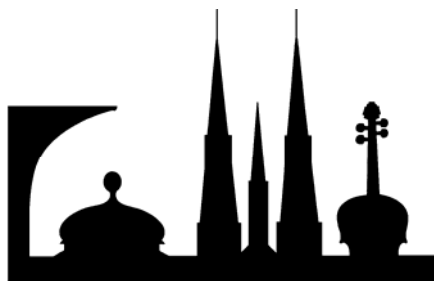


Svensk folkmusik blir svensk världsmusik

Ideologi i förändring under 1970-tal

Karin Eriksson



C- uppsats 2005
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

Svensk folkmusik blir svensk världsmusik

Ideologi i förändring under 1970-tal

Karin Eriksson

Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
C-uppsats
Vt 2005
Handledare: Lars Berglund

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	7
1.1 Ämnesval.....	7
1.2 Syfte och frågeställningar.....	8
1.3 Forskningsläge	8
1.4 Metod	12
1.5 Material och avgränsningar.....	13
1.6 Centrala begrepp	16
1.7 Disposition	16
2. Bakgrund.....	19
2.1 Svensk folkmusik – kort historik	19
2.2 1970-talets svenska folkmusikvåg	20
2.3 Den svenska progressiva musikerörelsen	22
2.3.1 Historik, drivkrafter och horisonter.....	22
2.4 Gränslandet mellan folkmusik och populärmusik.....	26
2.4.1 Fenomenet världsmusik.....	28
3. Ideologi i förändring –.....	31
analys av språkröret Musikens Makt.....	31
3.1 Folkmusik blir folkets musik?.....	31
3.1.1 Ideologiska perspektiv på musikalisk identitet	37
3.2 Musikens Makt och den folkliga musiken	49
3.2.1 Nationell och internationell folkmusik.....	50
4. I världsmusikbegreppets vagg: Vargavinter i musikerkollektivet Ett minne för livet	57
4.1 Ett minne för livet	57
4.1.1 Den musikaliska brygden	59
4.2 Fallstudie av gruppen Vargavinter	60
4.2.1 Traditionens dubbla ansikte och autenticitetsproblematiken	61
4.2.2 Det musikestetiska och ideologiska spänningsfältet	63
4.3 Världsmusikaliska Vargavinter?	67
4.3.1 Världsmusikaliskt instrumentarium	68
4.3.2 Det världsmusikaliska fältet	69
5. Slutdiskussion.....	73
5.1 Gemenskap i tid och rum	73
5.2 Slutord	76
6. Käll- och litteraturförteckning.....	77
6.1 Tryckta källor	77
6.2 Fonogram	79
6.3 Litteratur.....	79
6.4 Internet	81

Abstract

Karin Eriksson: *Svensk folkmusik blir svensk världsmusik – Ideologi i förändring under 1970-tal*. Uppsala universitet: Institutionen för musikvetenskap, uppsats för 80 p, 2005.

1970-talet var en omvälvande tid inom svenskt musikliv. Tidsandan var starkt färgad av framtidstro, kreativitet och experimentlusta när den svenska folkmusikvågen svepte över landet. Undersökningen söker svar på *När* och *hur* svensk folkmusik blev en del av svensk världsmusik. Utifrån ett ideologiskt perspektiv söks fördjupad kunskap om den svenska folkmusikens förändring i relationen till populärmusiken men även förhållningssättet till folkmusiken hos musikrörelsens anhängare. En fallstudie genomförs av musikgruppen *Vargavinter* i musikerkollektivet *Ett minne för livet*. Tolkningar görs utifrån studiet av den svenska progressiva musikrörelsens tidskrift *Musikens Makt*.

Studien visar att Musikens Makt och Vargavinter betraktade folkmusiken som *internationellt kommunikativ samtidigt som den bar på en kulturell musikalisk identitet*. Den tillskrevs även budskap som solidaritet, gemenskap och samhörighet. Vargavinter hade ett fritt förhållningssätt till alla musiktraditioner och blandade friskt folkmusik och populärmusik.

Att framkalla en känsla av *gemenskap i tid och rum* är karaktärsdrag som ofta tillskrivits nutida världsmusik. Detta är dock synligt redan under 1970-tal – i Vargavinters musik och musicerande och Musikens Makts artiklar. Således kan 1970-talet anses vara en betydelsefull tid för den tidiga världsmusikens framväxt.

K.E.

1. Inledning

Det verkade som om hösten var på väg med stormsteg på fredagskvällen när den musikerarrangerade Världsmusikfestivalen inledde sina tre dagar i Stockholm. [...] Mest musik kom från scenerna under den första kvällen. Musik som för det mesta var svår att klassificera, som vi ju uppfostrats till av skivindustrin och stora delar av musikjournalistiken. Det är meningen med festivalen. Att visa upp en musik som leker och improviseras fram, som spränger stilgränser och normmönster.¹

1.1 Ämnesval

Vid månadsskiftet augusti till september år 1979 anordnades den första ”Världsmusikfestivalen” i Sverige på initiativ av *Föreningen Fri Musik* och musikerkollektivet *Ett minne för livet*. Ur ovanstående citat från DN:s kultursidor kan vi läsa om hur genreöverskridande musik i experimentella former framfördes under tre dagar i Rålambshovsparken i Stockholm. Olika musikgrupper bjöd på jazz, rock, etnisk musik och folkmusik i en brokig blandning där tradition och nyskapande i det musikaliska uttrycket ständigt avlöste varandra.² Denna festival var bl.a. ett resultat av det stora intresse och engagemang för musik i olika former som under 1970-talet fick fotfäste inom Sveriges gränser.

Ett starkt nyväckt intresse för den svenska folkmusiken hade i början av decenniet etablerats och detta var ingalunda en isolerad företeelse utan måste ses i ljuset av den världsomspännande folkmusik-revival som skedde under 1960-, 1970- och 1980-talen. Folkmusiken genomgick en förändringsprocess från att ha varit ett relativt ”slutet” traditionellt fält med främst äldre utövare till att öppnas upp och bli mer tillgänglig för alla och envar. Denna företeelse, den så kallade *Folkmusikvågen*, var en del av *den svenska progressiva musikerörelsen*,³ vars födelse brukar associeras med Gärdesfesten i Stockholm under juni månad år 1970. Den svenska progressiva musikerörelsen verkade för en icke-kommersiell alternativ musikkultur där slagordet ”spela själv” stod överst på agendan. En mångfald av musikaliska uttrycksformer karakteriserade denna musikerörelse, bl.a. folkmusik och populärmusik, som spelades sida vid sida och i blandad form.⁴ Såsom ovanstående beskrivning av världsmusikfestivalen antyder var den svenska progressiva musikerörelsens främsta målsättning att spränga de vedertagna genregränserna. 1970-talet var en

¹ Sivert Bramstedt, ”Världsmusik utan etikett”, *DN* 2/9 (1979), s. 14. Festivalen pågick från fredagen den 31 augusti till söndagen den 2 september.

² Bramstedt, ”Världsmusik utan etikett”, s.14; Hemsida för musikern Tomas Mera Gartz, (besökt 2005-02-04), < <http://members.chello.se/t.m.gartz/wu.htm> >

³ Hädanefter även benämnd musikerörelsen i uppsatsen.

⁴ Märta Ramsten, *Återklang. Svensk Folkmusik i förändring 1950–1980*, Göteborg 1992, s. 78–79; Leif Jonsson (red) *Musiken i Sverige, Konstmusik, Folkmusik, Populärmusik 1920–1990*, Stockholm 1994, s. 297–298.

omvälvande tid inom svenskt musikliv och tidsandan var starkt färgad av framtidstro, kreativitet och experimentlusta.⁵

Åtta år efter att ovanstående Världsmusikfestival ägt rum introducerades begreppet World Music – *världsmusik* – i ny bemärkelse i musiksammanhang. Begreppet lanserades i kommersiellt syfte för att sälja etniskt definierad musik och musik som skapats i gränsområden mellan olika kulturer. När världsmusikbegreppet används på svenska avser det vanligtvis olika former av blandmusik. Blandningen i denna *svenska världsmusik* kännetecknas ofta av att man har utgått från traditionell folkmusik som sedan har förenats med musikstilar som jazz, rock, techno etc.⁶

Omfattande forskning gällande folkmusikvågen under 1970-talet och dess efterverkningar inom svenskt musikliv har bedrivits av flera forskare. Likväl anser jag att det finns ett tomrum med avseende på diskussionerna om den världsmusikaliska aspekten på företeelsen.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med detta arbete är att med utgångspunkt från 1970-talets folkmusikvåg söka fördjupa kunskapen om den svenska folkmusikens förändring med avseende på relationen till populärmusikens område samt att ge en bakgrund till det vi idag betecknar som världsmusik. De frågor som söks svar på är i första hand *När* och *Hur* svensk folkmusik blev en del av svensk världsmusik. Förutom att se till denna förändringsprocess är även ett syfte att utifrån ett ideologiskt perspektiv belysa och diskutera hur folkmusiken användes och vilken form den antog inom den svenska progressiva musikkörelsen, tolkad utifrån studier av tidskriften *Musikens Makt*.

1.3 Forskningsläge

Forskningen kring folkmusikvågen har bedrivits i relativt omfattande form. Författarna är dock få men dessa är desto aktivare. En tematisk presentation av kunskapsläget rörande folkmusik- respektive populärmusikområdena samt gränslandet däremellan kommer här att göras med anknytning till uppsatsens syfte och huvudfrågeställningar.

Under 1960-talet fick den svenska folkmusikforskningen ny vind i seglen i och med publiceringen av Jan Lings verk *Svensk Folkmusik*⁷ (1964). Denna kom även flitigt att användas som

⁵ Bengt Eriksson, "Speglar livsvilja och framtidstro", *Gränslöst. Magasin för samtida musik* 3 (1998), s. 12.

⁶ Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström, *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Södertälje 2000, s.146. Se även kap 2.4.1. i föreliggande arbete.

⁷ Jan Ling, *Svensk Folkmusik*, Stockholm 1964.

inspirationskälla och ”rättesnöre” hos de nya folkmusikutövarna, vilkas intresse vuxit sig starkt i och med den folkmusikvåg som runt år 1970 svepte över landet.

Jan Ling har varit banbrytande i sin forskning, då han bl.a. sett på förändringsprocessen såväl från ett musiksociologiskt som ett ideologiskt perspektiv. Artikeln *Folkmusik – En brygd*⁸ (1979) har givit intressanta aspekter när det gäller det ideologiska perspektivet. Problematiserandet av folkmusikens och folkmusikvågens ideologi erbjuder givande infallsvinklar och intressant diskussionsmaterial för föreliggande arbete. Artikeln utgör värdefull referenslitteratur bl.a. med avseende på analysen i denna studie av hur folkmusiken användes och gestaltade sig inom den alternativa musikrörelsen.

Birgit Kjellström, Jan Ling, Christina Mattson, Märta Ramsten och Gunnar Ternhag är aktiva folkmusikforskare. I *Folkmusikvågen*⁹ (1985) presenterar detta författarkollektiv företeelsen retrospektivt genom separata studier. Boken kom till på initiativ av en svensk studiegrupp inom den svenska kommittén för *International Council for Traditional Music* och fokuserar främst på spelmansmusiken. Spelmän, spelmannslag, instrumenttillverkning, radions betydelse och nyckelharpan framkomst är exempel på några av de ämnen som behandlades. Boken ger matnyttig information om förändringsprocessens olika former och bidrar till en helhetsbild. Ytterligare litteratur som tar upp folkmusikvågen mer översiktligt och i ett brett perspektiv är *Folkmusik i Sverige*¹⁰ (1996).

Märta Ramstens musiketnologiska avhandling *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*¹¹ från 1992 utgör ett centralt verk i sammanhanget. Främst utifrån ett socio-kulturellt perspektiv analyserar och diskuterar författaren förändringarna i det musikaliska uttrycket samt ser till de värderingar och krafter som ligger bakom folkmusikens förändringsprocess. En ingående studie presenteras i kapitel 3 om ”1970-talets folkmusikvåg.” Ramstens avhandling är metodiskt intressant, då enskilda aktörer och musikgrupper lyfts fram som exempel på förändringsprocessens olika uttryck och angränsningen till den samtida populärmusikens område behandlas i viss utsträckning. Kontrastering och spänningsfält används som redskap i analysen, t.ex. tradition kontra nyskapande där ideologi och estetik står i centrum. Avhandlingen ger en gedigen vetenskaplig forskningsgrund att stödja sig på och inbjuder till många fruktbara paralleller och infallsvinklar att applicera på föreliggande undersökning och utgör därmed en god och användbar referenslitteratur.

⁸ Jan Ling, ”Folkmusik–En brygd”, (1979), s. 245–278 ur Owe Ronström & Gunnar Ternhag (red) *Texter om svensk folkmusik –från Haeffner till Ling*, Stockholm 1994.

⁹ Birgit Kjellström et.al, *Folkmusikvågen*, Stockholm 1985.

¹⁰ Dan Lundberg & Gunnar Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, Stockholm 1996. Se även Eva Saether, *Folkmusiken lever: Gammal dans och musikkultur i nya former*, Stockholm 1984. Boken fungerar som handbok bl.a. för studiecirklar och som studiehandledning och har p.g.a. detta inte givit nyttig information för denna undersökning.

¹¹ Märta Ramsten, *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg 1992.

När det gäller forskningsläget på populärmusikens område och den forskning som bedrivits med anknytning till den svenska progressiva musikrörelsens framväxt framträder Johan Fornäs som en aktiv musikforskare i ämnet. Fornäs har behandlat musikrörelsen i ett flertal utgåvor, bl.a. i en 60-poängsuppsats som även publicerats i bokform år 1979, *Musikerörelsen – en motoffentlighet?*¹² Fornäs fokuserar på relationen mellan musik och samhälle och studiet av politisk kulturkamp. Musikrörelsen behandlas mot bakgrund av den borgerliga kulturens musikhistoria.

År 1977 nådde den progressiva musikrörelsen sin kulmen med ”Tältprojektet” – en musikteater på resande fot. Om detta projekt har Jonas Fornäs forskat och redovisat i avhandlingen *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*.¹³ Målet med denna studie var att lyfta fram Tältprojektet som en politisk och musikalisk manifestation. Med musiken i centrum har Fornäs undersökt projektets relation till musikrörelsen och hur dessa idéer tog sig uttryck i projektets föreställningar. Dessa två ovannämnda undersökningar skildrar musikrörelsens ideologi, dess drivkrafter och mål. De kan vidare för min studie bl.a. ge djupare förståelse för vad det var inom den svenska spelmansmusiken som lockade de nya folkmusikutövarna inom musikrörelsen.

Vad gäller forskning om svensk världsmusik vill jag lyfta fram en fallstudie som gjordes i samband med forskningsprojektet *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap* (2000). Projektet startades och genomfördes av Musikaliska Akademien och har redovisats i bokform.¹⁴ I kapitlet ”Svensk världsmusik”¹⁵ tas frågan upp om folkmusikens omvandling till världsmusik samt om tillkomsten och definitionen av själva världsmusikbegreppet. Studien fokuserar på 1980–90-talets folkmusikarena och författarna utelämnar nästintill helt folkmusikens förändring runt 1970-tal fram till världsmusikbegreppets etablerande år 1987. Denna studie har väckt flera frågor och funderingar hos mig. Varför har exempelvis den viktiga perioden under 1970-talet inte mer lyfts fram och endast behandlats mycket begränsat? Kan man skönja och tala om en svensk världsmusik redan innan begreppet myntades och i så fall när blir då svensk folkmusik en del av svensk världsmusik? Min ambition är att genom föreliggande studie fördjupa kunskapen om denna process och förhoppningsvis bidra med nya perspektiv på skeendet.

På det populärmusikaliska området finns det även många dagsaktuella journalistiska artiklar där musikrörelsen har behandlats och i flera av dessa går det även att utläsa ambitionen att föra fram likheterna mellan dagens världsmusik och 1970-talets experimenterande musik, såsom den framfördes av grupper inom musikrörelsen.¹⁶ I tidskriften *Gränslöst. Magasin för samtida musik* har

¹² Johan Fornäs, *Musikerörelsen - en motoffentlighet?* Göteborg 1979.

¹³ Johan, Fornäs, *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*, Stockholm/Göteborg 1985.

¹⁴ Dan Lundberg et al. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Södertälje 2000.

¹⁵ Lundberg et.al. *Musik, medier, mångkultur*, s. 146–168.

¹⁶ T.ex. Magnus Säll, ”Världsmusiken uppfanns i Sverige”, DN, 21/12, (2004). Hemsida för Dagens Nyheter, (besökt 2005-02-14), <<http://www.dn.se>> samt i tidskriften *Gränslöst. Magasin för samtida musik* presenterar Klas Sjögren en

ett flertal artiklar publicerats om detta ämne. Exempelvis redogör Bengt Eriksson i artikeln ”Speglar livsvilja och framtidstro”¹⁷ (1998) för musikerörelsens olika musikgrupper och drar paralleller till nutida världsmusik. Artikeln är författad från ett subjektivt perspektiv då analysen genomförs av Eriksson efter en genomgång av den egna skivsamlingen. Även om artikeln inte kan klassas vara vetenskapligt författad anser jag den vara relevant i sammanhanget främst med avseende på jämförelsen med dagens världsmusik.

I tidskriften *Tvärnsnitt. Humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning* har också artiklar i ämnet publicerats, bl.a. artikeln ”Perspektiv på den svenska progressiva musikerörelsen. Att sjunga världen frisk”¹⁸ (1997) av Andrew Jamison. Artikeln utgör en förkortad version av ett kapitel tillhörande boken *Music and Social Movements*¹⁹ och diskuterar musikens relation till den sociala rörelsen. Även folkmusikens roll inom musikerörelsen analyseras i artikeln och ges relativt stort utrymme. Dessa artiklar har för föreliggande arbete varit mycket betydelsefulla, då de har bidragit till att se på musikerörelsen ur ett mer vidgat perspektiv. Artiklarna har en kompletterande funktion gentemot den tidigare äldre litteraturen som presenterats i detta avsnitt.

I *Vägar till världsmusiken*²⁰ (2002) har Kalle Tiderman dokumenterat de s.k. ”Världsmusiklaboratorierna,” som genomfördes i Sverige år 1999 på initiativ av musikerna Ale Möller och Jonas Knutsson. Framställningen behandlar hur musiker från skilda musikkulturer kan mötas i musiken och tillsammans arbeta fram musik utifrån mötet mellan respektive musiktradition. Tiderman lyfter fram olika metoder om hur man kan arbeta med musik och huvudsyftet med framställningen är att ge inspiration och nya idéer till vidare musikundervisning. Således riktar sig boken främst till musiklejare. För denna uppsats har presentationen gett perspektiv på vad som betecknar världsmusiken i dagens samhälle och hur den svenska världsmusikscenen ser ut idag.

Alf Arvidsson har studerat musikerörelsen utifrån ett etnologiskt perspektiv och publicerat ett antal artiklar i ämnet.²¹ I skrivande stund arbetar Arvidsson med ett pågående forskningsprojekt: ”Musik och politik på 1970-talet: Politiseringen av ett fält.”²² Studien fokuserar på att undersöka hur musiklivet i Sverige politiserades under perioden 1965–1980. Detta skall bl.a.

artikel som gestaltar 1970-talets musikliv utifrån ett retrospektivt perspektiv genom en intervju från år 1998 med medlemmar ur musikgruppen International Harvester. Klas Sjögren, ”Ömsint musik”, *Gränslöst. Magasin för samtida musik* 3 (1998), s. 18 – 21. Ytterligare ex. Bengt Eriksson, ”Olika musik är inte så olika”, *Gränslöst. Magasin för samtida musik*, 1 (1995), s. 20 –21.

¹⁷ Bengt Eriksson, ”Speglar livsvilja och framtidstro”, *Gränslöst. Magasin för samtida musik* 3 (1998) s. 12 –17.

¹⁸ Andrew Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikerörelsen. Att sjunga världen frisk” övers. Magnus Ring, *Tvärnsnitt. Humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning*, 3 (1997), s. 36–46.

¹⁹ Ron Eyerman & Andrew Jamison, *Music and Social Movements*, Cambridge 1998.

²⁰ Kalle Tiderman, *Vägar till Världsmusiken*, Falköping 2002.

²¹ Se t.ex. Alf Arvidsson, ”Musikexplosionen” ur (Red) Peder Aléx & Johnny Hjelm, *Efter Arbetet. Studier av Svensk Fritid*. Studentlitteratur, Lund 2000, s. 59 –73.

²² Hemsida för Institutionen för kultur och medier, Umeå Universitet, (besökt 2005-02-27), <www.umu.se/kultmed/personal/arvidsson/projekt_musik_politik.pdf>

genomföras med att lyfta fram olika musikverk och genom närstudier undersöka politiseringen med avseende på konception, framförande och publikt mottagande.

Arvidssons pågående forskning ligger mycket nära mitt ämne, då musik och politik står i centrum och hans arbete skulle kunna ge mycket intressant information för min uppsats vilket dock framtiden får utvisa.

1.4 Metod

Genom studier och analys av den svenska progressiva musikerörelsens egen tidskrift *Musikens Maket*, som gavs ut under perioden 1973-1980, skall svar sökas på uppsatsens syfte och huvudfrågeställningar. Således används främst en källkritisk kvalitativ metod, där jämförelser med rådande forskningsläge konsekvent görs i analysen. För att komplettera de eventuella generella tendenser som en analys av tidskriften skulle kunna ge har jag även valt att göra en detaljerad undersökning i form av en fallstudie. Fallstudien har gjorts av musikgruppen *Vargavinter* i musikerkollektivet *Ett minne för livet* med syfte att fördjupa, nyansera samt exemplifiera de förändringar som skedde i folkmusikens användande inom musikerörelsen under 1970-tal. Att jag just valt musikerkollektivet *Ett minne för livet* som fördjupningsstudie beror till stor del på att de representerade musikerörelsens folkmusiker som hade ett fritt förhållningssätt till alla musiktraditioner och deras musik rörde sig mellan olika genrer där folkmusik, jazz och rock blandades i det musikaliska uttrycket.²³ Detta förhållningssätt har gjort *Vargavinter* intressant som studieobjekt både utifrån ett folkmusikaliskt och utifrån ett populärmusikaliskt perspektiv, då deras musik rör sig i gränslandet mellan folkmusik och populärmusik.

Mitt val av just *Vargavinter* som fallstudie har flera orsaker. En viktig aspekt är att *Vargavinter* var den grupp inom musikerkollektivet som i största utsträckning använde sig både av svensk och utländsk folkmusik i sin repertoar. Dessutom har relativt lite skrivits om *Vargavinter* i tidigare forskning²⁴ till skillnad från musikerörelsens mer kända grupper som ingående studerats både inom vetenskaplig forskning och inom mer journalistiska framställ-

²³T.ex. har Johan Fornäs i sin forskning i samband med hur folkmusiken användes inom musikerörelsen kort beskrivit att *Ett minne för livet* "Sett folkmusiken i perspektiv av internationell kommunikation och solidaritet." Johan Fornäs, *Musikerörelsen - en motoffentlighet?* s.66. Märta Ramsten omnämner även *Ett minne för livet* i sin forskning, bl.a. musikerkollektivets medlemsgrupp *Iskra* som "förhöll sig fri till alla musiktraditioner" se Ramsten, *Återklang. Svensk folkmusik i förändring*, s. 116.

²⁴ *Ett minne för livet* har studerats i den engelska tidskriften *Impetus*. Neil Sandford, "Ett minne för livet" s. 415, 425-435. Även olika artiklar om *Minnets* har publicerats i tidskriften *Gränslöst. Magasin för samtida musik* 3 (1998) samt 1 (1995).

ningar.²⁵ En annan aspekt är att många folkmusikgrupper som började använda sig av populärmusikaliska stilmedel under 1970-talet redan grundligt behandlats i tidigare forskning.²⁶

1970-talets musikliv var mycket mångfacetterat och jag gör inte anspråk på att genom denna undersökning ge en heltäckande bild av musiken under denna period. De genomförda analyserna kan härfter bidra till att se generella mönster, även om man måste vara medveten om att detta i sin tur alltid är beroende av vilket material man som författare väljer ut att analysera. Om urvalet gjorts annorlunda skulle andra resultat ha kunnat komma fram i studien. Den genomförda fallstudien kan således komma att visa en kompletterande sida av 1970-talets musikliv, i syfte att ge ett vidare perspektiv på rådande forskningsläge.

1.5 Material och avgränsningar

Det huvudsakliga källmaterialet som studeras i föreliggande arbete utgörs av olika typer av artiklar publicerade i musikrörelsens rikstäckande språkrör tidskriften *Musikens Makt* (1973-1980). *Musikens Makt*, som härfter även förkortas M.M., betonade aktivt deltagande och engagemang för musikrörelsens mål och ideologi samt ägdes av en ideell förening med samma namn. Under tidskriftens första år utkom den varannan månad, men från och med år 1974 blev den en månadstidning. M.M. fungerade som ett forum för musikrörelsens olika röster och grupperingar, en slags öppen anslagstavla.²⁷ Fornäs framhåller att M.M. inte drev en medveten kulturpolitisk linje utan istället liknade en reflekterande spegel av rörelsens olika sidor.²⁸ De olika idéströmningar som de progressiva banden och aktivisterna representerade reflekterades således i tidningen. Detta ger för min undersökning en mer generell bild av de tendenser som fanns inom rörelsen, samtidigt som de enskilda intervjuerna ger möjlighet till mer ingående studier.

Urvalet av artiklar och recensioner har främst gjorts i avsikt att finna ämnen rörande folkmusiken i dess olika former för att användas i analysyfte. Stora delar av källmaterialet består av publicerade intervjuer i M.M. Dessa intervjuer väcker många källkritiska frågor som skall behandlas nedan och bl.a. kommer intervjuklimat, intervjukultur och språkbruket att kommenteras.

Intervjuerna som publicerades i tidskriften hade mer en form av öppet samtal. Det var inte bara informanternas åsikter som var av intresse utan även intervjuaren deltog aktivt i samtalet.

²⁵ Se t.ex. Håkan Lahger, *Proppen. Musikrörelsens uppgång och fall*, Stockholm 2002.

²⁶ Se t.ex. Ramsten, *Återklang*, s. 78–126. Ingående studie av bl.a. Norrlåtar, Skäggmanslaget och Marie Selander. Nämnade grupper bl.a. Arbete och fritid, Iggesundsgänget, Norrtälje elitkapell, Folkvind, Birfilarna/Filarfolket, Träd, gräs och stenar, Blå tåget m.fl.

²⁷ *Musikens Makt* Göteborg, årgång 1973-1980. Se vidare redogörelse för tidskriftens historik i kap 2.3.

²⁸ Johan Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 59–60.

Det är därmed mycket viktigt att kommentera hur vanligt förekommande inom M.M. det var med inlägg om fel- och misstolkningar av samtal och intervjuer. Ofta redovisades dessa tillrättalägganden på de första sidorna av efterföljande nummer av tidskriften och detta kan klart visa på den makt som intervjuaren hade i intervjusituationen. Dock är det för en kritisk läsare ofta relativt lätt att i dessa intervjuer genomsåda intervjuarens metoder, då det i den skriftliga framställningen tydligt framgår vem som säger vad. Recensenterna och artikelförfattarna har följaktligen haft stor betydelse för utformningen av artiklarna i tidskriften. Tyvärr har det inte varit möjligt att inom ramen för denna studie göra korta biografiska artiklar om varje recensent, vilket skulle ha kunnat tillföra nyttig information. Dock skulle detta medföra att studien skulle bli alltför omfattande inom ramen för denna uppsats.

När det gäller värdering av källmaterialet utifrån tendenskriteriet kan konstateras att det är viktigt att ha i åtanke att tidskriften inte står för en helt enhetlig samhällsuppfattning eftersom den var politiskt oberoende.²⁹ Men M.M. var dock starkt ideologiskt färgad och skapades i en turbulent tid då tidsandan var mycket politiserad. Tidskriftens författare kan därmed sägas ha en gemensam ideologisk uppfattning där musikrörelsens ideologi stod i centrum. Den berättande källan kan således medvetet vara vinklad utifrån ideologin – men det är också denna medvetna vinkling som jag i denna undersökning studerar. Språket i tidskriften präglades av en rakhet och enkelhet där svordomar var vanligt använda och starkt värdeladdade.

Vad gäller närhetskriteriet är källmaterialet samtida med den tid jag undersöker. Att intervjuerna som analyserats gjordes i samtiden och inte av mig personligen retrospektivt har både för- och nackdelar. Till nackdelarna hör att om intervjuer med aktuella personer skulle ha genomförts idag skulle en risk för efterkonstruktioner kunna föreligga, då minnet kan svikta även om det finns möjlighet att rätta till feltolkningar, vilket inte på samma vis går att göra med tolkningar av intervjuer genomförda för ca 25–30 år sedan. Det är dock viktigt att påpeka att intervjumaterialet i tidskriften trots detta även kan innehålla vissa efterkonstruktioner, t.ex. i samband med att händelser återberättas och diskuteras. I och med att tolkningen görs i nutid av ett äldre material, som producerades då samhällsklimatet var helt annorlunda, är det således viktigt att ha kännedom om rådande tidsanda för att på bästa sätt kunna analysera materialet. Till de klara fördelarna hör dock att det samtida intervjumaterialet är mycket positivt och givande att använda för min undersökning, eftersom syftet med denna uppsats till stor del går ut på att söka ringa in den samtida tidsandan.

²⁹ Se t.ex. tydliggörande från redaktionens sida: ”För säkerhets skull säger vi det en gång till: Musikens makt är *inte* organ för KFML(t) eller någon annan politisk grupp. Redaktionen står för osignerade inlägg (även humoristiska) för de övriga står respektive undertecknare.” Citat från *Musikens Makt* 3 (1974).

Materialet till fallstudien bygger främst på en intervju med Vargavinter som publicerades i M.M. nr 7 år 1976.³⁰ Att materialet till analysen endast består av en intervju kan anses vara problematiskt med avseende på framställningens representativitet. Exempelvis var gruppens alla medlemmar inte närvarande vid intervjutillfället och de som deltog gavs olika utrymme i samtalet. Sammansättningen av gruppens medlemmar varierade något genom åren och utifrån min bedömning anser jag ändå att artikeln bör kunna ge en mycket matnyttig information, då intervjun var mycket ingående och noggrant genomförd och berörde ämnen i nära anslutning till denna fallstudies huvudfrågeställningar. Intervjun kompletterades även med tillrätalägganden i det efterföljande numret av M.M., detta gjordes av en av de medlemmar som inte deltog vid intervjutillfället.³¹ Likaså kommer diskussioner med anknytning till övrig forskning samt den kompletterande information som kan fås från bl.a. skivomslag att ytterligare nyansera bilden av den aktuella tiden. Att intervjun behandlade Vargavinters musikuppfattning i samtiden ser jag som en styrka. Det är viktigt att påpeka att uppfattningarna i samtiden inte behöver överensstämma med hur medlemmarna i gruppen idag tolkar och ser till det gångna händelseförloppet.

En viktig avgränsning har gjorts när det gäller det empiriska materialet eftersom endast en tidskrift kommer att ligga till grund för den vetenskapliga analysen. Resultatet i undersökningen kommer således att röra de tendenser som eventuellt kommer att kunna utläsas om musikrörelsens användande av folkmusiken såsom det avspeglat sig genom tidskriften. På så sätt kommer de presenterade resultaten att utgöra studier av *tolkningar* av Musikens Makt.

Att även se till andra genrer och musiktidningar som behandlade det nya intresset för folkmusiken skulle kunna tillföra uppsatsen ytterligare dimension. Exempelvis skulle de olika musikforum som bildades över hela landet i samband med musikrörelsen bidra med intressant information via medlemsblad och kanske lokala tidningar. Detta har dock inom ramarna för denna studie inte varit möjligt att undersöka då studien skulle bli alltför omfattande.³²

Den tidsperiod som denna uppsats behandlar anknyter till tidskriftens verksamma år, mellan 1973 och 1980. Undersökningen begränsas även geografiskt och ämnesmässigt i och med att den följer tidskriftens ämnen och områden. Vargavinter var den grupp inom Minnet som hade lättast att få spelningar. Gruppens verksamhet koncentrerades därmed inte enbart till Uppsala och Stockholmsområdet utan de spelade även på olika platser i Sverige, Finland, Norge, Tyskland och Schweiz.

³⁰ *Musikens Makt* 7 (1976).

³¹ Signerat ”Kjell Westling för Vargavinter.”

³² T.ex. skulle en jämförelse med Spelmansförbundets tidskrift *Spelmansåret* eller *Folkdansarnas tidskrift Hembygden* kunna bidra med intressanta perspektiv på perioden.

1.6 Centrala begrepp

Ideologi utgör ett centralt begrepp i denna uppsats och är en av uppsatsens huvudaspekter. Inom modern politisk teori, idéhistoria och kunskapssociologi är ideologi ett mycket viktigt begrepp. I samband med den politisering av Sveriges musikliv som skedde under 1970-talet utgör ideologi en av de viktigaste aspekterna som påverkade musikens utformning i samtiden.

I detta arbete kommer jag att använda ideologi i betydelsen *sambällsåskådning*, där ideologin utgör ”en sammanhängande enhet, vilken innehåller såväl antaganden om verklighetens beskaffenhet som värderingar och handlingsnormer.”³³ För att vara anhängare av en ideologi godtar man således den verklighetsbeskrivning som presenteras, accepterar de grundläggande värderingar som sätts upp och antar dess handlingsprogram. Sven-Eric Liedman framhåller att de senaste årens ideologiforskning främst har präglats av ansträngningar att både förfina analysinstrumenten men även att fokusera på förhållandet mellan ideologi och samhälle samt att vidareutveckla problemen dem emellan. Ideologiska förändringar har ägnats ett speciellt intresse där fokus har placerats på *varför* och *hur* värderingssystem, tankesätt och tidsanda har förändrats.³⁴ Detta ämne kommer att behandlas i stor utsträckning i denna uppsats.

Traditionsbegreppet har inom den musiketnologiska forskningen varit föremål för intensiva diskussioner.³⁵ Min definition av tradition i detta arbete är att musiktraditionen i den nya kontexten ständigt förändras beroende på utövare och situation samtidigt som en kärna – en viss kontinuitet – förs vidare sida vid sida med förändringsprocessen, både framåt och bakåt i tiden.³⁶ Med *Nyskapande* avses främst att traditionen används på ett nytt, experimenterande och idérikt sätt, eller att inspiration från traditionen skapar nykomponerande.

Det *musikestetiska* begreppet används främst i uppsatsen i samband med betoningen av musikens utformning med avseende på det musikaliska uttrycket och det estetiska värdet. *Autenticitet* används i definitionen av originalitet, äkthet och ursprung.

1.7 Disposition

Undersökningen är tematiskt upplagd och indelad i fem kapitel; inledning, bakgrund, två analyskapitel samt slutdiskussion. Det första kapitlet utgörs av uppsatsens inledning och presenterar en kort introduktion av ämnet. Vidare utförs en detaljerad genomgång av uppsatsens syfte

³³ Sven-Eric Liedman, ”Ideologi”, *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-02-27), <<http://www.ne.se>>

³⁴ Ibid; Sven-Eric Liedman, *Mellan det triviala och det ousägliga. Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia*, Uddevalla 2002, s. 96–97.

³⁵ Se t.ex. Owe Ronström, ”Revival reconsidered”, *The World of Music*, 3 (1996), s.5–20; Richard Handler & Jocelyn Linnekin, ”Tradition, genuine or spurious”, *Journal of American folklore* 97 (1984), s. 273–290.

³⁶ Se t.ex. Owe Ronström, ”Revival reconsidered”, *The World of Music*, 3 (1996), s.5–20.

och frågeställningar, av forskningsläge, metod, material och avgränsningar samt av grundläggande begreppsdefinitioner. Kapitel två fungerar som en bakgrund och introduktion i ämnet med fokus på de olika genrerna folkmusik, populärmusik och världsmusik. Först presenteras en kort historik över folkmusikens historia för att sedan följas utav en redogörelse för 1970-talets folkmusikvåg. I det tredje delkapitlet skildras musikerörelsens horisont, drivkrafter och ideologi. I det fjärde delkapitlet förs ett resonemang gällande gränslandet mellan folkmusik och populärmusik samt ges en historisk återblick på företeelsen världsmusik.

De två följande analyskapitlen är tematiskt disponerade och presenterar den empiriska undersökningen utifrån uppsatsens syfte och frågeställningar.

Det första analyskapitlet är uppdelat i två delkapitel. I det första delkapitlet *Folkmusik blir folkets musik?* med underrubriken *Ideologiska perspektiv på musikalisk identitet* diskuteras musikerörelsens förhållningssätt till folkmusiken utifrån ideologiska aspekter. Jämförelser med Märta Ramstens och Johan Fornäs' forskningsslutsatser görs konsekvent genom analysen. I det andra delkapitlet diskuteras *Musikens Makt och den folkliga musiken* och en analys utifrån temat presenteras genom en kronologisk materialgenomgång och avslutas med en sammanfattning av de generella tendenser som materialet uppvisar.

I det andra analyskapitlet studeras musikerkollektivet *Ett minne för livet* och dess verksamhet och en fallstudie görs av musikgruppen *Vargavinter*. Analysen är även här uppdelad i två delkapitel. Det första delkapitlet presenteras musikerkollektivet och dess verksamhet, musikgrupper samt drivkrafter och ideologiska budskap. I det andra delkapitlet utförs själva fallstudien, där det empiriska materialet i form av den publicerade intervjun av gruppen i M.M. från år 1976, bearbetas. Utifrån aktuella debatter i anslutning till tradition och autenticitetsproblematik samt spänningsfältet mellan musikestetik och ideologi diskuteras Vargvinters musik och musikskapande och anknyts till uppsatsens syfte.

I delkapitlet *Världsmusikaliska vargavinter?* diskuteras gruppens musik, instrumentarium samt ideologiska budskap, som placeras in i ett större forskningssammanhang och en jämförelse görs med diskursen kring nutida världsmusik. Som en röd tråd genom detta kapitel löper uppsatsens huvudfrågeställning om när och hur svensk folkmusik blev en del av svensk världsmusik.

I den avslutande delen tas de framkomna resultaten upp till diskussion och vidare perspektiv på undersökningens slutsatser ges. I slutordet presenteras ett citat som kommenterar och belyser uppsatsens huvudaspekter.

2. Bakgrund

I det följande kapitlet ges en introduktion av ämnet med fokus på de olika genrerna folkmusik, populärmusik och världsmusik. En mycket kort resumé över den svenska folkmusikens historia inleder kapitlet för att sedan följas av en redogörelse för 1970-talets folkmusikvåg där den rådande tidsandan, bakomliggande krafter och betydelsefulla aktörer skildras i samband med folkmusikens förändringsprocess. I det tredje delkapitlet beskrivs musikärens horisont, drivkrafter och ideologi. Vidare diskuteras gränsländet mellan folkmusik och populärmusik i ett fjärde delkapitel. Avslutningsvis ges en historisk återblick på företeelsen världsmusik.

2.1 Svensk folkmusik – kort historik

Enligt Jan Ling betecknar *folkmusik* den musik som med ursprung i det gamla bondesamhället har blandats med konst- och populärmusik från stadsmiljö. I slutet av 1700-talet myntades termen i ett flertal europeiska länder ungefär samtidigt av dåtidens insamlare och utgivare av instrumentallåtar, visor och arbetsrop.³⁷ I Sverige förekom begreppet i tryck för första gången år 1823. Från början användes begreppet för att beskriva en kulturyttring som skiljde sig från stadsbornas och akademikernas musikkultur. Under romantikens dagar blev folkkulturen på modet hos denna kulturella elit och föreställningen om att folkmusiken var sprungen och skapad ur folksjälen etablerade sig. Folkmusiken tillskrevs nyromantiska värden såsom genuin, autonom och skön etc. Märta Ramsten framhåller att bestående kriterier på folkmusik har under de närmaste 150 åren varit tradition, autenticitet och funktion.³⁸

Folkmusikbegreppet har historiskt sett varit mycket omdiskuterat och har sammankopplats med olika musikstilar och musikfunktioner. Enligt nutida musikeologer och musikforskare står begreppet folkmusik i dialektisk process med sina utövare - vilket gör dess innebörd ständigt föränderlig. Märta Ramsten betonar även folkmusikens oavbrutna påverkan av ideologiska, estetiserande och sociokulturella strömningar.³⁹ Jan Ling menade att efter de olika revivalrörelserna som följde i folkmusikens spår under 1900-talet hade folkmusiken trätt in i en ny historiserande fas där den förvandlats till en del av kulturarvet på samma vis som äldre epoker exempelvis benämnts "barockmusik." Ling menade att folkmusiken i modern tid inte "bara" var en musikgenre utan att den mer tagit formen av en musikalisk folk rörelse och att exempelvis alla

³⁷ Jan Ling, "Folkmusik", *Nationalencyklopedin Online*, (besökt 2005-05-25), < www.ne.se >

³⁸ Ramsten, *Återklang*, s. 7–9.

³⁹ Ramsten, *Återklang*, s. 7–8. Ramsten anger t.ex. Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana University Press 1998; Jan Ling, *Europas musikhistoria. Folkmusiken*, Göteborg 1989; Richard Middleton, *Studying popular music*, Open University Press 1990.

de folkmusikfestivaler som hölls runtom i världen var ett uttryck för detta. Sverige kännetecknades av ett rikt folkmusikmusicerande bland såväl professionella som amatörmusiker.⁴⁰

2.2 1970-talets svenska folkmusikvåg

De bakomliggande krafter och förebilder som påverkade folkmusikens uttrycksformer under 1970-talet var bl.a. starkt färgade av 1960-talets tidsanda. 1960-talet präglades av ett ökat politiskt intresse och medvetenhet hos såväl vuxna som ungdomar och med medelklassungdomen i täten svepte en slagkraftig vänsterpolitisk rörelse fram över Västeuropa. Denna tog sig bl.a. uttryck i studentrevolterna i Paris år 1968, i proteströrelser mot Vietnamkriget, i den svarta medborgarrättsrörelsen, i FNL-rörelsen⁴¹ och antikärnvapenkampanjer mm. Alternativrörelser och proteströrelser av olika slag tog form med ett gemensamt mål – om en icke-kommersiell alternativ kultur. Miljörörelser bildades såsom ”gröna vägen”, ”alternativ stad” och ”biodynamisk odling” där naturens tillgångar försvarades mot det kapitalistiska samhällets skoningslösa exploatering. Progressiva kulturrörelser såsom teaterrörelsen och musikerörelsen skapades. I denna miljö fylld av skaparglädje och idérikedom och mot bakgrund av ett världsomspännande folkmusikintresse växte den svenska folkmusikvågen fram som en del av den progressiva musikerörelsen.⁴²

De musikaliska och sociologiska förändringarna inom det svenska folkmusikfältet stod ungdomarna för. Det var hos dem som folkmusikintresset blomstrade och de blev viktiga aktörer i processen. Till de tidigare tämligen glest besökta spelmansstämmorna runtom i landet vallfärdade de nya folkmusikentusiasterna.⁴³ De nya utövarna utmanade de äldres konventioner där hög ålder och stelnade attityder dominerade. En äldre och ofta konservativ uppfattning av folkmusiktraditionen fanns inom de riksomfattande organisationerna för folkmusik och folkdans.⁴⁴ Ofta gestaltades dessa generationsslitningar i form av motsatspar där de ungas nyskapande placerades i kontrast till de äldres traditionsutövande.⁴⁵ Men dessa

⁴⁰ Ramsten, *Återklang*, s. 8; Jan Ling, *Europas Musikhistoria. Folkmusiken*, s. 277; Jan Ling, ”Folkmusik”, *Nationalencyklopedin Online*, (besökt 2005-05-25), < www.ne.se >

⁴¹ Sydvietsnams nationella befrielsefront. FNL-rörelsen i Sverige var grupper som protesterade mot USA:s krigföring i Vietnam och stödde FNL.

⁴² Ramsten, *Återklang*, s. 78 – 79, 116 – 117; Greger Andersson, (red) *Musik i Norden*, Trelleborg 1997, s. 179. Birgit Kjellström et.al, *Folkmusikvågen*, s. 8.

⁴³ Framförallt Bingsjö-, Delsbo- och Ransäterstämmorna.

⁴⁴ t.ex. Svenska Spelmansförbundet och folkdansarnas Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur.

⁴⁵ Jonsson, *Musiken i Sverige*, s. 298; Ramsten, *Återklang*, s. 105.

generationsslitningar var ingalunda geografiskt homogena⁴⁶ och verkligheten tedde sig inte lika enkel. Parallellt med de nya utövarnas mer experimentella framtoning fanns också intresset för traditionens musik. Likaså gav många äldre medlemmar i spelmansförbunden en mycket positiv syn på det nydanade intresset för folkmusiken hos de unga och deras mer experimenterande framtoning. Detta går tydligt att utläsa i spelmansförbundets medlems- och informationsblad ”Spelmansåret” från åren kring 1970.⁴⁷

Folkmusikens område var långtifrån enhetligt innan folkmusikvågen svepte över landet. Betydande olikheter inom organisationerna och stora regionala skillnader fanns. Vågen innebar en expansion av folkmusikfältet, där bl.a. satsningarna på kursväsendet medverkade till ett pedagogiskt uppsving och även en högre teknisk skicklighet hos utövarna. Den musikaliska medvetenheten ökade och ett mer fritt förhållningssätt till det klingande och skriftliga materialet anammades. Folkmusikbegreppet omvandlades och omtolkades.⁴⁸ Likt en process *från enhet till mångfald* beskriver författarkollektivet till boken *Folkmusikvågen* den omvandling som skedde inom folkmusikfältet från slutet av 1960-talet till 1970-talets senare år.⁴⁹ En mångfald av både utövare och musikaliska uttryck – hur kunde det egna nationella musiklivet blomstra så?

En mycket viktig aspekt i sammanhanget är rockmusikens inflytande och det intresse för rock- och popmusik som under 1960-talet etablerades hos ungdomen i Sverige. I mitten av 1960-talet uppstod ett tomrum inom svenskt musikliv då skivbolagen slutade att satsa på svenska popband då standarden ansågs vara alltför låg och marknaden otillräcklig. Istället importerades popmusik från Storbritannien och USA och i Sverige fokuserades produktionen på den egna dansbandsmusiken och schlagerindustrin. Den begynnande ungdomsrörelsen fyllde detta tomrum med en längtan efter en egen inhemsk musik i opposition mot den massproducerade kommersiella internationella musiken. Med protest- och folksångare såsom Bob Dylan och Woody Guthrie som förebilder vändes blickarna inåt mot det egna landets musik. Cornelis Vreeswijk hade redan under det tidiga 1960-talet ”återupptäckt” den svenska vistraditionen och gett den nytt liv. Sökandet efter rötter ledde ungdomarna fram till den svenska folkmusiken.

⁴⁶ Ramsten, *Återklang*, s. 112. T.ex. i Siljanstrakten.

⁴⁷ Se t.ex. följande citat: ”Den goda nordan blåser kring vår rörelse. Ungdomarna samlas kring den gamla låten på ett sätt, som vi ej kunnat ana men väl önska. Många spelmän bokstavligen kastar alla konventioner och söker att i stil och spelsätt återfinna de gamla dialekterna i folkmusiken, de innehållsrika, mærgfyllda, gripande dialekterna. Ödmjukt tacksamma bör vi vara inför denna utveckling. Nu uppfylles vad vi förutsett i SSR:s arbetsprogram: att till framtiden bevara vårt gamla arv av folkmusik med sina speciella spelstilar från olika bygder.” Knis Karl Aronsson, ”Spelmanskamrater”, *Spelmansåret*, (1973), s.3; Se även år 1971–1972, 1974 av samma medlems- och informationsblad. Sveriges Spelmäns riksförbund (SSR) *Spelmansåret*: 1965–1977 men vissa nr har titeln *Spelmansommaren*. Blev tidskrift år 1978– med titel *Spelmannen*.

⁴⁸ Kjellström framhåller expansion av folkmusikfältet i såväl topp som bredd. Pedagogiska insatser, konstnärlig/teknisk nivåhöjning, musikalisk medvetenhet samt organisationsbygge och medvind i massmedia är några av de förutsättningar och viktiga parametrar som Kjellström lyfter fram. Kjellström et.al, *Folkmusikvågen*, s. 5, 7–17; Anders Wennerstrand, ”Det nya folkets musik. En studie av några unga folkmusiker”, Uppsala 1998, s. 13–14.

⁴⁹ Birgit Kjellström et.al, *Folkmusikvågen*, s. 5.

Enligt då rådande vänsterideologi bland samtidens ungdomar solidariserade sig många med folket och ”folkets musik” blev ett ideologiskt element i kampen mot kommersialismen. På så sätt kan man se att en slags amerikansk antiamerikanism utvecklades.⁵⁰

Trots att den svenska progressiva musikrörelsen hade starka band med folkmusikvågen så klingade de olika för eftervärlden. Runt åren 1978 och 1979 blev musikrörelsen alltmer splittrad,⁵¹ medan folkmusikvågen istället under dessa år var i sina glansdagar. Det folkmusikintresse som tog fart under 1970-talet bidrog även till en mobilisering för de svenska traditionerna. Detta ledde i sin tur fram till att en ny folkmusikvåg kom att svepa över landet under 1990-talet.⁵²

Bakgrunden till 1970-talets folkmusikvåg är mångfacetterad men man kan se att internationellt folkmusikintresse, samhällsförändringar, begynnande ungdomskultur och musikrörelsens ideologi var viktiga element i förändringsprocessen.

2.3 Den svenska progressiva musikrörelsen

2.3.1 Historik, drivkrafter och horisonter

Den svenska musikrörelsens födelse brukar av forskare och journalister beläggas till musik-evenemanget på Gärdet i Stockholm som ägde rum den 12-15 juni år 1970.⁵³ Det var även i samband med Gärdesfesten som musikrörelsen för första gången manifesterade sig som egen självständig kraft. Ingen fast organisation fanns bakom arrangemanget av festen och inte heller någon ordnad ekonomi. Ingen uttalad politisk hållning präglade evenemanget som genomsyrades av entusiasm och ideellt arbete. Musikrörelsen och dess utformning samt målsättningar

⁵⁰ Fornäs, *Musikerörelsen – en motoffentlighet*, s.54–55; Ramsten, *Återklang*, s. 79, 117; Jonsson, *Musiken i Sverige*, s. 297; Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen,” s. 40–42.

⁵¹ Se kap 2.3. för vidare redogörelse för musikrörelsens historia.

⁵² Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 39, 44–46.

⁵³ På DN:s kultursidor måndagen den 15 juni år 1970 stod det att läsa följande rader: ”Vad finns det egentligen att skriva om efter tre fina dagar på Gärdet? Kanske att det är egendomligt att något liknande aldrig hänt tidigare, eller det otroliga att en musikfest som den här nästan stoppats i en stel byråkrati. Och hur många människor det finns som spelar, att det alltid borde vara så här [...] Flera tusen människor kom och gick under de tre dagarna. Hur många som egentligen var där är svårt att uppskatta. Inga biljettkontor fanns, inga vakter, inga stängsel. Det var en imponerande samling band som ställde upp gratis. – Vi ställer upp för idén, sa de flesta. Idén går ut på att musik ska göras av alla. Idén är också att popmusik inte ska utnyttjas till att skandalisera unga människor. [...] Musiken var alltså huvudsaken oavsett om man gjorde den själv eller lät andra göra den.” ur Eva Geijerstam, ”Att det aldrig hänt förr! Gärdesfesten - tre härliga dagar,” DN, 15/6, 1970; Se även artikeln av Henrik Salander ”Pop på svenska” DN 15/6, 1970; samt ”Eva Geijerstam ”Popfest på Gärdet trots motstånd från myndigheterna,” DN 13/6 1970. T.ex. enligt journalisten Bengt Eriksson, ”exakt klockan 15 den 12 juni 1970.” citat ur Kjellström et.al, *Folkmusikvågen*, s. 174; Övrig forskning som hänvisar till Gärdesfesten som musikrörelsens födelse se även Ramsten, *Återklang*, s. 79; Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 40.

förändrades under åren som följde. På intet vis var musikrörelsen en enhetlig rörelse. Denna förändring tas upp till behandling nedan.

Musikrörelsens språkrör tidskriften *Musikens Makt* firade femårsjubileum år 1978. Mikael Wiehe var/är en av medlemmarna i musikrörelsens flaggskepp *Hoola Bandoola Band*. I det femtionde numret gav han en tillbakablick på musikrörelsen och lämnade även sin syn på rörelsens dåvarande situation. I följande citat beskrev Wiehe de värderingar och förhoppningar som han ansåg fanns hos musikrörelsen vid dess första skede runt år 1970:

[...] det fanns en enighet i många frågor: avskyn för den kommersiella musikindustrin, motståndet mot USA-imperialismen och en allmän känsla av att stå till vänster om socialdemokratin. Man ville ha en ny musik, ett nytt textinnehåll på svenska och man sökte nya former för att leva och arbeta tillsammans. Slagorden var "Alternativt" och "Kollektivt" och man hade en stark tro på möjligheten att bygga en självständig musikrörelse som en del av det nya samhälle som man hoppades låg strax runt hörnet.⁵⁴

Wiehes framställning speglar den livsglädje och framtidstro som kännetecknade tidsandan kring musikrörelsens födelse. Samtidigt kan citatet också reflektera den starka misstro som fanns mot det rådande musiketablissemang och övrig kultursektor. Anti-imperialismen och viljan att skapa en icke-kommersiell musikkultur var mål som gjorde sig tydligt påmind i citatet. Vi kan även utläsa hur Wiehe beskrev de starka politiska förtecknen och den vänstervind som kom att symbolisera rörelsen. Det kollektiva skapandet återgav även en del av den livsstil som utmärkte musikrörelsens anhängare. Den sista meningen kan uttolkas som symbol för musikrörelsens funktion som kulturpolitisk aktion.⁵⁵ Strävan efter en alternativ musikkultur var mycket stark inom musikrörelsen och med utgångspunkt i musiken utvecklades en bred motoffentlighet.⁵⁶

Den svenska progressiva musikrörelsen var på många sätt unik, både när det gällde genomslagskraft och även när det gällde livslängd. Under 1970-talets första år fick rörelsen en omfattande spridning i landet och ett nätverk av engagerade musiker och aktivister växte fram. Föreningar, företag, musikhus och tidningar utgjorde tillsammans en organiserad alternativrörelse. Gärdesfesten inspirerade och gav upphov till att en rad musikfestivaler, konserter och evenemang runt om i landet uppstod. "Spela själv-" och "gör det själv-" estetiken var betydande inslag i rörelsen och bidrog till utformningen av musikställningarna.⁵⁷

Det var inte bara den levande musiken som vid denna tid fick ett uppsving på konsertarenorna. Redan runt år 1969–70 skapade rörelsen egna ickekommersiella grammofonbolag i syfte att distribuera musikrörelsens egen musik. År 1972 grundades SAM-distribution av de

⁵⁴ Mikael Wiehe, "Om att 'nä ut' och 'att suga in' - läget i musikrörelsen", *Musikens Makt* 4 (1978), s. 4–5.

⁵⁵ En jämförelse gjord utifrån kännetecknande drag för musikrörelsen, se Ramsten, *Aterklang*, s. 78–79.

⁵⁶ Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 54.

⁵⁷ Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 54–60; Jamison, "Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen", s. 39.

etablerade progressiva skivbolagen MNW⁵⁸ och Silence. Med den kollektiva musikrörelsens nyvunna fotfäste på skivmarkanden gav även detta nya mindre producerande skivbolag möjlighet att sprida sin musik. Under år 1972 bildades även en musikförening i Uppsala ett *Musikforum* – det första av ett flertal musikforum som grundades runt om i landet. Musikforumet drev bl.a. ett ”Musikhus,” vilket fungerade både som konsertlokal för de många nybildade och spelglada progressiva banden samt en mötesplats för kulturpolitisk amatörverksamhet. År 1974 startades *Kontaktmätet* som utgjorde ett samarbetsorgan för de hundratalet musikföreningar som fanns i landet.⁵⁹

I musikrörelsens tidskrift M.M. som startade år 1973 diskuterades främst ämnen rörande musik- och kulturfrågor, både av politisk och av estetisk karaktär. Ständigt återkommande artiklar under tidskriftens sju verksamma år var intervjuer med progrörelsens artister, recensioner av skivor, musikkronikor och -reportage, aktuella debatter och uppmuntrande till eget instrumentbygge och eget spelande.⁶⁰ Den centrala redaktionen var förlagd till Göteborg men runt år 1975 upprättades flera lokala redaktioner runtom i övriga landet bl.a. i Luleå, Uppsala och Helsingborg. Redaktionen ansåg att genom en decentralisering så skulle tidningens utbud breddas och genom detta inte bara bevaka Göteborgs- och Stockholmsområdena, vilka tidigare varit dominerande inom tidningen. Reportage av lokal karaktär fick därmed större utrymme. Tidskriften ägdes av en ideell förening med samma namn och under tidskriftens första år utkom den varannan månad, men från och med år 1974 blev den en månadstidning.⁶¹ Tidigare hade SAM-distribution gett ut en stencilerad skrift med namnet ”Musikens Makt” och att namnet behölls för den nya tidningen förklarar på följande vis av redaktionen: ”Musikens Makt spikades för att markera en samhörighet på det ideologiska planet – inte ett beroende.”⁶²

Under tidskriftens senare verksamhetsår var några av medarbetarna avlönade på halvtid, men den största delen av tidskriftens arbete som gjordes av skribenter, fotografer och tecknare m.fl. sköttes ideellt. Angående tidskriftens estetiska utseende framhöll redaktionen att de egenhändigt komponerade bilderna och texterna av ekonomiska skäl aldrig kunde bli elegant utformade och förklarades med uttrycket ”Vi måste rätta mun efter matsäcken.”⁶³

Runt 1978 började flera röster göra sig hörda inom rörelsen, vilka förespråkade en breddning av både rörelsen och att M.M. mer skulle inta formen som en kulturrörelse. Vissa menade

⁵⁸ Fornäs, *Musikerörelsen – en motoffentlighet?* s. 58. Förkortning av Music NetWork, som senare fick namnet MusikNätet Waxholm.

⁵⁹ Fornäs, *Musikerörelsen - en motoffentlighet?* s.58 –59; Hemsida för Kontaktnätet – riksorganisation för ideella kulturföreningar, (besökt 2005-02-25), <<http://www.kontaktatet.se> >

⁶⁰ *Musikens Makt* årgång 1973-1980.

⁶¹ *Musikens Makt* 1 (1973); *Musikens Makt* 11 (1974); *Musikens Makt* 5/6 (1975).

⁶² *Musikens Makt* 2 (1973).

⁶³ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

att det var enda utvägen för rörelsens överlevnad.⁶⁴ År 1979 skedde ett redaktions- och ägarskifte inom M.M. Tidskriften kom nu även att bevaka film- och teaterscenerna med mål att försöka bli ”en kulturskrift med tonvikten lagd på musik”.⁶⁵ År 1980 upplöstes Musikens Makt p.g.a. inre meningsskiljaktigheter. ”Sörjd av få, saknad av ingen”⁶⁶ kommenterade journalisten Håkan Lahger händelsen.

Musikrörelsens höjdpunkt brukar förläggas till åren 1974 och 1975, då en stark organisation karakteriserade rörelsen och situationen såg markant annorlunda ut än vid rörelsens tidiga år.⁶⁷ År 1975 genomfördes *Alternativfestivalen* som var en manifestation mot Sveriges deltagande i Eurovisionsschlagerfestivalen. I hela landet engagerade musikrörelsen såväl symfonimusiker som dragspelare och körsångare, vilka tillsammans demonstrerade genom olika uttalanden och alternativfestivaler. Alternativfestivalen fick en stark genomslagskraft och Sverige avstod från att delta i ”slaskjippot” – det öknamn musikrörelsens egna anhängare gav evenemanget. Detta avslöjar en del av rörelsens politiska kraft, som också växte i styrka i och med att rörelsen engagerade fler personer. De politiska partierna, kommunerna och staten hade nu i större utsträckning börjat uppmärksamma kulturella och kulturpolitiska frågor.⁶⁸

Polariseringen mellan land och stad var tydlig inom musikrörelsen, och även städer emellan. Det var i de större städerna som musikrörelsen hade sin starkaste förankring och också där som de populäraste grupperna var verksamma. Stockholm, Göteborg och Malmö var viktiga centra men de hade olika funktion. Stockholm var viktig för spridningen och synliggörandet av musikrörelsens musiker i media och via skivbolag medan Göteborg och Malmö ofta fick inta rollen som högberg för kreativitet och innovation.⁶⁹

Musikrörelsen tog sig en annorlunda form i de mindre städerna och på landsbygden. En folkligare musik växte fram och de folkmusikaliska instrumenten fördes in i populärmusiken. Musiken tillskrevs också ett annat värde än de stora städernas musik och sammankopplades istället med landsbygdens intressen. Andrew Jamison framhåller att just ”dogmatismen inom den urbana vänstern överröstade och drev bort den mjukare, folkligare musiken som härstammade från landsbygden.”⁷⁰ Att inte kunna överbrygga den spänning som fanns mellan land och stad framhåller Jamison som ett av musikrörelsens största misslyckanden.

⁶⁴ *Musikens Makt* 11/12 (1978).

⁶⁵ *Musikens Makt* 3 (1979).

⁶⁶ Lahger, *Progen. Musikrörelsens uppgång och fall*, s. 216.

⁶⁷ Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 60–61.

⁶⁸ Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 60; Mikael Wiehe, ”Alternativt eller progressivt? ”, *Musikens Makt* 9 (1976), s.16–17; Wiehe, ”Om att ’nä ut’ och ’att suga in’ – läget i musikrörelsen,” s. 4–5; Peder Aléx & Jonny Hjelm (red) *Efter arbetet. Studier av svensk fritid*, s. 60.

⁶⁹ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 42f.

⁷⁰ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiv musikrörelsen”, s. 43.

Under de kommande åren började dock de inre meningsskiljaktigheterna inom musikrörelsen att göra sig hörda. Musikrörelsen polariserades mellan musiker och aktivister och ofta uppstod det slitningar mellan professionella musiker och amatörer.⁷¹ ”Musik för musikens skull” skiljde sig gentemot uppfattningen om musik som ett vapen för ett socialistiskt samhälle. Detta påverkade också debatten om vilken musik som skulle spelas inom rörelsen – vilken musik som egentligen var progressiv.⁷² Musiken politiserades mer och mer. I och med Tältprojektet som genomfördes år 1977 hoppades många att rörelsen skulle revitaliseras. Tältprojektet var en musikteater på resande fot som turnerade runt i olika städer under sommaren, med ett färgsprakande skådespel som erbjöd en mångfald av musikaliska uttrycksformer.⁷³

Splittringen var dock stor inom rörelsen och under det tidiga 1980-talet hade de små mötesplatserna vuxit till konsertlokaler, de progressiva banden hade blivit kommersiella eller blivit en del av kultureliten inom Sveriges musikliv och tidningarna som kännetecknade rörelsen hade upphört. Den progressiva hållningen mot samhället som hade varit musikrörelsens emblem togs nu istället över av punken som tågade in på musikarenan kring år 1980.⁷⁴

2.4 Gränlandet mellan folkmusik och populärmusik

Trots att folkmusikvågen var en del av musikrörelsen är det viktigt att poängtera att folkmusikrörelsen och musikrörelsen skiljde sig åt på många vis. Såsom tidigare beskrivits i kapitel 2.2, fanns det innan folkmusikvågen en etablerad folkmusiktradition i landet, bl.a. i form av Svenska Spelmansförbundets rikstäckande organisation och folkdansarnas Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur. De nya folkmusikutövarna hade därmed många etablerade arenor att praktisera sitt nya folkmusikintresse på. Detta skiljde sig markant mot musikrörelsen som växte fram som en slags motoffentlighet och alternativ kulturform. En del av de nya folkmusikutövarna blev aldrig musikrörelsens musiker och vice versa.

Andrew Jamison menade att ”folkmusikens värld och till och med folkmusikens sånger, integrerades aldrig fullt ut med musikrörelsen. Det var främst en popmusikrörelse och dess främsta aktivister spelade på konventionella rockinstrument snarare än att experimentera med själva musiken.”⁷⁵ Enligt Jamison var detta även en av rörelsens främsta begränsningar. Denna skillnad är viktig att ha i åtanke då jag i denna studie främst fokuserar på de nya musiker som

⁷¹ Bl.a. diskuterades lönefrågor och gager i samband med spelningar.

⁷² Exempel på denna debatt visas i de två analyskapitlen i föreliggande arbete.

⁷³ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 44; Jonsson, *Musiken i Sverige*, s. 297.

⁷⁴ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 44.

⁷⁵ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen”, s. 45.

inom musikärelsen började intressera sig för folkmusik. Och fallstudien i föreliggande arbete fokuserar just på en av de musikgrupper som faktiskt experimenterade med musiken.

Runt 1970 började den svenska folkmusiken vistas i ett gränsland mellan olika genrer där pop, jazz och utländsk folkmusik blandades. Samarbetet mellan popgruppen *Contact* och de tre hälsingspelmännen i *Skäggmanslaget* år 1970 utgör en milstolpe i folkmusikens historia. Samarbetet resulterade bl.a. i inspelningen av Gråtlåten, i vilken folkmusikens traditionella samspel (utfört på de tre fiolerna) smälte samman med popmusikens stilidiom som karakteriserades av tät klangmassa och improvisationer. Populärmusikaliska instrument såsom bas, gitarr, trummor och saxofon fördes in i folkmusiken. Skäggmanslaget hade trots sitt nyskapande en traditionell förankring i musiken men ett nytt *sound* utvecklades.⁷⁶

Med samtida populärmusikaliska grupper som förebilder började folkmusiken att spelas i ensembler och fördes in på populärmusikaliska arenor som diskotek och klubbar etc. Musiken nådde snabbt stor popularitet och i gränslandet följde flera folkmusikgrupper tätt efter, t.ex. *Träd gräs och stenar*, *Kebnekajse*, *Folkvind* samt *Arbete och Fritid*. Några av dessa grupper kommer i följande analyskapitel att undersökas närmare. Ramsten framhåller den musiksociala gemenskapen och musikens dansfunktion som viktiga aspekter, vilka tillskrevs folkmusiken och det enhetliga konceptet *sång- musik- dans* etablerade sig och blev ett vedertaget nytt begrepp hos de nya utövarna.⁷⁷ Folkmusiken under 1970-talet blev även mer medieburn från att ha varit ”de små miljöernas musik” och således utarbetades klangbilden ofta med skivutgivning i åtanke.⁷⁸

Ramsten tycker sig urskilja en gemensam musikalisk kärna av samspelsformer, repertoar sång/spelstilar och instrumentation inom folkmusikens nya användande under 1970-talet. Denna kärna kläddes i olika dräkt enligt tre huvudriktningar: Å ena sidan *förstärktes det folkliga*. Detta gjordes ofta genom ett okonstlat ackompanjemang, bl.a. med enkla ackord och överdriven folkmusikalisk praxis såsom dansbar rytm, ornament och fotstamp. Å andra sidan framhäver Ramsten tendensen till *klanglig förnyelse* i ett ålderdomligt sound, och å den tredje sidan ett fritt förhållningssätt till alla musiktraditioner där musikstilarna blandas i en *nutida folkmusiksyntes*.⁷⁹ Det är den sistnämnda kategorin som till stor del står i fokus i analysen och fallstudien i föreliggande arbete.

⁷⁶ Jonsson, *Musiken i Sverige*, s. 297ff; Ramsten, *Återklang*, s. 78–84; Lundberg & Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, s. 162 ff; Kjellström et. al, *Folkmusikvägen*, s. 15f.

⁷⁷ Jonsson, *Musiken i Sverige*, s. 297ff; Ramsten, *Återklang*, s. 78–84; Lundberg & Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, s. 162 ff; Kjellström et. al, *Folkmusikvägen*, s. 15f.

⁷⁸ Andersson, *Musik i Norden*, s. 181.

⁷⁹ Ramsten, *Återklang*, s. 112–113.

2.4.1 Fenomenet världsmusik

I slutet av 1980-talet myntades begreppet världsmusik i ny mening inom musiksammanhang. En grupp musikproducenter träffades i London för att enas om en gemensam ny etikett för att marknadsföra regionala och nationella populärmusikformer. I England och Europa blev begreppet *World Music*⁸⁰ väl använt medan i USA användes istället *World Beat*⁸¹ för att beteckna den liknande företeelsen. Begreppet världsmusik är således en försvenskning av World Music och World Beat och innefattar idag främst musikformer som blandar traditionella folkmusikformer med rockmusik.⁸² I kapitlet om svensk världsmusik i *Musik, medier, mångkultur* beskriver författarna världsmusikens blandformer med hjälp av spänningsfältet global struktur – lokalt innehåll. Följande citat illustrerar deras uppfattning:

Folkmusik från olika kulturer kan användas och inordnas i en *global musikstruktur*. Inom denna rockinfluerade stil inom blandmusiken utgörs formen av ett pop/rock-påverkat sound, ett framträdande tungt beat ackompanjemang, påtaglig närhet i mixningen. Till stilen hör att man blandar detta ackompanjemang med lokala, gärna ”exotiska” instrument och sångstilar. Denna musiktyp kan beskrivas som *global struktur – lokalt innehåll*.⁸³

Begreppet *världsmusik* var år 1987 nytt i globala musiksammanhang, men företeelsen världsmusik i betydelsen ”blandformer av musik” var ingalunda något nytt. ”Ny” musik har nästan alltid skapats och uppstått genom mötet mellan olika kulturer.⁸⁴ Redan från år 1906 använde den tyske musikforskaren Georg Capellen (1869-1934) termen *Weltmusik* för blandformer av orientalisk och västerländsk musik. Percy Grainger (1882-1961) var en australisk–amerikansk pianist och tonsättare samt en mycket innovativ kompositör. Med sin folkmusikbaserade konstmusik har han gjort sig känd för eftervärlden och som utgivare och arrangör av folkmusik deltog han i ett flertal dokumentationsresor samt var bland de första att använda fonografen i sitt insamlingsarbete. Grainger var av den uppfattningen att musik var en demokratisk konstform som alla medborgare hade rätt att ta del av – ett deltagande som ansågs vara lika mycket en rättighet som en skyldighet för den enskilde individen. I hans teorier om *Free music* stod sökandet efter en musik fri från alla klassifikationer i centrum.⁸⁵ Under den senare delen av sitt liv experimenterade Grainger mycket i

⁸⁰ Står för ”All världens musik.”

⁸¹ Betonar mer de olika blandformerna.

⁸² Krister Malm, ”Världsmusik,” *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-02-27), <<http://www.ne.se>> Ebba Westerberg, ”Världsmusik. Bakgrund, tankar och teorier”, Göteborg 1992, s. 4–8.

⁸³ Lundberg et.al. *Musik, medier, mångkultur*, s. 146.

⁸⁴ Inom den musiketnologiska forskningen har termerna ackulturation eller transkulturation varit vanligt använda för att skildra det utbyte av genrer, stilar och instrument som sker i mötet mellan olika kulturer. Ackulturation syftar på att den ena kulturen helt tas över av den andra kulturen medan transkulturation står för ett ömsesidigt utbyte mellan en eller flera kulturer. Båda dessa begrepp har varit föremål för diskussion inom forskningen då ett kulturmöte sällan kan beskrivas i så enkel form, se t.ex. Lundberg & Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, s. 136–137; Westerberg, ”Världsmusik. Bakgrund, tankar och teorier”, s. 20–22.

⁸⁵ Grainger använde sig även av begreppet World Music tidigt i sitt musikskapande.

sitt komponerande med ”free music” där bl.a. en musik präglad av tonal och rytmisk frihet växte fram.⁸⁶ Liknande tankegångar kan vi även finna hos tonsättaren Karlheinz Stockhausen som använde begreppet *världsmusik* under 1960-talet i konstmusikaliska sammanhang. Han ville göra en slags världsmusik med inslag av musikstilar från olika håll i världen, som alla kunde känna igen sig i. Resultatet blev en elektroakustisk musik i collageform.⁸⁷ Mellan åren 1926–1967 anordnades årligen ”Världsmusikfester” av International Society of Contemporary Music (med undantag för åren under andra världskriget) i olika länder inom Europa. Detta skedde i konstmusikaliska sammanhang där en blandning av den samtida konstmusiken framfördes. Den svenske kompositören och musikkritikern Sten Broman namngav dessa fester just till ”Världsmusikfester”.⁸⁸

Med återanknytning till den världsmusikfestival som ägde rum år 1979 i Stockholm presenterades även denna med begreppet ”världsmusikfestival” på DN:s kultursidor.⁸⁹

Av ovanstående redogörelse kan konstateras att beteckningen världsmusik har funnits tidigare och använts i olika kontexter, på olika sätt och därmed inte var ny då den kommersiellt introducerades på 1980-talet.

⁸⁶ ”Grainger, Percy” *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-06-15), <<http://www.ne.se>> År 1935 blev Graingers första experimenterande komposition av ”free music” klar; *Free music no 1* för stråkkvartett. Grainger utvecklade teorin vidare och menade att för att musiken skulle bli helt ”fri” måste den befrias från ”the tyranny of the performer.” Denna tanke resulterade bl.a. i att fr.o.m. år 1945 konstruerade Grainger flera ”free music machines” som han använde sig av i sitt experimenterande musikskapande. För vidare info se: Malcolm Gillies, David Pear, ”Grainger, (George) Percy (Aldridge)”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (besökt 2005-06-15), <<http://www.grovemusic.com>>

⁸⁷ Tiderman, *Vägar till världsmusiken*, s.22–24; Krister Malm, ”Världsmusik,” *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-02-27), <<http://www.ne.se>> Stockhausens programförklaring till verket Telemusik löd som följer: ”Jag skrev Telemusik i en elektronmusikstudio vid japanska radion. Jag ville komponera en musik som inte var ’min’ utan ett slags nätverk där allt händer på en gång, en musik för hela världen, alla länder och alla raser. [...] Telemusik är egentligen inte ett kollage utan istället uppnås en högre enhet, genom samverkan av gamla ’upptäckta’ objekt och nya som av mig försetts med moderna elektroniska klanger: en universalitet av förgånget, nutid och framtid, från vitt skilda länder och ’rum.’” Citat hämtat från Westerberg, ”Världsmusik. Bakgrund, tankar och teorier” s. 4–8.

⁸⁸ Hans Åstrand, ”Avant- Propos,” *Världsmusikfestens facit. En krönika över de av ISCM anordnade Världsmusikfesterna 1926-67 i Sydsvenska dagbladet Snällposten av Sten Broman*, Stockholm 1982.

⁸⁹ Bramstedt, ”Världsmusik utan etikett,” s. 14.



Bild. 1. Framsidan av Musikens Makt gestaltar väl den rådande tidsandan och musikrörelsens ideologi. Ifrågasättandet av den vedertagna musiksynen är tydligt symboliserad och både den etablerade konstmusikens hegemoni och populärmusikens underhållningsindustri får sig en ordentlig tillrättavisning. Den strama frackklädde konstmusikern vid orgeln spelar febrilt efter "maktens musik," där g-klaven är utbytt mot dollartecken. Men konstmusikern störs ideligen i sitt musicerande av de arga gubbarna som betecknas som musikrörelsens egna artister, t.ex. Blå tåget, Hoola Bandoola Band, Nationalteatern och Nynningen m.fl. Med arga miner intar de musikaren med slagordet: "Vi ska skapa en allas musikkultur!" På ballongen under tidskriftens namn är Stikkan Anderssons ansikte avbildat ("svensk toppens chefsideolog"). Med kniven i hand i syfte att sticka hål på ballongen uppmanar två arga gubbar, med bl.a. MNW avbildat på tröjan, uttryckligen: "Stick Stikkan!" Kanske kan vi även tolka orgeln som en maskin. En maskin som står för den underhållningsindustri som endast producerar musik för pengarnas skull, där mynten flödar ur musikens maskineri. Orgelns registerandrag benämnda med orden passivitet, fördomar, lögn, strunt, skit, snyft och idioti samt pipornas popularitets- och försäljningsmätare talar ett klart och tydligt språk: Missnöje - Förakt- Förnyelse! Ur denna bild kan vi även utläsa den framåtsträvande aktivitet, kreativitet och experimentlusta som kännetecknade 1970-talets musikliv.

3. Ideologi i förändring – analys av språkröret Musikens Makt

Maktens musik, svensktoppens och hitlistornas eländiga dravel bygger upp en skog av fördomar och söver ned oss till passiva konsumenter. Med MUSIKENS MAKT ska vi gå till strid för en levande progressiv musikkultur. En musik som aktiverar oss, ger uttryck för oss själva och den tid vi lever i.⁹⁰

Det första numret av tidskriften Musikens Makt gavs ut på försommaren år 1973. Ovanstående rader pryder numrets framsida och presenterar tidskriftens syfte och budskap där musikrörelsens ideologi är tydligt uttalad (se även bild 1).⁹¹ I följande analyskapitel kommer tidskriften att vara i fokus och undersökas utifrån uppsatsens syfte och huvudfrågeställningar. Kapitlet är indelat i två delar.

Utifrån ett ideologiskt perspektiv behandlar den första delen (punkt 3.1.) hur musikrörelsens musiker och aktivister förhöll sig till folkmusiken och användandet av folkmusiken i den populärmusikaliska kontexten. Frågor som söks svar på är bl.a. följande: Hur uttryckte sig musikrörelsens musiker, aktivister och skribenter i M.M. om folkmusik? Vad var det i folkmusiken som lockade de nya utövarna inom musikrörelsen?

I den andra delen (punkt 3.2.) studeras hur musikrörelsens anhängare definierade folkmusik, samt om man kan utläsa en förändring i hur man behandlade folkmusiken inom M.M. under åren 1973-1980 då tidskriften gavs ut.

3.1 Folkmusik blir folkets musik?

Förutsättningen för att folkmusiken skall kunna hamna i en mytologiserande ideologi av den art som nationalsocialismen utgör är just ett sådant barnsligt känslösvall kring en odefinierad folksjäl. Tyvärr är den inte främmande för historieskrivningen än i dessa dagar! Liksom rasen skall hållas ren, försöker man hålla kulturen ren från inflytande utifrån. Det gäller att den ej besudlas av jazz och charlestone – som de hette på den tiden – och amerikansk rock som det heter idag!⁹²

Ovanstående citat är hämtat från Jan Lings ofta citerade artikel ”Folkmusik – En brygd” från år 1979. Ur citatet kan vi bl.a. utläsa hur Ling jämförde folkmusikens användning mot den kommersiella underhållningsindustrin under 1970-talet med hur folkmusiken hade använts mot 1920-talets nya underhållningsgenrer såsom charleston och jazz. Ling lyfte fram hur det egna landets musik betonades då rädslan för att den egna kulturen och traditionen skulle försvinna i och med den internationella musikens inflytande (enligt rådande ideologi p.g.a. kommersialism

⁹⁰ Framsidan på *Musikens Makt* 1 (1973).

⁹¹ Se bild 1 för vidare redogörelse, s. 30 i denna uppsats. Jämför även med Mikael Wiehes citat i kapitel 2.3.

⁹² Ling, ”Folkmusik – En brygd,” s. 264.

och imperialism). På samma sätt som folkmusiken under nationalromantikens dagar hade placerats inom ramarna för en mytologiserande ideologi, där ”känslösvallet kring en odefinierad folksjäl” utgjorde kärnan, på samma sätt blev folkmusiken under 1970-talet återigen redskap för en liknande ideologi. I musikerörelsens definition av ”folket” dolde sig samma uppfattning om den odefinierade folksjälen och vi kan här se hur historien upprepar sig. Flera forskare efter Ling, bl.a. Fornäs och Ramsten, har framhåvt att folkmusiken under 1970-talet blev ett redskap för att föra fram det rådande ideologiska budskapet. Hur dessa uppfattningar gestaltade sig i tidskriften M.M kommer närmare att undersökas i det följande.

I samband med den av musikerörelsen anordnade Alternativfestivalen år 1975 besökte Ewan Maccoll och Peggy Seeger Sverige. I anknytning till detta genomfördes en intervju i M.M. med den skotske folksångaren och den amerikanska folksångerskan, vilka båda var bofasta i England. Med följande resonemang inledde Maccoll och Seeger intervjun:

– Vi ser folkmusiken främst som klassmusik – den enda stora konstform som har skapats uteslutande av det arbetande folket – de fattiga i alla länder. Det är musik som inte har påtvingats uppifrån, utan som har skapats av våra föräldrar och deras föräldrar, utifrån deras egna liv, deras drömmar, sorg och rädsla.⁹³

Av ovanstående inlägg är det nära tillhands att associera till Lings beskrivning av ideologin kring bygdenostalgi och nationalromantik. Stämmer verkligen detta påstående? Ny musik har nästan alltid uppstått i mötet mellan olika kulturer⁹⁴ och ingen musik står i sig helt isolerad från omliggande kontext och influenser. Sett från ett historiskt perspektiv vet vi att det inte alls stämmer att folkmusiken skapats ”uteslutande av det arbetande folket [...] i alla länder.” Exempelvis kan vi här se till den svenska folkmusiken som bl.a. under den förromantiska tiden (1600-1700-talet) utövades av spelmän på landsbygden. Dessa musikutövare var ingalunda isolerade i sin landsbygdsmiljö utan en ständigt pågående kontakt och ett utbyte skedde mellan städer och landsbygd samt mellan de sociala skikten, även om det skedde mycket långsamt. Folkmusiken har alltid påverkats av stadens musikliv och konstmusikens utveckling.⁹⁵ Ur ovanstående citat kan vi även utläsa en ambition att framhäva ”folket” som folkmusikens rättmätiga ägare, det folk som man genom den rådande ideologin solidariserades sig med, i detta fall arbetaren och den fattige. Citatet anspelar på närheten till musiken och den nära anknytningen till familjen - till de nära och kära. Musiken kom, enligt Seeger och Maccoll, inte ”uppifrån” utan formades av folket och blir därmed även en viktig del av den egna kulturella

⁹³ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

⁹⁴ Stig Magnus Thorsén, ”Världsmusik – musik med tid och plats för alla,” (besökt 2005-04-28)
<http://www.musik.gu/forskning_och_utveckling/pdf/varldsmusik_itfk2003pdf >

⁹⁵ Jan Ling, ”Upp bröder kring bildningens fana. Om Folkmusikens historia och ideologi” ur Jan Ling, Märta Ramsten, Gunnar Ternhag (red) *Folkmusikboken*, Stockholm 1980, kap 1. s. 11–43.

identiteten. Att de betraktade folkmusiken som klassmusik uttrycktes bokstavligen och en stark antiprofessionell betoning av folkmusiken präglar citatet – kanske användes det för att ytterligare understryka och framhäva den folkliga aspekten i anknytning till folkmusiken.

Uppfattningen om att ”folkets musik” hade grund i folkmusiken gestaltade sig ofta inom tidskriften. Under titeln ”Svensk folkmusik” recenserade Bengt Eriksson fyra skivor med nyutgiven svensk folkmusik i M.M. nr 3 år 1973. Skäggmanslagets ”Kniviga låtar tillägnade länsman i Delsbo” var en av skivorna och med följande ord uttrycker Eriksson sin åsikt:

Det är fint att det spelas in mycket folkmusik nu. Det är ändå en grund som vi ska bygga vidare på om vi ska försöka bygga upp en ”folkets musik. [...] Musik är levande, annars är det inte musik utan ett fornminne. Och Skäggmanslagets musik är oerhört levande. Och ett mycket fint bevis för att ”Folkets musik” som vi försöker jobba fram har en av sina kraftigaste grunder i den svenska folkmusiken.⁹⁶

Av ovanstående citat kan vi tydligt se hur folkmusiken tillskrevs värdet av att utgöra grunden till uppbyggnaden av en ny ”folkets musik” och författaren framhåller att det var bra att mycket folkmusik spelades in och gavs ut på skiva. Här torde folkmusiken indirekt placeras i kontrast till den kommersiella amerikanska musiken. Eriksson uttryckte sig i mycket positiva ordalag om folkmusikens förändring med avseende på det nya användandet inom den populärmusikaliska kontexten. Att musiken skulle vara levande – spelas och utvecklas – och inte betraktas som ett ”fornminne,” var av stor vikt enligt författaren.

Men förhållandet till folkmusiken, såsom det avspeglades i tidskriften, tog sig varierande uttryck. Balansgången mellan vad som ansågs vara ”riktig folkmusik” och ”den nya” folkmusiken var ibland subtil. Den kommersiella aspekten på folkmusikens förändring framhölls ibland och kritiserades då man ansåg att musiken styrdes att bli alltför kommersiellt gångbar och därför krockade med den rådande ideologins värderingar.

Under titeln ”Merit Hemmingson – en fråga om folkmusik”⁹⁷ kritiserade Eva Hallor folkmusikens kommersialisering. Hallor inledde artikeln med att konstatera att Merit Hemmingson blivit tilldelad Bellmansstipendium ”som tack för förnyelse och popularisering av den svenska folkvisan.” Vidare framhöll skribenten kritik mot att Hemmingson beskyddats från anklagelser att vara för kommersiell i sin behandling av den svenska folkmusiken, såsom också fallet hade varit med Skäggmanslaget. Med följande rader fortsatte Hallor:

⁹⁶ *Musikens Makt* 3 (1973).

⁹⁷ *Musikens Makt* 3 (1974).

Merit fick idén om hur man lättast tjänar pengar i denna alltmer folkmusiktörstande tid. Lp:n "Huvva!" kom ut och alla kritiker darrade av upphetsning. Detta var vad vi hade väntat på. En symbol för att vi "kalla svenskar" har en kultur. Musikens kallas för folkmusik, alltså representerar den folkets kultur. Att sedan musiken framfördes på hammondorgel spelade ingen roll. Låtarna hon spelade brukade framföras på fiol eller pipa men att ta upp gamla folklåtar till att förstås av den breda massan tyckte kritikerna var nog. Att den framfördes på ett så hädande och icke folkmusikbevarande sätt var av ringa betydelse.⁹⁸

Av ovannämnda citat kan vi tydligt se hur den äldre attityden om vikten av folkmusikens bevarande i traditionell form även fanns bland musikälskarnas egna anhängare. Hallor menade att Hemmingsons sätt att förändra folkmusiken var "hädande och icke folkmusikbevarande." Folkmusikens äkthet och autenticitet i och med framförandet på det nya instrumentet ifrågasattes och gick enligt Hallor förlorad. Hallor menade också att de "äkta" folkmusikutövarna som spelade "äkta" folkmusik inte fick den uppmärksamhet som de förtjänade. Artikeln avslutades med följande ställningstagande:

Kanske bör tilläggas att det faktiskt finns personer som spelar folkmusik men som, om de någon gång uppmärksammas, spelas i P1 på sämsta sändningstid. Deras skivor säljer dåligt, de får inga stipendier, möjligen letar någon musikarkivist upp dem och låter dem bevaras på kassetband, för att skriva uppsats om folkmusik förr och nu.⁹⁹

Denna attityd och kritiska inställning till folkmusikens kommersialisering kan vi även se exempel på i nr 10 av M.M. från år 1976 under rubriken "Abba i Knätofs!"¹⁰⁰ Skribenten redogör i negativa ordalag för Stikkan Anderssons musikförlag och planerna på att spela in en skiva med svensk folkmusik, med material från Svenskt Visarkiv. Ämnet om upphovsrätt kom snabbt på tal och skribenten framhöll folkmusikens ofta anonyma upphovsmän i och med den gehörsbaserade traditionen och att således musiken kunde utnyttjas gratis. Den planerade produktionen av folkmusik fick därmed ytterligare en kommersiell aspekt vid sidan av det nyväckta intresset för musiken hos allmänheten. Att musiken i första hand i och med det ges ut av kommersiella och inte musikaliska skäl kritiserades starkt av skribenten.¹⁰¹

"Till dragspelets försvar"¹⁰² ägnades ett stort uppslag i M.M nr 7 från år 1976.¹⁰³ I reportaget kritiserades den äldre spelmansmusikens ideologiska ställningstaganden vid sekelskiftets början mot det nya instrumentet dragspelet. Ur folkmusikbevarande aspekt fördömdes dragspelet ut av spelmansrörelsen och enligt skribenten hade följande skett: "Kampen

⁹⁸ *Musikens Makt* 3 (1974).

⁹⁹ *Musikens Makt* 3 (1974).

¹⁰⁰ *Musikens Makt* 10 (1976).

¹⁰¹ *Musikens Makt* 10 (1976).

¹⁰² *Musikens Makt* 7 (1976).

¹⁰³ I detta nummer fanns ett flertal artiklar och inlägg om dragspelet. bl.a. om hur man lärde sig spela dragspel, med tillhörande notexempel under titeln "Bli dragspels kung." Många artiklar och inlägg i *Musikens Makt* lyfte fram och behandlade dragspelet och munspelet se. t.ex. Peter Mosskin, "Hur man lär sig bluesmunspel medan tvättmaskinen går", *Musikens Makt* 2 (1973).

för en gammal folkkultur hade alltså urartat till en kamp mot en ny folkkultur, arbetarkulturen. Folkets röst tog man som vanligt ingen notis om.” Om vi här återanknyter till citatet av Jan Ling i början av kapitlet kan vi se hur skribenten här på liknande sätt lyfte fram hur folkmusiken användes i ideologiskt syfte. Då Ling framhöll hur spelmansmusiken användes i opposition mot charleston och jazz framhävde denne skribent den kommersiella dragspelsmusiken som motpol. Instrumenten munspel och dragspel var innan folkmusikvågen inte nämnvärt accepterade folkmusikaliska instrument. Men under 1970-talet togs de upp i det folkmusikaliska instrumentariet, bl.a. i övertygelsen att dessa tillhörde folkets instrument.

De nationella strömningarna som förknippades med folkmusiken fick även stark kritik inom den samtida musikämbaliden. I en intervju med Marie Selander av Inga Rexed med titel ”Använd alla länders folkmusik och sluta vifta med den svenska fanan!” i M.M. nr 12, år 1974 redogjorde Selander bl.a. för den svenska folkmusikens historia. Selander lyfte fram spelmansrörelsens positiva arbeten under 1900-talet för att bevara den svenska spelmansmusiken, bl.a. i och med inrättandet av folkmusikarkiv samt arrangerandet av spelmanstävlingar. Selander framhöll att den vokala folkmusiktraditionen tyvärr inte hade uppmärksamats på samma vis och att det var hennes ambition att nu dokumentera och ta reda hur man verkligen sjöng förr. Huvudbudskapet i artikeln går att läsa ur följande rader:

För vad jag också tycker är jäkligt farligt när det gäller den nya svenska musikämbaliden, det är den här förbaskade nationalismen att man spelar mer svensk musik. Det är ju inte det man borde vara ute efter. Vi vill ha en ny musik. En icke-kommersiell musik. En politisk medveten musik som är internationell. Det är inte den svenska fanan vi ska vifta med. Vi ska vara internationalistiska, solidarisera oss med saker som är bra i andra länder. Mot den gemensamma fienden [...] Vi ska inte fjärma oss utan närma oss varandra.¹⁰⁴

Selanders uttalande här ovan är mycket intressant av många skäl. Hon gör i samtiden ett starkt ställningstagande mot att enbart använda den svenska folkmusiken i nationalistiskt hänseende och menade istället att musikämbalidens anhängare borde öppna upp ögonen för andra länders musik och folkmusik. Selander ansåg att den ”nya musiken” skulle bestå av en internationell musikform, en musik som bar på medvetna ideologiska budskap och således inte i den isolerade form som vi har sett tendens till inom musikämbaliden i tidigare exempel. Samarbete, kollektiv och politisk medvetenhet samt solidaritet över landsgränserna kan utläsas som nyckelord i Selanders ovanstående resonemang. ”Vi ska inte fjärma oss utan istället närma oss varandra” lyder det centrala budskapet i artikeln. Med återanknytning till Jan Lings artikel ”Folkmusik – En brygd,” där han jämför de ideologiska aspekterna under 1970-talet mot den amerikanska och internationella musiken med de kritiska attityderna som tidigare under seklet förekom bl.a. mot

¹⁰⁴ *Musikens Makt* 12 (1974).

jazzmusiken och dragspelmusiken, vill jag lyfta fram Marie Selanders viktiga roll i sammanhanget. Selander gjorde ett tydligt ställningstagande i *samtiden* när hon protesterade mot den nationalistiska tendensen i användandet av folkmusiken, pläderade för internationell solidaritet och hon varnade för ideologins klor. Ling protesterade dock, men mer utifrån ett retrospektivt perspektiv på företeelsen, även om man kan notera att tendensen också fanns år 1979.

Märta Ramsten har ingående undersökt Marie Selanders roll som viktig aktör i folkmusikens förändringsprocess under 1970-talet. Ramsten lyfte fram Selander som ett slags nyckelperson i processen med ena foten i populärmusikens område och med den andra foten i folkmusikens område. Marie Selander var en av de nya folkmusikentusiasterna som genom musikrörelsen upptäckte den svenska folkmusiken. Med rötter i 1960-talets popmusik blev hon medlem i pop/tjejbandet *Nursery Rhymes* (1964-76). Efter engagemang i FNL-rörelsen kom Selander sedan i kontakt med irländsk folkmusik och genom den irländska folkmusiktraditionen upptäckte hon den svenska folkmusiken.¹⁰⁵ Inspirationskällan var främst material från äldre traditionsbärare. Från Matts Arnbergs radioinspelningar inhämtade hon mycket från den folkliga vistraditionen, både när det gällde sångsätt och repertoar. I början av 1970-talet medverkade Marie Selander tillsammans med Skäggmanslaget på deras första skiva *Pjål gnäll och ämmel*, som tilldelades gramfonpriset år 1971. En aktiv skivkarriär fortsatte under 1970-talet, bl.a. med gruppen *Låt och trall*, samt *Vargavinter*.¹⁰⁶ Ett mångfaldigt uttryckssätt kännetecknade Selanders musicerande under 1960/70-tal. Ramsten visar i sin analys av Selanders verksamhet på hennes mångsidighet både vad gäller musikalisk förnyelse, t.ex. i *Vargavinter* där jazz och folkmusik integrerades. Och även i hennes sätt att återuppliva och reproducera traditionella låtar. Selander arbetade på folkmusikavdelningen på Sveriges Radio mellan åren 1974-77. Efter studier i etnologi, statskunskap, socialantropologi samt folklivsforskning med inriktning på svensk folkmusik producerade Selander bl.a. program om svensk folkmusik där kvinnans roll inom folkmusiken och kvinnans situation inom det gamla bondesamhället lyftes fram.¹⁰⁷

Selander var en av de få skribenter i tidskriften M.M. som i olika artiklar ofta redogjorde för den svenska folkmusikens historia. Såsom nämnts förde hon ofta fram kvinnornas roll inom folkmusiken, vilket även gjordes i artiklarna i M.M.¹⁰⁸ Många gånger ifrågasatte hon även de romantiserande ideal och föreställningsvärldar som omgärdade folkmusiken och som uttrycktes i M.M. Exempelvis vände hon sig mot de nationalistiska tendenser som ovan exemplifierats bl.a. i citatet av Seeger och Maccoll.

¹⁰⁵ Ramsten, *Återklang*, s. 99–105.; Se även intervju med Selander av Håkan Sandblad i *Musikens Makt* 3 (1973).

¹⁰⁶ Se kap 4. i föreliggande arbete.

¹⁰⁷ Ramsten, *Återklang*, s. 99f.

¹⁰⁸ Se t.ex. *Musikens Makt* 2 (1975); *Musikens Makt* 2 (1974).

Ur ovanstående resonemang utifrån artiklar publicerade i tidskriften M.M. kan vi sammanfattningsvis konstatera följande: Då folkmusiken anammades inom den rådande vänsterideologin ansågs den utgöra grunden till omformandet och uppbyggandet av en ny ”folkets musik.” Denna starka politisering av folkmusiken medförde bl.a. en ny form av mytologiskt och ideologiskt användande. På samma sätt som folkmusiken användes under 1920-talet mot jazzen användes nu folkmusiken som opposition mot rockmusiken i samtiden – historien upprepade sig då nationalromantiska ideal tillskrevs folkmusiken som återigen sammankopplades med en odefinierad folksjäl.

Användandet av den nya ”folkets musik” fick även stark kritik inom musikrörelsen. Dels kritiserades folkmusiken i sin nya form för att vara för kommersiell. Skiljelinjen mellan vad som ansågs vara nyskapande samt autentiskt korrekt och vad som ansågs vara för experimenterande var mycket tunn. Dels kritiserades de nationella strömningarna förknippade med folkmusiken och ideologin, bl.a. lyftes Marie Selander fram i sammanhanget. Hon visade prov på en kritisk röst i samtiden *mot* det oreflekterade användandet av folkmusiken i nationalistisk anda och *för* ett internationellt perspektiv och användande av folkmusik från olika kulturer och olika länder.

3.1.1 Ideologiska perspektiv på musikalisk identitet

Musikgruppen *Kebnekajse* bildades i början av 1970-talet och inledde sitt musicerande inom den progressiva rockgenren. Bandet, som bestod av åtta till tio musiker,¹⁰⁹ nådde snabbt stor popularitet i Sverige. Under den första halvan av 1970-talet var bandet ständigt på turné och under denna tid hade de också sin glansperiod. *Kebnekajse*s första skiva gavs ut år 1971.¹¹⁰ Redan på deras andra album ”*Kebnekajse II*” från år 1973 hade det musikaliska uttrycket förändrats betydligt då svensk folkmusik framfördes med elektrifierat populärmusikaliskt instrumentarium. *Kebnekajse*s musik karakteriserades bl.a. av långa improvisationer av svenska och utländska folksånger som framfördes med dubbla trummor, dubbla basar och ett flertal gitarrer samt fiol,¹¹¹ men även egenkomponerad musik fanns med på repertoaren.¹¹² I samband med att *Kebnekajse* släppte sitt andra album år 1973 publicerades i december månad en intervju med musikgruppen i nr 4 av *Musikens Makt*.

¹⁰⁹ Kenny Håkansson (gitarr/sång), Pelle Ekman (trummor), Bella Fehrlin (Bas), Rolf Scherrer (gitarr), Göran Lagerberg (bas), Mats Glengård (fiol, gitarr), Gunnar Andersson (trummor), Thomas Netzler (bas), Ingemar Böcker (gitarr), Bah Hassan (congas, timbaler), Turid Lundqvist (sång, gitarr).

¹¹⁰ *Kebnekajse, Resa mot okänt mål*, Silence: SRS 4605 (1971).

¹¹¹ Se ovanstående information om instrumentsättningen.

¹¹² Ramsten, *Återklang*, s. 116.

”Det är svårt, att snacka med nio man och en kvinna på en gång”¹¹³ framhöll Bertil Goldberg från Nynningen¹¹⁴ och Tommy Rander i sina inledande kommentarer till ”Samtal med Kebnekajse.” Tidskriften var i och med sitt fjärde nummer fortfarande i ett tidigt skede och konversationen rörde främst teman som musikestetik, politik och musikärelsens polarisering mellan aktivister och musiker. Då ämnet om instrumentalmusikens förmåga att uttrycka budskap diskuterades rörde sig dialogen mot folkmusikens roll i Kebnekajses musikskapande. Med följande ord uttryckte gruppens gitarrist Kenny Håkansson sin uppfattning om den svenska spelmansmusiken:

K: [Kenny Håkansson] I den svenska spelmansmusiken tycker jag att det finns något. Genom den kan man få folk att känna gemenskap. Istället för att alltid behöva samlas kring något som kommer utifrån: Frank Zappa eller vad det nu är... Kring spelmansmusiken kan alla samlas: 70 år, 40 år eller 20 det spelar ingen roll. Det är inte direkt politiskt men ändå... man upptäcker att det finns någonting där hemma som också kan vara värt nåt.

T: [Tommy Rander] Kulturell identitet?

K: Ja, just det!¹¹⁵

Citatet berättar bl.a. om vad i den svenska spelmansmusiken som lockade den tidigare enbart rockutövande musikgruppen. Trots att Tommy Rander nästintill ”lägger orden i munnen” på Kenny Håkansson i detta citat, kan vi tydligt se att citatet visar på en stark längtan efter en egen *kulturell musikalisk identitet*. Behovet och betydelsen av ”en egen musikform” i förhållande till den internationella musiken visar sig tydligt och det var just inåt mot det egna landets musik som blickarna vändes. Musikens identitetsskapande värde framträder klart i detta sammanhang. Men i ovanstående citat tillskrivs även den svenska spelmansmusiken andra värden såsom generationsöverskridande samt den inneboende egenskapen att framkalla känslor av *gemenskap* och *sambörighet*. Håkansson understryker mot slutet av sitt uttalande att hans åsikter inte är av politisk karaktär. Eller kan uttalandet tolkas så, att han betonar att sättet att se på musiken inte innehar en politisk laddning? Oberoende av vilken av dessa aspekter Håkansson ger uttryck för så består kärnan i hans uttalande: Han uttrycker förhoppningsfullt och i positiva ordalag att någonting av värde även kan finnas i vår närhet inom landet och inte alltid behöver inhämtas utifrån.

Om vi här återanknyter till det rådande forskningsläget om folkmusiken under 1970-talet så visar detta på ett förhållningssätt som både Märta Ramsten och Johan Fornäs tidigare lyft fram inom sin forskning. Fornäs beskriver Kebnekajse som en musikgrupp som har ”omformat

¹¹³ *Musikens Makt* 4 (1973).

¹¹⁴ En av musikärelsens musikgrupper.

¹¹⁵ *Musikens Makt* 4 (1973).

folkmusiken utefter sina egna öron.”¹¹⁶ Ramsten redogör bl.a. för hur många nya folkmusikgrupper vände blickarna inåt landet och fann ”sina musikaliska rötter i den svenska folkmusiken.”¹¹⁷ Detta kan vi tydligt se exempel på i ovanstående resonemang med anknytning till Kebnekajses citat.

Bredvid intervjun finns ett notexempel på ”Rättvikarnas gånglåt” från den traditionella svenska folkmusikrepertoaren infogat. Gånglåten presenterades i enkel notation och i slutet av notexemplet anges ”ässa tar vi om den från början”¹¹⁸ istället för Da Capo – en tydlig uppmaning till amatörmusikern att lära sig låten. Information ges även att denna låt går att hitta på Kebnekajses ”nya platta.”¹¹⁹ Alldeles intill notexemplet kan vi även läsa följande ord: ”Egentligen kan man inte alls notera svensk spelmannsmusik på det här sättet men bättre det än ingenting alls. Brodera vidare av hjärtans lust.”¹²⁰

Inom tidskriftens ramar var det vanligt förekommande att presentera notexempel till musik på liknande vis som presenterats ovan. Citatet utgör ett representativt exempel på hur man arbetade inom tidningen i samspel med musikrörelsens viktiga budskap att ”alla kan spela.” Ur dessa få ovannämnda rader kan vi därmed utläsa en hel del av hur M.M. i samtiden förhöll sig till den folkmusikaliska traditionen. Tidskriftens redaktion betonade tydligt den levande aspekten av den svenska spelmannstraditionen. Redaktionen var av den åsikten att spelmannsmusiken inte kom till sin rätt genom att enkelt transkribera den klingande musiken till skriftligt material för att sedan spelas efter som en statisk förlaga. Med orden ”Brodera vidare av hjärtans lust” uppmanade de istället den nyfikne läsaren och kanske amatörmusikern att göra något eget av musiken, att nyskapa och experimentera utifrån egen förmåga. Om vi ser detta exempel i ett större sammanhang kan vi se en tendens till att de nya folkmusikutövarna, som gjorde sina röster hörda inom tidningens ramar, anslöt sig till ett mer nyskapande förhållningssätt till folkmusiken.

Den progressiva musikgruppen *Arbete och Fritid* bildades i Uppsala år 1969 och var verksam fram till år 1981. Med influenser från rock, jazz, och psykedelisk musik utgjordes kärnan i gruppens musicerande av improvisatoriska nytolkningar av traditionell folkmusik.¹²¹ ”Trumpet (naturell och under vatten)”¹²² med dessa ord beskrevs bandmedlemmen Torsten Eckermans instrument och spelsätt i ”Samtal med Arbete och Fritid” som publicerades i M.M. nr 2, år 1974.

¹¹⁶ Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* s. 66.

¹¹⁷ Ramsten, *Återklang*, s. 79.

¹¹⁸ *Musikens Makt* 4 (1973).

¹¹⁹ Kebnekajse, *Kebnekajse II*, Silence: SRS 4618, 1973. Låtordning: 1. Rättvikarnas gånglåt, 2. Horgalåten, 3. Skänklåt från Rättvik, 4. Barkbrödslåten, 5. Comanche Spring.

¹²⁰ *Musikens Makt* 4 (1973).

¹²¹ Hemsida för Progg och annan Alternativ musik, (besökt 2005-05-05) <www.progg.se>

¹²² *Musikens Makt* 2 (1974). Torsten Eckerman var känd för sin speciella spelstil med trumpeteten i vattenbaljan.

Intervjun genomfördes av Håkan Sandblad och Tommy Rander¹²³. Arbete och Fritids första skiva utkom år 1970 och vid tiden för intervjun försörjde sig bandet som heltidsmusiker. Konserter hölls på varierade platser, såsom på kulturnämndsmöten, museer, fängelser, bibliotek, sjukhus, vanliga skolor, musikforum, musikfester och klubbar etc.¹²⁴

I intervjun rörde sig bl.a. samtalet kring dessa olika musikmiljöer, om hur deras musik mottogs och hur bandet själva uppfattade de olika musikarenorna. Likaså visade bandets medlemmar stort intresse för den svenska musiken som växt fram i och med den ”nya vågen.” Den progressiva musikgruppen *Träd, gräs och stenar* hyllades gång på gång i intervjun och placerades då i motsatsförhållande till den amerikanska och engelska musiken, den musik som ansågs ingå i det föraktade ”överproduktionsmönstret.”¹²⁵ Det kollektiva skapandet stod i centrum för gruppens musicerande och reflekterades även återkommande gånger i gruppens kommentarer under samtalets gång. De blandade exempelvis friskt olika musikstilar och instrument. Gruppens slagverkare Bosse Skoglund framhöll även att; ”Vi spelar en massa instrument. Vi spelar dom kanske inte så bra var och en för sej [...] Men ihop med alla andra låter det bra.” Intervjuaren Håkan Sandblad fyllde i med kommentaren ”Eran musik är ju väldigt kollektiv” och Torsten Eckerman instämde med följande ord ”Ja, det måste vi ju konstatera.”¹²⁶

Relativt tidigt i samtalet kom folkmusikens roll inom Arbete och Fritids musik och musicerande på tal och förklarades med nedanstående resonemang:

Tommy [Rander]: *Ni spelar mer och mer folkmusik?*

Torsten [Eckerman]: Det har blivit det. Det är jävligt skönt.

Bosse [Skoglund]: Dom låtarna tröttnar man aldrig på.

Håkan [Sandblad]: *Ni plockar från här och där i världen. Särskilt på den senaste Lp:n.*

[...] Roland [Keijser]: Överhuvudtaget känner man igen folkmusik från olika länder. Låtarna har väldigt mycket gemensamt, dom kommer ur liknande kulturer, har haft liknande funktioner.

Tommy: *Om man lyssnar ordentligt kan man nästan läsa historia i låtarna.*

Torsten: Javisst.¹²⁷

Den *gemenskaps-* och *funktionsaspekt* som tidigare kunde utläsas från musikgruppen Kebnekajses uttalande återspeglas även genom ovanstående citat i Arbete och Fritids förhållningssätt till

¹²³ *Musikens Makt 2* (1974). Följande anges om intervjusituationen: ”Håkan Sandblad och Tommy Rander träffade A&F i Göteborg ett par gånger kring årsskiftet. Första gången kunde inte Ove vara med, andra gången var Roland ute och köpte en flöjt.” Arbete och Fritid bestod av Torsten Eckerman (trumpet, piano, slagverk), Bosse Skoglund (trummor, trumpet och sång), Tord Bengtsson (fiol, bas, orgel och gitarr), Ove Karlsson (fiol, cello, bas, sång, elektrisk och akustisk gitarr), Roland Keijser (piano, klarinett, flöjt, tenor- och sopransax) vid tiden för intervjun.

¹²⁴ Hemsida för Progg och annan Alternativ musik, (besökt 2005-05-05) <www.progg.se> *Musikens Makt 2* (1974).

¹²⁵ *Musikens Makt 2* (1974), t.ex. Bosse: ”Faktum är att dom band jag lyssnar helst på nuförtiden, dom är svenska.” Tord: ”Det angår en liksom.” Bosse: ”Träd gräs och stenar, det tycker jag är ett av de bästa band som jag hört.” Tommy: ”Amerikansk eller engelsk musik har blivit nån slags ny skval musik.” [...] Roland: ”Det är bara en del av det här jävla överproduktionsmönstret.” Senare i intervjun Bosse: [...] det är därför jag gillar dom svenska banden. Om träd, gräs och stenar kom till Amerika skulle de bergis inte få ett enda jobb. Men jag tycker mycket bättre om dom än t.ex. Led Zeppelin.”

¹²⁶ *Musikens Makt 2* (1974).

¹²⁷ *Musikens Makt 2* (1974).

folkmusiken. Uppfattningen om folkmusikens liknande funktion inom olika kulturer världen över förs fram. Tommy Randers uppfattning om en folkmusik som bär på det ursprungliga och har något att berätta, d.v.s. har ett historiskt värde får medhåll från Torsten Eckerman.

Reaktioner mot den traditionsbundenhet som fanns inom vissa delar av folkmusikrörelsen mot användandet av folkmusiken i en mer populärmusikalisk kontext, framkom även i intervjun. Tommy Rander tog upp ämnet till diskussion om hur de äldre spelmännen reagerade på Arbeta och Fritids musik. Rander återanknöt till en händelse från spelmansstämman i Delsbo år 1972, då en äldre man från ett spelmansförbund hade gått ”hårt åt” Skäggmanslagets användande av trummor i spelmansmusiken och Rander menade att det var ett orättvist påhopp eftersom Skäggmanslaget verkligen ”gett hela den här musiken en enorm kick.”¹²⁸ Bosse Skoglund höll med Tommy Rander och menade att vanans makt har varit stark och att förändring ofta har mottagits med skepsis. Som exempel nämnde Tord Bengtsson Tillman-bröderna som motsatte sig ett dylikt nyanvändande av deras låttradition och även vägrade folk att få spela deras låtar. Torsten Eckerman betonade att detta var ett extremfall i sammanhanget. Bengtsson hänvisade till att de hade 10.000 låtar som deras far nedtecknat och ville inte utlämna dessa till andra, ”det är våra, dom ska vi bevara i graven.” Torsten Eckerman tillade ”Vi lirar några av dem.”

Enligt min uppfattning speglar dessa citat starkt bandets ståndpunkt, då vi kan utläsa ett tydligt ställningstagande emot den äldre konservativa traditionen. På Håkan Sandblads fråga om gruppen i detta fall hade stulit låtarna från bröderna Tillman svarade Roland Keijser med ett ingående resonemang. Utifrån en jämförelse med jazzens och bebopens område framhöll Keijser att krav på äkthet och precis uppfattning av tongångar inom musiken länge hade varit dominerande - samma tendenser som resonemanget ovan visar inom folkmusikens område. Keijser fortsatte med följande ord:

Men om man ser på den musik som kommit under dom sista åren, i och med Gärdet, så släpper mycket av det där. T.ex. när vi höll på med Ljudbolaget, var det bara plötsligt att blanda ihop allt och försöka titta på vad man hade gemensamt, istället för att vakta om olika traditioner. Det känns skönt.¹²⁹

Genom detta resonemang kan vi även se exempel på den bärande och tongivande aspekten inom musikrörelsens grupper och som här tydligt framgår hos Arbeta och Fritid: ambitionen att frångå traditionstänkande och istället utmana och spränga stilmnormer och genregränser. Musikens gemenskapsvärde framhövdes återigen.

Samtalet avslutades med en diskussion om ett aktuellt ämne i samtiden som ofta behandlades i M.M., nämligen om musik utan ord kunde vara progressiv och om man kunde skriva

¹²⁸ *Musikens Makt 2* (1974).

¹²⁹ *Musikens Makt 2* (1974).

om instrumentalmusik. Intervjuaren Tommy Rander ansåg att det var svårt att analysera instrumentalmusik medan det däremot var mycket lättare att förstå helheten i en text. Med följande resonemang kommenterade och problematiserade Tord Bengtsson ämnet:

Även när det gäller musik med text glömmar man ofta att det faktiskt är musik med, man ägnar sig bara åt texten, glömmar att musiken i sig kanske är progressiv och har en viss betydelse som är fin för människor och som man kanske också kan skriva om.¹³⁰

Vi kan här tydligt se att Bengtsson stod för en uppfattning att musiken i sig kunde vara progressiv och att musiken kunde beskrivas i ord. Vidare framhöll Bengtsson att i och med att musik frambringade känslor och att känslor var något som kan alla människor kunde känna kunde därmed också alla skriva om musik. Men åsikterna gick något isär mellan intervjuaren Håkan Sandblad och gruppens medlemmar. Sandblad menade att det var svårt att uttrycka sig om känslor samt beskriva musiken och att det lätt kan leda till att man följer stereotypa mönster. Han exemplifierade med hur de klassiska musikrecensenterna fastnade i det målande språket om ”bäckar och vattenfall”. Tommy Rander höll med och menade att alla musiker väl egentligen ville ha ett konstruktivt musikrecenserande och på den punkten instämde alla Arbete och Fritids medlemmar. Dock vidhöll gruppens medlemmar det betydelsefulla i själva musiken och instrumentalmusikens inneboende progressiva karaktär. Ove Karlsson tydliggjorde problematiken med följande ord: ”Visst är det svårt att prata om musik och musikens väsen och sånt. Om man gör det med dom på MNW eller Musikens Makt brukar dom oftast föra bort det, man ska bara prata om det man kan ta på.”¹³¹ Det Karlsson här avser med ”kan ta på”, är främst den tendens som i samtiden fanns till att fokusera på musik med dagspolitiska texter, bl.a. något som Roland Keijser tidigare talat om.¹³² Att musikens inneboende kraft var av stor vikt inom Arbete och Fritid gör sig ytterligare en gång påmind. Av ovanstående framgår att gruppens uppfattning om musik skiljde sig något från den uppfattning som skribenterna i M.M. hade.

Både Kebnekajse och Arbete och Fritid arbetade med musik i gränslandet mellan olika genrer. Såsom tidigare forskning visat fanns det även i samtiden en stark motsättning mot folkmusikens användande i populärmusikaliskt sammanhang. Detta kan vi verifiera genom en återanknytning till ovan nämnda intervju med Arbete och Fritid där t.ex. Tommy Rander återberättat en händelse med anknytning till Skäggmanslagets folkmusikanvändande. Vidare kan

¹³⁰ *Musikens Makt* 2 (1974).

¹³¹ *Musikens Makt* 2 (1974).

¹³² *Musikens Makt* 2 (1974) Roland: ”När det skrivs om den nya musikvågen, eller vad man kallar det, och även i viss mån inriktningen hos framförallt MNW, har det varit en väldig slagsida just åt musik som ofta har lite dagspolitiska texter. Det är bra, i synnerhet om dom är lokalt förankrade. Men det kanske börjat gå lite på tok, det kan bli väldigt snål attityd mot en väldig massa musik som berör helt andra delar av verkligheten än det som mycket av dom sångerna handlar om.”

nämnas Jan Lings artikel ”Folkmusik – En brygd”, som tidigare citerats och omnämnts i uppsatsen, vilken utgör en milstolpe i ämnet då han ingående redogör för bl.a. spelmansrörelsens negativa reaktion mot folkmusikens förändring i den nya kontexten.¹³³

Dock fanns missnöjet mot den nya folkmusiken även ibland musikrörelsens egna anhängare, då främst när det gällde hur det folkmusikaliska materialet behandlades. I *Musikens Makt* nr 3 från år 1973 recenserade¹³⁴ Eva Geijerstam Kebnekajses senaste skiva under rubriken ”Elektrisk Folkmusik.” Med följande ord klargjorde hon sin subjektposition i ämnet:

Det är fint att folklåtar görs med ny sättning och på så sätt kan det bli bruksmusik igen. Men det finns risker, Kebne faller lite när det kommer till improvisationer. Jag håller definitivt inte med folkmusikpuristerna som rynkar på näsan åt elektrifierad folkmusik. Samtidigt är jag inte särskilt förtjust i att congas och trummor dominerar. Folkmusik är i själva verket något som kräver oerhört mycket i samspel och disciplin, där rytmen sitter i melodiinstrumentet (eller i fotstamp och dansandet publik om man så vill). [...] Folklåtarna är fina men låt oss gärna snacka om hur man spelar svensk folkmusik.¹³⁵

Ur citatet kan vi utläsa en ambivalent inställning till folkmusikens användande. Geijerstam anslöt sig till den rådande ideologin om att det är ”fint att folklåtar görs med ny sättning” och framhöll det betydelsefulla med att folkmusiken återigen blev bruksmusik. Men lika tydligt underströk hon riskerna med den nya användningen. Geijerstam betonade att hon inte anslöt sig till folkmusikpuristernas uppfattning om hur folkmusiken skulle spelas men samtidigt ställde hon sig tvekan mot visst populärmusikaliskt instrumentarium, såsom trummor och congas. Istället anspelade hon på innebörden av samspel inom folkmusiken där rytmen snarare ansågs ligga i melodiinstrumenten eller i fotstampet och därmed inte bara placerades dominerande i slagverkinstrumenten. Geijerstam avslutade recensionen med en ambition att lyfta fram debatten och belysa hur man spelade svensk folkmusik.

Gruppen *Norrlåtar* bildades år 1974¹³⁶ av medlemmar ur musikerkollektivet *Manifest*, tillhörande musikrörelsen med hemvist i norra Sverige. Norrlåtars första skiva var också den första skiva i Sverige som gavs ut med norrbottniska folkmusiktraditioner (med undantag för jojken). Gruppen var mycket engagerad i insamling och spridning av norrbottnisk folkmusik och under 1970-talet genomförde de ett flertal resor och besökte olika traditionsbärare i Norrbotten.

¹³³ Ling, ”Folkmusik – En brygd” Se kap 3.1. i denna uppsats.

¹³⁴ *Musikens Makt* 3 (1973) Ställningstagande från tidningens sida: ”Musikens makt skriver inga recensioner. Det handlar om enskilda personers tyckande. Andra kan tycka totalt annorlunda. Och kunna motivera sitt tyckande lika bra – från helt andra utgångspunkter”, *Musikens Makt* 3, (1973).

¹³⁵ *Musikens Makt* 3 (1973).

¹³⁶ Ursprungligen bestod gruppen utav, Hans Alatalo (sång, fiol, dragspel, tramporgel, gitarr, triangel), Jan Olofsson (fiol, sång), Hans Sandin (fiol, mandolin, gitarr, sång), Mikael Segerström (sång, gitarr, fiol) och Magnus Sjögren (fiol, dragspel, sång). Norrlåtar, *Folkmusik från norrbotten*, Manifest: MAN 002, 1975; Norrlåtar, *Meikäläisiä- Folk som vi*, Manifest: MAN 006, 1976 Gruppen är fortfarande aktiv, trots att medlemmar kommit till och fallit bort under den 30 år långa verksamhetstiden. De är även dagsaktuella med en ny skiva, en dubbel- cd med namn: *Norrlåtar: Korpens tid 1974-2004*. Denna är endast tillgänglig på bandets hemsida och kommer inte att säljas i vanlig butik. Hemsida för Norrlåtar, (besökt 2005-05-06) <www.norrlatar.com>

På Norrlåtars tidiga skivor användes bara akustiska och traditionella instrument som fiol, dragspel och tramporgel. Men under de senare produktionerna, efter år 1976, började de även att använda instrument som triangel, trumma, mandolin m.fl.¹³⁷

Märta Ramsten har i sin forskning ingående analyserat musikgruppen Norrlåtar, deras musik och gruppens betydelse för folkmusikens förändringsprocess under 1970-talets svenska folkmusikvåg. Ramsten framhåller att repertoarval och det musikaliska uttrycket var starkt präglad av ett ideologiskt perspektiv. Enligt Ramsten presenterar Norrlåtar en tydlig programförklaring i och med sin första skiva, då de enbart sjöng och spelade jojkar, visor och låtar med anknytning till Norrbotten. Tre språk- och musikkulturer fanns representerade på skivan, nämligen samisk, svensk och finsk. Genom att texten i konvolutet presenterades på både finska och svenska gjordes ett tydligt ställningstagande för de etniska minoriteter som fanns i Norrbotten. Norrlåtar betonade att man inte bara skulle lyssna till musiken utan även dansa till den varför melodi och rytm spelade en viktig roll. För att framhäva musikens vardagsprägel, användes enligt Ramsten ett medvetet okonstlat ackompanjemang, där harmoniken främst utgjordes av tonika, dominant och sub-dominantackord. Även vanliga kläder användes istället för folkdräkt på scenframträdandena. Gruppens musicerande utgjorde ett medvetet ställningstagande mot den äldre spelmansrörelsens ideal.¹³⁸

Ramstens resonemang kan jämföras med hur gruppen idag beskriver sitt musicerande under 1970-talet på sin egen hemsida, där följande står att läsa; ”Norrlåtar sprang fram som en lokalpatriotisk revolt mot storsamhället, mot exploatering av ett rikt land, men ett land i mörker. [...] Och naturligtvis ville vi ge tillbaka musikskatten till massorna, till det folk varifrån den en gång kom! Ja, så tänkte vi och kanske kan man dra på munnen lite åt det gamla minnet men hedra det ändå.”¹³⁹

Att ovanstående citat passade bra in i M.M. och musikrörelsens ideologi kan vi tydligt se där kampen mot storsamhället och för den lilla människan, i detta fall de norrbottniska minoritetsfolken, stod högt på agendan. Norrlåtar var ofta omskrivna och intervjuades i M. M. och deltog även själva som skribenter med inlägg och artiklar.

I M.M. nr 2 från år 1975 recenserades gruppens första skiva ”Folkmusik från Norrbotten” av Lars Lilliestam i mycket positiva ordalag i artikeln med titel ”Låtar från Norrbotten går på högvarv.” Lilliestam framhöll att han lyssnat på skivan åtskilliga gånger med ett leende på läpparna. ”Detta är nämligen folkmusik spelad med en fart och flykt som man sällan hör. Här

¹³⁷ *Musikens Makt 2* (1975); Ramsten, *Återklang*, s. 90–92.

¹³⁸ Ramsten, *Återklang*, s. 90–95.

¹³⁹ Hemsida för Norrlåtar, (besökt 2005-05-06), <www.norrlatar.com>

finns både dansmusik, ringlekar, visor och jojkar¹⁴⁰ framhöll han. Lilliestam hyllade den dansvänliga musiken och den relativt okonstlade framtoningen. Han jämförde med en del låtar från Dalarna där utsmyckningar prydde varje ton och därmed gjorde det svårt att hänga med i svängarna och att man ofta var tvungen att se till spelmannens fot för att kunna hitta rätt taktart. Norrlåtars nyskapande mottogs med öppna armar. Detta bekräftas även av följande ord som avslutade recensionen och som kan ses som ett ytterligare exempel på en ”nyfrälst folkmusiker” med bakgrund inom populärmusikområdet:

Undertecknad är ganska förstörd av kulturimperialismen i form av rock och jazz. Spelmansmusik och fioler är alltså inte så att säga ”min musik.” Men låter det så här så vete fan om jag börjar ändra mig. Det är den bästa platta jag nånsin hört med svensk folkmusik.¹⁴¹

I M.M. nr 4 år 1975 finns ett flersidigt uppslag där Hans-Erik Alatalo och Magnus Sjögren från gruppen Norrlåtar informerar om norrbottnisk musik med titeln ”Norrlåtar dammar av den norrbottniska folkmusiken”. Gruppen upplyste om vilken folkmusik och vilka folkdanser som varit vanliga i det norrbottniska området samt hur folkmusiken historiskt sett har betraktats. Norrlåtar berättade även i texten om sitt insamlingsarbete och att den äldsta musiken de samlat in var från 1800-talets mitt. Under resans gång hade de genom studieförbunden fått spelningar på de besökta platserna. Spelningarna ägde bl.a. rum på arbetsplaster, i skolor och bystugor. Gruppen framhöll att de vid spelningarna främst försökte spela den musik som kom från bygden och att deras konserter mer fungerade som informella träffar där tips om låtar och visor kunde framföras till gruppen. Ibland resulterade det i bandinspelningar direkt på plats, men vid andra tillfällen sökte gruppen upp människorna i deras egna hem och nedtecknade musiken där. Norrlåtar publicerade även en del ur sin fältdagbok i artikeln. I följande uttalande kan tydligt utläsas den ideologiska synen på folkmusik som gruppen stod för:

Vi har nu kommit därhän att vi först i ett framtida klasslöst samhälle kan börja prata om folkmusik igen. Hur den musiken kommer att ljuda vet knappast någon nu, men måste den innehålla ingredienser från den gamla sladdlösa, icke-importerade musik som en gång fungerat i Sverige under såväl vardag som helgdag!¹⁴²

Den egna svenska och framförallt akustiska musiken lyftes fram i sammanhanget och vi kan se hur Norrlåtar tydligt betonade folkmusikens bruksfunktion. Vi kan även här återanknyta till Märta Ramstens slutsatser om att den ideologiska aspekten hade stor betydelse för gruppen och genomsyrade deras musiksyn och verksamhet. Detta exempel talar tydligt om hur folkmusiken ansågs vara den nya tidens ”folkets musik”. Samma tankar som uttrycktes i citatet här ovan gick

¹⁴⁰ *Musikens Makt* 2 (1975).

¹⁴¹ *Musikens Makt* 2 (1975).

¹⁴² *Musikens Makt* 4 (1975).

igen i ett citerat brev från en bekant till gruppen som avslutade reportaget. Där står att läsa om hur folkmusiken skulle kunna leva vidare genom att musiker utvecklade och spelade den. Folkmusikens inneboende kvalitéer handlade enligt skribenterna om den närhet som musiken skänkte och den intima folkmusik ”som kan gå mellan öron och inte mellan sladdar”¹⁴³ – den musik som aktiverar människor och inte försvagar och förslöar människor. Vi kan här utläsa en stark tendens till att fördöma elektrifieringen, samma antydning som vi även kan se i det tidigare citatet här ovan. Brevet fortsatte med att framhålla folkmusikens kvalitéer:

En musik som fortfarande har en förankring på landsbygden. Allemansrätten gäller fortfarande inom folkmusiken, och vi måste göra allt för att förhindra att den musiken exploateras av grammofonindustrin, gastkramas av nöjesvärlden, förvandlas till en elit och estradmusik. Kort sagt, med det moderna mediasamhällets alla resurser blir en enda stor modenyck som efter några års blomstring likt en urvriden disktrasa slängs i soppåsen.¹⁴⁴

Återigen kan vi utläsa den ideologiska användningen av folkmusiken som vände sig mot den kommersiella underhållningsindustrin som bl.a. har presenterats i kapitlets inledande citat av Ling. Rädslan att folkmusiken skulle tas upp och bli en ”uppvisningsmusik” i samma bemärkelse som i de akademiska miljöerna under 1800-talet, men nu istället i form av mediebaserad kommersiell musik, gör sig synlig i citatet. Den folksjäl som folkmusiken ansågs bära skulle i och med nöjesindustrin försvinna och glömmas bort efter modenyckens glansdagar. Historien återupprepar sig än en gång.

Det var inte bara den nyskapande folkmusiken och de nyskapande musikerna som presenterades i M.M. utan även artiklar om den mer traditionella svenska folkmusiken och spelmännen publicerades.¹⁴⁵ Ett exempel på detta kan vi se i M. M. nr 6 från år 1974, där ett öppet brev tillägnat spelmannen Joel Jansson publicerades. Titeln på reportaget var ”Joel Jansson och den möjliga svensk-rocken,” Texten hänvisade till en skiva som fanns i Jan Lings bok *Nyckelharpan* och brevets författare framhöll att då han lyssnade på Joel Jansson låtar för första gången ”så råkade jag faktiskt ut för en riktig tvättäkta upplevelse, en känsla som jag sällan haft i samband med svensk folkmusik.” Brevet fortsatte och var fyllt med vördnad för Joel Janssons nyckelharpspel, vilket beskrivs med mycket målande språk. Författaren drog paralleller mellan Janssons gammalmodiga spelsätt och nyckelharpanns rika ljud med den egna samtidens populärmusikaliska spel inom rocktraditionen.

¹⁴³ *Musikens Makt* 4 (1975).

¹⁴⁴ *Musikens Makt* 4 (1975). Trots att det inte är Norrlåtar som har författat det citerade brevet anser jag att brevet är representativt för de två medlemmarnas synsätt på folkmusiken. De har placerat citatet sist i reportaget och de sista orden utgör ofta det som läsaren bär med sig efter att ha läst klart artikeln. Därmed anser jag att citatet även representerade deras egen uppfattning om folkmusiken.

¹⁴⁵ Se t.ex. *Musikens Makt*, 6 (1974). Ove Karlsson recenserade skivor av spelmannen Wille Toors från Malung i Västerdalarna.

Det enda jag kan jämföra med är trummor, gitarr och bas när dom ibland går ihop till ett enda ljud [...] Det var som att komma hem och upptäcka att man inte behöver glömma eller släta över sin historia, att man har rätt till den. Att den duger som redskap för framtiden. Även om man alltså vill spela rock.¹⁴⁶

Även denne skribent sätter hopp till den egna svenska folkmusiken och tillmäter musiken ett historiskt värde. Även stoltheten över en egen kulturform i det egna landet lyfts fram. Vidare framhöll författaren följande ”Det känns som om musiken vittnar om en vilja till högkultur mitt i skogen, en kamp mot naturen men på justa villkor.” En hypotetisk fråga ställs även om vad som hänt om folkmusiken fått utvecklats ostört istället för att ”brytas upp av teknologerna och den kapitalistiska ekonomins krafter.”¹⁴⁷

Ur citatet här ovan och de följande citerade meningarna kan vi utläsa en stark betoning av autenticitetens och äkthetens betydelse. Folkmusiken sammankopplades med naturen, med kampen mellan tradition och förnyelse, en kamp som skildrades enligt rådande ideologi. Om vi återigen anknyter till Lings forskning på området anser jag att associationerna till nationalromantikens syn på folkmusiken tydligt står att utläsa i denna rockmusikers redogörelse för folkmusikens inneboende kraft.

I detta kapitel har vi ett flertal gånger sett exempel på hur folkmusiken användes i ideologiskt syfte inom musikämbandet genom tidskriften *Musikens Makt*. Användandet var av mångfacetterad art. Hur uttryckte sig då musikämbandets musiker, aktivister och skribenter i *M.M.* om folkmusik? Vad var det i folkmusiken som lockade de nya utövarna inom musikämbandet?

Såsom tidigare forskning konstaterat genomgick folkmusikbegreppet en förändring under 1970-talet då det omtolkades och omdefinierades.¹⁴⁸ Detta kan vi tydligt se exempel på i tidskriften då folkmusiken kom att anammas i ideologisk bemärkelse som ”folkets musik.” Definitionen av begreppet folkmusik inom *M.M.*s ramar hade inte samma betydelse som tillskrevs begreppet inom folkmusikämbandet och spelmänskambandet. Spelmansförbundets traditionsbundenhet och ofta fokusering på enskild individuell traditionsbärare ersattes av en fokusering på en större kollektiv gemenskap.¹⁴⁹ *Folklighet* stod i centrum i tidskriften och tillskrevs folkmusiken.

Denna folklighet löper som en röd tråd genom tidskriftens nummer och genomsyrar nästintill allt som publicerades. Utifrån de intervjuer av musikämbandets musikgrupper som i detta kapitel har analyserats kan vi konstatera att många av grupperna betonade den svenska folkmusikens funktion som en egen *kulturell musikalisk identitet*. Folkmusiken tillskrevs även

¹⁴⁶ *Musikens Makt* 6 (1974).

¹⁴⁷ *Musikens Makt* 6 (1974).

¹⁴⁸ T.ex. Kjellström, *Folkmusikvägen*, s. 5, 7–17.

¹⁴⁹ Kan även utläsas av Märta Ramstens resultat i *Återklang*, s. 78–126.

värden såsom *generationsöverskridande*, *identitetsskapande* och bärare på inneboende egenskaper att framkalla känslor av *sambörighet* och *gemenskap* (bl.a. hos Arbete och Fritid och Kebnekajse). Denna samhörighet betonades också med anknytning till likheter mellan alla länders folkmusik – där solidaritet med världens folk genom folkmusiken framhövdes.

Tydligt exempel på detta kan vi även se i hur man *kommunicerade* med sin musik då ambitionen att förstärka det folkliga även kan utläsas i sättet att prata om sin musik. Exempelvis var svordomar mycket vanligt förekommande. Kanske användes de för att anspela på autenticitet och originalitet – för att framhäva det äkta så att alla skulle förstå.

De nya folkmusikutövare som intervjuades i tidskriften, bl.a. medlemmar i Kebnekajse och Arbete och Fritid, kännetecknades av att de spelade musik i gränslandet mellan olika genrer, där folkmusik blandades med populärmusikaliska musikstilar. Majoriteten av de intervjuade personerna samt även skribenterna i M.M. som har analyserats i kapitlet har haft *ett positivt förhållningssätt* till att använda folkmusiken i en populärmusikalisk kontext. Vi har även sett exempel på recensioner av musikerörelsens egna anhängare där ambivalens och missnöje uttrycktes mot det nya användandet. Det var då inte den ideologiska aspekten på musiken som bruksmusik som kritiserades utan istället sättet att använda det musikaliska materialet. Att använda nya instrument och omtolka folkmusiken helt efter populärmusikaliskt idiom accepterades inte utav alla.

Ibland stämde inte intervjuarnas och de intervjuades åsikter överens, detta har vi bl.a. sett exempel på i anslutning till intervjun med Arbete och Fritid och den ordlösa musikens progressiva innebörd. Gruppen ansåg att instrumentalmusiken hade en stark inneboende kraft som kunde tolkas av alla, medan intervjuarna ställde sig något tveksamma till detta.

De *ideologiska* tänkesätten fanns både i intervjuer och i recensioner, såväl i samband med traditionell folkmusik som i den mer nyskapande formen av folkmusiken. Aspekter som *autenticitet* och *äkthet*, folkmusikens ”klang” i samspel med *naturen* och anspelningar på *folksjäl* har uttolkats i framställningen. Men de nationalromantiska idealen tillskrevs även folkmusiken ibland då syftet paradoxalt nog var det omvända, d.v.s. att motverka dessa nationalromantiska tendenser. Detta förhållningssätt kan vi bl.a. urskilja i Norrlåtars musicerande. De uttryckte en stark rädsla för att folkmusiken återigen skulle bli en estradmusik som i nationalromantikens dagar. Denna ängslan fanns samtidigt som folkmusiken kopplades samman till landsbygden, allemansrätten och en föreställning om det norrbottniska folkets folksjäl. Ur analysen kan vi återigen dra paralleller till Jan Lings och Märta Ramstens forskningsresultat som även kan skönjas i och exemplifieras utifrån tidskriften.

Inom musikrörelsens grupper framhövdes även ofta folkmusikens vardagsprägel i syfte att förstärka det folkliga, det äkta och autentiska i musiken. Detta gjordes bl.a. genom att betona ett okonstlat och avskalat ackompanjemang, gärna förstärkt med stöveltramp, bordun och tydlig dansant rytm.¹⁵⁰ Även här utgör Norrlåtar ett talande exempel där gruppen i sin nyskapande aktivitet ändå strävade efter traditionsbevarandet som utgjorde en viktig del i sökandet efter den ”kulturella identiteten,” samtidigt som de ställde sig emot spelmansrörelsens ideal. Denna avskalade enkelhet i folkmusiken tilltalade också dem som hade sin bakgrund i rockmusiken.

Uttrycket ”Folkmusik som klassmusik” var vanligt förekommande i tidskriften. I detta kapitel har vi bl.a. sett exempel på hos detta i citatet av Seeger & Maccoll samt i Norrlåtars uttalanden. Tendensen till att fokusera på den svenska musiken har också visat sig inom musikrörelsens grupper genom studiet av tidskriften. Men denna nationalistiska tendens mötte även starkt motstånd i tidskriften, vilket vi bl.a. kan utläsa hos Marie Selander.

Under rubriken ”Än svänger folkmusiken” i M.M. nr 8 år 1978, recenserade Håkan Sandh tre nyutgivna folkmusikskivor.¹⁵¹ Som kommentar till folkmusikens mångfaldiga användande får följande citat avsluta detta delkapitel:

Det är en uppsjö av folkmusikplattor som ges ut just nu. En del görs av musiker som står den progressiva musikkulturen nära, andra av romaniska grönåvågspelmän som drömmer om gödseldoftande logdanser bland råbarkade enkla lyckliga bönder, andra av folk som helt enkelt gillar folkmusik. Det är roligt att lyssna på de plattor där man kan höra en utveckling av den gamla musiken – en anpassning av den till vårt samhälle utan att man för den skull förstör det fina i den. Den tendensen finns mer eller mindre hos de här plattorna även om jag ibland önskar lite friskare tag. Ge folkmusiken nytt liv så slipper vi ha konstgjord andning på Skansen!¹⁵²

3.2 Musikens Makt och den folkliga musiken

Avsikten med följande delkapitel är att genom studiet av Musikens Makt söka tolka och belysa hur musikrörelsens anhängare definierade folkmusik. Hur presenterades folkmusiken i tidskriften och vad var det som betonades hos skribenterna – kan man se någon gemensam nämnare i hur man skriver om musiken? Vidare söks även svar på frågan om en förändring kan skönjas i hur man behandlar folkmusiken inom tidskriften under dess verksamma år.

¹⁵⁰ Ramsten, *Återklang*, s. 79–113.

¹⁵¹ *Musikens Makt* 8 (1978). Artikelnen anger följande skivor: Norrtelje elitkapell, *Luffarschottis*, SLP:2071; Lektugulaget, *Mitt uti Jämtland*, OLAB SLP027; Spelmän på syd, *Än svänger det*, Amalthea, AM 5.

¹⁵² *Musikens Makt* 8 (1978).

3.2.1 Nationell och internationell folkmusik

”Musikens Makt skall alltså i första hand ägnas åt den svenska popen. Men inte bara den. Musikens Makt ska också ge utrymme åt t.ex. folkmusik och jazz och annan musik som inte säljs som tvål.”¹⁵³ Ovannämnda rader går att läsa på baksidan av det första numret av M.M. – efterföljdes då denna ambition?

I de tidiga numren av Musikens Makt fokuserades det en hel del på den svenska folkmusiken,¹⁵⁴ medan den utomeuropeiska folkmusiken nästan inte alls fanns representerad. Reportage och artiklar om annan utomeuropeisk musik började från och med år 1974 att regelbundet publiceras i tidskriften förutom rockmusik, t.ex. blues- och jazzmusik.

I M.M. nr 2 år 1974 redogjordes noggrant för jazzens utveckling utifrån en stark ideologisk aspekt. Reportaget inleddes med följande resonemang: ”Den afroamerikanska musikkulturens olika skapelser – jazzmusiken, bluesmusiken, rockmusiken – har en sak gemensamt: De måste lämna ut sig till vita människor som tillhör en annan värld som exploaterar dem.”¹⁵⁵ Reportaget utgör lika mycket en skildring av jazzmusikens utveckling som en beskrivning av levnadsbetingelser för de svarta jazzmusikerna och även för övriga svarta medborgare i USA. Artikeln i sin helhet och ovanstående citat talar tydligt för en stark solidarisering med de utsatta svarta jazzmusikerna och deras politiska kamp för frigörelse.

När det gäller jazzens ges även i M.M. nr 8 från samma år reportage både om ”Jazzens gudar” och ”Allt om Lill-Babs”. Närmandet av de olika musikstilarna och även de olika musikerna inom jazz-, pop- och rockgenren lyftes fram som något nytt och betonades i tidskriften.¹⁵⁶

Countrymusiken kom även att tillägnas mycket utrymme, bl.a. i M.M. nr 5 från år 1974.¹⁵⁷ Under titeln ”Musik från Nashville – multinationell musik” skriver Philip Tagg om Country- and Westernmusikens historia och kommersialisering. Tagg återanknyter dess ursprung till den folkmusik som fattiga nybyggare från Europa och Storbritannien hade med sig till området kring Appalacherna. Vidare framhölls även att musiken fram till 1920-talets urbanisering hade bevarats i sin ursprungliga form ”tämligen isolerad”. En jämförelse gjorde med den svenska folkmusikens användande inom akademiska kretsar under nationalromantikens dagar med hur countrymusiken hade tillskrivits romantiska värden i USA:

¹⁵³ *Musikens Makt* 1 (1973).

¹⁵⁴ T.ex. i *Musikens Makt* 11 (1974) ges ett stort uppslag om Svenskt visarkivs verksamhet. se även tidigare ex. i kap 3.1. i föreliggande uppsats.

¹⁵⁵ *Musikens Makt* 2 (1974).

¹⁵⁶ *Musikens Makt* 8 (1974).

¹⁵⁷ *Musikens Makt* 5 (1974).

Direkta arvtagare från detta bondesamhällets musik är bluegrass- och countryfolkmusiker som *Doc Watson* och *Earl Scruggs & co* trots att dessa utnyttjar en ställning i USA tyvärr jämförbar med delsbopolskor i svenska universitetsaulor.¹⁵⁸

Bluegrass beskrevs som motsvarigheten till svensk spelmannsmusik. Hård kritik riktades i artikeln mot den kommersialisering av countrymusiken som på senare år hade skett inom genren. Exempel på denna kritik kan även utläsas från det aktuella numrets framsida där namnet ”Nashville”, i samband med presentationen av innehållet i tidningen, hade ersatts med den talande beskrivningen ”Trashville.”¹⁵⁹

Efter två verksamhetsår gör tidningens redaktion en tillbakablick och en slags utvärdering under rubriken ”Efter 21 nummer – hur har det blivit?”¹⁶⁰ En granskning genomfördes av de mål som statuerades i början samt vad som egentligen hade uppnåtts inom tidningens ramar. Med följande citat kommenterade redaktionen händelseförloppet: “[...] Inte heller har vi lyckats särskilt bra med bevakningen av folkmusik och jazz. Vi kunde också ha haft mer internationellt material. Det här numret är ett försök till breddning – tonvikt på det internationella, en hel del folkmusik.”¹⁶¹ Efterföljdes då denna ambition till att vidga tidningens bevakningsområden mot ett mer internationellt perspektiv? Svaret på frågan är enligt min uppfattning ”ja”, då vi tydligt kan skönja en förändring i de efterföljande numren. Bevakandet av och reportagen om folkmusik ökade markant, såväl inhemsk som internationell. Nedan följer en kort sammanfattning av några av de musikkulturer som i de följande numren lämnades stort utrymme.

I samma nummer som ovanstående utvärdering publicerades fanns en artikel om samernas musik med titeln ”Den farliga jojken”¹⁶² av Pål Doj. En historisk översikt om samernas jojk gavs samt om hur den genom historien har förbjudits och fördömts av bl.a. det kolonialistiska prästerskapet. Jojken i samtiden behandlades även och Doj menade att prästerskapet istället nu hade ersatts av den kommersiella musikvärldens utnyttjande. Med följande ord skildras den samtida utvecklingen: ”Det var förr dom förbjöd vår jojk, stal den från oss, bad oss vända oss från den. Idag stjäls den också, men nu i omvänd ordning. Nu är det pop att vara folkmusikalisk [...] Man gör egna låtar som berättar om något. Jojken har alltid berättat om något. Och så tar man jojken.”¹⁶³ Men Doj var ändå positiv i sina slutkommentarer då han framhöll att trots denna exploatering av samernas jojk så levde jojken i samhället och dessutom starkare än någonsin, bl.a. i och med att många amatörmusiker hade börjat intressera sig för jojk och mycket nykomponerad jojk skapades. Doj framhöll att på detta vis fanns jojken både i traditionell och i nyskapande

¹⁵⁸ *Musikens Makt* 5 (1974).

¹⁵⁹ *Musikens Makt* 5 (1974).

¹⁶⁰ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

¹⁶¹ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

¹⁶² *Musikens Makt* 5/6 (1975).

¹⁶³ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

form. Den avslutande meningen i reportaget konstaterade att jojken var ”[...] aktiv politisk kamp för det samiska, det är samiskt. Det är vad det är.”¹⁶⁴

I M.M. nr 8 år 1976 fanns en artikel om fransk folkmusik, där folkmusikens situation i Frankrike presenterades av Jan Winter och jämförelser gjordes med hur den svenska samtida folkmusikscenen såg ut. Winter framhöll att på samma sätt som det svenska folkmusikintresset började blomstra hade även den franska folkmusiken fått ett uppsving. Inom den franska folkmusikrörelsen skildrades dels en traditionell gren och dels, såsom även i Sverige, en mer nyskapande inriktning. Winter ville med artikeln lyfta fram och visa på annan folkmusik än den keltiska musiken som den kände Alan Stivell från Bretagne framförde. I artikeln beskrevs folkmusikklubbar och framväxten av en fransk elektrifierad folkpop. Winter betonade även att inga progressiva skivbolag eller motsvarigheter till de svenska musiknäten fanns i Frankrike och i och med detta var de franska musikerna beroende av den kommersiella industrin för att nå ut till sin publik. Enligt Winter fanns visserligen folkmusiktidningar men inga av typ ”Folkmusikens Makt” som kunde jämföras med svenska Musikens Makt.¹⁶⁵

Ytterligare nummer från samma år skildrar folkmusik från Italien och Argentina, bl.a. en serie i tre delar om den italienska vistraditionen. Vidare framhöll M.M. i anknytning till den argentinska folkmusiken att trots det hårda samtida politiska klimatet i landet så kämpade en progressiv musiktradition. Om detta rapporterade en av Musikens Makts skribenter, som verkade på plats i Latinamerika.¹⁶⁶

Under samma år fanns i M.M. flera exempel på det växande intresset för internationell folkmusik, bl.a. en artikel från Mellanöstern och landet Afghanistan. Med följande rader inledde Tomas Löfström reportaget:

Afghanistan – landet mitt i världen. Här möts all världens musikkulturer. Ja, man hör t.o.m. svenska tongångar. Det låter främmande – och kusligt bekant! Följ med!¹⁶⁷

Artikeln presenterade den mångnationella staten Afghanistan och folkmusiken i dess sociala och kulturella kontext. Författaren framhöll att folktraditionen ”har karaktär av konglomerat” då den var kombinerad av olika element som härstammade från både Asien och Europa. Musiken i Afghanistan beskrivs av författaren som en länk mellan öst och väst, där influenser från Iran, Centralasien och Indien blandades med musik från så skilda håll som Pyrenéerna, Himalaya och

¹⁶⁴ *Musikens Makt* 5/6 (1975).

¹⁶⁵ *Musikens Makt* 8 (1976).

¹⁶⁶ *Musikens Makt* 7 (1976).

¹⁶⁷ *Musikens Makt* 10 (1976).

Balkan samt även ibland tibetanska, spansk-franska och skandinaviska tongångar, som omskapades till en helt ny helhet i den afghaniska musiken.¹⁶⁸

Från denna artikel kan utläsas en betoning av musikens världsomspännande och likartade funktion samt inneboende musikaliska karaktär – folkmusiken som bärare av *gemenskap* och *mångfald*.

I nr 11/12 av M.M. från år 1976 presenteras ett varierat innehåll med teater i Colombia, progressiv ”Alprock” från Schweiz sida vid sida med reportage om ”Gammeldans på engelska.”¹⁶⁹ Efterföljande nummer fortsätter i samma internationella anda. Exempelvis finns i nr 4 från år 1978 en artikel om ”Ny serie med utomeuropeisk musik: Väl värd en stor publik”¹⁷⁰, där tre nytvåvna skivor recenserades och gavs stort utrymme. Den första skivan bestod av inspelningar av musik från Kambodjas skogs- och bergsområden,¹⁷¹ den andra presenterade musik från ön Celebes i den Indonesiska skärgården¹⁷² och den tredje musik från Turkiet och de flera hundra år gamla musiktraditionen som förts vidare av de kringvandrande trubadurerna vid namn achiker.¹⁷³ Recensionen hade starka politiska förtecken och skribenten Marie Selander tog tydligt parti för dessa folkgruppers musik och kontrasterade dem mot den amerikanska imperialismen. Västvärldens påverkan på dessa musiktraditioner kritiserades kraftigt och skribenten solidariserade sig med respektive folkgrupp, som ofta kom från fattiga delar av världen och från en arbetarklass som ofta under lång tid varit styrda av eller levt under olika former av förtryck.¹⁷⁴

Vad som var aktuellt på den vietnamesiska musikkultursscenen och att den samiska musikkulturen var hotad diskuterades i M.M nr 1 från år 1979. I nr 8 från samma år presenterades ”världens ’uddaste’ festival” där representanter från världens alla urbefolkningar, t.ex. indianer, samer, kurder, inuiter m.fl. samlades i svenska Karesuando i Norrbottens län för att tillsammans genomföra en kulturell manifestation. Genom musik, sång och dans berättade de om sina olika kulturer och framförde sitt budskap om lika rättigheter för alla. Konferensen var även

¹⁶⁸ *Musikens Makt* 10 (1976).

¹⁶⁹ *Musikens Makt* 11/12 (1976).

¹⁷⁰ *Musikens Makt* 4 (1978). Skivor i serien *Anthologie de la musique des peuples*. Skivorna i serien distribuerades i Sverige av SAM- distribution i Waxholm.

¹⁷¹ *Musikens Makt* 4 (1978). *Musiques du cambodge des forêts*, AMP – 72902.

¹⁷² *Les Musiques de Célèbes Indonésie*, ANP-72906.

¹⁷³ *Le Chant des Troubadours de Turquie – Achik Nesimi*, AMP-72905.

¹⁷⁴ T.ex. Kambodjas skogsområden bombades svårt under kriget som pågick mellan år 1965-1970, Selander tolkar skivan som en anklagelse mot den amerikanska imperialismen och ansåg att detta ännu tydligare skulle ha framgått av konvoluttexten. På den andra skivan kritiserade Selander den amerikanska schlagermusik som starkt påverkat den inhemska musiken, men framhåller ändå att den traditionella musiken verkar stå emot trycket och leva vidare ändå. På den tredje skivan framhöll Selander att de kringvandrande poeterna ofta framförde sånger med politiska texter mot de förtryck som de utsatts för av lokala godsherrar. *Musikens Makt* 4 (1978).

till för att utbyta tankar och erfarenheter samt att ge varandra råd och stöd i kampen för likaberättigande.¹⁷⁵

Denna presentation utgör ett mindre urval av de olika artiklar som publicerades i M.M. under åren 1973-1980. Urvalet har gjorts i syfte att påvisa det vidare perspektivet på folkmusik och tidningens bredare bevakningsområde på folkmusikfronten som efter år 1975 präglade tidningen. Vad kan konstateras av folkmusikens användande inom M.M. efter följande materialgenomgång?

Om återanknytning görs till de tidigare numren av M.M. åren 1973–1974 anser jag att en viktig aspekt på folkmusiken träder fram. Såsom vi tidigare i kapitel 3.1 sett exempel på hade inte folkmusikbegreppet samma innebörd inom musikrörelsen, d.v.s. såsom det uttrycks inom M.M:s ramar, som inom folkmusikrörelsen och spelmansrörelsen. Spelmansförbundens traditionsbundenhet och ofta fokusering på enskild individuell traditionsbärare ersattes av en fokusering på en större kollektiv gemenskap. All musik som ansågs *folkelig* lyftes fram i tidskriften och kallades just folkmusik. Exempel på detta ses tidigt i de första numren då bl.a. blues, jazz och countrymusik presenterades med en gemensam nämnare som ”folkets musik”. Vi kan även utläsa några nyckelord som ofta användes i reportagen i samband med de olika musikkulturerna.

Solidariseringen med folket och de förtryckta löper som en röd tråd genom artiklarna om de olika musikkulturerna. I den tidigare omnämnda artikeln om jazzens utveckling vände sig författarna starkt mot diskrimineringen och rasismen mot de svarta i USA. De vitas utnyttjande av de svartas musik och exploateringen av deras musikkultur – stölden av folkets musik – kritiserades starkt.

På liknande vis presenterades avsnittet om countrymusiken där dess ursprung härleddes från folkmusiken i England och Europa. I reportaget kritiserades den kommersialisering som countrymusiken utsatts för och hur ”folkets musik” då berövats folket. Ord som *exploatering av musiken* användes ofta och antagandet att musiken i och med kommersialiseringen urvattnades sin inneboende kraft skildrades bl.a. i begreppet ”trashville”. Ambitionen att ge folkets musik tillbaka till folket jämfördes med den kamp som i samtiden fördes i Sverige om spelmansmusikens användande inom akademiska kretsar.

En liknande argumentation och syn på musikens utveckling presenterades också i ovan nämnda artikel om samerna. Det förtryck som tidigare utövats av prästerskapet hade under 1970-talet enligt författaren ersatts med kommersialismens krafter som tog jojken från dess rättmätiga bärare och utövare. Skribenten solidariserade sig med samerna – det förtryckta folket inom det egna landets gränser. Samma ambition som vi tidigare sett exempel på inom jazzen och

¹⁷⁵ *Musikens Makt* 1 (1979); *Musikens Makt* 8 (1979).

countrymusiken fanns även i detta reportage, nämligen ambitionen att ge musiken tillbaka till folket.

I artikeln om den afghanska musiken betonades mångfalden och den gränsöverskridande musiken som bar på den inneboende funktionen att sprida gemenskap och *folklighet*. Musikrecensionen om den utomeuropeiska skivsamlingen anspelade även på den solidariserande aspekten med folket och att föra fram ”folkets musik” i kontrast till den västerländska kommersiella musiken.

Folklighet, gemenskap och *solidaritet* tillskrevs folkmusiken. Folkmusiken fick en funktionsdefinition snarare än en musikalisk definition av musiken, där ett synkront perspektiv dominerade. Folkmusiken som den framställdes inom M.M. ansågs vara internationellt kommunikativ samtidigt som den bar på starka egna kulturella kännetecken.

För att sammanfatta: Folkmusiken tilldelades funktionsaspekten av att vara *folklig*, vare sig det handlade om achikerna i Turkiet, countrymusiken i USA, de svartas jazzmusik eller de egna svenska polskorna. Principerna och ideologin var desamma – att ge ”folkets musik” tillbaka till folket.

Med utgångspunkt i slutsatserna som presenterats i anslutning till kapitel 3, anser jag *gemenskap i tid och rum* vara en bärande beskrivning på folkmusikens användande inom tidskiftens M.M:s ramar. Denna beskrivning av musiken påminner starkt om vad vi idag skulle kalla världsmusikalisk anda.

4. I världsmusikbegreppets vagga: Vargavinter i musikerkollektivet Ett minne för livet

I följande kapitel analyseras musikerkollektivet *Ett minne för livet* med fokus på en av kollektivets grupper *Vargavinter*. I det första delkapitlet (punkt 4.1) presenteras en beskrivning av projektet och dess verksamhet samt musikerkollektivets musikgrupper, drivkrafter och ideologiska budskap. I det andra delkapitlet (punkt 4.2.) utförs en fallstudie av Vargavinters förhållningssätt till musik och musikskapande. En avslutande diskussion förs även om Vargavinters musik och ideologi kan jämföras med de tankar om världsmusiken som beskrivs inom forskningens område idag.

4.1 Ett minne för livet

Detta samarbetsprojekt och musikerkollektiv bestod av följande fyra musikgrupper: *Iskra*, *Spjärnsvallet*, *Vargavinter* och *Archimedes badkar* (dessa grupper kommer att presenteras närmare under punkt 4.1.1). Grupperna var förhållandevis fria till sin sammansättning. Detta gjorde bl.a. att *Ett minne för livet*¹⁷⁶ mer uppfattades som en stor gemensam musikerfamilj än separata musikgrupper. Under slutet av år 1975 gick medlemmar ur *Iskra*, *Spjärnsvallet* och *Vargavinter* samman till en gemensam grupp och musikerkollektivet hade sin första spelning tillsammans i Stockholm.¹⁷⁷

I och med projektets rötter i den svenska alternativa musikscenen var kollektivt skapande och kollektiv identitet några av projektets viktigaste drivkrafter. *Minnets* utformades delvis som ett medel för att föra fram specifika politiskt motiverade musikprojekt både inom och utom Sveriges gränser.¹⁷⁸ Exempelvis genomfördes på hösten år 1977 en turné i Sverige där varje konsert var

¹⁷⁶ Här efter även benämnt "Minnets" vilket var ett vanligt smeknamn för gruppen i dess samtid.

¹⁷⁷ Neil Sandford, "Ett minne för livet," *Impetus* (1979), s. 415; Neil Sandford, "The growth and evolution of Ett minne för livet," *Impetus* (1979) s. 425-426.

¹⁷⁸ Sandford, "Ett minne för livet," s. 415; Sandford, "The growth and evolution of Ett minne för livet,"

s. 425-426. Utifrån ett internationellt perspektiv var denna typ av projekt jämförelsevis unikt. Låt oss här göra en jämförelse med ett liknande projekt i England vid samma tid under namn "Rock in Opposition Projekt", RIO. Detta var ett internationellt samarbetsprojekt bestående av olika europeiska musikgrupper, som hade det gemensamt att de spelade en okonventionell rockmusik utanför de kommersiella ramarna. Huvudsyftet med RIO var att genom kontinuerlig kontakt ge stöd och hjälp åt varandra över landsgränserna. Då arbete och spelningar var svårt att få för dessa grupper i respektive hemländer var den ekonomiska aspekten av stor betydelse inom projektet. Till skillnad från *Minnets* betonade RIO individuell identitet och stöttade musik främst inom rockgenren. Flera musikfestivaler runt om i Europa anordnades av RIO bl.a. i Italien, Frankrike och England. Även svenska musikgrupper medverkade i projektet, t.ex. den progressiva musikgruppen "Samla Mammas Manna" som bl.a. uppträdde på den RIO-festival som anordnades i Uppsala år 1979, då flera av *Minnets* grupper också deltog. *Musikens Makt* 8 (1979). *Minnets* var också storleksmässigt ett mindre projekt än RIO, med mindre individualistisk inriktning – gemensamma projekt genomfördes tillsammans i kollektiv anda. De olika musikgrupperna arbetade gemensamt i mycket organiserad form. Denna organisatoriska tendens kan vi återanknyta som kännetecknet för musikerörelsen i Sverige i övrigt.

uppdelad i tre delar. I den första delen framfördes musik från olika slavkulturer i världen och i den andra delen presenterades musik från länder som förde den ”anti-imperialistiska kampen” framåt då musik från varierande platser i världen lyftes fram bl.a. från Nordirland, Nordamerika, Afrika och Palestina. Underhållning och dans stod i fokus under den tredje och sista delen av konserten, då de tidigare framförda musikkulturenas dansmusik spelades. När turnén kom till Stockholm spelades två av konserterna in av Sveriges Radio och sändes i TV. Minnets antiimperialistiska budskap nådde därmed en allt större publik.¹⁷⁹

Projektets verksamhet innefattade förutom olika turnéer även radio- och skivinspelningar, anordnande av musikfestivaler och andra musikarrangemang. Likaså innefattade projektet olika workshops, bl.a. för mentalt handikappade personer. Projektet besökte ofta skolor och undervisade om sin musik.¹⁸⁰

En av Minnets medlemmar, sångerskan Marie Selander, medverkade på skivan ”Å än är det glädje å än är det gråt” som gjordes år 1976 och fick svenska grammofonpriset året därefter.¹⁸¹ Med sång och ackompanjemang av stråklarpa framfördes på skivan bl.a. sex visor, som tagits fram efter traditionella folkmusikinspelningar som tidigare hade genomförts av Sveriges Radio.¹⁸² Skivan producerades av Ett minne för livet som nu även kom att bli ett musikerägt skivbolag. Detta skedde i samband med att ”Å än är det glädje å än är det gråt” hade nekats av musikrörelsens skivbolag.¹⁸³

Den musikaliska variationen var mycket stor inom projektets ramar och rörde sig mellan jazz, rock och folkmusik från världens olika hörn. Varje musikgrupp hade sin speciella inriktning, men inom alla grupper blandades medvetet olika musikgenrer och stilar.

¹⁷⁹ Sandford, ”The growth and evolution of Ett minne för livet,” s. 427.

¹⁸⁰ Sandford, ”Ett minne för livet,” s. 415; Sandford, ”The growth and evolution of Ett minne för livet,” s. 425, 427.

¹⁸¹ Grammis är den svenska musikbranschens årliga pris och har i Sverige utdelats årligen 1969–72 och sedan 1987 av IFPI i (International Federation of the Phonographic Industry). Priset delas ut i en rad olika musikkategorier bl.a. rock, pop, country, jazz, blues, folkmusik och klassisk musik där representanter för skivbolag och radiostationer samt andra aktörer sitter i juryn. År 1972 gjorde Grammisgalan ett uppehåll under några år. Detta skedde efter att proggrörelsens grupper rönt stor framgång på det årets gala. ”Sånger om kvinnor” och den ”hemliga” gruppen Philemon Arthur and the Dung fick då pris för årets grupproduktion, där den sistnämnda gruppens utmärkelse ansågs som skandalös. Mellan åren 1977 och 1987 delades det istället ut ett liknande pris under namnet *Svenska Grammofonpriset*, detta arrangemang stod tidningen Musikrevy och Musikaliska Akademien för. Det är även detta pris som ”Å än är det glädje å än är det gråt” erhöll år 1977. (besökt 2005-04-28) < http://www.ifpi.se/top_ny.htm>. Följande rader står att läsa om dagens grammofonpris på Grammis hemsida; ”Grammis har skapats för att uppmärksamma och premiera artister, musiker och kreatörer som på fonogram åstadkommit intressanta produktioner inom olika områden av musik. Grammis skall verka som en symbol för en bred och artistisk ambitiös fonogramproduktion. Grammis syfte är att stimulera kvalitet, kreativitet och bredd inom svenskt musikliv.” (besökt 2005-04-28) < <http://www.grammis.se>>.

¹⁸² Ramsten, *Återklang*, s. 99. bl.a. från Dalarna, Gotland, Hälsingland och Blekinge.

¹⁸³ Sandford, ”The growth and evolution of Ett minne för livet,” s. 427. Man kan fråga sig varför skivan nekades av musikrörelsens skivbolag? Å ena sidan kanske musikstilen inte ansågs falla inom ramarna för deras verksamhet, men å andra sidan torde den väl passa perfekt för musikrörelsens kriterier? Kanske spelade den kommersiella aspekten en viktig roll, men å andra sidan kunde man ju inte heller veta att den skulle vinna pris? Frågan får stå obesvarad.

4.1.1 Den musikaliska brygden

*Iskra*¹⁸⁴ bildades år 1970 och fokuserade främst på jazzmusik men blandade även olika folk-melodier och influenser från utomeuropeiska musikstilar. Ambitionen var att inte placeras in i en speciell genre eller stil utan att istället bryta ned musikaliska barriärer och bygga upp en ny gränslös musik.¹⁸⁵ I centrum av Iskras musicerande stod, enligt gruppens medlemmar, spontanitet och improvisation samt kommunikation mellan musiker och lyssnare. Ett kollektivt medvetande med en öppen formkänsla dominerade.¹⁸⁶ I en intervju med Iskra av engelsmannen Neil Sandford, från december månad år 1977, beskriver gruppens slagverkare Sune Spångberg bandets musik med följande ord “[...] All kinds of sound-making and whims are acceptable, as long as they are part of a meaningful, living musical whole. Nothing in itself is too banal, ugly, beautiful or crazy...”¹⁸⁷

Med i Minnet var också musikgruppen *Archimedes badkar* som var verksam mellan åren 1972–1980.¹⁸⁸ Gruppen spelade en fri improviserad instrumentalmusik där jazz och rock blandades med folkmusik. En av bandets medlemmar Bengt Berger hade tidigare spelat med i gruppen *Arbete & Fritid*,¹⁸⁹ (som tidigare har diskuterats under punkt 3.1.1). *Arbete och Fritid* var även bland de första musikgrupper under 1970-talets folkmusikvåg som friskt började blanda svensk folkmusik med de rådande populärmusikaliska stilarna. Under de första åren (1975–1977) framförde *Archimedes badkar* främst en blandning av jazz/rock och folkmusikinfluenser från Balkanområdet, Arabvärlden och Indien. Då den fjärde skivan skulle spelas in inleddes ett samarbete med gruppen *Afro 70* från Tanzania. Detta resulterade i att en tydlig ton av afrikansk

¹⁸⁴ Ryskt ord som betyder ”gnista”. Medlemmarna var: Jörgen Adolfson (sopran- och tenorsax, elgitarr, flöjt, zurna, blockflöjt), Tuomo Haapala (basfiol, kohorn, slidmandolin, vibrafon, trumpet, zurna, ocarina, tumpiano), Allan Olsson (Sopran- och barytonsax, bambuflöjt, oboe), Sune Språngberg (slagverk bl.a. congas, koskällor), samt Arvid Ugglå (basfiol, tuba, slidebanjo, zurna, lertrumma).

Iskra, Jazz i Sverige, CAP: 2006, 1975.

¹⁸⁵ Neil Sandford, ”Iskra,” *Impetus* (1979) s. 427–230; Eriksson ”Speglar livsvilja och framtidstro”, s. 14– 15.

¹⁸⁶ Enligt gruppens medlemmar ur intervju från Neil Sandford, ”Iskra,” s. 427–430.

¹⁸⁷ Sandford, ”Iskra,” s. 430.

¹⁸⁸ Bandmedlemmar och instrumentation varierar på bandets olika skivor. Några ex. följer nedan. Huvudmusiker: Jörgen Adolfsson (fiol, saxofon, mandolin, gitarr), Christer Bjernelind (bas, slagverk, mandolin, gitarr, piano), Per Tjernberg, (keyboard, klarinett, slagverk), Tommy Adolfsson (trumpet, trummor). Musiker som också medverkade på denna skiva: Kjell Andersson, (slagverk), Mats Hellqvist (gitarr, bas), Peter Rönnberg (gitarr), Pysen Eriksson, (vibraphone, slagverk) *Archimedes Badkar, Badrock För Barn I Alla Aldrar*, MNW: 53P, 1975. Jörgen Adolfsson, Christer Bjernelind, Per Tjernberg, Tommy Adolfsson och Pysen Eriksson (instrumentsättning som ovan) medverkade gjorde även Anita Livstrand (tamburin), Bengt Berger (slagverk), Ingvar Karkoff (keyboard, sång, gitarr) Peter Ragnarsson, (heter numera Peter Ek) (tablas) *Archimedes Badkar, Archimedes badkar II*, MNW: 62-63P, 1976, på följande skivor medverkade också Christer Bothén (saxofon) och Sigge Krantz (gitarr, bas): *Archimedes Badkar, Tre*, MNW: 78P, 1977; *Archimedes badkar & Afro 70, Bado Kidogo*, MNW: 91P, 1979.

¹⁸⁹ Även Kjell Westling hade tidigare varit med i *Arbete och fritid*, men han medverkade bara enstaka gånger i *Archimedes badkar*.

folkmusik lades till den redan så mångfaldiga blandningen av musikstilar.¹⁹⁰ Likaså musikerkollektivets grupp *Spjärnsvallet* blandade musik från olika delar av världen, bl.a. Indien, USA, Afrika och Sverige, både vad gällde folkmusikaliska inslag och jazz/rock.¹⁹¹

Vargavinter var den grupp, inom musikerkollektivet som i största utsträckning hade folkmusik och ”etniskt baserade” sånger på sin repertoar. Sida vid sida på skivomslagen och även i blandad form i låtarna finner vi bl.a. svenska polskor och irländska, bulgariska, rumänska och kinesiska folkmelodier i traditionell och modern form.¹⁹²

Musikgruppen bestod av Jörgen Adolfsson (mandola, sopransax, mandolin, saxofon, ud, bouzouki, blockflöjter, surmandal, sång), Christer Bothén (klarinet, basklarinet, douso n'koni), Tuomo Haapala (viola, basfiol, cello, tagelharpa, sång), Janne Hellberg (fiol, gitarr, bouzouki), Marie Selander (sång, gitarr, flöjt, congas, bodhrán, darbouka, tamburin, langeleik) och Kjell Westling (fiol, flöjt, saxofon, bas, klarinet, sopraninosax, bouzouki, basklarinet). Vi kan här tydligt se hur Vargavinters instrumentsättning karaktäriserades av en blandning av västerländska och utomeuropeiska instrument. Under de tio år som Vargavinter var verksamma (1973-1983) hade Vargavinter, i förhållande till övriga grupper i Minnet, få medlemsförändringar. I stort fanns det två musikersammansättningar – en på den första LP:n och en på den andra LP:n.¹⁹³

4.2 Fallstudie av gruppen Vargavinter

I följande kapitel skall en djupare analys av musikgruppen *Vargavinter* genomföras. Utifrån aktuella musikdebatter i gruppens samtid, såsom traditionens och autenticitetens betydelse i musicerandet samt spänningsfältet mellan musikestetik och ideologi, vill jag belysa Vargavinters förhållningssätt till musik och musikskapande. Övriga frågor som söks svar på är bl.a. om det fanns någon bakomliggande ideologi med gruppens musik och musicerande och om så vore, kan dessa uppfattningar jämföras med de tankar om världsmusiken som beskrivs inom forskningens område idag.

¹⁹⁰ 1979–1980 spelade ofta Archimedes Badkar tillsammans med Arbete & Fritid under namnet ArbArch. Neil Sandford, ”Archimedes badkar,” *Impetus* (1979), s. 431–434. Även minimalismen var en viktig musikalisk influens för bandet.

¹⁹¹ Bengt Berger (trummor, rytminstrument), Christer Bothén (tenorsax, basklarinet, piano, gunbri, ballani), Nikke Ström (elbas, rassel) och Kjell Westling (altsax, sopraninosax, basklarinet, flöjter, cello, piano) se t.ex. *Spjärnsvallet*, *Spjärnsvallet*, MNW: 57P, 1976.

¹⁹² Se t.ex. Vargavinter, *Vargavinter*, Silence: SRS 4637, 1976. Sida A: Låtordning: En arbetares begravning, Melodi från Albanien, Ruchenitsa, å så sulla ho mor, jägarsång, A stor mo Choi. Sida B: Snart, Lowell factory girl, Tokpolska, Melodi från Kina, Rumänsk dansmelodi.

¹⁹³ Jörgen Adolfsson, Christer Bothén, Tuomo Haapala, Marie Selander, Jan Hellberg och Kjell Westling, Vargavinter, *Vargavinter*, Silence: SRS 4637, 1976; Anita Livstrand saz, (turisk långhalsad luta), tamboura (indiskt borduninstrument), fiol, fotbjällror, fingercymbaler, sång, sopransax. Hon medverkade senare i bandet i samband med skivan Vargavinter, *Röster från alla Land*, Milp/MNW 005, 1980. (Även olika ”gästartister” förekom under åren).

4.2.1 Traditionens dubbla ansikte och autenticitetsproblematiken

År 1976 presenterades i *Musikens Makt* en ingående intervju i samtalsform av gruppen Vargavinter. Titeln löd ”Musik är ljud som träffar öronen”¹⁹⁴ och med kommande dialog inleddes intervjun:

Peter: [Hackman] Vad har egentligen elgitarrer och saxofoner med folkmusik att göra?
Christer: [Bothén] Jag förstår inte varför man *inte* skulle kunna spela folkmusik på elgitarrer och saxofoner. Man kan ju spela rock på dragspel, det går ju bra.¹⁹⁵

Från ovanstående citat kan vi bl.a. utläsa en del om hur Vargavinter förhöll sig till den folkmusikaliska traditionen och hur de såg på användandet av folkmusiken i en populärmusikalisk kontext. Vid tiden för intervjuens genomförande var också dessa frågeställningar under aktuell debatt. Vargavinter redogjorde vidare för sitt sätt att använda instrumenten och menade att de använde de instrument som kändes naturliga att spela på och som de tyckte passade bra ihop med musiken. Att använda ”nya” instrument för att framföra äldre traditionell musik ansåg de vara en naturlig utveckling av den folkmusikaliska traditionen. Vargavinter framhöll ett tydligt ställningstagande mot den ”traditionsbundenhet” som vissa folkmusiker förespråkade. ”Det är så mycket fördomar kring det här. När det kom nya instrument som fiol och dragspel tog man ju ohämmat upp dem. Det var inte så att de nya instrumenten inte ’hörde till’. Uppfanns det nya instrument så användes de. Man utgår inte bara från instrumenten – det är en fråga om växelverkan” framhöll Tuomo Haapala i detta sammanhang.

Av ovannämnda citat kan vi tydligt se att Vargavinter hade ett fritt förhållningssätt till sitt användande av instrument med bakgrund i populärmusikalisk kontext inom den folkmusikaliska traditionen. De ansåg också att användandet av de nya instrumenten skedde i samklang med hur folkmusikens utövare historiskt sett hade förhållit sig till nymodigheter inom musikinstrumentens område.

Bengt Eriksson framhåller i en nostalgiskt skriven artikel år 1998 om 1970-talets progressiva musikscen, publicerad i tidskriften *Gränslöst*, att gruppen Vargavinter arbetade på ett ”helt eget och fullständigt otraditionellt sätt.”¹⁹⁶ Om vi här anknuter till ovanstående redogörelse och följer Vargavinters egna ord med avseende på användandet av instrumenten framträder det snarare en bild av att de följde den gängse traditionens vägar och att det som samtiden uppfattade som ”otraditionellt” enligt dem just var traditionellt. Men om vi återgår till Erikssons påstående

¹⁹⁴ Peter Hackman gjorde intervjun och följande information anges om intervjusituationen: ”Marie, Tuomo och Christer var med hela tiden och Jörgen dök upp i slutet av samtalet. Kjell och Janne hade annat för sig”. *Musikens Makt* 7 (1976). Nästintill hela kapitel 4.2. bygger på denna intervju.

¹⁹⁵ *Musikens Makt* 7 (1976).

¹⁹⁶ Eriksson, ”Speglar livsvilja och framtidstro”, s. 14–15.

och här vänder oss till det musikaliska materialet – fanns det där något ”fullständigt otraditionellt” med avseende på gruppens sätt att arbeta?

Här vill jag lyfta fram Vargavinters förhållningssätt till det musikaliska materialets ursprungliga källa och autenticitetens betydelse i sammanhanget. Tuomo Haapala lyfter fram en palestinsk låt *shwan* som exempel på hur de arbetade med materialet. ”Originaltexten handlar om kärlek. Det är klart att vi kunde ha direktöversatt den, men det finns en massa fina dikter från Palestina som betyder mer för oss, då använder vi mycket hellre dem”.¹⁹⁷ Haapala fortsatte och framhöll att ”Man kan få för sig, när man hör en grupp svenskar som spelar internationell folkmusik, att de inte spelar, utan propagerar för en viss musik, att det bara är nån slags inkörsport”. Christer Bothén vidareutvecklade Tuomo Haapalas resonemang med orden: ”Det där är ett jävla misstag. Det finns ingen anledning att på det viset gå tillbaka till källan. För vi försöker ju inte låta som om vi *var* från Palestina. Vi gillar den musiken och spelar den, men översätter den till svenska, liksom.” Bandets sångerska Marie Selander förtydligar resonemanget mer med inriktning på själva musiken: ”Det är viktigt. Vi försöker inte vara autentiska, utan vi gör det på vårt sätt, som vi upplever det och känns riktigt.”

Från ovanstående redogörelse kan vi utläsa att gruppen stod för ett ”otraditionellt sätt” att arbeta med det musikaliska materialet – ”otraditionellt” i jämförelse med hur många folkmusiker i samtiden förhöll sig till traditionen. Men om vi här betraktar företeelsen retrospektivt och då enligt traditionsbegreppets betydelse idag, samt också utifrån Vargavinters eget förhållningssätt till traditionens fortlevnad i samtiden, ter sig bilden annorlunda. Därmed kan också deras sätt att arbeta med musiken således bättre beskrivas som just traditionellt.¹⁹⁸

Att detta var en viktig aspekt för Vargavinter när det gällde deras musikskapande anser jag också ger sig uttryckligt tillkänna, bl.a. i och med de starka reaktioner och de missförstånd som gruppens medlemmar resonerade om och lyfte fram i sammanhanget. Resonemanget bekräftar också tydligt hur Vargavinter betonade musikens föränderlighet och menade att folkmusiken i det nya sammanhanget fick nytt värde och ny mening och att strävan efter autenticiteten därmed inte var ett mål i sig.

Debatter om förhållandet mellan musik, elektrifiering, teknik och ljudvolym var ofta förekommande inom musikerörelsen och i intervjun med Vargavinter togs ämnet snabbt upp. Vargavinter beskrev den *alienation* som den ökade användningen utav elektroniska instrument medförde i musiken. Christer Bothén menade att ”En anledning till att man nu går tillbaka till det akustiska tror jag hänger ihop med den här alienationen som det i alla fall är: att man slår an en

¹⁹⁷ *Musikens Makt* 7 (1976).

¹⁹⁸ Se begreppsdefinitionen av tradition i uppsatsens kap 1.

sträng här så låter det där borta.”¹⁹⁹ Marie Selander återanknöt till en konsert hon nyligen besökt: ”[...] det var som det var mil till musiken. Dessa berg av högtalare. Och då tänkte jag på hur mycket närmare det är när man bara hör en människa spela fiol.” Uttalandena ger uttryck för en stark längtan tillbaka till det akustiska och även en tydlig betoning av det akustiska spelets styrka i jämförelse med de elektroniska framträdandena. Dessa åsikter presenteras tidigt i intervjun och paradoxalt nog nära det inledande citatet angående elgitarrrens och saxofonens varma välkomnande till folkmusiken. Hur kan då först det elektroniska hyllas för att sedan bara några rader ned förskjutas?

Båda dessa citat behandlar rädslan av att *närheten* till musiken i och med elektrifieringen skulle gå förlorad och att *avståndet* mellan musiker, instrument och publik på det viset skulle öka markant. Det var således inte de elektroniska instrumenten i sig som fördömdes av Vargavinter utan istället handlade det om hur det musikaliska och politiska budskapet i och med den höga ljudvolymen hade en tendens att gå förlorad. Christer Bothén förtydligade el-instrumentens roll och framhöll att det också ”beror på *hur* man spelar.” Han menade även att folk ”lyssnar så lite genom att de blir vana att bli duschade av stora ljudvolymmer.” I Vargavinters musicerande var kommunikationen mellan musiker och publik av stor vikt, särskilt med avseende på de improvisatoriska elementen, men även i betydelsen av att nå ut med sitt musikaliska och politiska budskap. Utifrån detta perspektiv ter sig därmed inte gruppens reaktioner på den elektroniska användningen som märkliga.

Från de ovanstående citaten kan även utläsas ett starkt autenticitetssökande. En längtan till det ursprungliga träder fram, samma längtan som fanns hos en del av musikerörelsens grupper där det folkliga och avskalade t.ex med stövelstamp och en ensam fiol, var av stor betydelse i musicerandet. Men trots denna likhet anser jag inte att diskussionens kärna om förhållandet mellan elektrifieringen och musik rätteligen kan placeras i föreställningen om autenticiteten. Utan istället i den kommunikativa aspekten av musicerandet som vi just sett exempel på i ovanstående avsnitt.

4.2.2 Det musikestetiska och ideologiska spänningsfältet

Vargavinter var för sin tid gränsöverskridande på många sätt, inte bara i sitt sätt att använda instrumenten och att arbeta med det musikaliska materialet, utan även på sitt sätt att se på sin musik. ”Det är ju jävla konstigt... Varför frågar ingen ett rockband varför de bara ihärdigt spelar rock?” var bandets klarinettist Christer Bothéns svar på frågan om varför gruppen just spelade

¹⁹⁹ *Musikens Makt* 7 (1976).

folkmusik. Tuomo Haapala fortsatte och menade att ”Det är så enkelt som att vi råkar vara intresserade av folkmusik. Vi har inte i första hand frågat om det var folklåtar, utan vi har fastnat för vissa låtar och velat spela dem.”²⁰⁰

Vad ville Vargavinter egentligen med sin musik? Hade gruppen ett uttalat budskap eller en bakomliggande ideologi och om så var fallet vilket budskap ville de förmedla? Från många av de ovanstående citaten från intervjun anser jag att vi kan utläsa ett starkt *avståndstagande* från den gängse ideologin inom musikrörelsen vad gällde folkmusikens användande. Med återanknytning till t.ex. Tuomo Haapalas ord; ”[...] vi har inte i första hand frågat om det var folklåtar, utan vi har fastnat för vissa låtar och velat spela dem” och Marie Selanders uppfattning om att folkmusiken passade ”naturligt [...] som vi upplever det och känns riktigt,” kan konstateras att dessa citat speglar ett mer fritt förhållningssätt till musiken än den tendens som vi tidigare sett exempel på inom Musikens Makt då folkmusiken ofta lyftes fram utifrån kriteriet att vara just ”folkets musik.”²⁰¹ Huvudsyftet med Vargavinters musik var således *inte* att lyfta fram ”folkets musik” i ideologisk bemärkelse utan gruppen använde folkmusiken utifrån ett friare perspektiv. Vargavinter gjorde inte anspråk på att, såsom Haapala uttryckte det, ”propagera för en viss musik” utan tillsammans arbetade de fram en ny musik som i och med blandningen tog ny form och därmed gavs ny mening. Utifrån detta perspektiv kan slutsatsen dras att Vargavinter placerade den musikaliska och estetiska aspekten framför den ideologiska och politiska aspekten i sitt musikskapande.

Ändå är bilden av Vargavinters musicerande mångfacetterad. Exempelvis gav Vargavinters medlemmar också uttryck för den del av musikrörelsens ideologi som just betonade den *kulturella sambörigheten* med folkmusiken. I och med detta placerades inte bara den svenska folkmusiken i centrum utan även den utomeuropeiska musiken fick en framträdande roll, vilket ofta gruppens medlemmar omtalade, t.ex. Christer Bothéns yttrande angående detta:

För mig var det en jävla upplevelse när jag för första gången upptäckte folkmusik från Afrika, Indien, Östeuropa. Man hade ju bara hört rock och Armstrong och Elvis Presley. Man känner samhörighet med den här musiken.²⁰²

Detta uttalande av Bothén kan knytas an till Bothéns inlägg i den ovanstående diskussionen när det gällde det musikaliska materialets användande beträffande låten från Palestina. Då omtalade Christer Bothén att man ”översätter” musiken till svenska, vilket jag anser hör starkt samman med kulturell samhörighet och hur en omvandling sker av den utomeuropeiska musiken till något eget – till en egen kulturell identitet.

²⁰⁰ *Musikens Makt* 7 (1976).

²⁰¹ Se t.ex. kap. 3.1 och 3.1.1. i föreliggande arbete.

²⁰² *Musikens Makt* 7 (1976).

Vargavinters musik och musicerande rymde många syften och funktioner. Sett utifrån gruppens uttalanden har Vargavinters betonande av den musikaliska och estetiska aspekten framför den ideologiska aspekten tidigare lyfts fram. Men samtidigt hade även det politiska budskapet en mycket central plats i deras musicerande, vilket ofta framhölls av medlemmarna. Med följande ord beskrev Marie Selander Vargavinters sätt att arbeta med sin musik:

Å ena sidan är det naturligt för oss att arbeta med den här musiken i och med att vi upptäckt att den finns och att det finns mycket att ta därifrån. Å andra sidan är det naturligt att ha politiska texter, eftersom det är en verklighet som är viktigt för mig och för oss, och därför är det naturligt att man använder det på det här viset.²⁰³

Politikens betydelse synliggjordes även tydligt i Vargavinters övriga verksamhet inom Ett minne för livets aktiviteter. De besökte ofta skolor och undervisade om sin musik samt berättade om kontext och bakgrund till musiken, både den politiska och musikaliska. Genom musik och ord skildrade de därtill även musikens funktion i det sociala sammanhanget.²⁰⁴

Sammanfattningsvis kan därmed inte den musikaliska aspekten ensamt framhållas som mer viktigt än det politiska budskapet i musiken, eftersom i vissa situationer intog det ideologiska budskapet en framträdande roll medan vid andra tillfällen stod den estetisk musikaliska aspekten i centrum. Vargavinters musik och musikskapande kan således istället bättre beskrivas som ett spänningsfält mellan musikaliskt och politiskt budskap. Detta kan ytterligare understrykas och vidare framhållas med exempel på gruppens uttalanden om förhållandet mellan text och musik.

Debatten om hur musik utan ord kunde vara politisk var i samtiden mycket vanligt förekommande inom musikerörelsen. Ämnet diskuterades flitigt i debattinlägg i M.M. och Vargavinters olika medlemmar gjorde ofta sina röster hörda. Och alla betonade de den ordlösa musikens kraft inom den politiska kampen. När orden inte räckte till sade musiken desto mer var ett vanligt motargument.²⁰⁵

Att intervjuaren Peter Hackman därmed förde intervjun med Vargavinter vidare in på samtalet om politiska ord och musik var ingen tillfällighet och han lyfte fram den vanliga uppfattningen om att ”musiken ska vara ordets lydiga tjänare, tassa snällt bakom...”²⁰⁶ Gruppen framhöll att deras ambition i frågan var att harmoni mellan musik och text skulle råda och att det instrumentala och improvisatoriska i musiken inte på något vis skulle få underordnas ordens kraft. Gruppens medlemmar betonade starkt att de hade mycket att lära av andra kulturers sätt att arbeta med orden, bl.a. diskuterades den samiska jojkens gränsöverskridande funktion, där ingen

²⁰³ *Musikens Makt* 7 (1976).

²⁰⁴ Sandford, ”Ett minne för livet,” s. 415.

²⁰⁵ De enskilda personernas utlåtande förekom ofta men då vanligtvis inte i anknytning till gruppens verksamhet. Se t.ex. *Musikens Makt* 2 (1973), *Musikens Makt* 3 (1973), *Musikens Makt*, 8 (1976) och *Musikens Makt* (1978).

²⁰⁶ *Musikens Makt* 7 (1976).

skillnad mellan ord och musik gjordes och ”allt liksom bara går ihop”.²⁰⁷ De menade också att det var något som de skulle arbeta med inom gruppen och att vägen fram till det jämlika förhållandet var ganska lång. Kritik mot de inom musikrörelsen som underkände musikens sinnliga värden framhövdes ofta i intervjun.²⁰⁸

I nummer 8 av M.M. år 1976, stod det att läsa på sidan två: ”Vargavinter förtydligar sig.” I ett inlägg av ”Kjell Westling för Vargavinter” kritiserades titeln på intervjun: ”Musik är ord som träffar öronen” med följande ord:

Vi har aldrig påstått något sådant! Vi skulle heller aldrig påstå något sådant eftersom vi betraktar musik som en mänsklig, skapande aktivitet som har innebörd och riktning. Det finns massor av ljud som träffar örat, men om man betraktar alla dessa som musik, finnes det ingen anledning att styra musiken, att vilja något med den. Läser man längre ned i intervjun visar det sig att det är Peter Hackman som står för den fysikaliska musikuppfattningen som rubriken uttrycker. Vi däremot anser att man bör verka för en musiksyn, som inte isolerar musikens akustiska eller tekniska aspekter från dess mellanmänniska eller sociala sammanhang. Vi anser att man bakom musiken måste se dess attityder och uttryck, att publiken, lokalen, sammanhanget, tillfället, vädret etc. medverkar till en definition av musiken tillsammans med texten och dess innehåll.²⁰⁹

Att titeln på det publicerade samtalet, den titel som egentligen skulle spegla innehållet och representera Vargavinters musiksyn, inte alls stämde överens med gruppens uppfattning om musik berättar mycket om intervjuarens makt vid samtalet och är ett representativt exempel på intervjukulturen inom tidskriftens ramar.²¹⁰ Detta kritiska inlägg i ovanstående citat utgör en tydlig redogörelse och en slags sammanfattning av Vargavinters musiksyn. Innehållet i intervjun belyses i ett tydligare perspektiv och styrker enligt min åsikt många av de slutsatser som ovan har presenterats i anknytning till analysen av ifrågavarande intervju.

Vi kan klart utläsa att Vargavinter genom sin musik hade ett budskap som de ville förmedla och att de även ville styra musiken mot olika mål. Att Vargavinter var av den uppfattningen att den omgivande kontexten, såsom exempelvis attityder och uttryck samt miljö, medverkade till att forma musikens mening och innehåll, framträder klart. I detta delkapitel har ett flertal gånger givits exempel på denna musiksyn med utgångspunkt från intervjun med Vargavinter.

²⁰⁷ *Musikens Makt* 7 (1976).

²⁰⁸ T.ex. diskuteras detta i samband med ett samtal om improvisationens roll i musicerandet: Peter Hackman: ”Jag vet inte om ni följt den här debatten i Gnistan, men där verkar det som Anders Johansson helt underkänner musikens sinnliga värden helt. Allt tänks bundet vid ett ”klassinnehåll”, ge mig klassinnehållet så slipper jag lyssna”. Christer Bothén svarade med följande ord: ”Det är klart att musiken inte är klasslös, men att underkänna de starka upplevelser musik kan ge, då tror jag man missar mycket i det långa loppet.” *Musikens Makt* 7 (1976).

²⁰⁹ *Musikens Makt* 8 (1976).

²¹⁰ Hackman använde här intervjun som ett forum för att föra fram sina egna åsikter och sedan redovisa resultatet till sin egen fördel. Men det är också lätt för en kritisk läsare att genomskåda hans metoder då det i den skriftliga framställningen tydligt framgår vem som säger vad, t.ex. då Hackman redogör för sina egna åsikter säger ibland gruppens medlemmar starkt emot och håller inte alls med hans resonemang. Enligt min uppfattning borde inlägget vid detta tillfälle istället ha varit en ursäkt från Hackmans sida, exempelvis med rubriken ”Hackman förtydligar sig” eller ”Hackman ursäktar sig”...

4.3 Världsmusikaliska Vargavinter?

Stämmer den musikaliska blandningen hos Vargavinter överens med de beskrivningar som idag ges av världsmusiken? I det följande söks svar på denna fråga.

Om återanknytning görs till kap 2.4. och den definition av världsmusik som författarna till *Musik, medier, mångkultur* gör anser jag att densamma är väl applicerbar på Minnets samt Vargavinters musik där folkmusik från olika länder blandas med jazz och popmusik. Spänningsfältet mellan global struktur och lokalt innehåll framhävs av författarna för att skildra världsmusikens blandformer. Detta spänningsfält anser jag passar bra in på bl.a. Vargavinters musik. Det lokala innehållet i musiken representeras här hos denna grupp å ena sidan av de svenska polskorna och visorna men å andra sidan kan även den utländska folkmusiken, med exempelvis irländsk, bulgarisk, rumänsk eller arabiskt ursprung, sätta lokal ”exotisk” prägel på musiken. Den utländska folkmusiken kan även uppfattas som en del av en global struktur tillsammans med de populärmusikaliska formerna av jazz och fri improvisation. Med avseende på Vargavinter vill jag dock reservera mig mot beskrivningen av ”det tunga beat ackompanjemanget”²¹¹ som anges som stildrag i sammanhanget. Något som dock inte kan sägas vara ett genomgående drag i Vargavinters musik.

I en artikel som publicerades i tidskriften *Gränslöst* år 1998 lyfter Bengt Eriksson fram Vargavinters musik och kallar den för tolkning av världsmusik. Med följande rader exemplifierar han gruppens musik och musicerande:

Ett exempel: Marie Selander sjunger en brasiliansk sång med ett tonfall av både svensk folkvisa och brechtsk teatersång till komp mitt emellan en sydamerikansk blåsorkester och spräckande jazzband.²¹²

Eriksson gör en talande beskrivning av ett exempel ur Vargavinters musikaliska blandning som stämmer väl in på den definition som görs av författarna till *Musik, medier, mångkultur*. Vargavinters två skivor genomsyras av samma världsmusikaliska anda, där improvisation, nyskapande, och tradition mixas med varandra och den nya blandningen skapar nytt värde och ny funktion.²¹³

Författarna till ovannämnda bok anser att den svenska folkmusiken blir svensk världsmusik först i och med medialiseringen, då musiken spelas in i studio och ges ut på skiva. De framhåller också att det är medialiseringen som bidrar till den globala strukturen och att skill-

²¹¹ Lundberg et. al. *Musik, medier, mångkultur*, s. 146.

²¹² Eriksson, ”Spegel livsvilja och framtidstro”, s. 15. Tyvärr så anges inte vilken av Vargavinters skivor Eriksson menar, men utifrån genomlysning av skivorna (se följande not) torde han referera till: Vargavinter, *Röster från alla land*, MILP/MNW: 005, 1980.

²¹³ Vargavinter, *Vargavinter*, Silence: SRS 4637, 1976 och Vargavinter, *Röster från alla land*, MILP/MNW: 005, 1980.

naden mellan svensk folkmusik och världsmusik därmed skulle skapas i studion.²¹⁴ Denna medialisering skedde även under 1970-talet i anslutning till folkmusiken. Om återanknytning görs till bakgrundskapitlet i denna uppsats²¹⁵ framgår det att klangbilden under 1970-talet ofta utarbetades med skivutgivning i åtanke. Utifrån detta perspektiv skulle vi då kunna klassificera Vargavinters musik som svensk världsmusik.

Jag ställer mig dock starkt tvekan till att skillnaden mellan svensk folkmusik och världsmusik enbart skulle avgöras i en inspelningsstudio. Enligt min åsikt är det *blandformen* och musikens nya funktion och värde i den nya kontexten som kännetecknar världsmusiken, och som även skiljer den från folkmusiken – inte enbart det faktum att den medialiseras.

4.3.1 Världsmusikaliskt instrumentarium

Utifrån Vargavinters skivor och skivomslag kan utläsas att dess instrumentarium kännetecknades av en mångfald av utländska och svenska instrument. Av de utländska instrumenten användes t.ex. den arabiska lutan ud, den grekiska långhalslutan bouzouki, den indiska cittran surmandal, den irländsk ramtrumman bodhrán, en harp-luta vid namn douso n'koni med härkomst från jägarfolket i Mali och den norska melodicittran langeleik.²¹⁶

Många forskare framhäver att det etniska instrumentariet inom den svenska folkmusiken främst kom att användas under 1980-talet.²¹⁷ Instrument som lyftes fram i detta sammanhang är bl.a. bouzoukin och det brasilianska rytminstrumentet berimbau, olika blåsinstrument som bl.a. basklarinett, samt varierande slagverksinstrument. Dan Lundberg och Gunnar Ternhag framhåller att inspirationen hos de nya folkmusikensemblerna främst inhämtades från musikgrupper från Irland och Balkan samt från olika klezmergrupper. Som exempel på dessa nya folkmusikgrupper omnämnes ofta grupperna Filarfolket och Groupa, vilka enligt Ramsten hade en mer puristisk hållning till folkmusiken under 1970-talet.²¹⁸

I avsnittet om svensk världsmusik i *Musik, medier, mångkultur* utgör följande rader de som nämns om den tidiga världsmusiken, innan 1980-talets folkmusikgrupper intog arenan:

²¹⁴ Lundberg et.al, *Musik, medier, mångkultur*, s. 350–353.

²¹⁵ Se kap 2, s. 27 i denna uppsats.

²¹⁶ Vargavinter, *Vargavinter*, Silence: SRS 4637, 1976;
Vargavinter, *Röster från alla land*, MILP/MNW: 005, 1980.

²¹⁷ Bl.a. Lundberg & Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, s. 164–170;
Lundberg et.al, *Musik, medier, mångkultur*, s. 146–147.

²¹⁸ Lundberg & Ternhag, *Folkmusik i Sverige*, s. 164–165;
Ramsten. *Återklang*, s. 116.

Redan på 1970-talet experimenterade svenska grupper som Contact, Kebnekajse, m.fl. med att blanda folkmusik och pop. Andra som t.ex. Mynta och Orientexpressen blandade olika typer av etnisk musik (jfr Lundberg och Ternhag 1996). Från 1980 laborerade musikgrupperna Filarfolket och Groupa med ett nytt folkmusikinstrumentarium där man använde bouzouki, blås och slagverk i svenska polskor.²¹⁹

Mer utrymme än dessa rader ges inte i kapitlet åt tiden innan 1980-talet, utan i det följande behandlas 1980- och 1990-talens folkmusikgrupper och deras utveckling och väg till att bli svenska världsmusikgrupper.

Ovanstående resonemang kring användandet av musikinstrument och citatets skildrande av folkmusikens utveckling beskriver väl den historiska utvecklingen. Min avsikt är dock att med denna fallstudie av Vargavinter nyansera bilden av den svenska världsmusikens framväxt. De ovanstående instrumenten som nämns i citatet ovan användes exempelvis i hög grad av de olika grupperna inom Ett minne för livet. Att dessa grupper inte nämns i sammanhanget kan till stor del bero på att grupperna är/var svåra att kategorisera och inte ensidigt kan placeras in i en genre. Författarna betraktade förmodligen inte Minnet och Vargavinter som folkmusikgrupper. Å andra sidan kan anledningen vara att det inte fanns utrymme för fler studier i undersökningen. 1970-talets ivriga musicerande inom Sveriges musikliv ledde till att många olika musikgrupper formades och att urvalet att exemplifiera utvecklingen med där med inte kan vara heltäckande.

Med utgångspunkt från detta anser jag det vara mycket viktigt att föra fram Ett minne för livet och Vargavinters tidiga betydelsefulla verksamhet där den världsmusikaliska andan fanns långt innan 1980-talets folkmusikgrupper rörde sig mot världsmusiken.

4.3.2 Det världsmusikaliska fältet

I artikeln *Världsmusik – musik med tid och plats för alla* från år 2003²²⁰ anför forskaren Stig-Magnus Thorsén en kritisk teoretisk diskussion angående världsmusik och dess olika funktion och innebörd i dagens samhälle. Med anknytning till ett resonemang om dagens användning av begreppet världsmusik menar Thorsén att världsmusiken rör sig i ett fält mellan ”musik med kulturell identitet” och ”världskultur”. Han kritiserar också att många inom forskningen idag alltför enkelt sammanför och nedvärderar etnicitet, nationalism och kulturell identitet. Thorsén menar att:

²¹⁹ Lundberg et al *Musik, medier, mångkultur*, s. 146.

²²⁰ Stig Magnus Thorsén, ”Världsmusik – musik med tid och plats för alla,” (besökt 2005-04-28) <http://www.musik.gu/forskning_och_utveckling/pdf/varldsmusik_itfk2003pdf>

Begreppet kulturell identitet betecknar snarare en komplex företeelse. Där ryms både kulturell hemkänsla och sökandet efter nya världar som är typiska i ett dynamiskt identitetssökande. Kulturell tillhörighet behöver inte stå i motsatsställning till hybrida kulturmönster.²²¹

Trots att denna artikel är skriven ca 25 år efter att Minnet och Vargavinter var verksamma anser jag att detta synsätt tydligt kan appliceras på projektets och särskilt på musikgruppen Vargavinters musik under 1970-talet i Sverige. Utifrån den analys som gjorts av intervjun ovan vill jag här lyfta fram och belysa hur Vargavinters musik just rörde sig mellan dessa fält. Den kulturella identiteten och samhörigheten med musiken, bl.a. den svenska folkmusiken, fick ta stort utrymme i deras musicerande liksom även den del av musiken där ”hybrida kulturmönster” intog en central roll, exempelvis inom den egna tolkningen av den utomeuropeiska musiken.

Å ena sidan ansluter jag mig här till Thorséns syn på världsmusiken och ambitionen att frånga synsättet att betrakta företeelsen som en polarisering i sig. Men å andra sidan så skiljer sig min fokusering i detta sammanhang starkt från Thorséns, både när det gäller tidsaspekt och undersökningsområde. Thorsén diskuterar om och kring *världsmusikgenren* i generaliserad form och utifrån ett *globalt* perspektiv i *nutid*. Mitt undersökningsområde är mycket smalare eftersom *svensk världsmusik* från ett *regionalt* och *lokalt* musikerkollektiv i *1970-talets* Sverige står i fokus. Men trots dessa olikheter anser jag att beskrivningen av världsmusikens spänningsfält kan appliceras på Minnets och Vargavinters musik och musicerande, eftersom utformningen av den kulturella identiteten verkar att ha fungerat likadant då som nu inom den genre som friskt blandar egna och andra kulturers musik.

Kan då slutsatsen dras att Vargavinters musik, bestående av inlånade stilar och varierande former av folkmusik från världens alla hörn, var ett uttryck för något utommusikaliskt i sig, i form av ideologiskt budskap? Kan Vargavinters musik jämföras med dagens nya globalt orienterade folkmusik som enligt Andrew Jamison för många kommit att representera en slags anda av ”internationell solidaritet genom den musikaliska hybriden”?²²²

Enligt min åsikt är svaret på de båda frågorna att detta stämmer mycket bra in på Vargavinters verksamhet och även hela musikerkollektivets sätt att arbeta med musiken samt deras ideologiska musiksyn. Utifrån analysen av intervjun här ovan har vi sett exempel på hur Vargavinter arbetade med sin musik. De hade ett fritt förhållningssätt till nya instrument i folkmusikaliska sammanhang, och arbetade med det musikaliska materialet på ett obundet sätt. Spänningsfältet mellan musikestetik och ideologi har även diskuterats ovan och visar tydligt

²²¹ Stig Magnus Thorsén, ”Världsmusik – musik med tid och plats för alla,” (besökt 2005-04-28) <http://www.musik.gu/forskning_och_utveckling/pdf/varldsmusik_itfk2003pdf>

²²² Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikerörelsen,” s. 38.

svaret på den sista ovanställda frågan att den internationella solidariteten uttrycktes bl.a. just genom blandformen av musiken. Den politiska ambitionen löpte som en röd tråd genom Vargavinters verksamhet och var alltid mycket stark, bl.a. genom den undervisning om sin musik som projektet framförde.

Vi kan också se exempel på detta om återanknytning här görs till en konsert av Minnet år 1977. Hela programmet var då uppbyggt utifrån politiska aspekter, t.ex. slavkulturerna och den anti-imperialistiska musiken. Självklart skedde detta också i samspel med det musikaliskt intressanta materialet, men musiken användes tydligt för att nå ut med en slags internationell solidaritet. Blandningen av olika musikstilar i sig fick då ett utommusikaliskt politiskt budskap, där ambitionen var att genom musik förändra och nå ut med politiskt budskap med eller utan ordens hjälp.

Grupperna inom Minnet kan beskrivas som *avantgardistiska* för sin tid. De stod lite utanför den avskalade *folklighet* som vi tidigare diskuterat och sett exempel på genom M.M. i anknytning till kapitel 3.1. och 3.1.1. Musiken var mer experimenterande utformad och musikerna förde ibland musiken till en hög abstraktionsnivå. Projektet och musicerandet kunde i samtiden på ett sätt ha uppfattats som resultatet av en ”intellektuell elit,” där projektets uppfattningar skiljde sig starkt mot dem som förespråkade musikens underordnade roll i förhållande till textens politiska kraft. Den sistnämnda beskrivningen var en bärande uppfattning som vi bl.a. kan finna hos musikerörelsens *Fria Proteatern*²²³, men även i uttalanden som tidigare getts exempel på från M.M. (se punkt 3.1. och 3.1.1.).

En intressant aspekt på Vargavinters musik är även att gruppen i samtiden själva använde begreppet världsmusik. Under året 2005 gavs en föreställning vid namn *Splåink*, där de f.d. medlemmarna i Vargavinter, Marie Selander och Tuomo Haapala, medverkade. Följande rader går att läsa på Splåinks hemsida:

Runt 1977 började vi inom musikerkollektivet ”Ett Minne för Livet” (Iskra, Vargavinter, Archimedes Badkar, Bitter Funeral Beer Band, Spjärnsvallet m.fl.) att ordna festivaler och annan verksamhet under begreppet ”världsmusik.”²²⁴

Ett resultat av denna verksamhet var bl.a. den världsmusikfestival som ordnades år 1979 i Rålambshovsparken i Stockholm och som presenterats i föreliggande arbets inledning.²²⁵ Utifrån de slutsatser som gjordes i samband med analysen av intervjun med Vargavinter här ovan anser

²²³ Med följande ord beskriver Fornäs gruppen: ”Fria Proteatern har utifrån en kultursyn som ligger nära SKP:s betraktat sig själva som språkrör för ”folket” (eller alternativt arbetarklassen)” Huvudsakligen använde de sig av musikformer som visor och ballader. Fornäs, *Musikerörelsen - en motoffentlighet?*, s. 65.

²²⁴ Hemsida för konserten Splåink. Marie Selander och Tuomo Haapala. (besökt 2005-05-19), <<http://www.muc.a.se/m-splink.html>>

²²⁵ Se kap 1 Inledning, s. 7. i denna uppsats.

jag att gruppens och musikerkollektivets användande av begreppet *världsmusik* kring tiden år 1977, stämmer väl överens med den betydelse som begreppet kom att förknippas med då det kommersiellt lanserades år 1987.

Sammanfattningsvis kan konstateras att Vargavinters ideologiska uppfattning och musikaliska uttrycksform, bl.a. i och med blandningen av musikstilar och instrumentarium, stämde väl överens med världsmusikens kriterier. Framväxten av den svenska världsmusiken började således redan under 1970-talet, bl.a. i samband med *Ett minne för livet* och Vargavinters verksamhet.

5. Slutdiskussion

5.1 Gemenskap i tid och rum

Denna uppsats behandlar bl.a. hur musikrörelsens musiker och aktivister under 1970-talets folkmusikvåg förhöll sig till folkmusiken. Som en röd tråd genom framställningen löper uppsatsens huvudfrågeställning om *när* och *hur* svensk folkmusik blev en del av svensk världsmusik. Denna fråga kommer i det följande att diskuteras.

Utifrån studiet av M.M. har vissa generella tendenser kunnat utläsas om musikrörelsens förhållningssätt till folkmusiken. En mycket positiv inställning till nyskapande och till att använda folkmusiken i en populärmusikalisk kontext framträder i tidskriften. Likaså framträder ofta den ideologiska uppfattningen av folkmusik som ”folkets musik” och sammankopplades då enligt rådande ideologi med samhällsklass och arbetarkultur. Folkmusiken ansågs stå för det autentiska, förenad med en nationalromantisk, odefinierad, folksjäl sprungen ur naturens djup. Den egna nationella folkmusiken lyftes fram i egenskap att forma en kulturell musikalisk identitet. På samma sätt som folkmusiken tidigare använts mot charleston, jazz, och dragospelmusik användes den nu som redskap mot den internationella popindustrin. Denna ideologiska bild av folkmusikens användande inom musikrörelsen har flera gånger lyfts fram i tidigare forskning.²²⁶ Även denna undersökning verifierar dessa tidigare forskningsresultat då denna ideologiska föreställning om folkmusiken även går att utläsa som ett genomgående drag i tidskriften Musikens Makt.

Vad som inte lika tydligt framgått i tidigare forskning enligt min mening är de starka protesterna och kritiska rösterna som höjdes mot denna nationella, ideologiska användning av folkmusiken i samtiden av musikrörelsens egna anhängare. Många musiker och aktivister vände sig bort från den nationalistiska användningen och kom istället att betrakta folkmusiken (i de senare numren av tidskriften) utifrån ett globalt och internationellt perspektiv. Inom denna uppfattning var ”Folk-musik” inte i första hand musik som definierades utifrån genrebemärkelse utan istället utifrån en ideologisk aspekt om att vara *folkelig*. Därmed ansågs även t.ex. jazz och countrymusik vara en del av ”folkmusiken.” Huvudsyftet var att synliggöra musiken i dess kontext och ofta lyftes musik fram med betoningen på den fattige musikern eller det arbetande folket – man solidariserade sig således med folket – de enligt ideologin förtryckta, och gjorde detta genom musiken.

²²⁶ Se t.ex. Ling ”Folkmusik – En brygd” s. 245–278; Ramsten, *Återklang*, s.78–30; Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva kulturrörelsen”, s. 36–46.

Den svenska och utländska folkmusiken tillskrevs värden såsom generationsöverskridande och identitetsskapande. Mångfalden och hybriden hyllades. Artiklar om musikmöten utanför landsgränserna i samband med global solidaritet samt insyn i andra länders musikliv och livsbredde ut sig inom MM:s ramar. *Folklighet, gemenskap* och *solidaritet* var nyckelord som kunde utläsas i sammanhanget.

Den sistnämnda tendensen har ännu tydligare framkommit i fallstudien av Vargavinter. Vargavinters musikskapande rörde sig i fältet mellan kulturell hemkänsla i den svenska folkmusiken och intresset för nya världar inom jazzen och de utländska musikformerna. Gruppens musik bestod av en blandning av tradition och nyskapande och skapades framförallt ur stundens infall.

Jag anser att vi kan utläsa en gemensam nämnare i samband med analyserna av Musikens Makt och fallstudien av Minnet samt Vargavinter. Nämligen att *folkmusiken ansågs vara internationellt kommunikativ samtidigt som den bar på en kulturell musikalisk identitet*. Vidare vill jag också framhålla tendensen att betrakta folkmusiken med följande beskrivning, *gemenskap i tid och rum*, detta förhållningssätt kan, enligt min mening, med dagens språkbruk beskrivas som *världsmusikalisk anda*.

Dessa slutsatser visar på att 1970-talet utgjorde en mycket betydelsefull tid för den svenska världsmusikens framväxt under 1980–1990-talen och fram till världsmusikscenen såsom den ser ut idag under 2000-talet. Den dialektiska process som under 1970-talet skedde mellan olika genrer, musikstilar och uttryck har ofta exemplifierats från folkmusikaliskt håll med folkmusikgrupper såsom Skäggmanslaget, Norrlåtar, Filarfolket, Folk och rackare och kanske även med Kebnekajse, men sedan stannar ofta beskrivningen där. Även inom musikälsningen har vissa grupper lyfts fram såsom Hoola Bandoola Band och Blå tåget, vilka var starkt förankrade i popmusikens värld. Kanske blev de grupper som inte hade en tydlig förankring i en viss tradition, t.ex. var folkmusiker eller enbart popmusiker innan sitt nyskapande, betydligt mer svårplacerade bland de samtida genrerna. Vargavinter har kanske fallit under, eller snarare emellan, kategoriseringar och gruppen har inte heller tydligt tillhört musikälsningens mest typiska grupper. De ansågs stå utanför kategorierna och betraktades på detta vis mer som avantgarde. Kanhända är detta en förklaring till att dessa grupper inom forskningen har haft en tendens till att osynliggöras?

Andrew Jamison har tidigare citerats i uppsatsen där han menade att folkmusiken aldrig fullt ut integrerades med musikälsningen utan att ”det var främst en popmusikälsning och dess främsta aktivister spelade på konventionella rockinstrument snarare än att experimentera med

själva musiken.”²²⁷ Jag vill med denna uppsats bemöta Jamisons kritik och synliggöra att det faktiskt fanns de musiker, i enskilda grupper och inom kollektiv, som just gjorde detta – de experimenterade *med* musiken. Minnet och Vargavinter är två exempel på denna musikaliska aktivitet. Dessutom var deras musik på en hög musikalisk professionell nivå. Samtidigt får vi ha i åtanke att Ett minne för livet utgör endast ett exempel på de många musikerkollektiv som under 1970-talet bildades runt om i landet, bl.a. i anknytning till landets olika musikforum.

En mycket intressant aspekt i detta sammanhang anser jag vara hur den blandmusik som under 1970-talet stod för anti-kommersialism och solidaritet samt ambitionen att spränga genregränser och kategoriseringar, de uppdelningar ”som vi ju uppfostrats till av skivindustrin och stora delar av musikjournalistiken”²²⁸ paradoxalt nog lanserades ca tio år senare som ett kommersiellt begrepp. Stig-Magnus Thorsén framhåller att denna dualitet – att ideologiskt verka mot kommersialismen men samtidigt vara beroende av kommersiella krafter för att nå ut till sin publik – kommer alltid att vara världsmusikens inneboende konflikt.²²⁹ Men för en tid under 1970-talet fanns ambitionen att överbrygga denna konflikt i och med musikerörelsens oberoende och icke-kommersiella skivbolag.

Den inneboende egenskapen att framkalla känslan av *gemenskap i tid och rum* är ett karaktärsdrag som ofta tillskrivs nutida världsmusik. Enligt min mening definierar denna beskrivning även den tidiga världsmusikens framväxt under 1970-talet. I folkmusikvågans och musikerörelsens spår klingar ännu idag det ideologiska budskapet om solidaritet, gemenskap och samhörighet inom det svenska musiklivet.

Jag hoppas att denna uppsats medverkat till att fördjupa kunskapen om den tidiga svenska världsmusiken och bidragit med nya perspektiv på 1970-talets förändringsprocess inom folkmusikens och populärmusikens områden.

Under arbetets gång har en intressant aspekt på detta undersökningsområde utkristalliserats, nämligen medialiseringens roll och betydelse för musiklivets utformning under 1970-talet. Vi har sett åtskilliga exempel på en aktuell debatt om akustisk kontra elektrifierad musik både i tidskriften M.M:s artiklar och i samband med Vargavinters intervju. Att studera denna konflikt mer ingående och lyfta fram medialiseringsprocessens inverkan på musiklivet under 1970-talet anser jag vara ett viktigt ämne för vidare studier.

²²⁷ Jamison, ”Perspektiv på den svenska progressiva musikerörelsen”, s. 45.

²²⁸ Bramstedt, ”Världsmusik utan etikett”, s. 14.

²²⁹ se Stig Magnus Thorsén, ”Världsmusik – musik med tid och plats för alla,” (besökt 2005-04-28)
<http://www.musik.gu/forskning_och_utveckling/pdf/varldsmusik_itfk2003pdf>

Ytterligare ett intressant område att undersöka närmare anser jag vara de olika musikforumens verksamhet. Uppsala Musikforum ter sig mycket intressant i samband med ämnesområdet i denna uppsats, då musikforumet verkar ha varit relativt unikt i landet med avseende på integrerandet av folkmusikrörelsen i musikrörelsen. Där skulle bl.a. källmaterial som konsertprogram och protokoll från de olika musikforumens möten etc. kunna bidra med djupare kunskap om 1970-talets musikliv. För vidare perspektiv på processen skulle det även vara intressant att betrakta relationen mellan världsmusik och jazz.

5.2 Slutord

Som slutord och kommentar till uppsatsens slutsatser vill jag framhålla följande citat av Per Tjernberg som publicerades i *Musikens Makt* år 1978. Jag anser att citatet väl belyser de slutsatser om folkmusikens användande inom musikrörelsen som visats genom studiet av både *Musikens Makt* och *Minnet*. Kritik utdelas i citatet mot det politiska användandet av folkmusiken och istället förespråkas ett mer världsmusikaliskt ideologiskt perspektiv på folkmusiken, världsmusikens betoning på den egna kulturella musikens samexistens med de hybrida kulturformerna gör sig synlig. Utdraget är enligt min uppfattning ett talande exempel på den världsmusikaliska anda som under 1970-talet fyllde en stor del av Sveriges musikliv:

”Folkmusik” har inom musikrörelsen blivit något konstigt begrepp där man stoppat undan i princip all musik som inte kommer från USA och England. Improviserad eller traditionell folklik musik, hovmusik (som afrikansk eller indisk klassisk musik), arbetsmusik, rituell musik, musik som är vapen i den anti-imperialistiska kampen i tredje världen, allt detta kallas ”folk-musik” och nämns i bi-satser som något som också är viktigt [...] Utan att bevara sin kulturella identitet kan inte människan överleva, man kan inte gå vidare utan att se tillbaka. [...] På en stor jord, fylld av kärlek, hat, förtvivlan, kamp så varför begränsa dina upplevelser till den musik som amerikanska och engelska skivbolag ger ut (missförstå mig inte, det finns oändligt mycket viktigt där). Börja leta, det finns musik över hela världen och sakta börjar vi komma ihop. [...] Taj Mahal blandar sina bluesrötter och västindiska härkomst och skapar universal musik, musiker från hela världen närmar sig varandra och spelar ihop med respekt och förståelse. Ur detta skapas en solidaritet som grundar sig på samhörighet.²³⁰



²³⁰ *Musikens Makt*, 11/12 (1978).

6. Käll- och litteraturförteckning

6.1. Tryckta källor

Musikens Makt – Tidskrift för progressiv musik, Göteborg årgång 1973–1980.

I nr 2 från år 1974 meddelas att de osignerade artiklarna står redaktionen för. Materialgenomgången har innefattat tidskriftens alla verksamma år men de följande artiklarna, reportagen och recensionerna är de som har behandlats i denna uppsats.

1973

- nr 1 Redaktionen: Framsida och baksida.
- nr 2 Redaktionen: ”Musikens Makt, större än vi kunde drömma om” s. 2
- nr 3 Geijerstam, Eva: ”Elektrisk folkmusik” s. 20
Eriksson, Bengt: ”Svensk folkmusik” s. 22
Sandblad, Håkan: ”Samtal med Marie Selander” s. 6–9
- nr 4 Goldberg, Bertil/Rander, Tommy: ”Samtal med Kebnekajse” s. 4–7
Redaktionen: ”Rättvikarnas gånglåt” s. 7

1974

- nr 2 Sandblad, Håkan/Rander, Tommy: ”Samtal med Arbetet och fritid” s. 4–7
Emilsson, Erik Örjan/Wahren, Philip: ”Den afroamerikanska jazzens utveckling” s.14–15
Thors, Gunilla: ”Kvinnan har faktiskt en egen musiktradition” s. 20
- nr 3 Hallor, Eva: ”Merit Hemmingson – en fråga om folkmusik” s. 20
Redaktionen: baksida.
- nr 5 Tagg, Philip: ”Musik från Nashville – multinationell musik” s. 14–16
Sandblad, Håkan/Rander, Tommy: ”Country & Western. Inte mycket nytt sen 1930” s. 16–17
- nr 6 Boanders: ”Joel Jansson och den möjliga svensk-rocken” s. 20
Karlsson, Ove: ”Wille Toors” s. 21
- nr 8 Emilsson, Örjan/Wahren, Philip: ”Gud, en och en annan guru, och några dekadenta samhällskritiker inom jazzen” s. 10–13
- nr 11 Redaktionen: ”Svenskt visarkiv” s. 6–7
Redaktionen: ”Decentralisering – för att bredda tidningen och för att höja upplagan!” baksida
- nr 12 Selander, Marie: ”Använd alla länders folkmusik och sluta vifta med den svenska fanan!” s. 8–9

1975

- nr 2 Selander, Marie: "Det är faktiskt också så att det har funnits kvinnliga spelmän" s.7–9
Lillestam, Lars: "Låtar från Norrbotten går på högvarv" s. 23
- nr 4 Alatalo, Hans-Erik /Sjögren, Magnus: "Norrlåtar dammar av den norrbottniska folk-
musiken" s. 10–11
- nr 5/6 Redaktionen: "Förändringar på Musikens Makt" baksida.
Claesson, Max: "Ser folkmusiken främst som klassmusik" s. 16–17
Redaktionen: "Efter 21 nummer – hur har det blivit?" baksida.
Doj, Pål: "Den farliga jojken" s. 20–21

1976

- nr 7 Hackman, Peter: "Musik är ljud som träffar öronen" s. 4–5
Redaktionen: "Till dragspelets försvar" s. 10
Redaktionen: "Folkmusik från Italien" s. 6
- nr 7 Redaktionen: "Folkmusik från Argentina" s. 14
- nr 8 Westling, Kjell: "Vargavinter förtydligar sig" s. 2
Winter, Jan: "Bland vevliror och säckpipor" s. 6–8
- nr 9 Wiehe, Mikael: "Alternativt eller progressivt?" s. 16–17
- nr 10 Redaktionen: "Abba i knätofs" s. 9
Löfström, Tomas: "Följ med till Afghanistan där musiken är främmande –
och kusligt bekant!", s. 16– 17
- nr 11/12 Folke, Anders: "Gammeldans på engelska", s. 29
Svensson, Edvin: "Teater i Colombia med våldet som bakgrund" s. 30–31
Edlund, Björn: "Alprock – finns den? Schweiziska trubadurer: kärnkraft får dom
att sjunga" s. 26

1978

- nr 4 Wiehe, Mikael: "Om att 'nä ut' och 'att suga in' – läget i musikärelsen" s. 4– 5
Selander, Marie: "Ny serie med utomeuropeisk musik: Väl värd en stor publik" s. 20
- nr 8 Sandh, Håkan: "Än svänger folkmusiken" s. 19
- nr 11/12 Redaktionen: "Dags att ta ett steg framåt mot en kulturrörelse!" s. 32
Tjernberg, Per: "Det är inget konstigt eller romantiskt med folkmusik" s. 18.

1979

- nr 1 Håkansson, Bertil: "Samisk –musik hotad kultur" s. 12–13
Redaktionen: "Det händer på musikfronten i Vietnam!" framsida.
- nr 3 Redaktionen: "Friska Vindar över Musikens Makt" s. 2
- nr 8 Ask, Janne: "Världens 'uddaste' festival, Karesuandofestivalen" s. 3–5

6.2 Fonogram

- Archimedes Badkar: *Badrock För Barn I Alla Åldrar*, MNW: 53P, 1975
- Archimedes Badkar: *Archimedes badkar II*, MNW: 62-63P, 1976
- Archimedes Badkar: *Tre*, MNW: 78P, 1977
- Archimedes Badkar och Afro 70: *Bado Kidogo*, MNW: 91P, 1979
- Iskra: *Jazz i Sverige*, CAP: 2006, 1975.
- Kebnekajse: *Resa mot okänt mål*, Silence: SRS 4605, 1971
- Kebnekajse, *Kebnekajse II*, Silence: SRS 4618, 1973
- Norrlåtar: *Folkmusik från norrbotten*, Manifest: MAN 002, 1975
- Norrlåtar, *Meikäläisiä- Folk som vi*, Manifest: MAN 006, 1976
- Spjärnsvallet: *Spjärnsvallet*, MNW: 57P, 1976
- Vargavinter: *Vargavinter*, Silence: SRS 4637, 1976
- Vargavinter: *Röster från alla Land*, Milp/MNW 005, 1980

6.3 Litteratur

- Aronsson, Knis Karl: "Spelmanskamrater", *Spelmansåret*, (1973), s.3
- Arvidsson, Alf: "Musikexplosionen", *Efter Arbetet. Studier av Svensk Fritid*.
red. Aléx, Peder/Hjelm, Jonny, Studentlitteratur Lund 2000, s. 59 –73
- Bramstedt, Sivert: "Världsmusik utan etikett", *Dagens Nyheter*, 2/9 (1979) s.14
- Eyerman, Ron/Jamison, Andrew: *Music and Social Movements*, Cambridge 1998
- Eriksson, Bengt: "Speglar livsvilja och framtidstro", *Gränslöst: magasin för samtida musik* 3 (1998)
s. 12 – 17
- Eriksson, Bengt: "Olika musik är inte så olika", *Gränslöst: magasin för samtida musik* 1 (1995),
s. 20 –21
- Folkmusikvägen*, red: Kjellström, Birgit, Stockholm 1985

- Fornäs, Johan: *Musikrörelsen - en motoffentlighet?* Göteborg 1979
- Fornäs, Johan: *Tältprojektet: Musikteater som manifestation*, Stockholm/Göteborg 1985
- Geijerstam, Eva: ”Popfest på Gärdet trots motstånd från myndigheterna,” *Dagens Nyheter* 13/6 (1970)
- Geijerstam, Eva: ”Att det aldrig hänt förr! Gärdesfesten - tre härliga dagar,” *Dagens Nyheter* 15/6 (1970)
- Handler, Richard/Linnekin, Jocelyn: ”Tradition, genuine or spurious,” *Journal of American folklore* 97 (1984), s. 273–290
- Jamison, Andrew: ”Perspektiv på den svenska progressiva musikrörelsen. Att sjunga världen frisk” övers. Magnus Ring, *Tvårsnitt: Humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning*, 3 (1997), s. 36–46
- Lahger, Håkan: *Proppen: Musikrörelsens uppgång och fall*, Stockholm 2002
- Liedman, Sven-Eric: *Mellan det triviala och det utsägliga. Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia*, Uddevalla 2002
- Ling, Jan: *Europas musikhistoria. Folkmusiken*. Göteborg 1989
- Ling, Jan: *Svensk Folkmusik*, Stockholm 1964
- Ling, Jan: ”Upp bröder kring bildningens fana. Om Folkmusikens historia och ideologi” *Folkmusikboken*, red: Ling, Jan/Ramsten, Märta/Ternhag, Gunnar, Stockholm 1980, s. 11–43
- Ling, Jan: ”Folkmusik– en brygd” (1979), *Texter om svensk folkemusik – från Haeffner till Ling*, red: Ronström Owe & Ternhag Gunnar, Stockholm 1994, s. 245–278
- Lundberg, Dan/Malm, Krister/Ronström, Owe: *Musik, medier, mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap*, Södertälje 2000
- Lundberg, Dan/Ternhag, Gunnar: *Folkmusik i Sverige*, Stockholm 1996
- Musik i Norden*, red: Andersson, Greger, Trelleborg 1997
- Musiken i Sverige: Konstmusik, Folkmusik, Populärmusik 1920-1990*, red: Jonsson, Leif, Stockholm 1994
- Ramsten, Märta: *Återklang: Svensk Folkmusik i förändring 1950-1980*, Göteborg 1992

- Ronström, Owe: "Revival reconsidered," *The World of Music* 3 (1996), s.5–20
- Saether, Eva: *Folkmusiken lever: Gammal dans och musikkultur i nya former*, Stockholm 1984
- Salander, Henrik: "Pop på svenska" *Dagens Nyheter*, 15/6 (1970)
- Sandford, Neil: "Ett minne för livet," *Impetus* (1979) s. 415–435
- Sjögren, Klas: "Ömsint musik", *Gränslöst: magasin för samtida musik* 3 (1998), s. 18–21
- Spelmansåret*, (1971– 1972, 1974)
- Tiderman, Kalle: *Vägar till Världsmusiken*, Falköping 2002
- Wennerstrand, Anders: "Det nya folkets musik: En studie av några unga folkmusiker,"
Institutionen för Musikvetenskap, C-uppsats, Uppsala Universitet, 1998
- Westerberg, Ebba: "Världsmusik: Bakgrund, tankar och teorier," C-uppsats Musikhögskolan
Göteborg 1992
- Åstrand, Hans: "Avant- Propos", *Världsmusikfestens facit: En krönika över de av ISCM anordnade
Världsmusikfesterna 1926-67 i Sydsvenska dagbladet Snällposten av Sten Broman*, Stockholm 1982

6.4 Internet

- Gillies, Malcolm/Pear, David: "Grainger, (George) Percy (Aldridge)," *Grove Music Online* ed. L. Macy (besökt 2005-06-15), <<http://www.grovemusic.com>>
- Liedman, Sven-Eric: "Ideologi," *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-02-27),
<<http://www.ne.se>>
- Ling, Jan: "Folkmusik," *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-05-25)
<<http://www.ne.se>>
- Malm, Krister: "Världsmusik," *Nationalencyklopedin online* (besökt 2005-02-27),
<<http://www.ne.se>>
- Hemsida för Grammis: (besökt 2005-04-28) < <http://www.grammis.se>>.
- Hemsida för Institutionen för kultur och medier, Umeå Universitet: (besökt 2005-02-27),
<www.umu.se/kultmed/personal/arvidsson/projekt_musik_politik.pdf>
- Hemsida för International Federation of the Phonographic Industry (besökt 2005-04-28)
< http://www.ifpi.se/top_ny.htm
- Hemsida för Kontaktnätet – riksorganisation för ideella kulturföreningar (besökt 2005-02-25),
<<http://www.kontakttnatet.se>>

Hemsida för musikern Tomas Mera Gartz, (besökt 2005-02-04),
< <http://members.chello.se/t.m.gartz/wu.htm> >

Hemsida för Norrlåtar (besökt 2005-05-06) <www.norrlatar.com>

Hemsida för Nationalencyklopedin "Grainger, Percy" (besökt 2005-06-15),
<<http://www.ne.se> >

Hemsida för Progg och annan Alternativ musik: (besökt 2005-05-05) <www.progg.se>

Hemsida för konserten Splåink: (besökt 2005-05-19) <<http://www.muc.a.se/m-splink.html>>

Säll, Magnus: "Världsmusiken uppfanns i Sverige", *DN* 21/12 (2004)
Hemsida för Dagens Nyheter, (besökt 2005-02-14), <<http://www.dn.se>>

Thorsén, Stig Magnus: "Världsmusik – musik med tid och plats för alla," (besökt 2005-04-28)
<http://www.musik.gu/forskning_och_utveckling/pdf/varldsmusik_itfk2003pdf >