dansbandsledare. Den blev strax därefter uppmärksammad i USA och införlivad i Broadway-musikalen "Three's A Crowd".

Den stora populariteten nådde den dock efter det att Louis Armstrong spelade och sjöng den 1930, vilket inspirerade flera av swingerans band och solister att göra egna personliga varianter av den originella melodin med den utmanande harmoniföljden: Henry "Red" Allen, Benny Carter, Gene Krupa, Earl Hines, Benny Goodman, Duke Ellington, Jimmy Blanton, Art Tatum, Jimmy Dorsey för att nämna några.

Men det var först när tenorsaxofongiganten Coleman Hawkins gjorde en inspelning av "Body and Soul" 1939 som den firade riktigt stora triumfer. Märkligt nog är den inspelningen en enda lång improvisation som bara har de inledande fyra tonerna gemensamt med ursprungsmelodin! Resten är en mästerlig uppvisning i musikalisk fantasi och dramatik. Hawkins spelar ömsom tillbakalutat och explosivt, fantasifullt och avspänt, oberäkneligt och nydanande. Denna 78-varvares två korus har blivit stilbildande för alla jazzsaxofonister, samtida och efterföljande: Chu Berry, Ben Webster, Lester Young, Don Byas,

Illinois Jacquet, Jack McVea, Buddy Tate, Budd Johnson, James Moody, Dexter Gordon, Sonny Stitt, Zoot Sims, Al Cohn, Sonny Rollins, John Coltrane m. fl. Det är kanske lättare att nämna de saxofonister som /inte/ har gjort versioner av Johnny Greens mästestycke. Hawkins själv spelade "Body and Soul" vid konserter och på otaliga inspelningar under hela resten av sitt liv (han avled 1969), utvecklade ständigt temat, improvisationerna och fraseringarna från ursprungsinspelningen 1939.

"Först måste man berätta en historia, sedan är det som att älska," sade Coleman Hawkins om sitt sätt att tolka Body and Soul. "Tänk dig att du vill ligga med en kvinna och du bara dyker på henne. Det går ju inte. Man måste uppvakta henne!". Vid ett annat tillfälle förklarade han: "Först bekantar du dig med melodin, sedan närmar du dig den mer och mer, smeker den, kysser den och sedan älskar du med den. Höjdpunkten blir klimax och den oackompanjerade kodan tillfredsställelsen". (Ur Scott de Veaux: *The Birth of Bebop*. Min översättning).

"Body and Soul" har blivit speciellt tenorsaxofonisters "mästarprov", men givetvis har även andra jazzartister gett sig i kast med utmaningen att tolka den. Bland dem märks pianisten och sångaren Nat King Cole som leker med melodi och harmonier och flätar in citat från såväl Gershwins "Rhapsody in Blue" som Griegs "I Bergakungens sal". Även Oscar Peterson, Erroll Garner, Hank Jones, Dave Brubeck och Thelonious Monk återkom ofta till "Body and Soul". Bland gitarrister märks Django Reinhardt och Les Paul, och av vokalister som gjort minnesvärda tolkningar finns Sarah Vaughan (Greens favorittolkning är en av hennes versioner), Frank Sinatra, Ella Fitzgerald och Tony Bennett. Billie Holiday gjorde ett antal minnesvärda insjungningar (i studio och vid andra framträdanden). Av de många textvarianter som förekommit som resultat av många inblandade textförfattare och uttolkare väljer hon den mest djärva: "My life a hell you're making / You know I'm yours for just the taking..."

Jens Lindgren

Källor

ASCAP:s hemsida. <http://www.ascap.com/ace/search.cfm?mode=search>
Friewald, Will: *Stardust melodies – The Biography of 12 of America's Most Popular Songs*. Chicago Review Press Inc., Chicago, Ill. 2004
Kinkle, Roger D: *The Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz 1900-1950. Vol. 2*. Arlington House Publishers, New Rochelle, N.Y. 1974.
de Veaux, Scott: *The Birth of Bebop*. Picador, Los Angeles. 1997.

Älskaren i gluggen

Bakom denna fantasieggande titel döljer sig i själva verket en vaggvisa. Men det är förstås ingen vanlig vaggvisa, den är fylld med koder och hemliga tecken! Kvinnan som sjunger den har en hemlig älskare. De kommunicerar med varandra genom olika tecken så att han ska veta när den äkta mannen är hemma eller inte. Tecknet kan bestå i en yxa, räfsa eller nyckel som läggs på taket eller sitter i knuten, en omkullvält stubbe eller liknande. Denna afton dyker dock maken oförutsett upp hemma och hon glömmer att ändra tecknet. Kvinnan måste i sin desperation få fram ett budskap till älskaren som är på väg in... Hon sitter och vaggar barnet och löser sitt problem genom att väva in budskapet till älskaren i vaggvisans text. Det kan t.ex. låta:

Skymtar du för gluggen
Kär söten min
Gud välsigna skuggan
Men kom inte in
I aftse jag glömde den stubben att resa
Jag menar den karlen
Är viller och galen
Som inte ser att far är hemma
Aj, aj far är hemma¹

Visan kan ha en eller flera verser. I vissa varianter börjar husbonden efter ett tag undra över den märkliga vaggvisa som hustrun sjunger. Men hon viftar bort frågan och säger att något måste man ju hitta på att sjunga om, så att lillen kan somna! Ofta har visan åtföljts av en berättelse som sätter in åhöraren i omständigheterna och förklarar den lite dunkla texten.

Sången berättar att den hemlige älskaren lär ha varit en munk från Husaby kloster. Maken ska ha lyckats fånga in munken med hjälp av ett vargnät och pryglat honom. Munken flydde men blev av med sin kåpa. Den lär fortfarande visas upp i Husaby kyrka som ett sedelärande exempel. I vissa varianter sägs det att älskaren var präst och i andra att en dräng och en piga var förälskade men att flickan var tvungen att gifta sig med en gammal gubbe; detta till trots fortsatte de sitt kärleksförhållande i smyg.

Visan är gammal och finns spridd i hela det nordiska området. Motivet i texten kan man hitta i Boccaccios (1313-1375) *Decamerone*. Den innehåller en liknande historia, som utspelar sig i Florens, och som har påfallande likheter

¹ Upptecknad av Levin Christian Wiede (nr. 398 i hans vissamling), utan angiven proveniens eller traditionsbärare.

med den svenska vistraditionen. Här är det hemliga tecknet ett åsnehuvud som är vridet mot eller från Florens beroende på var den äkta mannen befinner sig. Men man finner den även i Tyskland, dit den lär ha kommit i mitten av 1500-talet. Till Sverige kom visan först under 1800-talet. Den blev mycket populär och det finns mängder av uppteckningar, skillingtryck och inspelningar från hela landet. Det första skillingtrycket kom 1825, men visan var så populär att den trycktes ett flertal gånger fram till början av 1900-talet. Ibland är endast en vers eller brottstycken bevarade men ibland är den mer fullständig. Melodin går oftast i dur och har i allmänhet inte så stort omfång. Flera av melodivarianterna påminner en del om vaggvisans repetitiva och enkla uppbyggnad. Ibland har man även blandat in några vanliga vaggvisefraser i texten så som "Kråkan sitter på taket" eller liknande.

Ulrika Gunnarsson

Källor

Ej tryckta källor:

Svenskt visarkiv

SVAS

Skämtvisregistrant (SKV 188)

Ms KVHAA Wiede Bd 8 (kop.)

Provinsialtoner 20/5 2001 SR P2

Litteratur:

Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1989: *Skämtvisor från fem sekel* Stockholm: Svenskt visarkiv/Svea fonogram.

Mjöberg, Josua 1908: "Visan om älskaren vid gluggen", *Svenska landsmål* 1908. Stockholm: P. A. Nordstedt & Söner. s.65-76

Finska lura

Jag är född och uppvuxen på ett litet skogsjordbruk i gränstrakterna mellan Närke och Östergötland. Min fråga till *Folkminnen* gäller en sång, som min farfar sjöng för mej och min bror. Han kallade den "Finske lura". Jag minns bara detta: "Först i Hällemo och sen i Tjällemo och sist hos gummorna på Falla." Nu undrar jag: finns det möjligen någon sång med denna strof, eller var detta något han diktade själv?

Denna fråga till Folkminnen, insänd av Lennart Samuelsson i Grytgöl, Hällestads socken i Östergötland, lästes upp i februari 2001. Det enda svar vi kunde ge var att orden knappast kan ha kommit i början av sången, de verkar snarare

vara något slags omkväde. Och de förklarar inte varför farfadern hade kallat sången "Finske lura".

Tursamt nog lyssnade en annan Hällestadbo, Karl-Ivar Ljungberg, på programmet. Han kunde ge besked:

Vi är ett gäng i en kurs om gamla torp och deras historia i Finspångs kommun. I gamla anteckningar har vi funnit en visa som kallas "Finske lura" och som skulle ha sjungits ganska långt tillbaka i tiden bl .a. i Grytgölsbygden. Visan lyder enligt följande:

Vi ska ge oss ut och sälje nubber
och ta förtjänsten för Tjällmo gubber.
Å den förtjänsta blir oss mycket bra.
Sen ska vi danse te Finske lura
först i fastera, å sen i stuera.
Först i Hällemo, och sen i Tjällemo,
och sist hos gummera på Falla.

Att "Finske lura" var ett dricka är känt av oss, detta har ju Linné skrivit om. Men är visan lokalt nedtecknad och i så fall av vem, och finns det fler verser? Vi är mycket tacksamma om ni känner till något om detta.

Vi frågade Eva Danielson på Svenskt visarkiv om det finns någon annan uppteckning av visan. Det gör det inte, visan verkar vara ensam i sitt slag. Av dialekten och ortnamnen att döma har den diktats just i Hällestad, kanske någon gång på 1800-talet. Den har tidigare varit publicerad i *Hällestadshygden* nr 2, 1976, där man kan läsa namnet på den traditionsbärare som mindes texten: Oskar Örberg i Skratortorp.

Raden "först i fastera, å sen i stuera" kan kräva en kommentar. Orden betyder "först i farsturna (förstugorna), och sen i stugorna". Tjällmo är Hällestads grannsocken. Något Hällemo är inte känt; namnet kan ha konstruerats av Hällestad och Tjällmo för att tjäna som rimord. Falla avser sannolikt byn Hällestads Falla väster om Finspång.

Man får intrycket att visan är från husbehovsbränningens tid och att den har diktats av glada Hällestadspojkar. De har så gott om brännvin att de kan göra sig en förtjänst på det – till Tjällmogubbarnas förtret, kan man tänka – och nu vill de ta sig en svängom med kvinnfolket i båda socknarna.

Det allra intressantaste i visan är nog de båda ord som har gett visan dess namn: "finska lura". Vad är det? Som Karl-Ivar Ljungberg skriver är det ett slags dricka eller öl, omnämnt av Linné i flera av hans skrifter. Enligt SAOB återgår "lura" på ett finskt ord, *luura*, med betydelsen 'öl'. Möjligen är det ett germanskt lånord, besläktat med tyska *lauer*, 'afterlank', 'aftervin'.

De finnar som alltsedan medeltiden sökte sig till Stockholm och som på 1500- och 1600-talen koloniserade mellansvenska skogsbygder förde alltså med sig konsten att brygga ett öl eller dricka som blev känt också bland svenskarna. Antagligen var det alkoholstarkt. Det finns omnämnt redan i Haquin Spegels stora epos *Guds Werk och Hwila*, tryckt 1685, där man läser: [De finnas] "Som gåå så rusige, så rasotte och glade, / At man tor tänkja the Finsk-Lura drukkit hade."

När Linné gav sina föreläsningar i dietetik och kom in på olika sorters öl och deras egenskaper, antecknade en av hans lärjungar: "Finska 'luran' är tjock och nästan mjölkfergad och kokas med glöggade stenar, kan altså icke wara hälsosamt; dock är denna dryck mästedelen denna tiden obekant i Finland, den brukas på Ösel och i andra ryska provincier." (Lindfors 1907, 112)

Redan tidigare hade Linné omnämnt finsk lura i Lapplandsresan (1732) och Dalaresan (1734). I den senare reseskildringen ger han en detaljerad beskrivning av hur bönderna i Lima socken framställer lura: "Luran praepareras således: när maltet blifwit mäلت, malit, i wattn däfwigt, krammas det tilsammans emellan händerna klumpewis, lägges in uti en het ugn at bakas och då det är som aldra hetast släkes uti et käril fult med wattn, hwartil lägges pors eller humbla och med eldadt loo [lod] röres omkring, aftappas, sedan det giäst." (Linné 1953, 112)

En som delade Linnés uppfattning att finsk lura var skadlig för hälsan var C.N. Hellenius, som 1780 framlade doktorsavhandlingen "Anmärkningar öfwer Finska Allmogens Bryggnings-sätt". Det berodde enligt honom på att vörten inte kokades och att de upphettade stenarna brände vid delar av mäsken och lämnade andra närmast oförändrade. Han befarade också att stenarna kunde avge skadliga ämnen till vörten (Thunaeus 1970, 70).

I Bellmans diktning hittar man finsk lura tillsammans med många andra slags öl som dracks vid hans tid. En bellmansforskare upprättade på 1800-talet följande katalog över ölsorter som nämns av Bellman: öl, dubbelt öl, enkelt öl, porsöl, tallstruntöl, körsbärsöl, färsköl, buska (färsköl), svagöl, Doppelbier, Dantziger Doppelbier, Schwachbier, Rostockerbier, Braunschweigmumma, öl från S:t Helena, porter, Westmans-porter, dricka, svagdricka, finsk lura samt här till även vört (i betydelsen öl), ölostvassla, mjöd och björklaka (ibid., 141).

Ett par radiolyssnare hörde av sig till Folkminnen med ytterligare upplysningar om finsk lura. Berit Viholainen, Västra Frölunda, var för många år sedan på besök i sin mans hemland. "Då avsmakade jag denna nog så vidriga dryck", skriver hon. Hon gissar att den är spridd över hela Finland, "fast min

karl stammar från Östkarelen. Hoppas den är mindre vanlig nu. Proportionerna behärskar jag inte, men den är en korsning mellan öl och brännvin och görs på vatten, jäst, malt, ev. socker. Den är mycket snabbgjord!"

John Larsson, som numera bor i Birkeröd i Danmark men som är född i Hjortsberga i Småland, hörde berättas att folk "ute i skogarna" berusade sig genom att dricka "lura", en drickablandning gjord av socker och jäst. Han har själv inte smakat den, men han skriver att den inte kan ha smakat mycket bättre än den mäska av socker och jäst som studenterna i Uppsala drack på 60-talet. Han tillägger att det finns en slängpolska efter en bohuslänsk spelman, Halldin Johansson, som heter "Finske lura".

Det verkar alltså som om "finsk lura" av idag inte är något för finsmakarna. De som dricker lura i vår tid gör det av samma skäl som på Haquin Spegels tid: för att bli "rusige, rasotte och glade".

Bengt af Klintberg

Källor

Hellens, Carl Niclas von 1780. *Anmärkningar öfver finska allmogens brygnings-sätt, med philosophiska facultetens samtycke, wid kongl. academien i Åbo, til allmän granskning förestälde af Carl Niclas Hellenius* Åbo: Frenczell.

Hällestadsbygden. Information från Hällestads hembygdsförening. Nr 2, 1976. Hällestad.

Lindfors, Otto 1907. *Några Linnéstudier*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.

Linné, Carl von 1905. *Flora Lapponica*. Uppsala, 1905.

Linné, Carl von 1953. *Linnés Dalaresa jämte Utlandsresan och Bergslagsresan* [redaktör: Arvid Hj. Ugglå]. Stockholm: Geber.

SAOB uppslagsordet "lura".

Spegel, Haquin 1685. *Guds werk och hvila Thet är hela werldenes undersamma skapelse*. Stockholm: Niclaus Wankijf

Thunaeus, Harald 1970. *Ölets historia i Sverige*. Stockholm: Almqvist & Wiksell

Danny's dream

"Danny's dream" av och med barytonsaxofonisten Lars Gullin (1928-1976) är en av den svenska jazzens mest kända inspelningar, kanske den främsta i vår egen jazzkanon. Det är en stillsam melodi med en något melankolisk känsla, en melodi som Gullin tillägnade sin 4-årige son. Låten spelades in 1954 och blev ett slags signum för tidens moderna, "coola", svenska jazz. Detta uppfattades av samtiden ej enbart positivt, eftersom stycket av vissa kritiker förknippades med "fäbodjazz", vilket då var ett omdiskuterat och ifrågasatt sätt att göra

jazzmusik, fjärran från de gängse amerikanska idealen – flera år innan Bengt-Arne Wallin, Nils Lindberg och Jan Johansson hyllades för jazz i folkton, eller "Jazz på svenska", för att låna den titel som användes på Johanssons skivor. Ordet fåbodjazz var f.ö. missriktat när det gällde Gullin, det hade i så fall mer att göra med framför allt Wallins och Johanssons intresse för fåbodarnas och annan äldre folkslag musik. Gullins musik hade snarare indirekt släktskap med komponerade melodier i "folklig" stil av svenska och nordiska nationalromantiskt inriktade tonsättare.

Här ska det handla mer om själva kompositionen per se:

"Danny's dream" går i en av Gullin ofta favoriserad tonart, Ass-dur eller, som här, parallelltonarten f-moll. (Bland andra Gullin-kompositioner som har denna tonart kan nämnas två som också tillägnades sonen Danny, "Danny-O" och "First walk", båda från 1951. Den senare gjordes när Danny tog sina första steg, men var samtidigt ett talande exempel på att Gullin funnit sin egen väg som kompositör, alltså en dubbeltolkning av melodititeln "First walk".)

"Danny's dream" inleds med ett stillsamt, enkelt vistema i f-moll, en nedåtgående fras som upprepas sekvensartat, harmoniken är organiskt lugn och ganska konventionell, fraslängden är 2 x 2 takter. Därefter följer melodins höjdpunkt: själva "berättelsen", som en underbar dröm, med stora jublande språng (i Ass-dur), också en upprepad fras, 2 x 2 takter. Den följs direkt av en fallande melodilinj i jämna fjärdedelar, en modulation och överledning tillbaks till f-moll, 2 x 2 takter. Därpå repris på inledningen, med en dramatisk stegring då den andra frasen spelas en oktav högre. Ass-duravsnittet återkommer, men nu förkortat till hälften, 2 takter. Så följer en codaliknande avslutning, 4 takter, med en livlig, rikt utsmyckad harmonisk blandning av dur och moll för att sluta i f-moll. Intressant är hur en stor del av melodin rör sig kring tonikan och tonikaparallellen, alltså i både moll och dur.

"Danny's dream" är en sannskyldig ballad, en berättande visartad melodi, i det lilla formatet, intim till sin karaktär och utformning; ett ovanligt stycke Kleinkunst i den svenska jazzhistorien. Den korta kompositionen är innehållsrik med sina kontrasterande temadelar. Hela temat består således av enbart 22 (egentligen 12 + 10) takter, vilka även bildar underlag till de improviserade solokorusen.

Efter melodikorusen följer i skivinspelningen improviserade solon på barytonsax (22 takter), försiktigt förstärkt elgitarr av Rolf Berg (22 takter) och kontrabas av Georg Riedel (12 takter) varpå stycket avslutas med temats sista 10 takter. Denna inspelning är således totalt fyra korus lång, sammanlagt 88 4/4-

takter. Soloimprovisationerna bygger i stort sett på temats originalharmonik. Gullin har mycket att berätta i sitt relativt korta solo. Efter ett par inledande brutna ackord påbörjar han ett sprudlande, fantasifullt broderi. Hans rytmiskt intrikata frasering utmärks av böljande triolrörelser, omväxlande med sextondelar och trettitvåondelar. Den mjuka, vemodiga klangen i hans instrument är nästan helt vibratofri. Denna Gullin-improvisation brukar nämnas som en av hans främsta och torde tillhöra de konstfullaste jazzsolon som inspelats på barytonsaxofon.

"Danny's dream" belönades med *Orkester Journalens* pris Gyllene Skivan för 1954 års bästa svenska jazzinspelning. Något uppseendeväckande tycks det som Gullin framförde stycket offentligt endast en gång – i samband med att han mottog priset på Stockholms Konserthus i april 1955. En inspelning av den konserten har sparats och finns utgiven. Den versionen, som endast har solo på barytonsax, givetvis helt annorlunda jämfört med skivinspelningen, har inte det avspända lugn som originalet, men saknar därför inte intresse.

"Danny's dream" har långt därefter textsatts (av Petter Bergman på 70-talet) och spelats in på skiva, både i vokala och instrumentala tolkningar, sammanlagt inte mindre än 14 versioner (2006). Den under Gullins livstid sällan spelade melodin har således på senare år blivit en svensk standardlåt med ovanligt många olika nytolkningar. Melodins klassikerstatus är helt grundad på den ofta återutgivna skivinspelningen från 1954.

Jan Bruér

Källor

Bruér, Jan 2007. "Lars Gullin och Danny's dream", ingår i *Guldår & Krisår* (ss. 89-100. Där finns ett notexempel på melodins och barytonsaxsolots första 12 takter). Diss. Institutionen för musik- och teatervetenskap och Svenskt visarkiv, Stockholm 2007.

Knox, Keith & Lindqvist, Gunnar: *Jazz Amour Affair, en bok om Lars Gullin*. SKAP/Svensk Musik, Stockholm 1986.

Skivinspelningar

Lars Gullin Quartet: *Danny's dream*. Insp. för skivmärket Metronome i Stockholm den 25 maj 1954, först utgiven på Metronome MEP 75, återutgiven på ett flertal CD, bl. a. *The Legendary Years, Vol. 5* (WEA 9031-77576-2), *Fäbodjazz* (Metronome Warner 3984-23068-2, där inspelningarna återges i fel hastighet och som alltså bör undvikas), *Guldkorn* (Metronome Warner 8573-84674-2), *Danny's dream* (Dragon DRCD 396) samt antologin *Svensk Jazzhistoria Vol. 7* (Caprice CAP 22042). En konsertversion från 1955 finns i Dragons Gullin-serie (DRCD 224) samt i SKAP:s jubileumsbox *Infogram* INFO-033/1.

Flottarkärlek

På femtioalet fanns det fortfarande hembiträden i medelklassen. Vårt hette Gunnel och kom från Gästrikland. Det tidstypiska punkthuset i fem våningar i Sundbyberg befolkades för övrigt till stor del av invandrade norrländska familjer som vid årligen återkomande tillfällen fyllde farstun och hisschaket med dragspelsmusik och surströmmingsdoft.

Medelklassen hörde hemma i husets översta våning (där uppskattades inte alltid dragspelen och surströmmingarna), medan tvåorna därunder kunde framstå som ett slags arbetarkvarter, från vilket männen om morgnarna sågs vandra iväg med matsäcksbagar mot Sieverts kabelverk och de andra fabrikerna i Stockholms första industriförort.

Gunnel hade gärna radion på medan hon lagade uppstekt havregrynsgröt eller råakor med fläsk till lunch. Hon hade ofta intressanta åsikter om det som spelades.

Jag har inget minne av att vi satt vid radion den där kvällen den 26 januari 1952 när supernovan Snoddas flammade upp i den svenska vinternatten, men jag var ju bara fyra år vid det tillfället och befann mig väl vid de medvetna minnenas suddiga horisontlinje. Att vi vid andra tillfällen lyssnade på Lennart Hylands program "Karusellen" kan jag dock erinra mig. Nåväl, det blev Gunnel som för mig målade upp Gösta "Snoddas" Nordgren (med betoning på första stavelsen i Nordgren). Eftersom han på vårt våningsplan mest tycktes väcka förargelse förblev han för oss barn en okroppslig men ändå underligt förförisk figur, en svävande röst i etern.

En nästan skräckblandad kulmen nåddes någon gång på försommaren 1952. Snoddas och hans dragspelare (troligen var det Lill-Erik Person) gjorde ett framträdande på idrottsplatsen i Sumpen, under sin av managern Torsten Adenby i turbotempo frampiskade riksturné. Ingen av familjerna från plan fem hade en tanke på att låta sig representeras på IP, men Gunnel, som hade ledigt denna dag, gick dit tillsammans med en väninna. Hon berättade målande, och fick ta om berättelsen många gånger: En betydande del av norra Storstockholms befolkning hade sökt sig till evenemanget. Ett trafik- och parkeringskaos uppstod, sabelsvingande poliskonstaplar försökte styra upp det hela, men när Snoddas – försenad – anlände, då var hela området så fyllt av PV444-or, Volkswagenbubblor, Saabar och en och annan Ford Anglia att sångaren helt enkelt fick klättra upp på biltaken och vandra över bilhavet för att nå estraden. "Snoddas gick på bilarna" var den mest etsande passusen i Gunnels framställning, som vi lyssnade till med gapande munnar och uppspärrade ögon. På tidningsbilder

och affischer kunde jag se Gösta Nordgrens leende, kepskrönta nuna, men det var väldigt svårt att få denna alldagliga uppenbarelse att stämma överens med skildringarna av närmast leviterad hänryckning. Snart skallade gårdar och lekplatser av omdiktningar, som "haderian hadera, doppa Snoddas i chokla" och många mycket värre varianter som jag inte vill gå in på här.

Snoddas var knappast någon förförare. Flottarkärlekens blodvallningar härörde kanske snarare från en länge uppdämd längtan att låta sig *förföras*, en längtan som när den kom till så ohämmat uttryck chockerade de folkhemsbyggande. Trekvarts sekels folkbildningsmödor kom liksom i rekyl; det högstämnda och konstfullt allittererade återkastades som i en narrspegel. De bildade kände sig parodierade, kanske pinsamt avklädda.

Visan "Flottarkärlek" hade skapats 1949 av folkskolläraren Hugo Lindh (1899–1979), som också var ungdomsledare i Unga Örnar och sedermera blev yrkesskolerektor i Borlänge. En representant alltså för den moderna, pedagogiska och folkhemska ordningen. Och här tycks denne ordningsmans kittlande längtan efter förförelse formligen forsa fram. I en intervju i tidningen Såningsmannen berättar Lindh, som hade växt upp i det hälsingska Ovanåker vid Voxnan, hur han sett flottarna arbeta med timret: "Jag hörde deras taktfasta 'hej å hå' och deras karlavulna sånger, ja det var bilder som etsade sig så starkt in i mitt barnasinne att jag aldrig glömt dem. Ännu i dag känner jag en vällustig rysning när jag kommer ihåg dessa stora, breda, präktiga karlar". Med tjugohundratalets referensramar kan väl dessa vällustiga flottarminnen förstås ge upphov till en del oväntade, gränsöverskridande associationer.

Men som många påpekat är det inte bara minnesbilder från något slags flottarverklighet som flyter upp mellan stockarna i "Flottarkärlek", utan snarare den föreställda och formsköna värld av obändiga och känslöstarka skogsmän, kolare och spelmän som målas upp i det tidiga 1900-talets Bergslags- och Norrlandsromantik; en folkhögskolornas, folkbildarnas och huvudstadsskaldernas dyrkan av det "naturligt" obildade. Utan Dan Andersson ingen Hugo Lindh – men utan speglingen i Lindh skulle kanske inte Andersson till sist ha erövrat den plats i den svenska folklighetens kanon som han ännu intar. Men det krävdes natursångaren Snoddas distanslöshet till romantiken för att visan skulle ge resonans i de svenska hjärtesträngarna. Den kanske alltför professionelle Harry Brandelius hade spelat in visan kort efter dess tillkomst, men utan någon publikframgång.

Snoddas var ändå knappast någon förförare, nej. Men Lindhs "Flottarkärlek" är ju faktiskt ett slags katalogaria à la *Don Giovanni*. Snoddas träder in på

scenen som en odödlig svensk Leporello och återberättar sin för länge sedan unge herres eskapader "ifrån Norderås till skiljet ner vid Berg". Flottaren är aristokraten som kan (och förväntas) ta sig friheter som inte anstår bönder, tjänare och folkskollärare. Man berättar gärna i bygderna om honom med en vällustig rysning – medan månen över moarna går vall. Och liksom hos Mozart är det hos Lindh melodin, den musikaliska formen, som tar över och talar för sig själv. Det är överhuvudtaget märkligt att visans musikaliska egenskaper har diskuterats så lite. Lindhs schottisaktiga melodi har en omisskännlig särprägel i all sin alldaglighet (liksom Snoddas), med det överraskande och nästan hisnande "haderian" i refrängen som höjdpunkt. (Just refrängen utelämnades för övrigt vid det där framförandet i Karusellen 1952; om det var av programtidsskäl eller av omtanke om den "goda smaken" är omdiskuterat.) Liksom Leporello tonar ut sig ur sin förförelseberättelse med ett menande "ni vet vad han gö---r" (voi sapete quel che fa) på brutna treklanger antyder Lindh/Snoddas med detta "haderian" onämnbare händelser vid flottarvattnen.

Anders Hammarlund

Källor

- Sima, Jonas 1996. *Sagan Snoddas: Sverige i oskuldens tid*. Stockholm: Carlsson.
Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå universitet. Skellefteå: Ord & visor.

Flottarkärlek

Det svaga är det starka värt. Kvinnohjärtan smälter som vax i flottarnas famn.

Text och musik: HUGO LINDH

Piano *f*

1. Jag var ung en gång för läng-e sen en flot - ta - re med färg. Al - la jän - tor var som vax ut - i min spe - lat som mar - nät - ter - na till dans vid Ri - mo bro. Jag har dan - sat med den vack - ra Maj i

famn. I al - la torp i al - la by - ar ha - de jag en li - ten vän i - från Näs. Jag har svu - rit blon - da An - na e - vig kär - lek, e - vig tro me - dan

Nor - der - äs till skil - jet ner vid Berg. lä - ger - el - den fal - nat in - vid As. Ha - de - ri - an - ha - de - ral - la ha - de -

f *gm*

Copyright 1952 by WESTLINGS MUSIKFÖRLAG, Stockholm

ri - an - ha - de - ra, I - från Nor - der - ås till skil - jet ner vid Berg. 2. Jag har
4. Jag har

B $\flat$ F C $_7$ F

spe-lat på mitt hand-kla-ver för flot - ta - re vid ån, jag har spe-lat för min kä - ra, där som norrskensflammar går ö - ver spe - lat för småkul-lor-na på Näs. Jag har
sät - rar-na vid Öst-er-vä - la fjäll. Jag har

F A $_7$ B $\flat$ g m F C $_7$ F

dan-sat ö-ver fors-ar-na med äl-vor och med rån, me-dan dag-gen gått till ro på äng-ens gräs. Ha - de-
slum-rat i min far-kost, där som vildmarkspulsar slå, me-dan stjär-nor-na gått vakt på him-lens päll.

F g m C $_7$ F

ri - an - ha - de - ral - la, ha - de - ri - an ha - de - ra, I från Nor - der - ås till skil - jet ner vid Berg. 3. Jag har

F F $_7$ B $\flat$ g m F C $_7$ F F

5. Jag ska spela på mitt bälgaspel
så länge jag finns till
i min koja invid Rekarforsens fall.
Jag ska drömma, jag ska älska, jag ska sjunga
om jag vill,
medan månen över moarna går vall.
Haderianhaderalla etc.

Författarpresentationer

STEFAN BOHMAN (f. 1956) är chef för Musikmuseet sedan 2000. Tidigare ansvarig för bl a arkiv, dokumentation och forskning vid Nordiska museet. Fil dr i etnologi med en avhandling om arbetarrörelsens musik. Docent i museologi. Har bl a skrivit böckerna *Historia, museer och nationalism* (1997) och *Musiken i politiken - konstmusik som kulturarv* (2003).

BIRGITTA HOLM (f. 1936) är prof. emeritus i litteraturvetenskap, Uppsala universitet. Författare till böcker om Gösta Oswald (1969) Fredrika Bremer (1981), Selma Lagerlöf (1984), Sara Lidman (1998) samt den i år utkomna Victoria Benedictsson. Andra publicerade verk är essäsamlingen *Tusen år av ögonblick. Från den heliga Birgitta till den syndiga* (2004). Verksam som kritiker och essäist samt med framträdanden i radio och TV. Särskild relevans i det här sammanhanget har boken *Pardans* (2004) samt *Två steg från himlen*, en föreställning på Klara Soppsteater av och med Birgitta Holm.

PER JENSEN (f. 1956) är professor i etologi (läran om djurs beteende) vid Linköpings universitet, IFM Biologi. Hans forskningsområde handlar huvudsakligen om sambandet mellan genetik och beteende och hur domesticeringen av djur har förändrat dem. Han är också ansvarig för flera kurser i etologi vid universitetet, vilka täcker in områden som människans beteende och evolution. Per Jensen har skrivit flera böcker inom området, t ex *Djurens språk – samtal om makt, sex och barnuppföstran* (2001), samt ett åttiotial vetenskapliga artiklar. Han är också hängiven folkmusiker med fiol och svensk säckpipa som huvudinstrument och var i sin ungdom en hyfsad polskedansare.

SYLVIA NANNYONGA-TAMUSUZA (f. 1968) är fil. doktor (PhD) i musik-etnologi och "senior lecturer" i musikvetenskap vid Makerere University i Kampala (Uganda). Till hennes specialområden hör sambanden mellan musik, identitet och kön. Hon har också arbetat med relationen musik och dans samt musik i skolan. För närvarande arbetar hon med ett projekt om afrikansk musik och afrikanska musiker i Norden.

MATS NILSSON (f. 1952) är fil. doktor i etnologi och universitetslektor vid Göteborgs universitet där han undervisar framför allt inom etnologins folkloristiska tradition. Specialområden är dans, danser och dansande i vid mening, även om polskan som dans, dansmusik och estetik står i centrum, och han har själv dansat i olika sammanhang i 40 år.

OWE RONSTRÖM (f. 1953) är professor i etnologi vid Högskolan på Gotland, dessutom musikanter och radiomedarbetare. Som forskare har han ägnat sig bl.a. åt musik, dans, migration, ålder, kulturarvspolitik och öar. Han är författare till många böcker och artiklar, senast *Kulturarvspolitik* (2007).

EVA SJÖSTRAND (f. 1958) är körsångare, journalist och författare, kulturedaktör vid SR Gotland, producent för programmen *Vågor* och *Mimer i P2*. Författare till bland annat folkmusikdramerna *Volund* och *Utlottningen*. I boken *Grodda* (2005) berättar hon om polskans grepp om människan. Våren 2008 sätter Länsteatern på Gotland/Gotlandsmusiken upp Eva Sjöstrands pjäs *Ljus. Gullin*.

KARIN STRAND (f. 1970) är fil. doktor i litteraturvetenskap och arkivarie vid Svenskt visarkiv. Hon var tidigare verksam som lektor vid Umeå universitet och undervisade då bland annat i populärfiktion och skapande svenska. I sin forskning intresserar hon sig för folklig och populär sånglyrik. År 2003 dispute-rade hon på avhandlingen *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Artikeln är en bearbetning av resonemang ur denna.

KARIN STRAND • Sirenen i etervågorna

Mikrofonsång, genus och förförelse i radions barndom

MATS NILSSON • Förförd i folkdans – kan man bli det?

STEFAN BOHMAN • Musik, förförelse och politik

Varför är Wagner fortfarande kontroversiell?

EVA SJÖSTRAND • Ett ögonblick

PER JENSEN • Dansen ur ett etologiskt perspektiv

SYLVIA NANNYONGA-TAMUSUZA • Gendering "Musicking"

Commodification of Women in the Music Business in Uganda

BIRGITTA HOLM • Tango – förförelse eller anti-förförelse?

OWE RONSTRÖM • Hur låter förförelse?

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON

Till Österland vill jag fara / Body and Soul / Älskaren i gluggen /

Finska lura / Danny's dream / Flottarkärlek

musik & förförelse



Svenskt visarkiv
STOCKHOLM