Forskningsprogrammet Musikskapandets villkor

Umeå universitet

Rapport nr 1

Alf Arvidsson

# Musik som social process: modeller för förståelse

Version 1/2010-03-01

Musik som kommunikationsprocess. Inom ämnet ”Informationsteknik” som sedan utvecklades till medie- och kommunikationsvetenskap lanserades tidigt en modell av kommunikationsprocesser som ett flöde, i enkel form uttryckt som sändare – budskap – mottagare, och i olika versioner uppdelad i flera led, och med kompletterande begrepp för t ex ”störningar” och ”feedback”. För musikområdet utvecklades en komplex variant av professor Ingmar Bengtsson (1973). Den har haft relativt stor genomslagskraft bl a genom Philip Taggs internationellt kända doktorsavhandling (1979). Att märka är att Bengtsson skrev in tonsättare – notskrift – musiker som del av sändarsidan, något som implicit gör den klassiska musikens dominerande existensform till norm för all musik. Olika sätt att skriva in ”feedback” till trots, så är kommunikationsmodellen huvudsakligen enkelriktad – något som var en passande metafor för 40- och 50-talets radio- och TV-sändningar och för nyhetsförmedling i samhället, men som har brister när det kommer till att förklara konstnärliga formers existens. Det kan i sammanhanget också nämnas att arkitekten och chefen för Statens Planverk Lennart Holm utvecklade en ”strategi för kultur” 1964 som väsentligen byggde på strukturen produktion-distribution- konsumtion; även om begreppen där är hämtade från nationalekonomins analys av varucirkulation är strukturen likartad. Modellen kom att få stort inflytande på den statliga kulturpolitiken inklusive Rikskonserter.

Victoria Alexander tar i sitt översikts arbete Sociology of the Arts(2003) upp ritual-metaforen som ett alternativ till kommunikationsmodellen. Den problematiserar på ett mycket djupare sätt vad som händer på mottagarsidan: det är inte längre någon automatik i att sändaren beslutar vad som passar för mottagaren, utan det är i användningen som (musiken) får betydelse. Ritual-

begreppet hos Alexander betyder främst att musiken skapar sammanhållning inom en grupp – vilket innehåller både aspekterna av att förmedla och förstärka gemensamma värderingar, och den performativa aspekten av att göra något tillsammans. Något förvånande tar hon inte upp den mer detaljerade syntagmatiska ritualanalysen – vilken kan ses som en variant av mer generell performance-analys, där deltagare och deras roller, förloppet från början till slut, olika delars position och interna betydelser, rummets och tidpunktens organisering m m granskas för att se vilka betydelser som åkallas. Inom musikvetenskap har särskilt konserten som musikcentrerad ritual uppmärksammats (Small 1992, Dyrssen 1995), förutom den musiketnologiska traditionen av att studera musik som integrerad del av ritualer.

Howard S Becker lanserade i sin betydelsefulla Art Worlds (1982) en sociologisk analysmodell för hur olika konstarter existerar i det västerländska samhället. Ett betydelsefullt bidrag är just att han talar om olika världar i plural, och att de har sina egna former för social organisering även om de konstarter de organiserar kan vara likartade eller utifrån sett identiska (t ex ”bildkonst” kan vara organiserat inom flera världar, där olika stilar eller tekniker utgör skiljelinjer). En uppmärksammad poäng är att han synliggör arbetsdelningen inom konstarterna, där det inte enbart handlar om en skapande konstnär utan om olika funktioner i produktions- och distributionsleden som i regel är fördelade på flera personer, ofta professionaliserat till olika yrkeskategorier.

Pierre Bourdieus sociologiska undersökningar har haft stor genomslagskraft internationellt sedan mitten av 1980-talet. Vad gäller konstnärliga verksamheter har de riktat uppmärksamhet mot viktiga frågeställningar: hur är konstarterna sinsemellan och inom sig uppdelade i separata fält och hur upprättas och vidmakthålls deras autonomi, genom vilka processer upprättas värdehierarkier, från vilka positioner kan konstnärligt värde tillskrivas enskilda konstverk, vilka former av symboliskt kapital förutsätts för att få tillträde till och status på ett visst fält, hur utväxlas symboliskt kapital från ett fält till ett annat och vilka konsekvenser har det för ett givet fälts autonomi etc.

Ett värdefullt hjälpmedel när man arbetar med Bourdieus modell är kritisk diskursanalys enligt Norman Faircloughs uppläggning. Anpassat på musikområdet så blir här texter, t ex musikkritik, programmatiska texter och självpresentationer från artister och institutioner, konsertprogram, muntlig presentation under konserter etc en viktig källa till både vilka värderingar som åberopas och vilka argument som används för eller emot en existerande värdehierarki.

Jag vill här lansera en kombination av Bourdieus analysmodell med en utvidgad förståelse av litteratursociologen Robert Escarpits begrepp *kretslopp* (Escarpit 1970). Escarpit talar om två olika kretslopp inom litteraturdistribution: det bildade och det populära, och syftar då på uppdelningen mellan specialiserade bokhandlare och kiosker, med respektive utbud och publiker. Den konstärliga och materiella produktionen samt konsumtionen hamnar här utanför hans kretsloppsbegrepp, vilket då får en ekonomisk slagsida: kretsloppet utgörs av att tryckta böcker går ut från förlag och via bokhandlare byts mot publikens pengar som går tillbaka till förlagen för nya produktioner. Här vill jag istället utvidga metaforen kretslopp till att också innefatta konstnären och publiken, och att också innefatta de estetiska värderingar som ett konstverk förväntas ge form åt. Om publiken köper eller inte köper påverkas de ekonomiska möjligheterna för fortsatt verksamhet, men publikens/kritikernas värdering (uttalad eller antagen) av konstverket som sådant och som representant för sin konstart ger mer verbaliserade signaler att ta i akt i det fortsatta skapandet. Vidare så kan kulturpolitiska subventioner och målsättningar också tas in i modellen. Genom att inte koncentrera sig på ett enskilt konstverk, utan att se hur det placeras in i ett system av förväntningar där det sker feedback mellan olika aktörer vilket påverkar förutsättningarna för det produktiva arbetet, möjliggörs för en större förståelse för hur den enskilda konstnären kan placera sig på fältet och kontinuerligt vara verksam och räknas. Det enskilda konstverket är ett av många som håller systemet igång, som får förväntningarna om olika sociala roller att upprätthållas och fortsätta vara relevanta för alla deltagande. Inte minst är cirkulationen av uppmärksamhet mellan många olika läsare och kritiker en process som inte bara sker en gång, utan en stor mängd mikroprocesser som kan ske under lång tid, inte bara knutet till ett releasedatum. Till skillnad från den skönlitteratur Escarpit behandlar är inte ett musikstycke förbrukat efter en lyssning, utan kan verkligen återfinnas i ett kretslopp av framförande/lyssnande och efterfrågan om nya framföranden).

En kombination av kretsloppsmetaforen med Bourdieus fält- och positionsbegrepp kan vara fruktbar utifrån frågeställningarna om strategier för att avancera inom fältet. Modellerna kan också kombineras i en annan betydelse. Jämför man Bourdieus övergripande samhällsanalys där rummet av positioner kombineras med rummet av kulturella uttryck (1985:xx), med den analys av det litterära fältet han utvecklade senare (199x) finner man att den senare analysen bara inrymmer den övre halvan av samhället, d v s det är de professionella positionerna och de utövare som strävar att placera sig där som räknas in i analysen. Detta överensstämmer med vad Bourdieu kallar misskännandets princip, d v s att vissa kulturyttringar nonchaleras och osynliggörs och därigenom utesluts från fältet: genom hänvisningar till dålig smak eller

smaklöshet – vilket enligt Bourdieu uppstår ur behovet att avgränsa sig från underklasserna – blir vissa former omöjliga att kombinera med position på fältet.

Här kan då konstateras att fältet ”kultur” konstruerats på olika sätt i olika stater (se t ex Hugosons jämförelser mellan olika europeiska stater). I Sverige har amatörverksamhet och folkbildning spelat en helt annan roll i uppbyggandet av kultursektorn, vilket gjort att gränsdragningar inte blivit lika tydliga eller relevanta. Men, de görs, om än mer situationellt och inte lika tydligt.

För att beskriva förhållandena i Sverige – vilket är en relevant geografisk avgränsning genom att projektet arbetar med svensk kulturpolitik som en viktig ram – vill jag utifrån Bourdieus tvådimensionella modell med kulturellt – ekonomiskt kapital, och stor – liten kapitalmängd som axlar – urskilja tre stora cirkulationer: en högkulturell, en kommersiell, och en folklig. De tre skiljer sig åt både vad gäller dominerande finansieringsprinciper, vilken status de tilldelar sina utövare, och vilka positioner dess uttrycksformer förknippas med. Det högkulturella kretsloppet bygger företrädesvis på offentliga subventioner; den kommersiella huvudsakligen på försäljning av varuformer; och den folkliga till stor del på ideella insatser. Men alla tre bygger på olika sätt på olika kombinationer av tre olika finansieringssätt: det högkulturella kretsloppet får intäkter från biljett- och CD-försäljning och får stöd i form av ideellt arbete, den kommersiella sfären får statligt branschstöd i olika former och bygger till stor del sitt utvecklingsarbete på amatörmusikers oavlönade demoinspelningar; och, det folkliga kretsloppet bygger ofta på att musikerna får betalning – kan ha musik som heltidsförsörjning – men evenemangen som sådana bygger på ideellt arbete, ofta av publiken gemensamt t ex i föreningsliv eller privata fester. Under rubriken folkbildning får också den folkliga cirkulationen del av offentliga subventioner utan att prövas enligt samma kriterier som stödet till den högkulturella cirkulationen.

Ur forskningsprogrammets synpunkt är det då särskilt intressant att studera överlappningarna mellan de olika kretsloppen, och särskilt mellan det högkulturella och de andra. (Den mellan kommersiellt och folkligt är ur musikforskningsperspektiv principiellt lika intressant, men inte lika aktuell inom programramen.) Här genereras en mängd frågeställningar: finns det högkulturella former som permanent bygger på överlappning ? Ja, ett exempel är körsången som genre – där finns å ena sidan tonsättare och körledares förankring i den högkulturella sfären, å andra sidan körernas organisering som folklig fritidspraxis för att möjliggöra musikformens utövning. Denna spänning är något som i sig kunde utforskas för körsångsfältet

som helhet. Detta kan kontrasteras med den symfoniska musiken – där finns också amatörorkestrar, men de spelar en obetydlig roll för musikformen sedda i relation till de professionella symfoniorkestrarna. En annan frågeställning handlar om överlappningarna som transitområden, d v s områden där det är möjligt (för både individer och genrer) att genomföra permanenta övergångar från ett kretslopp till ett annat. Historiskt sett kan vi då se att svensk folkmusik och jazz genomfört sådan övergång, från folklig respektive kommersiell cirkulation. En stor del av vad som sorteras under ”rock” bygger på samma existensargument som högkulturella former: upphovsmannens konstnärliga intentioner, musikens personliga autenticitet, vilja att experimentera med form och uttryck etc. Ytterligare en frågeställning handlar om de tillfälliga ”cross-over”- experimenten, t ex Malena Ernmans deltagande i melodifestivalen, Eva Dahlgrens samarbete med Esa-Pekka Salonen, eller när enskilda musikstycken vandrar mellan kretsloppen; här har vi exempel på hur kategorisystem och gränsdragningar som högt/lågt, fint/populärt/folkligt etc synliggörs och bearbetas under rubriker som gränsöverskridande, experiment, gränslöshet, möten, unika tillfällen. Det blir enstaka tillfällen som synliggör kategoriseringssystemens godtyckliga karaktär; de både ifrågasätter kategoriseringarna och bekräftar dem samtidigt (och, ger de inblandade kategorierna uppmärksamhet på bekostnad av andra kategorier som tillfälligt blir osynliga i medieskuggan).

Genom att korsa över till andra kretslopp – i Bourdieus modell jämförligt med olika fält - kan musiker och genrer skaffa extra status inom sitt ordinarie fält genom att hänvisa till externt erkännande, i det fall det går att få erkänt som en positivt värderad tillgång.

Litteratur


Alexander, Victoria D 2003: *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: Blackwell.

Becker, Howard 1982: *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bengtsson, Ingmar 1973: *Musikvetenskap: En översikt*. Stockholm: Esselte.

Bourdieu, Pierre 1984*: Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

Bourdieu, Pierre 1993: *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge.

Bourdieu, Pierre 1996: *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.

Dyrssen, Catharina 1995: *Musikens rum: metaforer, ritualer, institutioner: en kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik.* Göteborg: Bo Ejeby.

Escarpit, Robert 1970*: Litteratursociologi*. Stockholm: W&W.

Fairclough, Norman 1995: *Critical Discourse Analysis: The critical Study of Language*. London: Longman.

Holm, Lennart 1964: *Strategi för kultur*. Stockholm: Bonniers.

Hugoson, Rolf 2000: *Vad är kulturpolitik? En fråga om retorik.* Umeå: Statsvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

Small 1987: Concert as ritual: Sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert. I White, Avron Levine (ed): *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event.* London: Routledge & Kegan Paul.

Tagg, Philip 1979*: Kojak -. 50 seconds of television music: Towards the study of affect in popular music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.