



**Institutionen för litteratur,
idéhistoria och religion**

”Maktens musik, Svensktoppens och hitlistornas eländiga dravel”

Om progg, kommersiell musik och hegemoni
i *Musikens Makt 1973-1977*

Björn Hedenvind

Termin: VT 2019

Kurs: LIR207, Uppsatskurs, 30 hp

Nivå: Master

Handledare: Mats Andrén

Abstract

Master Thesis in History of Ideas and Science

Title: "The music of power, Svensktoppens and the hit charts miserable drivel". Alternative culture, commercial music and hegemony in *Musikens Makt* 1973-1977

Author: Björn Hedenvind

Year: Spring 2019

Department: The Faculty of Arts at the University of Gothenburg

Supervisor: Mats Andrén

Examiner: Henrik Björck

Keywords: Culture, Musikens Makt, the progressive movement, commercial culture, Raymond Williams, hegemony

This essay examines the Swedish magazine *Musikens Makt* (The Power of Music) between the years of 1973 and 1977. This magazine was the dominant pop-music magazine during the 70s, and defined itself as a nexus for the so-called "progressive movement" in Sweden. By applying the cultural theories of Raymond Williams to articles in this magazine, this essay aims to discover how the magazine motivated its cultural and political position. I examine what mechanisms and rhetoric the progressive movement used to distance itself from its proposed counterpart: commercial music and culture. During the 1970's, hegemonic culture worked for the dominance of commercial culture, regulating and controlling the market for music and other types of culture. The progressive movement meant to take a stand against this, arguing for a culture free from economical and societal pressures, and the movement tried to find different ways of achieving this. Intertwined with the question of commercialism were the confrontation between capitalism and socialism, and thus many articles in *Musikens Makt* focused heavily on a socialist revolution as a method of crushing commercialism. Through a hermeneutical dialogue with the material, and with the analytical aid of Williams theories on hegemony, I reach the conclusion that internal division was the reason for the movement's downfall. Trying to unite disparate cultural expressions and opinions (ranging from socialist to liberal views) under the abstract banner of anti-commercialism only created further division and a loss of vision for the movement. Thus the progressive movement was in the end incorporated within capitalist hegemony, as a residual formation, to this day available for legitimization of contemporary hegemony.

Innehåll

Inledning	4
Syfte och frågeställning	5
Forskningsläge	6
Material och avgränsningar	7
Bakgrund	9
Proggen	9
Musikens Makt	10
Teori och metod	13
Raymond Williams	13
Williams hegemonibegrepp	14
Traditioner, institutioner och strömningar	15
Dominerande, kvarlevande och framträngande	16
Metod och disposition	18
Den kommersiella kulturen	21
Schlager, SR och klassisk musik	21
Musik och musik som medvetandeindoktrinering	26
Svensktoppen och Stikkan Andersson	29
Den kommersiella formen, progressiv musik och skivbolag	33
Kapiteldiskussion	37
Språk, form och alternativa former	39
Musik och politik hör ihop	39
Språket som form och innehåll	43
Institutioner och alternativa former för uttryck	46
Kapiteldiskussion	51
Proggens utmaningar	52
Turid säljer ut	53
Punken – uppkomsten av en ny strömning	55
Stagnation och en homogen stil	59
Kapiteldiskussion	61
Avslutande diskussion	62
Litteraturförteckning	65

Inledning

I april 1974 vann ABBA Eurovision Song Contest med vad som kom att bli en av historiens mest sålda singelskivor: ”Waterloo”. Året därpå skulle Sverige stå som värd för den internationella musiktävlingen. Samma år, 1975, släpper Ulf Dageby under pseudonymen Sillstryparn låten ”Doin’ the Omoralisk Schlagerfestival” med texten: ”och här kommer ABBA, i kläder av plast – lika döda som sillkonserver. De skiter också i allt, vill göra snabba stål’. Det pyr i mina franska nerver”, på en överdrivet bred göteborgska. Låten släpptes samtidigt som en stor kampanj pågick för att stoppa Sveriges värdskap för schlagerfestivalen. Medan ABBA:s musik är död och bara är skapad för ”snabba stål” är implikationen (”det pyr i mina franska nerver”) att Sillstryparns musik är motsatsen – levande och revolutionär. Efter stora protester ställdes Sveriges värdskap för musiktävlingen in, av ekonomiska anledningar.

När man idag hör ordet *progressiv musik*, eller *progg*, går säkerligen de flestas tankar antingen till detta förakt mot ABBA och kommersiell musik, eller till metaforiska socialistiska låttexter. Den röda tråden i det som kommit att kallas för progg är dess budskap: anti-kommersialism och anti-kapitalism. Men proggen benämns ofta i ett bredare begrepp än endast som proggmusik, nämligen proggrörelsen, vilket förutsätter ett större samhällsprojekt än att bara skapa musik som förströelse. 2015 såg ungefär en tredjedel av den svenska befolkningen Måns Zelmerlöw vinna Eurovision Song Contest med låten ”Heroes”, protesterna 1975 verkar ha glömts bort, och betydelsen av 70-talets proggrörelse är mer relevant för svensk musikhistoria än för den större politiska samhällsutvecklingen.¹

Denna uppsats grundar sig i en nyfikenhet kring en ”bortglömd” rörelses stora uppgifter och ambitioner. Proggrörelsens optimism och övertygelse om sin egna kulturella potential till en vidare samhällsförändring blir tydlig vid första anblick, men hur motiverades och formerades denna rörelse? Hur kunde Sillstryparn hävda att ABBA:s musik var plastig och opersonlig medan Sillstryparns (eller Nationalteatern som Ulf Dageby till vardags spelade i) musik var politiskt effektiv?

¹ ”Tittarsiffrorna för Melodifestivalen 2015: Så många såg Måns Zelmerlöw vinna”, Sveriges Television, <https://www.svt.se/articles/tittarsiffran-sa-manga-sag-mans-zelmerlow-och-heroes-vinna-finalen-av-melodifestivalen-2015/>, [hämtad 6/5 2019, utskrift hos författaren].

Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att kontextualisera proggrörelsens ideologiska kulturpolitiska ställningstaganden i samhällsklimatet på 1970-talet samt dess position som påstådd antites till den kommersiella musiken. Vilka frågor diskuteras och varför, vad betydde proggen för de inblandade, och hur dess större kulturpolitiska uppdrag gestaltades. Detta syfte genomförs genom att läsa och tolka musiktidningen *Musikens Makt*, en tidning som inte undvek kritik från delar av proggrörelsen, men som likväl var inflytelserik och – tack vare dess bredd – representativ för densamma. Förhoppningen för denna undersökning är att genom att placera proggrörelsen i en marxistisk samhällskontext kunna problematisera dess kulturpolitiska idéer och bredda förståelsen av den som en betydande, men komplicerad, del av svensk kulturhistoria.

Proggrörelsen var en bred kulturell och samhällelig rörelse som innefattade kulturuttryck från litteratur och poesi, till musik och teater. Fokuset för denna uppsats ligger på hur och varför den använde musiken som kulturpolitiskt verktyg. För att kontextualisera en disparat rörelse med en stor kulturell bredd har jag ställt tre öppna men begränsande frågor till materialet. Frågorna har fungerat som ett verktyg för att rikta undersökningen och både begränsa och problematisera materialet. Frågorna är formulerade efter teman som regelbundet diskuteras i *Musikens Makt*: de handlar om kritiken mot den kommersiella musiken, språkets funktion, form kontra innehåll, och om proggens konfliktpräglade varande – vad proggen är, dess uppgift, existensberättigande och utveckling.

- Vilka ideologiska funktioner tillskrevs den kommersiella musiken, och hur kunde proggrörelsen distansera sig från dessa?
- Hur värderade proggen låttexter och musikens form som verktyg emot den kommersiella musiken, och hur tog det sig uttryck i praktisk alternativ verksamhet?
- Hur diskuterade proggen intern och extern kritik, vilka idéer låg bakom denna kritik, och ledde kritiken till någon förändring av proggen?

Forskningsläge

Större analyser av proggen politiska ambitioner och position är fåtaliga, den forskning som gjorts om proggen är huvudsakligen musikvetenskaplig eller musiksociologisk. Dessa discipliner har diskuterat proggen ur en sociologisk kontext, där analysobjektet är den faktiska musikens relation till samhället. Av forskningarna kring proggen bör bland annat Johan Fornäs och Alf Arvidsson nämnas.

Johan Fornäs, professor i media- och kommunikationsvetenskap vid Södertörns Högskola, var själv en aktiv del av proggrörelsen och som skribent under de sista åren *Musikens Makt* trycktes. Hans uppsats *Musikrörelsen – En motoffentlighet?* (reviderad och publicerad 1979) inleds med en historisk översikt av den svenska alternativa musikens rötter för att sedan reflektera (utifrån Oskar Negt och Alexander Kluges offentlighetsbegrepp) hur musik och musikrörelser kan verka som motstånd. Fornäs använder proggrörelsen, som den såg ut 1977 när han började skriva sin uppsats, för att exemplifiera ett misslyckat försök till motstånd mot den borgerliga offentligheten. Med hjälp av Negt och Kluge argumenterar Fornäs för att ”[Proggrörelsen] har snarare varit ett kortlivat experiment än någon sammanhängande inledningsfas i en revolutionär utveckling.”² Redan 1977 förkastar Fornäs proggrörelsen som motoffentlighet, vilket väcker frågan hur rörelsen själv motiverade sitt politiska värde. Därmed har det varit av intresse för denna uppsats att undersöka proggrörelsens självsäkra motstånd, och att undersöka om och hur rörelsen diskuterade och motiverade sin position.

Vidare disputerade Fornäs 1985 med en doktorsavhandling om *Tältprojektet*, det musik- och teaterprojekt som turnerade runt i Sverige 1977 som syftade till att visa upp den svenska arbetarklassens historia. Utöver detta har han bland annat reflekterat kring hur musikforskare bör teoretisera kring musiken inom moderniteten i artikeln *Moving Rock: Youth and pop in late modernity* (1992) samt reflektioner kring proggrörelsens allt för strikta uppdelning av vad som är gott och ont i artikeln ”*Play it yourself*” – *Swedish music in movement* (1993) Hävdandet av de interna murarna, som separerade gott och ont inom musikrörelsen, leder in på denna uppsats, och hur de byggdes och upprätthölls.

Alf Arvidssons bok *Musik och Politik hör ihop – Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980* (2008) är både en inspirationskälla och fylld med analyser om musikens samhällseliga betydelse. Boken är resultatet av ett forskningsprojekt han bedrivit, och

² Johan Fornäs, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* (Göteborg: Röda bokförlaget 1979), s. 61.

hanterar en stor bredd av musikärorelser i Sverige, där proggrörelsen ges en stor och avgörande roll. Den redogör för 15 år av musik i Sverige samt musikens förhållande till samhället. Arvidsson bygger upp sin bok på idén om att musiken under dessa år blev mer politiserad än den tidigare varit i Sverige samt redogör för samhällseliga anledningar och effekter av denna politisering.³

Min uppsats tar vid i Arvidssons diskussioner kring relationen mellan musik och politik, och fördjupar den med fokus på en enda tidskrift med ett kortare tidsspann. Där Arvidsson grundar sin forskning bland annat i Pierre Bourdieus kulturteori tillsammans med Hillevi Ganetz textanalys, tar jag ett idéhistoriskt och marxistiskt perspektiv på proggrörelsen. Jag ämnar därmed bredda analysen av rörelsen med ett nytt sätt att reflektera och teoretisera kring hur den, sedd som enhetlig genom *Musikens Makt*, positionerade sig själv och motiverade sitt kulturella värde.⁴

Material och avgränsningar

Mitt källmaterial består av tidskriften *Musikens Makt*.⁵ Redan på framsidan av det första numret uttrycker tidskriften sina ambitioner att vara något mer än endast musikjournalistik: ”Maktens musik, svensktoppens och hitlistornas eländiga dravel bygger upp en skog av fördomar och söver ner 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.”⁶ MM startades av 15 personer i Göteborg sommaren 1973 som reaktion på beskedet att det kommersiella bokförlaget Bonniers skulle starta en egen musiktidning: *Ny Musik*. Första numret av MM gavs ut i juni 1973 och tidningen utkom med ett nummer i månaden (förutom två dubbelnummer varje år från och med november 1975) fram till och med april 1980. I egenskap av musiktidning domineras den av intervjuer med band och artister, skivrecensioner och reportage om musiker och musikstilar.⁷

³ Alf Arvidsson, *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980* (Möklinta: Gidlunds förlag 2008), s. 10.

⁴ Arvidsson 2008, s. 19.

⁵ Framöver förkortad MM

⁶ ”Maktens musik...”, *Musikens Makt*, nr 1 (1973), s. 1

⁷ Arvidsson 2008, s. 215.

Parallellt med reportagen, recensionerna och intervjuerna fylls tidningen av inlägg och synpunkter på det politiska kulturklimatet, och på proggrörelsens roll i detta. Utöver de musikjournalistiska och kulturpolitiska artiklarna dedikerades minst en sida (oftast 2-4 sidor) av varje nummer till ett debattuppslag, där läsare, skribenter och redaktionen har möjlighet att publicera sina synpunkter och reflektioner kring aktuella kulturpolitiska eller musikaliska ämnen. Debattsidorna har varit av störst intresse för min undersökning, och utgör det huvudsakliga materialet. Detta då de dels rent innehållsmässigt är mer relevanta för min politiskt inriktade frågeställning än intervjuer och skivrecensioner, dels då det låter mig analysera en mångfald av inlägg i MM snarare än att fokusera på en eller ett fåtal skribenters texter. Debattsidorna har gett möjligheten att kontextualisera en bredare aspekt av läsarkretsen och redaktionens värderingar och ställningstaganden, i förhoppningen att låta materialet tala för proggrörelsen i stort. I uppsatsen diskuteras både proggrörelsen och MM, och även om rörelsen inte var begränsad till tidningen, visar bredden och de skilda åsikterna som presenteras i den senare på att den försöker skildra rörelsen i stort.

Jag har avgränsat mitt urval av artiklar och debattinlägg tematiskt utifrån min frågeställning. Det finns mycket intressant material i de intervjuer som genomförs i MM samt i reportagen om musik från utlandet, men de artiklarna har dock använts i begränsat omfång i denna uppsats då jag inte bedömt innehållet tillräckligt relevant. Utöver denna journalistiska avgränsning har jag dragit en även temporal avgränsning efter året 1977 och utelämnar därmed de sista tre åren tidningen publicerades. Det finns ett par anledningar till detta: dels på grund av punkens intåg och dess allt mer etablerade roll som kulturell samhällskritik, dels på grund av (och i samband med punken) en mer splittrad proggrörelse, eller som Fornäs skriver: ”Den enhetssträvan som musikrörelsen och ännu mer Tältprojektet uttryckte, förlorade efter 1977 sin självklara bas.”⁸ Den enhet som eftersträvades hade tappat sin grund i och med en mer splittrad kulturrörelse. Därmed har året 1977 varit av speciellt intresse för att besvara frågan om interna och externa motgångar. Vad hände det året, som ledde till den förlorade basen? Ytterligare är majoriteten av utvalda artiklar från åren 1975-1977 av anledningen att tidningen under de första två åren hade en högre ambition att rapportera om musiken och lokala möten snarare än att direkt redogöra för proggrörelsens kulturpolitiska position. Tidningen ändrade dock karaktär och breddade sitt innehåll, och 1976 skriver redaktionen: ”Idag bevakas progressiv musik bättre av dagspressen. [...] medan det 1973 fanns behov av MM som en speglade och

⁸ Johan Fornäs, *Tältprojektet. Musikteater som manifestation* (Stockholm/Göteborg: Symposium Bokförlag 1985), s. 326.

sammanhållande länk och en tidning för den som ville veta vad som hände inom musikärelsen, så har just det behovet numera bortfallit.”⁹ I samband med det minskade behovet av tidningen som samlande länk, ökar också det direkt kulturpolitiska innehållet.

För att uppfylla syftet med denna uppsats är samtliga debatter och artiklar av intresse, likväl är det nödvändigt att i undersökningen begränsa dessa. Därmed uppstår en problematik i att analysera en tidning som enhetlig när den innehåller texter från en mängd åtskilda individer. Tidningen lägger själv stor vikt vid läsardeltagande i dess journalistiska arbete: ”Vi som har dragit igång Musikens Makt har inget intresse av att ha den som vår privata lekstuga. Vi måste bli ännu fler.”¹⁰ Valet av metod för närmandet av materialet har dock låtit mig kringgå denna problematik.

Bakgrund

Proppen

Att sätta ett exakt startdatum för den svenska proggrörelsen är ett arbiträrt uppdrag, men det finns ett par milstolpar för formeringen och etableringen av den. Därbland kan nämnas när (1) Pugh Rogefeldt släppte sin skiva *Ja dä ä dä* år 1969 som en av de första rock/pop-skivorna insjungna på svenska, samt (2) Gärdesfesten år 1970, en musikfestival på Gärdet i Stockholm organiserad av ett par lokala band. Gärdesfesten kom att bli den första organiserade samlngen av den svenska alternativa musikärelsen – genom massmedial uppmärksamhet blev Gärdesfesten offentliggörandet av en ny musikärelse. Den följdes upp med ytterligare en festival samma sommar för att sedan replikeras, i varierande form och av olika arrangörer, fram till och med 1977, om än i mer kommersiell anda och utan det spontana och spridda initiativtagandet.¹¹

Proppen är som tidigare nämnts en bred kategorisering av alternativ kultur under 1970-talet (till viss del även sena 1960-talet, beroende på definitionen av startdatum för rörelsen). Alternativ i bemärkelsen att kulturen skulle skilja sig från den kommersialiserade kulturen som ansågs allt för influerad av den brittiska och amerikanska masskulturen. Till skillnad från

⁹ ”Bredare! Bättre!?”, *Musikens Makt* nr 4 (1976), s. 2.

¹⁰ ”Det här är nr 2 av musikens makt (och märklighet.)”, *Musikens Makt* nr 2 (1973) s. 24

¹¹ Arvidsson 2008, s. 211.

brittisk progressiv musik definierades den svenska progressiva kulturen av ideologin bakom kulturen – musikens genre var av mindre vikt, det viktiga var hur och varför musiken skapades.

Om Gärdesfesten var starten för proggen, kan tidsperioden efter Tältprojektets turné sägas vara slutet för den. Proggens fall återkommer i analysen, men redan nu är det värt att nämna att två nyckelaspekter i fallet var intåget av den nya ideologiskt drivna ungdomsrörelse som uppstod på det sena 1970-talet: Punkens, samt faktumet att de största progressiva banden splittrades i mitten av årtionden.

Sammanfattningsvis var proggen en ideologiskt driven, antikommersiell, alternativ musikrörelse. Präglad av 60-talets revolutionära optimism, och i en tid när Mao Tse-tungs kulturpolitik fortfarande var i centrum för en stor del av den svenska vänstern, såg proggen kulturen och musiken som vägen till en socialistisk revolution. Genom att förse folket med en innehållsrik och meningsfull kultur istället för ”Svensktoppens och hitlistornas eländiga dravel”¹² skulle allmänheten aktiveras och engageras i den svenska kulturpolitiken.

Musikens Makt

MM grundades 1973 av 15 personer engagerade i proggrörelsen och det svenska kulturlivet (däribland Tommy Rander och Håkan Sandblad från Göteborg, och Tore Berger från Stockholm) efter en konstutställning med samma namn på Moderna Museet 1972. Utställningen var ett sätt att uppmärksamma och informera allmänheten om den nya alternativa musikrörelsen som hade vuxit och tagit en plats i det svenska kulturlivet. Idén till tidningen MM kom från denna utställning, och tidningen började tryckas som en reaktion på beskedet att Bonniers skulle ge ut sin egna musiktidning *Ny Musik*. Även om tidningen var ett samverkansarbete över hela Sverige, var det Göteborgsredaktionen som till bedrev det redaktionella vardagsarbetet. Till skillnad från *Ny Musik*, lämnades inget utrymme i MM åt annonser, i sann antikommersiell anda. Finansieringen bestod i huvudsak av prenumerationer och sålda lösnummer, även om viss annonsförsäljning förekom i senare nummer. I dessa fall bestod annonseringen av reklam för spelningar på kulturhus och liknande försök till ickekommersiella initiativ. Redan det första numret lockade 1000 prenumeranter, och

¹² ”Maktens musik...”, *Musikens Makt* nr 1 (1973), s. 1.

regelbundet under tidningens publicering redogör den för sin ekonomiska situation, man trycker mellan 8000 och 12 000 exemplar av varje utgåva.¹³

Det första numret trycktes till en början i 6000 exemplar, men därefter trycktes ytterligare 4000 då efterfrågan var stor.¹⁴ Att initiativet var hastigt påkommet och planeringen av tidningen minimal är uppenbart i framförallt de första numren där stavfel är rättade i efterhand och för hand med spritpenna. Regelbundet kan artiklar brytas mitt i, för att fortsätta flera sidor senare. Under publiceringsåren informerar tidningen regelbundet sina läsare om dess utsatta ekonomiska situation, om återkommande skuldsättningar och om kompromisser med att trycka på sämre men billigare papper. Det sämre pappret, tillsammans med dåligt planerad färgsättning, gör tidningen till och från oläsbar. Bilden nedanför är bifogad i syfte att illustrera MM:s fria form med text i marginalerna, en rörig disponering av artiklar och notiser om avsaknaden av notiser.

¹³ Arvidsson 2008, s. 215ff; se även: David Thyren, *Musikhus i centrum. Två lokala praktiker inom den svenska progressiva musikrörelsen. Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg* (Stockholm: Stockholms Universitet 2009), s. 92-93.

¹⁴ "Större än vi kunde drömma om!", *Musikens Makt* nr 2 (1973) s. 2.

MM avslöjar!

GUD SÄLJER AV BARA FAN

I nr 5-6/75 hade vi ett reportage om hur Jesus marknadsförs på skiva. Exakt hur bra Gud och Jesus säljer, visste vi inte. I ett TV-program, "Vad säger - Gud?", granskade vi detta, kom siffrorna. Duon säljer halvbra.

- Brygt en halv miljon religiösa skivor sålades i Sverige följt. Varav enbart pingstpastor Pelle Karlsson stod för 100.000 skivor och kassetter.
- Vi tjänar inga stora pengar. 1974 hade vi inte ens 2 miljoner i omsättning.
- Säljer direktör Lars-Erik Jansson på pingstrevlens förlag Filadelfia.
- SB3 dot finns ingen antedning
- Överskatta di religiösa styrka. Visste ni t.ex. att pingstvärderna i Sverige inte är fler än 100.000? Fast de märks förstås desto mer.
- Och, som en medlem av gospelgruppen Samelassons sa, "Kristus har flytt substans i våra texter".
- Köp vår paradiskokad, nu med kristusflytning!

SLÄENDE

●Vi på MM tvekade aldrig. Men många andra gjorde det efter vårt stora reportage i nr 4/75, om schlagertidningen Bert Karlsson i Skara och hans fynd Paul Paljett.

●För valkalkylerat sa man, och nötrade förstått hur han floppade på svensktoppen med *Balli Stagnalla*, *Bombay Love* och *Amatörerna*. Men så vi visste det ju. Således ligger han sedan flera veckor på toppen på de s.å. *de baby* heter låten. Oh Paul detta är bara början.

RUBRIK

●För Teddys från Skara är nya i Bert Karlssons schlagertidning. De fanns redan på Beatlesmärktiden 60-talet. Idag är de kända för sitt utskärande i MM 8/75.

●Man tvingas spela den här skiten för Flamingokvintetten är så populär.

●Flamingo deklarerade f.ö. för en halv miljon var förra året. Eller som de uttryckte saker i MM 8/75:

●Vi är inga bra musiker men vi sköter vårt band som ett företag.

Notis

Har stulet i haft en notis, men vi hittade ingen som passade förslä.

ÅÅÅH

DET KOM ETT BRIEF FRÅN SAM-DISTRIBUTION ALLEDELS I PRESSLAGSDIREKTORIN, SOM VI GENAST BEREDDE PLATS AT.

Hej! Det har köpts en hel del skivor här från SB3 på sistå sidan. Några exempel: *SWEE* - Rosa mot skid, *MAIL*, *SIBILLA* - Fläsket Bräner, *KAPP* *MI* - Rock för kropp och själ, *SEED* - Motstånd från skolan, *LÄRFRID* - HETPENSORER - Framtiden är ett svårsmält skopp... *ÅÅÅH* - Julia och natt-pappan, *ROSTADEN* - HÄLSNINGAR - I rummet tillit, *ESPO* tjåkade också.

URRK

ETT OK.) SPARRANDEN - Alla två har samma fot., *RÄDA BARNEN* - Hej!, *HELEN CHUTE* - Dömskåpan, *LÄROBOKENS FÖRLAG* - Elissa Kapitlatet, *LESTROMS* - Tigerkaka. (Duon ska överleva miza om den.) *ELVRETT* - Contact, *ELEKTROKA* - Love Explosion, *SYSTEMBOLAGET* - Slinger om kvinnor, *BALLY* - Ele jag sen spelkarl, *SÄPP* - Ven kan man lita på, *Ö* - Rikard Hines, *SKIT-FÖRBANDET* - Slow Cox, *CIRQUE SCOTT* - Tjejeleone, *DUNDE HÖGD* - Löpare, *BÄMDET*, *RONNIE PETERSBERG* - Nam är det som kramat, *DE ROSAS RESSFÖRBAND* -

Musikens Makt Kontakt

Under den här veckan kan ni lära och med det ta nummer annonser i Musikens Makt. Men vi tar notisvis inte in annonser från kommersiella annonser.

●Har ska läsa en koma sälja begagnade instrument, begagnade och begagnade förstår färd etc. Nya instrument säljes alltid inte genom MM.

●Det går också fint att annonsera efter folk att spela med osv. Sätt in 10 kronor på MM:s postgiron 23 88 05-6 och skriv annontexten på inbetslagningskortet. Plus namn & adress. Högst fem tecken per rad. Senast den 24 maj vill vi ha dina annonser. *ANVÄND - DET LÄRAR SIG!*

Har ni hört, kamrater? *FISHERISTYRELSEN* - Upp, trilar, *SOAN* - Hobben lever (guldutgåva), *ASTRA* - Sov gott Rose Marie, *GUSTAVSBERG* - Archimedes Balder.

Desantom fick vi en förfrågan om "Den ädre gamla hiten *Yellow Ribbon* med Gul i Brallan".

Hälsningar SAM

Böter?

VI PÅSTOD FÖR NÅGRA NUMMER SEN ATT GATUMUSIKEN NUMERA ÄR LAGLIG, ATT VEM SOM HELST FAKTISKT HAR RÄTT ATT STALLA SIG PÅ GATOR OCH TORG OCH SPELA MUSIK.

●MEN DET ÄR FEL.

●Musikligan i Göteborg - ett gäng som spelat på gatorna i staden stökliga gånger under våren och hösten - har nu gripits av lagens långa arm och två av dem ställs inför rätta den 9 december. (När tidningen kommer ut har detta alltså redan hänt.) Sannolikt blir det böter för de båda, men det lär inte hindra dem från att åter låta stressade konsumenter få njuta av ljva toner, bara vintern drar snabbt förbi.

Listigt?

●Skivindustrin säljer fler plattor än det finns en lista som speglar vad som säljes. Händer man från GLF, (Grammofonleverantörernas förening, som ägs av dom fyra stora skivindustriföretagen GDC, Electra, CBS och EMI). Därför gillade GLF inte att kvalitetslappen las mer i våras.

●Nu har GLF startat sin egen topplista. Varannan vecka sätter man

Hyland!

●Polard Elvander, underhållningschef på TV 1, har talat ut i lugnet Hylandet:

●Vi har Larsen Hyland. När han sitter ner på scenen programmet "Hyland Hyland", när han står upp kallas det "Kansellen".

●Låt oss tilläggs att när han sitter på huk kallas det att han skiter.

Böter?

●MEN DET ÄR FEL.

●Musikligan i Göteborg - ett gäng som spelat på gatorna i staden stökliga gånger under våren och hösten - har nu gripits av lagens långa arm och två av dem ställs inför rätta den 9 december. (När tidningen kommer ut har detta alltså redan hänt.) Sannolikt blir det böter för de båda, men det lär inte hindra dem från att åter låta stressade konsumenter få njuta av ljva toner, bara vintern drar snabbt förbi.

Listigt?

●Skivindustrin säljer fler plattor än det finns en lista som speglar vad som säljes. Händer man från GLF, (Grammofonleverantörernas förening, som ägs av dom fyra stora skivindustriföretagen GDC, Electra, CBS och EMI). Därför gillade GLF inte att kvalitetslappen las mer i våras.

●Nu har GLF startat sin egen topplista. Varannan vecka sätter man

Bild 1: Musikens Makt nr 11-12 (1974) s. 2.

När MM 1980 lades ned startade stora delar av redaktionen en ny musiktidning; *Schlager*. MM hade fått utstå kritik för att ha blivit ett fåtal individers politiska projekt, där musiken inte sattes i första rummet. En av initiativtagarna till *Schlager* var Håkan Lahger som uttryckte att detta var en anledning till den nya tidningen, att börja om på nytt och fokusera på musiken snarare än politiska agendor.¹⁵

¹⁵ "Schlagern höjde ribban", Svenska Dagbladet, <https://www.svd.se/schlager-hojde-ribban> [hämtad 19/3 2019, utskrift hos författaren].

Efter att *Ny Musik* lagts ner mindre än ett år efter att den grundades, var MM den enda popmusiktidningen i Sverige, och fortsatte så vara under större delen av 1970-talet, bortsett från ett antal fanzines och mindre medlemstidningar för olika musikhus och föreningar.¹⁶

Teori och metod

För att klargöra mitt val av teori, och förstå densamma, behöver här göras en introduktion till hegemonibegreppet och valda teoretikers utgångspunkter. I min analys av MM har jag tagit teoretiskt stöd av marxistisk kulturteori, specifikt är det Raymond Williams teorier och hans hegemonibegrepp jag har använt mig av. Valet av Williams har skett då hans kulturanalyser och teoretiska begreppsapparat lämpar sig väl för denna uppsats syfte, och de har låtit mig problematisera flera aspekter och komponenter av proggrörelsen som de framställs i MM.

Hegemonibegreppet aktualiseras inom marxismen genom Antonio Gramsci, och i de texter han skrev under sin fängelsevistelse. Enligt Gramsci har varje historisk tid sin hegemoni, där den styrande makten formar samhället (hegemonin) utefter sina egna parametrar för att etablera och behålla sin maktposition. Hegemonin är normaltillståndet, det är samhällsformationen när den styrande makten har etablerats och övertygat sina undersåtar om dess legitimitet som styrande. Detta sätts i opposition mot en hegemonisk kris, när den styrande makten kan ersättas av en ny makt, det är i denna hegemoniska kris som makten genom auktoritärt bestämmande i form av bland annat lagar och ordningsmakter kan skapa sin nya skräddarsydda hegemoni.¹⁷

Raymond Williams

Raymond Williams (1921–1988) var en walesisk marxistisk teoretiker, författare och kritiker. Williams själv var aldrig speciellt intresserad av abstraktioner av teorier och filosofiska reflektioner kring språk och samhällen, hans litterära fokus låg istället på en humanistisk syn på kulturen som en drivande kraft i samhällsförändringar. Han blev därefter kritiserad för att

¹⁶ Thyren 2009, s. 94.

¹⁷ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, trans. ed. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers 1971), s. 12f.

vara ”kulturalist”, det vill säga att han gravt överskattade kulturens betydelse i samhällsutvecklingen.¹⁸ De av Williams texter som mest kom att influera andra teoretiker, var de verk där han närmade sig en mer teoretisk analys av kulturen: *Marxism and Literature* (1977) och *Problems in Materialism and Culture* (1980). Den marxistiska tanken om dikotomin mellan bas och överbyggnad, där de båda är tydligt separerade från varandra, var på 70-talet med massmedians uppkomst daterad. Att isolera samhällsaspekter till en överbyggnad fullkomligt präglad av basen – de ekonomiska relationerna och ägandet av produktionsmedlen – var otillräckligt för att förklara samhällets formation och funktion. Media och kulturen har en essentiell del i upprätthållandet av produktionsmedlen, vilket Williams också lade märke till och gav sig på att teoretisera kring genom att försöka överge tanken om bas och överbyggnad.¹⁹

Williams hegemonibegrepp

Ett försök till en mer holistisk bild av samhällsformationen än dikotomin bas/överbyggnad leder direkt in på hegemonibegreppet. Där Gramsci lämnade hegemonin, som ett stilla normaltillstånd där den styrande makten är etablerad och legitimerad, fortsätter Williams från en kulturell ingångspunkt.

Denna uppsats teoretiska analys grundar sig i Williams bok *Marx och Kulturen* (1980)²⁰ och hur han i denna teoretiserar kring hegemonins funktioner, på vilket sätt kulturen passar in i hegemonin och hur den senare anammar kulturen till förmån för sin egna legitimitet. Att göra en holistisk analys av hegemonin är dock omöjligt, ”en genomlevd hegemoni är alltid en process. [...] Den är ett förverkligat komplex av erfarenheter, förhållanden och aktiviteter med specifika och ständigt föränderliga påtryckningar och begränsningar.”²¹ Hegemonin är alltså inte en statisk och fullständigt kontrollerande struktur utan i konstant förändring och omformering. Hegemonin kan därmed inte någonsin ha full makt och kontroll över den sociala praktiken, och när mothegemoniska krafter uppstår tvingas den styrande makten att bemöta

¹⁸ George Snedeker, ”Between Humanism and Social theory: The Cultural Criticism of Raymond Williams”, *Rethinking Marxism*, 6:1 (1993), s. 112-113, doi: 10.1080/08935699308658046

¹⁹ Johan Fornäs, ”Introducing capitalism: Current Crisis and Cultural Critique”, *Culture Unbound*, 6:(1) (2014), s. 17, doi: 10.3384/cu.2000.1525.1461

²⁰ Originaltitel: *Marxism & Literature* (1977). Även om Williams i originalet huvudsakligen exemplifierar sina teorier med hjälp av litteraturen snarare än samlingsbegreppet ”kultur” förekommer likväl det senare. Williams val att specifikt analysera litteraturen grundar sig i dess historia som ett uttryck för klassidentitet. Hans teorier är dock inte begränsade till litteraturen utan allmänna för alla kulturuttryck inom hegemonin.

²¹ Raymond Williams, *Marx och kulturen. En diskussion kring marxistisk kultur- och litteraturteori*, (Anette Rydström, Övers.), (Stockholm: Bonnier 1980), s. 94-95.

dessa med metoder som styrker dess egna ordning. Denna konstanta utveckling genom konfliktlösning är det som kallas kulturprocessen.²²

För att kunna analysera funktionaliteten hos de hegemoniska processer som arbetar för att inkorporera det mothegegoniska i ordningens sociala praktik behöver analytikern se till tre aspekter av denna kulturella process – Traditioner, institutioner och strömningar.

Traditioner, institutioner och strömningar

Tradition, eller *selektiv tradition*, är ett prominent hegemoniskt koncept, ”en avsiktligt selektiv och sammanbindande process som erbjuder en historisk och kulturell bekräftelse på den samtida ordningen.”²³ Traditionen som metodiskt koncept för hegemonins legitimering lägger ett effektivt raster på historien och låter det som bekräftar den passera medan överbliven historia förkastas genom att bli föråldrad nostalgi. Det är också i denna selektivitet som konceptets svagheter visar sig, både när det gäller bekräftandet av hegemonin eller motståndet mot den. Det är genom traditioner i denna bemärkelse som mothegegoniska krafter försöker legitimera sig själva, genom återerövring och aktualisering av en – till hegemonins aktuella och levande historietradition – alternativ historia. Kritiken mot hegemonins raster och integrering av traditioner måste likväl förhålla sig gentemot detta urval, och riskerar därmed att endast bekräfta hegemonins metoder. Enligt Williams är denna kamp kring den selektiva traditionen en central del av kulturprocessen – det vill säga den evigt föränderliga och utvecklande kulturella situationen vid ett givet tillfälle i historien – och kulturella aktivitetens position i samhället.²⁴

Det selektiva traditionsskapandet pågår delvis inom *institutioner*, men Williams vänder sig mot Althusserns teoretiska analys där den hegemoniska processen reduceras till att utgå från ideologiska statsapparater. Den hegemoniska processen är betydligt mer komplicerad och präglas av inre olösta konflikter, och därmed är den transcendental i bemärkelsen att den inte pågår (endast) i fysiska och statiska institutioner utan den hegemoniska inläringen och legitimeringen – då det är en kontinuerligt pågående process – verkar huvudsakligen inom *strömningar*.²⁵

²² Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, (London: Verso 2007), s. 115.

²³ Williams 1980, s. 98.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid, s. 99f.

Strömningar är medvetna kulturella rörelser och tendenser som även om de kan vara påverkade av etablerade institutioner står utanför dem. Williams lyfter strömningarnas betydelse för den hegemoniska processen och hävdar dessutom att de numera är betydligt mer avgörande för hegemonin än institutionerna. Det är inom strömningarna som den hegemoniska processen, genom konflikten om urvalet av traditioner, pågår och transformeras. Detta då dessa strömningar står i direkt relation till sociala praktiker, de är en aktiv del och starkt påverkade av dem. Eftersom "[v]ad som verkligen analyseras är i varje enskilt fall en specialiserad praktiks förhållningssätt"²⁶ krävs ett analytiskt grepp som skiljer sig från de som tidigare anpassats för dikotomin bas/överbyggnad.²⁷

Vid analysen av MM:s positionering inom hegemonin, hur tidningen hävdade sig själv gentemot den kommersiella musiken, har jag utgått från denna ingång i hegemonins formering. Jag har problematiserat proggens försök till samhällsförändring genom att placera in det i Williams hegemoni- och traditionsbegrepp. Då hegemonin präglas av relationer och konflikter mellan strömningar, institutioner och traditioner behövs ytterligare ett par analytiska begrepp som förklarar funktionaliteten i dessa relationer.

Dominerande, kvarlevande och framträngande

I en autentisk historisk analys är det vid varje punkt nödvändigt att beakta de komplexa inbördes förhållandena mellan rörelser och tendenser både inom och utöver en specifik och verksam dominans. Det är nödvändigt att undersöka hur dessa förhåller sig till hela den kulturella processen snarare än endast till det utvalda och abstraherade dominerande systemet.²⁸

Att enbart analysera proggens relation till den kommersiella musiken hade varit att falla i fällan att abstrahera proggen från dess större sammanhang som en strömning verksam inom den kulturella processen. Vägen ur denna fälla är just att undersöka relationerna och konflikterna inom proggen, och dess nödvändiga förhållande till den kommersiella musiken. För att kunna sätta proggen i sitt sammanhang som en del av den kulturprocessen behövs ytterligare teoretiska verktyg: det dominerande, kvarlevande och framträngande.

²⁶ Williams 1980, s. 100.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid, s. 101.

Det kulturellt *Kvarlevande* är någon kulturyttring som tillkommit och formats i det förflutna, men som fortfarande är aktivt i samtiden utan att nödvändigtvis vara en för hegemonin aktivt legitimerande del av den dominerande kulturen (eller styrande makten). Den kvarvarande kulturen existerar och praktiseras, Williams själv exemplifierar den med (utifrån den brittiska kulturen) monarkin och kyrkan. Det är aspekter av kulturen som fortlever, och det är i detta kulturellt kvarlevande där den tidigare nämnda traditionsmetodikerna ofta verkar. Den kvarlevande kulturen finns tillgänglig att nyttjas för både hegemonin och eventuella mothegemoniska krafter genom att återaktualisera och inkorporeras i strömningarna och kulturprocessen.²⁹

Det *dominerande* är inte reducerbart till att endast innefatta den kommersiella musiken och ABBA. Nyckeln till Williams teorier är motståndet mot fastslagna och statiska definitioner av system och mönster. Det dominerande representerar den kultur som hegemonin införlivat som legitimerande, men den är likväl dynamisk. Vartefter samhällen utvecklas tvingas det dominerande att evigt göra nya bedömningar av vilka kulturella uttryck som bör införlivas och integreras, och vilka som trycks undan. Det dominerandes dynamik uttrycker Williams genom att hävda att ”*inget produktionssätt och därför ingen dominerande samhällsordning och därför ingen dominerande kultur någonsin i verkligheten omfattar eller uttömmar all mänsklig praxis, all mänsklig energi och all mänsklig avsikt.*”³⁰ Det dominerande kan inte anamma varje aspekt av den mänskliga praktiken (i detta fall kulturuttryck) utan måste evigt göra värderingar av vilka aspekter som bäst passar den. Williams begrepp *dominerande* påminner väldigt mycket om hans hegemonibegrepp, skillnaden är att det dominerande är uttrycket för relationer inom hegemonin. Kulturprocessen omfattar all kultur, men denna präglas av inbördes relationer mellan mänsklig praktik, och det dominerande är en strömning som gör urval av praktiken och som kontrollerar relationerna inom hegemonin, till förmån för den senare.

Det är i faktumet att inget produktionsmedel, samhällsordning eller kultur uttömmar all mänsklig praxis som det *framträngande* uppstår. Det framträngande står i relation till det dominerande genom att nya kulturella strömningar uppstår som är direkta alternativ till den dominerande strömningen eller står i opposition till densamma. Dessa framträngande praktiker skiljer sig från de kvarvarande genom att vara *nya* i ordets striktaste bemärkelse – de grundar sig inte i historiska kvarlevande kulturpraktiker. Vid uppkomsten av framträngande praktiker (bakgrunden till uppkomsten fördjupar jag mig inte i, de har en dialektisk förklaring, men är

²⁹ Williams 1980, s. 102f.

³⁰ Ibid, s. 104.

oförutsägbara eftersom de inte refererar till någon kvarlevande – och därmed på förhand synlig – kultur) tvingas det dominerande att försöka integrera dem inom sig självt: ”Ty en ny praxis är naturligtvis inte en isolerad process. Allteftersom den tränger fram, särskilt om den står i opposition snarare än utgör ett alternativ, kommer införlivandeförsöken tydligt igång.”³¹

Det kan vara svårt att identifiera framträngande praktiker för vad de är efter att de blivit integrerande och förlorat sin position som framträngande, för att förstå det framträngande krävs därför en viktig distinktion, som separerar det från det kvarlevande och det dominerande. Det som måste undersökas är egentligen ett *för-framträngande*, då det framträngande aldrig handlar om enbart praktik utan om att finna nya och anpassade former. Det är formen snarare än innehållet, formen för opposition mot det dominerande, det påtryckande men ofullständiga som är uppenbart som analytikern behöver analysera.³²

De teoretiska begreppen ovan (*traditioner, institutioner, strömningar* och relationerna mellan *dominerande, kvarlevande* och *framträngande strömningar*) har använts i den kommande analysen av MM och proggen för att diskutera proggrörelsens positionering och formering. Hur framställs relationen mellan framträngande och dominerande, hur förhåller sig det framträngande till det kvarlevande och hur används olika former (traditioner, institutioner) för att etablera, eller eliminera, dessa relationer.

Metod och disposition

Med denna undersökning har jag ämnat placera in MM och proggen i sin kontext som en del i hegemonin och kulturprocessen. Framöver i denna undersökning benämns därför proggen, eller proggrörelsen, som *strömning* utifrån Williams definition av begreppet. Det är inom proggströmningen och dess motsats den kommersiella kulturen (när lämpligt kallat den dominerande strömningen) som hegemonin och kulturprocessen gestaltar sig genom konflikter, relationer och urval av innehåll.

I forskningen och arbetet med materialet har jag identifierat tre teman som var för sig svarar till en av frågorna i uppsatsens frågeställning, och som tilldelas ett kapitel var i uppsatsen. Först diskuteras frågan om vilka ideologiska funktioner som tillskrevs den kommersiella

³¹ Williams 1980, s. 103, citat fr. s. 104.

³² Ibid, s. 106.

musiken och hur proggrörelsen distanserade sig från dessa i kapitlet tillika temat (1) *Den kommersiella kulturen*. Sedan berörs frågan om hur proggrörelsen värderade låttexter och musikens form som verktyg emot den kommersiella musiken och praktiska exempel på detta i (2) *Språk, form och alternativa former*. Detta kapitel undersöker språkets betydelse, att sjunga på svenska kontra engelska och diskussioner om värderingen av form kontra innehåll. Till sist har jag ämnat jag svara på frågan om hur proggrörelsen diskuterade intern och extern kritik, idéerna bakom kritiken och om det ledde till någon förändring, i kapitlet: (3) *Proggens utmaningar*. I detta kapitel analyseras ett axplock av situationer där proggen utmanas och tvingas hävda sig själv och sin position.

Eftersom MM endast har ett fåtal återkommande skribenter, ett antal artiklar är osignerade och ett ytterligare antal endast går under signaturen "Redaktionen" har jag inte fördjupat mig i skribenterna. Utifrån mitt syfte och MM:s självtagna epitet som "Organ för den progressiva musikerörelsen"³³ har jag istället ämnat att ur delarna utläsa MM:s helhet. Därmed gör jag en typ av strukturanalytisk hermeneutisk läsning enligt en modell framställd av Paul Ricoeur. Ricoeur vänder sig från en tidigare tydlig dikotomi mellan att *förklara* och *förstå* som begrepp traditionellt begränsade till naturvetenskapliga discipliner å ena sidan, och humanvetenskapliga å andra sidan. Ricoeur säger att "det som skall förstås i en text är inte först och främst den som talar *bakom* texten utan det som texten talar om – *textens 'sak'*, d v s den värld som texten på något sätt utvecklar framför texten."³⁴ Denna värld framför texten utvecklas i samspelet av att förklara och förstå, och därmed bör tolkaren inte isolera materialet utan öppna upp det inför den omgivande världen. Eller i detta sammanhang: öppna upp enskilda artiklar inför tidningen som helhet.³⁵

Ricoeur utvecklar detta genom att beskriva fyra teman som definierar texthermeneutik, och som han anser vara nödvändiga för en effektiv kritisk tolkning. Först är det (1) textens autonomi, att texten står fri från författarintentioner och istället vid varje läsning *rekontextualiserar* sig inför den läsaren och tolkaren. Därefter (2) syntesen av att förklara och att förstå, att det är "förståelsens uppgift att tillföra diskursen det som först ges som struktur."³⁶ D.v.s. att använda det förklarade för att förstå. (3) Distansen och sökandet efter den värld som

³³ "Efter 21 nummer – hur har det blivit?", *Musikens makt* nr 5-6 (1975), s. 36.

³⁴ Paul Ricoeur, "Förklara och förstå. Text – Handling – Historia", i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1993), s. 77.

³⁵ *Ibid*, s. 77-78.

³⁶ Paul Ricoeur, "Hermeneutik och Ideologikritik", i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1993), s. 153.

öppnar sig framför texten snarare än gömda intentioner bakom texten. D.v.s. öppnandet av textens relationer snarare än isolerandet av den. (4) Läsarens oförverkligande, ”det är textens sak som ger läsaren hans subjektiva dimension”³⁷, dvs. att läsarens subjektivitet skapas i mötet med texten och förståelsen är samspelet mellan läsare och text.³⁸

Med referens till Ricoeurs strukturanalys och texthermeneutik är denna uppsats en typ av dialektisk dialog med materialet, där jag i varje avsnitt först presenterar och förklarar materialet, för att därefter förstå och tolka det med hjälp av Williams begreppsapparat och slutligen diskuterar detta utifrån min uppfattning av tolkningarna. Att fokusera på skribenterna snarare än texternas kontext som publicerade i MM hade varit att falla in i fällan av att isolera och sluta in materialet i sig självt. Istället öppnar undersökningen upp materialet genom de funna temana, och undersöker både texterna och relationerna mellan dessa för att förstå textens kontext som en del av MM. I praktiken innebär detta att jag utifrån de tre temana identifierat ett urval relevanta diskussioner och debatter så som de framkommer genom tidningens redaktionella publiceringsval. Utifrån de valda artiklarna har jag försökt finna återkommande resonemang, och därefter med hjälp av Williams teorier analysera och förstå de underliggande idéer och tankar som ligger till grund för artiklarna och tidningens ställningstaganden. Snarare än att analysera det faktiska innehållet, analyserar jag i denna mening delarna i syfte att förstå helheten av de idéer som präglade MM (och i förlängningen proggrörelsen), eller i Ricoeurs ord analyserar jag MM:s ”sak”.

De tre kapitlen är uppdelade i tre eller fyra avsnitt, vilka berör mer specifika situationer inom de tre temana. I kapitlet *Den Kommersiella Kulturen* förekommer exempelvis ett avsnitt om vilken form den kommersiella kulturen kunde ta, ett annat om Svensktoppen och ett om Schlagern, SR och Klassisk musik. Inom varje avsnitt pågår den av Ricoeur inspirerade dialogen med materialet, där jag först förklarar och refererar till texter ur MM, för att sedan försöka förstå dessa utifrån Williams teorier. Dispositionen i dessa avsnitt följer inte artiklarnas publicering kronologiskt, även om deras publiceringstidpunkter vid tillfällena kontextualiseras i relation till varandra. I slutet av varje kapitel diskuteras det förklarade och förstådda i en kapiteldiskussion.

Den tematiska uppdelningen av materialet har låtit mig fokusera på relevant material, fördjupa mig i MM:s politiska position samt se eventuella förändringar inom dess

³⁷ Ricoeur 1993, s. 155.

³⁸ Ibid, s. 150-155.

ställningstaganden. Proggströmningen hade som ambition att genom ickekommersiellt kulturskapande genomföra en större samhällsförändring. Därmed blir de publicerade texterna en del av en social praktik: de har ett uppdrag, att uppmuntra eget skapande och motstånd mot kommersialismen. Min utgångspunkt och hypotes är att proggen är en *strömning* och därmed i slutändan var en inkorporerad del i den hegemoniska kulturprocessen snarare än att bryta sig fri mot den. Denna utgångspunkt placerar proggen i ett komplext förhållande med den kommersiella musiken präglad av konflikter och relationer som motiverar dess plats inom hegemonin.

Den kommersiella kulturen

Proggströmningens existensberättigande grundar sig i en uppfattning om dess motsats: den kommersiella kulturen. Själva uppkomsten av MM var delvis en reaktion på att det kommersiella bolaget Bonniers skulle trycka en egen musiktidning. I detta kapitel klargörs det att proggströmningen ville göra allmänheten medveten om den kommersiella kulturens förkastlighet. Det är dock i själva påståendet om dess förkastlighet som detta kapitel grundar sig i. I diskussionen om den kommersiella kulturen och proggströmningens positionering kommer bådas funktion att beskrivas, samt hur proggströmningen definierade sig själv som åtskild från den förra.

Schlager, SR och klassisk musik

Det samhälle vi lever i, Sverige idag, med sin högt uppskrivade arbetstakt, konkurrens på arbetsplatser och skolor, gör att vi inte orkar aktivera oss under det som så fint kallas fritid. I detta kulturella tomrum matar samhället oss med allas veckotidning, Gatsbyfigurer, hjärtebibliotek och bomullsförpackad schlagermusik. Dessa produkter upprätthåller på något sätt ordningen – vi lär ju inte bli mer uppkäftiga för att vi lyssnar på Flamingokvintetten eller Sten & Stanley. Snarare passiviserar vår verksamhet utanför arbetsplatserna ytterligare.³⁹

Det är med denna metodik den kommersiella kulturen regelbundet i MM framställs verka, den passiviserar människorna på deras fritid genom att snarare än att spegla publikens sanna

³⁹ Olle Berg[g]ren, ”Schlagermusiken och de kulturella tomrummen”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 4.

verklighet, istället locka den till att drömma om något bättre. Genom sångtexter om en romantiserad bild av lycklig monogam kärlek, om soliga stränder på Spaniens kust, deformerar den kommersiella kulturen människans medvetande och förvränger hennes världsbild. Den skapar ett behov som inte kan tillfredsställas i verkligheten, utan endast i drömmen och fantasin. Detta exemplifieras med hur melodin från refrängen i ABBA:s schlagervinnande låt Waterloo är en kopia av melodin i låten Build me up Buttercup från 1966. Den melodiska referensen till en tidigare låt skapar en närhet och bekvämlighet genom en känsla av igenkänning, en trygghet som inte utmanar det mänskliga medvetandet. Den kommersiella schlagermusiken verkar även passiviserande genom ett idolskapande, produktionen av en stjärna vars egenskaper allmänheten kan drömma om men aldrig uppnå, för att på så sätt låta människan fastna i drömmen. ”[s]å går Stikkan Andersson och hans imperium tillväga, när de gör låtar som ’folk vill ha’. Vad är det som befinner sej i drömvärlden idag?”⁴⁰, den kommersiella kulturen verkar genom att utnyttja den drömvärld som finns i människors undermedvetna, för att anpassa den kommersiella kulturen efter människors drömmar och ouppnåeliga önskemål och därmed passivisera den.⁴¹

När proggrörelsen genom MM kritiserar schlagermusiken är det ofta från en subjektiv ståndpunkt om vad som är bra musik, där schlager anses vara kvalitetsmässigt sämre än proggrörelsens egna musik. Man beklagar sig över lathet vid textskrivningen, plagiat av melodier och brist på progressivitet – dvs. brist på brott mot den kommersiella kulturens textmässiga mönster (när väl texten i en portugisisk schlagerlåt faktiskt speglar verkligheten, och bryter schlagerens mönster, genom att handla om Nejlíkerevolutionen i Portugal 1974, förkastas den eftersom den sjöngs på portugisiska och det progressiva innehållet misslyckades därmed att nå ut till allmänheten).⁴²

Det är i grunden inte schlagermusiken och musikerna i sig som proggrörelsen kritiserar, utan de som ligger bakom den, samt Sveriges Radio som ger den en plattform för exponering. I MM kritiserar SR för att bryta mot sitt monopolansvar att ge utrymme för svensk musikkultur i sina program när de inför 1975-års schlagerfestival planerar att sätta kraftiga ekonomiska restriktioner på svenska program, till förmån för ett arrangemang av schlagerfestivalen som enligt MM skulle kosta miljontals svenska kronor.⁴³ Argumenten mot SR:s resonemang för att arrangera Schlagerfestivalen rör huvudsakligen ekonomi, men även

⁴⁰ Olle Berg[g]ren, ”Schlagermusiken och de kulturella tomrummen”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 4.

⁴¹ *Ibid*, s. 4-5.

⁴² ”Liten em-schlageranalys”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 13.

⁴³ ”Front mot EUROPA schlager!”, *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 7.

vissa idémässiga tankegångar där MM hävdar att antalet tittare inte är en markör för folkets vilja. På grund av en stor mängd reklam för schlagerfestivalen har folket inte ett rimligt publicitetsmässigt jämförbart alternativ, och därmed blir inte antalet tittare en rimlig måttstock för folkets vilja. Att SR skulle vara värd för Schlagerfestivalen kritiserar ytterligare som ett försök av den kommersiella nöjesbranschen att passivisera människorna: ”Det är alltid märkligt att höra att ’rak underhållning’ är detsamma som konserverande texter, schablonmässig musik eller ren verklighetsflykt [...] men för musikkapitalisterna är naturligtvis kommersialismens gynnande av en cynisk och ensidigt rigid människosyn naturlig.”⁴⁴ Detta är ett svar på ett påstått argument från nöjesbranschen om att folk vill ha rak underhållning utan pekpinnar, där den progressiva musiken står för pekpinnarna. Argumenten för SR att arrangera en sändning av Schlagerfestivalen förkastar därmed som ohållbara.⁴⁵

Kritiken mot SR i MM sammanfattas med en reducering av dess musikaliska urval och utbud till att endast handla om två aspekter av kultur. Den klassiska musiken likställs med Schlager, en typ av bieffekter av den kommersiella kulturen, vilka båda innehar samma roll i passiviserandet av allmänheten: ”MEN: Festivalen är typisk för SR:s musikpolitik sedan skvalradion inrättades 1962. Man satsar resurser på två sorters musik. Dels den banalaste formen av populärmusik – en kanal – dels på den museala om än tidlösa finkulturen. Se Trollflöjten – finkulturens EM-Schlager!”⁴⁶

”Finns det ’kapitalistisk’ musik, eller ’feodal’ eller ’progressiv’ musik?”⁴⁷ Frågan ställs i MM i samband med att det i svensk media skrivits att Schubert och Beethoven fördömts från officiellt håll i Kina, för att de skrev kapitalistisk musik. Svaret som ges är att all musik används i olika klassers intressen och är ideologiproduktion, att den avspeglar verkligheten i upphovsmannens klasstillhörighet. Den klassiska musiken från 1700- och 1800-talet speglar upphovsmännens borgerliga samhälle och deras musik blir därmed en passiv och pessimistisk skapelse.⁴⁸ Denna musik har inte rört sig utan stannat kvar hos borgarklassen, cementerad i sin exklusiva position genom en begränsad möjlighet för allmänheten att ta del av musiken på konserthus.⁴⁹ I MM presenteras ett par skilda åsikter om den klassiska musiken, samtliga röster enas dock om att den klassiska musiken till dess form är en borgerlig företeelse kallad

⁴⁴ ”Schlagerfestivalen rycker närmare...”, *Musikens Makt* nr 1 (1975), s. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 12-13.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 12.

⁴⁷ Peo Österholm, ”Vad menar kineserna?”, *Musikens Makt* nr 5 (1974), s. 19.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Bertil Håkansson, ”Hit kan du inte köpa biljetter – trots att stolar står tomma!”, *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 13.

”finkultur”, som verkar genom att skapa en dröm om något som inte finns. Den tidiga klassiska musiken byggde på en borgerlig passivitet som ignorerade proletarietets socialistiska drömmar, medan konserthusen i MM:s samtid upprätthåller musikens arv av exklusivitet och befäster dess position som finkultur – en kultur som arbetarna kan drömma om men aldrig nå. Att försöka göra klassisk musik till progressiv, att låta den spelas i progressiva sammanhang i hopp om att den ska verka som motstånd mot den kommersiella kulturen, framställs i MM endast vara att gå borgarklassens ärenden. Den klassiska musiken är i sin essens en borgerlig musik som inte speglar arbetarklassens verklighet. Däremot uppmanas arbetarklassen och proggrörelsen dra lärdom av vissa metoder den borgerliga musiken använder för att fylla sin passiviserande funktion (exempel på dessa metoder ges dock inte).⁵⁰

Detta förhållningssätt inför den klassiska musiken står dock inte oemotsagt i MM. I ett svar på resonemanget om den klassiska musikens essentiella borgerlighet, lyfts musikens klassmässiga transcendentala potential. Musiken är bunden till sin samhällskontext: ”Det finns inga borgerliga, revolutionära eller feodala melodier. Det finns MUSIK som uppfattas olika vid olika tidpunkter.”⁵¹ Den klassiska musikens borgerliga, av allmänheten passiviserande, funktioner är därmed inte applicerbara på 1970-talets Sverige, den har förlorat sin politiska och ideologiska potential. Det är således fullt möjligt att vara progressiv och samtidigt uppskatta klassisk musik så länge det är med en medvetenhet om att den skapades i en svunnen tid, men att dra lärdom av den vid skapandet av ny musik är att riskera plagiat av en numera överspelad kultur.⁵²

Hur kan då dessa resonemang i MM förstås? I ovan refererade artiklar rörande schlager, SR och den klassiska musiken distanserar sig proggrörelsen tydligt från vad de klassar som kommersiell kultur. Utifrån Williams teoretiska begrepp fungerar den kommersiella kulturen som en *dominerande strömning*. Att Stikkan Andersson vänder sig till allmänhetens drömvärld, och att Waterloo påstås vara en kopia av Build me up Buttercup, är två exempel på den dominerande strömningens position och verkningsgrad inom hegemonin. Den dominerande strömningen verkar genom ett urval och evigt pågående övervägande av vilka samtida och kvarlevande kulturuttryck som bör inkorporeras och aktiveras för att gynna den dominerande strömningen och hegemonins legitimering. Det är så här den selektiva traditionen fungerar, där aspekter av kvarlevande kultur latent finns tillgängliga för den dominerande strömningen.

⁵⁰ Peo Österholm, ”Vad menar kineserna?”, *Musikens Makt* nr 5 (1974), s. 19-20.

⁵¹ ”Vad menar kineserna?”, *Musikens Makt* nr 7 (1974), s. 8.

⁵² *Ibid.*

Men om Stikkan och den dominerande strömningen verkar enligt dessa principer, där allmänhetens drömmar utnyttjas, bör likväl även aspekter av proggrörelsens socialistiska drömmar nyttjas och inkorporeras. Den hegemoniska konflikten mellan den dominerande strömningen och proggrörelsen bör även den kunna lösas med ett liknande urval för inkorporering. Dock kan den socialistiska drömmen inte fullkomligt inkorporeras av den dominerande, men aspekter av den icke-kommersiella inom proggrörelsen bör vara tillgängliga för den dominerande strömningen. Rädslan för att aspekter av proggrörelsen inkorporerats i den dominerande strömningen är ett överhängande tema i diskussioner i MM om proggrörelsens befärad stagnation (exempelvis om ett kommersiellt skivbolag börjar kontraktera progressiva musiker). Ett tema som återkommer under tidningens första fem år.

Proggrörelsens kritiska förhållningssätt gentemot schlagermusiken är i sig en bieffekt av dess kritik mot den dominerande strömningen (för vilken schlagermusiken är ett uttryck) och i förlängningen mot SR i egenskap av hegemonisk *institution*. Som institution verkar SR genom att ge utrymme för schlagermusiken, genom begränsningar och ett selektivt traditionsurval. I resonemanget om nöjesbranschen och SR:s motiveringar för att ekonomiskt prioritera Schlagerfestivalen, anklagas de för att stödja konserverande texter och schablonmässig musik. En djupare förklaring av uttrycket ”konserverande texter” ges inte i MM. Likväl framhävs här proggrörelsens ambition att vara en *framträngande* kultur. Genom att motsätta sig den av SR och nöjesbranschen hyllade Schlagerfestivalen och dess musikaliska parametrar, är proggrörelsen ett brott mot den konserverande och traditionsbundna, ett brott mot nöjesbranschen och dess selektiva traditionsurval och anspelningar på allmänhetens drömvärld.

I relation till hur den klassiska musiken genom sin exklusivitet (genom de kvarlevande exkluderande konserthusen) reproducerar sin status som finkultur, blir proggrörelsen, i dess ambition att vara icke-exklusiv kultur för allmänheten, i effekt kategoriserad i MM som motsats till finkultur. Att hävda att den klassiska musiken, eller finkulturen, är museal och tidlös är att hävda dess irrelevans för proggrörelsen. Det är en, enligt Williams teorier, *kvarlevande* latent kultur, som förlorat all eventuell funktion till förmån för kontinuerlig förströelse, evigt tillgänglig för den dominerande strömningen att aktualisera och inkorporera i sin strävan efter hegemonins legitimitet. Det är inte längre inom den klassiska musiken som hegemoniska konflikter pågår, och om proggrörelsen försöker aktualisera den i dess karaktär som kvarlevande kulturuttryck tjänar den endast den dominerande strömningens och dess agenda. Proggrörelsen genom MM hävdar både avstånd och närhet till den klassiska

musiken – närhet genom dess estetik, avstånd från dess ideologiska funktion – men vill med sin progressiva musik bryta sig loss från det borgerliga medvetande som den klassiska musiken reproducerar. Medan vissa i MM anser att den klassiska musiken bör vara en del av en dialektisk kulturutveckling, är den andra uppfattningen att den klassiska musiken bör lämnas i sin isolerade och överspelade position. Snarare än att försöka utnyttja borgerliga aspekter av kulturen sägs att proggrörelsen bör söka för-framträngande former inom hegemonin, och därmed inte nostalgiskt se till passerade kulturuttryck. Det uttrycks därmed ingen ambition hos proggrörelsen att själv inkorporera den klassiska musiken.

Musak och musik som medvetandeindoktrinering

Ett tydligt exempel på hur den kommersiella kulturen präglas av borgerligt medvetande, och hur den motverkar proggrörelsens medvetandegörande av allmänheten, framställs i MM genom musak (en ordlek där termerna *musik* och *sak* kombinerats, samt en hänvisning till det internationella företaget Muzak som ansvarar för en stor del av bakgrundsmusiken i butiker, hissar etc.).

Schlagern innehåller fortfarande ett visst mått av engagemang. Men den funktionella bakgrundsmusiken är avsiktligt konstruerad att *inte* engagera till lyssnande. [...] en produkt av samarbetet mellan å ena sidan vetenskaper som psykologi och sociologi, å andra sidan näringslivet.⁵³

Där slagern aktivt verkar passiviserande, verkar musak passivt för en ideologisk bekräftelse. Det är en strömlinjeformad musik anpassad efter sitt sammanhang: i varuhus spelas olika musikgenrer i olika avdelningar, på flygplatser och hos tandläkare spelas musik som ska motverka olustkänslor. MM genomför ett antal intervjuer i varuhus, där de intervjuade uttrycker en likgiltighet inför, eller en uppskattning av, musiken.⁵⁴ Likväl har MM identifierat dess funktion: en mångmiljonindustri där psykologi, sociologi och marknadsekonomi samspelar i syftet att kontrollera allmänhetens medvetande. Varuhusbesökarna får genom musiken

⁵³ Olle Berggren, "Musak. Musik att kontrollera känslor med", *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 3.

⁵⁴ "Lönsam musik. 'Man hör den inte'", *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 2-5

möjligheten att glömma bort bullret från staden utanför och istället leva i den borgerliga konsumtionsdrömmen där lugnet infinner sig – så länge de handlar kan de stanna i drömmen.⁵⁵

Musik användes inte endast i varuhuset och övriga offentliga utrymmen utan även i den svenska industrin. Det spelades rytmisk musik för att variera den bullriga ljudkulissen på, i MM:s exempel, Trelleborgs Gummifabrik. Utöver en trivselfråga har musik i industrin, enligt en undersökning gjord av Muzak, resulterat i en ökad effektivitet hos de anställda. MM liknar musik vid George Orwells bok *1984*, och skriver att: ”Musik är inte gjord för att underhålla, utan för att omärkligt påverka kropp, själ och känslor”.⁵⁶ Därmed blir musik ett effektivt verktyg för den kommersiella kulturen att motverka och förhindra den process av medvetandegörande som proggrörelsen grundar sig i.⁵⁷

I en essä om rockmusiken hävdas det att rocken har blivit ett verktyg för kommersialismen, efter att tidigare ha varit ett rebelliskt kulturuttryck, eftersom när det gäller masskultur ”styrts ofta konsumtionen av industrin – du konsumerar kultur på ett sådant sätt att industrin tjänar pengar.”⁵⁸ Därmed ämnar det som kallas för ”medvetandeindustrin” att stereotypisera och likrikta musiken. Om du omedelbart instämmer i musiken du hör är musiken ineffektiv: den utmanar inte ditt medvetande och tvingar dig till reflektion, utan du blir istället en musikkonsument. I den amerikanska rockmusikens historia exemplifieras detta genom hur 50-talets rockmusik från att ha varit ett upproriskt och originellt kulturuttryck, och från att ha påverkat ungdomars medvetande om ungdomen som en betydelsefull grupp i samhället, omdanades till att ideologisera bilen som färdmedel. Bilen upphörde att vara ett färdmedel och blev i rockmusiken en idé om ungdomlig frihet: kulturen knöts till en industritillverkad produkt. Rockmusiken blev därmed en försäljningsorienterad musik, och den fällan bör proggrörelsen försöka undvika. Om medvetandet inte evigt sätts på prov, och dina fördomar och förutsättningar utmanas, är det ett tecken på att din kultur inte längre är progressiv utan följer etablerade, igenkännliga mönster.⁵⁹

Om Williams begreppsapparat appliceras på MM:s ställningstaganden och retorik kring musik, och medvetandeindoktrineringen som den kommersiella musiken praktiserar, uppenbarar sig de komplicerade relationerna inom hegemonin och den fortgående kulturprocessen. Musik och den kommersiella kulturens passiva medvetandeindoktrinering

⁵⁵ Olle Berggren, ”Musik. Musik att kontrollera känslor med”, *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 3-5.

⁵⁶ Bertil Håkansson, ”Bakgrundsmusik på arbetet... Men vad säger facket?”, *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 6-7.

⁵⁸ Mikael Timm, ”Musikens Myter”, *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 8.

⁵⁹ *Ibid.*

beskrivs som att de verkar på ett annat plan än vad proggrörelsen och schlagererna gör. Där proggrörelsen syftar till ett aktivt deltagande i den musikaliska verksamheten, och schlagererna till ett aktivt engagemang för en passiviserande kultur, vänder sig musiken åt andra sidan till det undermedvetna. Det kan tolkas som en funktion för hegemonins legitimering genom nyttjande och inkorporering av nya rön inom psykologin. Musiken, som det framställs av MM, exemplifierar hegemonins effektiva urvalsprocess av vetenskaplig, teknisk och kulturell utveckling och dess förmåga att dialektiskt lösa de konflikter som präglar dess strukturering. För Williams är hegemonins verksamhet total och MM:s resonans om musiken kan förstås som att de beskriver denna totalitet, med en möjlighet att interdisciplinärt nyttja samhällsaspekter som i essensen är skilda från kulturen, för att bekräfta den egna kulturen.

I denna läsning av MM där artiklarna placeras in i en marxistisk tradition blir det tydligt att hegemonin har dragit lärdom av musikens potential och känslomässiga effekter. När musikens möjligheter och makt ökar via logistisk utveckling (likt en större distributionsapparat, och utbredd grammofonförsäljning) uppstår ett behov hos arbetare och varuhuskunder att höra musik. I en förlängning av MM:s resonans, i ett försök att tolka dem, kan det läsas som att när musik spelas i varuhuset är det ett sätt att utnyttja de drömmar och det medvetande hos besökarna som har en intim relation med musiken. I varuhusbullret kan inte musikens detaljer avgöras av lyssnaren, men den bekväma känslan av lugn som de finner framför radion och grammfonen i sitt hem, infinner sig till de toner som väl penetrerar bullret. Den passiva musiken blir därmed en viktig del av kommersialismen, eller i Williams ord: den utnyttjar och inkorporerar framträngande vetenskapliga och tekniska uttryck för att uppmuntra till kommersiell försäljning. Genom användandet av musiken på varuhuset och på arbetsplatserna övertygas allmänheten om hegemonins legitimitet då det annars tråkiga och menlösa arbetet, eller konsumtionen, upplevs som lättare och vackrare.

I en ytterligare teoretisk reflektion kan MM:s förhållande till musiken förstås som att om lyssnaren genast okritiskt bekräftar musikens budskap har kulturprocessen lyckats legitimera den rådande hegemonin. Då har den dominerande rörelsen lyckats med sitt urval och lyssnarens/musikens roll i hegemonin är etablerad. I exemplet med den amerikanska rockhistorien uttrycks oron för detta i en parallell till rockmusiken och bilen. Om musiken riktar sig och inte utmanar sin lyssnarens tankesätt och smak blir effekten, i Williams ord, att musiken blivit en av den dominerande rörelsen lyckad inkorporerad kultur. Den har då antagit aspekter av det som tidigare var mothegemoniskt, för att assimilera dessa och uppmuntra till musikkonsumtion (och allmän marknadskonsumtion) snarare än medvetandegörande. Likt

musaks funktion kan denna likriktning av musiken förstås som ett fasthållande vid de etablerade traditionerna, ett inneslutande av allmänhetens medvetande – oavsett vilken klasstillhörighet, subkultur eller politisk anslutning människorna sällar sig till – inom sin grupp. För att vara effektiv bör därmed Proggströmningen evigt söka de för-framträngande formerna, även internt. Att följa etablerade dogmer är att ha förlorat sitt progressiva medvetande och att verka för den dominerande strömningen.

Svensktoppen och Stikkan Andersson

Sveriges Radios program Svensktoppen, tillsammans med textförfattaren Stig ”Stikkan” Andersson (som bl.a. var en av grundarna av ABBA) framställs i förbifarten ofta av MM som proggströmningens antagonister. Djupare redogörelse för deras positioner tas för given av skribenterna, och ofta reduceras kritiken till ett kort förkastande av dem båda som skval och profitfokuserade. De var likväl symboler för den kommersiella musiken, och framöver kommer diskussionen beröra vilken roll i hegemonin Svensktoppen och Stikkan tillskrivs av MM, när de väl diskuteras djupare.

När reglerna för svensktoppen ändrades ifjol kom chansen. Det uppstod ett vakuum. Bara helsvenska låtar fick chansen, och det mest helsvenska som kom ut då var just dansbandsplattor. Och de har kunnat behålla sitt grepp om svensktoppspubliken. Enkel, lättynnad musik med klatschiga refränger. Musik gjord efter mall.⁶⁰

Dansbanden beskrivs spela en sådan kommersiell musik som gör lyssnaren bekväm, en igenkännlig musik som inte utmanar lyssnaren att bryta några tankemässiga mönster. I en intervju med Bert Karlsson kritiserar han MM:s bild av dansbandsmusiken och Svensktoppen som reklampelare, och hävdar att detta endast grundar sig i avundsjuka hos den icke-kommersiella musiken – att Svensktoppen endast spelar det publiken vill höra. I referens till en uppsats om Svensktoppen bemöts denna påstådda avundsjuka med att det statistiskt är en

⁶⁰ Håkan Sandblad, ”Det är en belastning att vara musikalisk i den här branschen”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 2.

minoritet som uppskattar den musik som spelas på Svensktoppen, inte ens dansbandsmusikerna själva gillar den.⁶¹

”Svensktoppsmusiken utvecklar inte musikern, men vi spelar det här för att publik och arrangörer vill ha det[.] Annan musik tar för lång tid att repa in,”⁶² skriver en dansbandsmusiker, i samband med en redogörelse för hur svårt det är att få betalda jobb som musiker genom arbetsförmedlingen. Svensktoppen sägs hämma musikerns kreativitet, i en likriktad kultur har musikern inget val än att följa kommersialismens och Svensktoppens restriktioner. Att lyckas etablera sig och få uppmärksamhet som nytt band ställer krav på din säljbarhet snarare än din skicklighet.⁶³

Att kritisera Svensktoppen är att kritisera SR, och vice versa. Det är den kommersiella musiken som verkar under form- och textmässiga begränsningar med topplistorna som verktyg, begränsningar som enligt proggrörelsen och MM endast skadar musiken och syftar till att reproducera Svensktoppens likriktade musik. Genom radiomonopolet innehar SR en makt och möjlighet att nå ut till en stor mängd människor, och är därmed en viktig instans i passiviserandet av allmänheten. I MM presenteras ett manifest där proggrörelsens inställning till SR och topplistor presenteras. Dessa förkastas för att de uppmuntrar en likriktad musik, och resonemanget om att antalet lyssnare i ett radiomonopol inte är en tillräcklig måttstock för folkets vilja lyfts än en gång:

⁶¹ Håkan Sandblad, ”Det är en belastning att vara musikalisk i den här branschen”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 2-3

⁶² Redaktionen i Göteborg, ”Man tvingas spela den här skiten för att Flamingokvintetten är så populär”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 5.

⁶³ *Ibid*, s. 5-6.

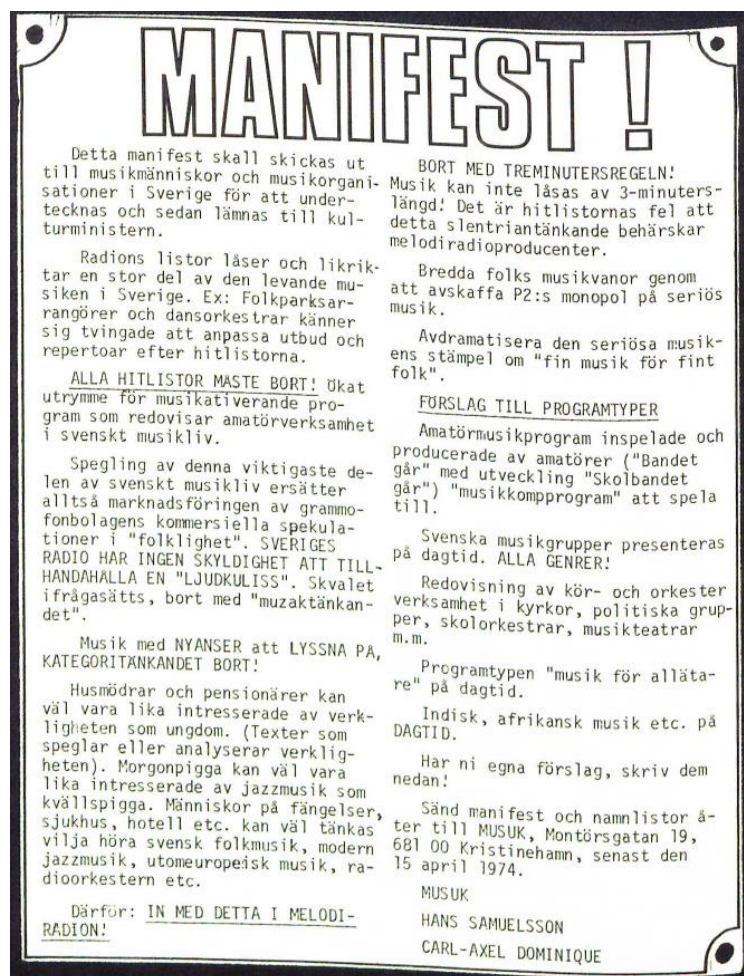


Bild 2: Manifest i protest mot SR, *Musikens Makt* nr 2 (1974), s. 16.

Stikkan Andersson kritiserar regelbundet för sitt påstådda vinstintresse. Om låten Waterloo sägs Stikkan ha sagt att "[t]iteln är genial. Den kan uttalas vare sej man bor i Honolulu, Västerås eller Rom. Den är kort och syns bra i TV-rutan. Den symboliserar något som kan förstås både i Polen, Jugoslavien och Monaco."⁶⁴ Stikkan förlöjligas för uttalandet, och anklagas för att sakna originalitet. Att refrängen liksom titeln upprepas i låten är ett tecken på en tjugit musik och innehållsmässig svaghet.⁶⁵

När Stikkan vid ett tillfälle observerats besöka Svenskt Visarkiv reagerar MM med rädsla och skepsis. I MM har proggrörelsen regelbundet diskuterat folkmusikens position och frågan om den är progressiv eller inte. Folkmusiken fick under 70-talet ett ökat intresse och drog större publik, därmed blir Stikkans besök på Svenskt Visarkiv kontroversiellt, efter att han

⁶⁴ "Liten em-schlageranalys", *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 12.

⁶⁵ *Ibid*, s. 12-13.

uttryckt intresse för att utnyttja folkmusiken (som ofta saknar upphovsmän och därmed upphovsrätt) för att släppa nya skivor. Den enda anledningen till hans besök sägs vara hans profitintresse: att han ser möjligheten att kapitalisera på en nygammal kulturmarknad som plötsligt fått ett uppsving.⁶⁶

Om Williams begreppsapparat appliceras på ovanstående artiklar, resulterar det i tolkningen att begränsningen att endast svensk musik fick spelas på Svensktoppen var ett traditionsurval av den dominerande strömningen och institutionen SR, som reaktion och konfliktlösande metod på det tidigare framträngande kulturuttrycket att sjunga på svenska för att bättre spegla sin verklighet. Att Svensktoppen fungerar som en reklampelare för den begränsade musiken blir teoretiskt sett en del av den dominerande strömningens process att bekämpa proggrörelsernas medvetandegörande. Efter att den inkorporerat aspekter av progressivitet inom sig själv, behöver den etablera och reproducera sin egna musik under kontrollerade former. Förståelse för denna reproduktion kan exemplifieras av MM:s beskrivning av Svensktoppen, där det inte finns utrymme för någon framträngande kultur, utan musiken som präglar den dominerande strömningen hämmar kreativiteten och uppmuntrar musikerna, lika lite som lyssnarna, att utmana sitt egna medvetande.

Så som SR beskrivs fungera i MM, likadant fungerar Williams hegemoniska institutioner med dess samspel med strömningarna. I förståelsen av SR som institution upprätthåller SR den kapitalistiska hegemonin genom att spela musik efter den dominerande strömningens mönster. SR är ett led på vägen, ett hegemoniskt verktyg med starka relationer till den dominerande strömningen. Urvalet av vad som spelas på radion är inte ett aktivt val av SR, utan en effekt av dessa relationer – ju fler som tar del av den kommersiella kulturen, desto fler övertygas om den dominerande strömningens legitimitet genom passivisering.

Kritiken mot Stikkan sträcker sig inte längre än till klagomål över hans profitintresse. Williams teorier kan dock hjälpa till att förstå relationerna mellan MM och Stikkan, sett till den senare som en gestaltning av den dominerande strömningens funktion, och den selektiva traditionsmetodik som sker inom den. Den kvarlevande folkmusiken har funnits tillgänglig länge men tidigare inte haft någon betydelsefull position i den moderna kulturprocessen. Först när den alternativa kulturen börjar återuppliva denna kultur aktiveras den i hegemonin. Den dominerande strömningen ämnar inkorporera de mönster som bryter mot dess kulturuttryck

⁶⁶ ”ABBA i knätöfs!”, *Musikens Makt* nr 10 (1976), s. 9.

genom att, så som MM beskriver Stikkan och om folkmusik, återaktivera aspekter av en kvarlevande kultur som har möjligheten att bekräfta hegemonins legitimitet.

Den kommersiella formen, progressiv musik och skivbolag

Efter att det framkommit att anledningen att Nationalteatern spelar rockmusik, framför någon annan musikstil, endast för att de älskar rockmusik startar en debatt om musikens roll i samhällsdebatten, och om proggrörelsen och proggrörelsen.

Det är väldigt skönt att höra ett sådant svar, eftersom en del idag driver tesen att man ska ge folk vad de vill ha. Och det gäller inte bara Stikkan Andersson. I denna ärevörddiga tidning framträder understundom personer som menar att man skall spela betongrock för att nå ut till förortsungdomarna. Med samma resonemang skall Svensson ha svensktopp och countrywestern. Eller?... När man renodlar sådana åsikter försvinner äktheten, trovärdigheten uteblir och den man vänder sig till känner sig utanför, eller åtminstone ointresserad.⁶⁷

Detta skrivs i samband med kritik mot politiska låttexter ämnade att spegla verkligheten men som misslyckas, då texterna förenklar verkliga situationer och snarare uppmanar till hämnd emot ett fåtal kapitalister snarare än ett medvetandegörande om den större kommersiella samhällsapparaten. I samma artikel uttrycks oro över att äktheten och trovärdigheten hos proggrörelsen försvinner om musiken är publikanpassad. En oro som förstärks genom proggrörelsen idealisering av ett fåtal individer (specifikt nämns den chilenska protestsångaren Victor Jara och Hoola Bandoola Bands låt om honom). När dessa idealbilder blir idoler, och när proggrörelsen blir publikinriktad, har den misslyckats med sitt progressiva uppdrag. De speglar då inte verkligheten utan verkar enligt samma funktioner som den kommersiella musiken: idolerna blir ouppnåeliga ideal som lyssnarna kan drömma om att leva upp till, men aldrig nå.⁶⁸

Mot denna oro över att proggrörelsen följer de kommersiella mönstren, både genom sin form (en publikanpassad musikstil) och sitt innehåll (idealiserings av individer), ställs en analys av skillnaden mellan idoler ur arbetarklassen och idoler skapade av kommersialismen.

⁶⁷ Peter Mosskin, ”Om svamp, trovärdighet och arbetarromantik”, *Musikens Makt* nr 5-6 (1976), s. 15.

⁶⁸ *Ibid*, s. 11.

Medan den kommersiella kulturen för fram individuella förtjänster hos sina etablerade idoler hävdas arbetarklassen hylla sina hjältars ”manifestation av klassens kollektiva ideal.”⁶⁹ Känslorna sägs vara bieffekter av klasskampen, och därmed bör musiken sträva efter att ur det individuella känslomässiga föra fram det allmänna och kollektiva i texterna för att vara ett politiskt effektivt. Angående formen framhålls att den behöver innefatta ett nära samspel med innehållet, och musikern behöver fråga sig om musiken eller politiken är viktigast.⁷⁰

Vad proggrörelsen är och hur den förhåller sig till den kommersiella musiken kan sammanfattas i ett par passager:

Det vi jämför oss med – och ständigt attackerar – är *den kommersiella musikkulturen*. Vars tydligaste uttryck är schlagermusiken. Och vi vet alla vad vi anser om den. *Te[x]tmässigt* är den förljugen. Det rör sig ofta om direkta uppmaningar till passivitet eller dagdrömmeri. [...] *Musikaliskt* är den full av schabloner. [...] Den progressiva musiken bör vara motsatsen till detta: *det är alltså lika viktigt att bryta med såväl musikschabloner som textinnehåll.*⁷¹

Denna definition av proggrörelsen fortsätter med klargöranden över att den inte är någon specifik musikalisk form utan varierar och kan inbegripa såväl jazz och folkmusik som rock. Den är progressiv i kulturpolitisk bemärkelse och den är per definition, genom dess motstånd mot den kommersiella synen på musik som en vara, antikapitalistisk. Med det sagt är den inte essentiellt socialistisk eller kommunistisk: dess mål är en levande och varierad kultur, utan schabloner, som engagerar människor snarare än passiviserar dem. Debatten om att vara en kultur för människor snarare än profit (vad rörelsen skulle kalla sig själv var omtvistat, där benämningen ”folkets kultur” förkastades som abstrakt och med allt för etablerade definitioner av begreppet *folket*) initierade en långdragen debatt i MM rörande proggrörelsens varande.⁷²

Debatten om proggrörelsens positionering och uppdrag präglas av ett smutskastande mellan de olika sidorna, och samtliga blir vid upprepade tillfällen anklagade för sekterism och för att svika antingen proggrörelsen eller arbetarklassen. Grunden till diskussionen är frågan om formen eller innehållet bär det progressiva värdet, samt om proggrörelsens möjligheter i ett kapitalistiskt samhälle. De som kritiserar den initiala definitionen av

⁶⁹ Christian Diesen & Peter Jonsvik, ”Klasskänsla eller arbetarromantik”, *Musikens Makt* nr 7 (1976), s. 16.

⁷⁰ *Ibid*, s. 16-17.

⁷¹ ”En analys av: den progressiva musikämbandet”, *Musikens Makt* nr 10 (1974), s. 3.

⁷² *Ibid*, s. 2-3, 18-19.

proggströmningens formmässiga krav gör det utifrån en formskeptisk och strukturalistisk utgångspunkt, där det inte går att agera progressivt och anti-kommersiellt inom kapitalismens samhällssystem: ”Allt blir till varor under kapitalismen [...] antingen vi vill det eller ej. När det gäller marknadsföringen av musik är också de ’icke-kommersiella’ skivbolagen tvungna att rätta sig efter de ekonomiska lagarna under kapitalismen – annars skulle de snart gå under.”⁷³ Att låta proggrörelsen distansera sig från de socialistiska idéerna skulle därmed leda till en avpolitisering av samhällsklimatet, där folket (de aktiva inom proggrörelsen) skulle splittras och innehållet förvanskas. Formen bör därmed ha möjligheten att anpassas i syfte att nå en större publik, medan innehållet bör vara radikalt och progressivt (i dess kulturpolitiska bemärkelse) med syfte att föra fram ett socialistiskt budskap.⁷⁴

Om musikens form hade varit flexibel och anpassningsbar till publiken, hade det i förlängningen varit progressivt att spela för Svensktoppen så länge texterna är politiska. Ett sådant resonemang ignorerar musikens ekonomiska funktion, där ett band som spelar för svensktoppen endast reproducerar den kommersiella formen och ägandet av produktionsmedlen. Om Hoola Bandoola Band släpper sina skivor på ett kommersiellt skivbolag, må texten vara politiskt engagerande och nå ut till en stor publik. Men samtidigt som en större publik hör musiken går en stor del av pengarna till Sveriges Radio, som i sin tur får större makt och kontroll över media. Som exempel på en sådan situation nämns Peps Blodsband, ett band som var kontrakterat av ett kommersiellt skivbolag, men progressivt till texterna.⁷⁵ Frontmannen för bandet, Peps Persson, möter dock ingen större kritik för deras kommersiella form av anledningen att han bryr sig om ljudkvalitet och var känd för sin sympati med proggrörelsen icke-kommersiella arbete.⁷⁶ Sammanfattningsvis blir det enda sättet för en musiker att ha en effektiv progressiv funktion att vara progressiv till både formen och innehållet: en svårlöst problematik, och grunden till hela diskussionen om proggrörelsen. Proggrörelsen försöker evigt söka nya former för icke-kommersiellt uttryck, och en balans mellan att inte spela för svensktoppen samtidigt som musiken behöver nå en stor publik.⁷⁷

När det i MM publiceras en topplista över de mest sålda progressiva skivorna, exemplifieras denna problematik. Samtidigt som musikerna regelbundet i MM uppmanas

⁷³ Anders Johansson & Ludde Lindström, ”Om analysen av den progressiva musikälsningen”, *Musikens Makt* nr 3 (1975) s. 14.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Tommy Rander, ”Fienden är medvetandeindustrin”, *Musikens Makt* nr 4 (1975), s. 8.

⁷⁶ Tommy Rander, ”Det räcker inte med prat och sång”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 23.

⁷⁷ Tommy Rander, ”Fienden är medvetandeindustrin”, *Musikens Makt* nr 4 (1975), s. 8; se även: Tommy Rander, ”Det räcker inte med prat och sång”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 23.

aktivera sig politiskt och i skivproduktionen, och medan proggrörelsen efterfrågar en mångfald av amatörmusiker för att bryta mot profitdrivna former, hyllas samtidigt proggrörelsens största band. Av de 10 mest sålda skivorna står Nationalteatern för två och Hoola Bandoola band för fyra. De senare sägs, trots sin stora försäljning, vara viktiga representanter för proggrörelsen eftersom de ”tagit ställning, politiskt och kulturpolitiskt.”⁷⁸

Hur kan då ovan nämnda diskussioner om vad det innebär att vara progressiv förstås, och vad är det för idéer om progressivitet och kommersialism som ligger bakom resonemangen? Den kommersiella musiken (eller den dominerande rörelsens kulturuttryck) beskrivs som präglad av en direkt verksam musik, som agerar likt en vara på marknaden: den ska vara attraktiv och ha en specifik målgrupp. Den är tillverkad med ett specifikt syfte i åtanke; att tillfredsställa ett specifikt behov likt bilen behövs för transport och maten behövs för överlevnad. Det är den borgerliga drömmen om en frihet och ett bättre liv genom konsumtion som av MM lyfts fram som en definierande aspekt av den dominerande rörelsens kulturuttryck.

Om Williams begreppsapparat appliceras på oron över att proggrörelsen förlorar sin relevans och trovärdighet om den anpassar sig efter publiken, förstås detta som en oro för kulturprocessens och den dominerande rörelsens verkan och funktioner, och därmed om vikten av tanken om att effektiv progressiv musik evigt bör utmana lyssnaren och söka framträngande former. Om proggrörelsen förlitar sig på idoler, om den bortser från musikernas egna intentioner och endast skapar musik för lyssnarna, då blir den en inkorporerad del i hegemonin. Den följer då samma mönster som publikanpassad effektiv försäljningsmusik, och reducerar publiken till passiva konsumenter som drömmer om att kunna vara lika modiga och progressiva som sina idoler, snarare än att aktivera publiken för ett motstånd mot den dominerande rörelsen. Den progressiva musiken hamnar då i samma position som rockmusiken enligt MM gjort: en kultur som inte utmanar publikens medvetande längre, utan snarare bekräftar det redan existerande medvetandet.

Fortsättningsvis blir resonemanget att man ur det individuella bör föra fram det allmänna och kollektiva, och att musikerna därför bör sjunga musik baserade på sina egna levda erfarenheter, ett försvar av proggrörelsens idoldyrkan. Detta argument lägger ingen stor betydelse hos känslorna som infinner sig hos publiken, utan det är skaparens intention som är

⁷⁸ ”Fyra x Hoola på topplistan”, *Musikens Makt* nr 7 (1977), s. 10.

av betydelse. Medan den dominerande strömningens musiker beskrivs i MM skapa musik som ska nå ut till en stor mängd människor i vinstsyfte, sägs den progressiva musiken vara en spegling av musikerns verklighet. Utifrån Williams teorier blir detta hopp till att musikerns verklighet är grunden till förändring är en förenkling av de komplexa relationer inom och mellan strömningarna som styr dess innehåll. För Williams är det inom strömningarna som kulturprocessen fortgår, och att därför förbise den större publikens direkta erfarenheter av musiken är att inte utnyttja möjligheterna till transformation inom strömningen genom inkorporering av främmande och nya metoder. Eftersom Williams inte isolerar känslorna till en marxistisk överbyggnad, blir känslorna hos publiken istället av största betydelse inom hegemonin: det är känslorna av passivitet, drömmande och nostalgi som bekräftar hegemonins legitimitet.

Argumenten om att det inte går att vara icke-kommersiell i ett kommersiellt samhälle, kan därmed med teori förklaras som att det inom hegemonin inte går att finna för-framträngande former, och att proggrömmningen därmed bör ha en tydlig och uttalad socialistisk agenda. I förlängningen gör detta argument proggrömmningens form meningslös. Eftersom sökandet efter för-framträngande former oundvikligen är påverkat av, och anpassat till den dominerande strömningens traditionsmetodik, så som den verkar enligt Williams teorier, blir en socialistisk dogmatism statisk och eliminerar möjligheten till etablerandet av för-framträngande former.

Ytterligare kan publikationen av en topplista där försäljningssiffrorna skrivs ut förstås som ett sätt att följa samma former som den dominerande strömningens försäljningsmönster. En sådan topplista kan förstås med hjälp av Williams som ett sätt för proggrömmningen att skapa och etablera ouppnåeliga idoler snarare än att uppmuntra allmänheten att skapa sin egen musik. Det blir upprättandet av en kanon för proggrömmningen, och även om proggrömmningen gör detta i ett försök att verka genom samma selektiva urvalsmetodik som den dominerande strömningen använder för inkorporering och etablering, går det emot MM:s tidigare klargjorda principer om att distansera sig från idealiseringen av enskilda band.

Kapiteldiskussion

Den kommersiella kulturen beskrivs i MM vara en allmängiltig kultur som ska vara igenkännlig för alla människor över hela världen. Till skillnad från hur progressiv musik beskrivs är den inte skriven ur egna erfarenheter, eller ur verkligheten, utan det är en likartad kultur anpassad

efter en stor marknad med lättförståeliga budskap som inte utmanar lyssnaren. Den verkar för att legitimera hegemonin genom att utnyttja människors drömmar, känsloliv och längtan. Den gör detta genom ett selektivt traditionsurval, där motstridiga element i kulturen inkorporeras inom den dominerande strömningen. Dessa motstridiga element kan ha karaktären av att vara kvarlevande kulturer, där folkmusiken exemplifierade hur en åter aktuell kultur kan, och försöker, nyttjas av den dominerande strömningen.

Proggströmningen strävar efter att lösa de interna hegemoniska konflikterna i syftet att föra kulturprocessen framåt i en riktning där den kommersiella kulturen ersatts av den progressiva – där proggrömningen är den dominerande strömningen. I diskussionerna kring detta hittas ingen lösning på konflikterna, utan sökandet efter för-framträngande former är avhängigt av de redan etablerade institutionerna och den dominerande strömningen. Proggrömningen försöker ställa sig utanför dessa former istället för att försöka anpassa sig och nyttja samma selektiva traditionsmetodik som den dominerande strömningen praktiserar, och tvingas därför evigt förhålla sig inför de institutionerna och strömningar den motsätter sig.

Uppmaningen till musikernas egna politiska aktivitet, vare sig det rör sig om att anpassa musiken eller om att spela för sig själva, är dock något som en stor del av proggrömningen framhåller som nödvändigt för dess arbete att distansera sig från den dominerande strömningen. Medan dansbandsmusikerna, som en del av den dominerande strömningens kultur, tvingas in i etablerade mönster och hämmad kreativitet till förmån för försäljning, uppmanas proggrömningens musiker att vara politiska – och därmed vara ett evigt motstånd mot den dominerande strömningens passiva kulturuttryck. Den hämmade kreativiteten till förmån för försäljning går till sin spets i avsnittet om musak, där proggrömningen förklarar den förkastlighet som är den passiva och försäljningsinriktade kommersiella musiken. Den dominerande strömningens kulturuttryck är oavhängig den kapitalistiska hegemonin och dess försäljningshysteri, och det samtliga av dessa passiviserande kulturuttryck som måste bekämpas. Detta leder dock till att proggrömningens prägel av spontanitet, aktivitet och kamp mot det icke-kommersiella reduceras, i diskussioner rörande dess motstånd mot kapitalistiska former, till att handla om den etablerade vänsterströmningens intressen av klasskamp snarare än för-framträngande former. En vänsterströmning vars effektiva kulturuttryck redan inkorporerats i den dominerande strömningen, och sökandet efter nya framträngande former blir sekundära inför klasskampen.

Att konflikter om proggrömningens roll och position är omdiskuterat faller sig naturligt, sett till dess krav på en paradoxal enhet i mångfald. Att försöka hitta en politisk

position och samtidigt ställa sig utanför politiska dogmer är en komplicerad uppgift. Den breda definitionen av proggrörelsen att endast vara ett alternativ mot den kommersiella musiken öppnar upp för politisk sektarism och kritik för hyckleri när det kommer till principer om formen. Medan musikerna regelbundet uppmanas att aktivera sig politiskt och i skivproduktionen, och medan proggrörelsen efterfrågar en mångfald av amatörmusiker för att bryta mot profitdrivna former, hyllas idolerna och det publiceras topplistor där de får utrymme. Proggrörelsen förhåller sig därmed oundvikligen till samma former som den dominerande rörelsen.

Språk, form och alternativa former

Den kommersiella musiken har beskrivits som ett kulturuttryck som varken utmanar medvetandet eller speglar dess upphovsmäns/publiks verklighet. Detta kapitel redogör för språket och hur det värderades som verktyg för att närma sig en spegling av verkligheten, och som verktyg för att distansera sig emot den kommersiella kulturen. Frågan om form kontra innehåll är kopplad till språket, och här redogörs för mer specifika situationer än de som berörs, det vill säga: har låttexterna en nödvändig del i progressiviteten eller är det de musikaliska omständigheterna som avgör proggrörelsens relevans? I MM pågår det mellan 1973–1977 ett flertal debatter rörande dessa frågor, samt faktiska försök till alternativa kulturformer. Debattörerna har ofta tydligt skilda utgångspunkter, varifrån de bedömer vad som klassas som god musik, och om det är formen eller innehållet som gör den god. De utgår dels från tanken om socialism som ett levnadssätt snarare än teori, där musiken är en plats för praktiserandet av socialism, dels inställningen att musiken har en politisk tendens och uppgift att genom texterna uppmuntra till agitation.⁷⁹

Musik och politik hör ihop

Så länge Palme, med sin radikala fraseologi och borgerliga praktik, kan sjunga med i refrängen är den 'progressiva' musiken i själva verket konserverande. Det nuvarande uppsvinget inom den

⁷⁹ Arvidsson 2008, s. 363-364.

svenska musiken är inte ett tecken på ökad politisk styrka, utan snarare en fingervisning om att den håller på att bli salongsfälg och uppgå i det övriga kulturetablissemanget.⁸⁰

Utdraget ovan skrivs i polemik mot vad som i samma artikel i MM uppfattats som proggrörelsen svaghet och dilemma, nämligen tanken om att musiken i sig självt är ett vapen och att den leder till en socialistisk revolution endast genom att låta annorlunda än den kommersiella musiken. Istället förespråkas en viss kombination av form och innehåll, där all musikytring bör, för att kunna kalla sig politiskt progressiv, vara klassbunden, med medveten text och framföras i ett progressivt sammanhang.⁸¹ För att kunna kallas progressivt bör ett bands medlemmar stämma ur arbetarklassen, de bör sjunga politiskt agitatoriska texter, och musiken bör framföras utanför Sveriges Radios studior. Likväl är innehållet den huvudsakliga bäraren av progressivitet. Innehållet är nödvändigt för musikens effekt och möjlighet att nå publiken: formen tillåter exempelvis Palme att sjunga med i refrängen, men om innehållet är agitatoriskt och en del av en socialistisk process av medvetandegörande fyller den sin politiska funktion, även om Palme sjunger.⁸²

Dessa ställningstaganden kritiserar i efterföljande nummer av MM, och även om utgångspunkterna och åsikterna om proggrörelsen uppgift skiljer sig åt, är grundpremisen densamma: att proggrörelsen är det som bryter mot formen av kommersialismen och står fritt från den. Medan den ena sidan i denna debattserie förespråkar en tydligare partipolitisk koppling, där det direkta socialistiska arbetet premieras, lyfter kritikerna in en individuell mänsklig aspekt: ”Man kan inte förvänta sig att den ’progressiva’ musikerörelsen kan ha en samhällsstörtande verkan, men däremot en instiktiv [sic!] och psykologisk omstörtning, att skaka den ’inre’ stadens väggar.”⁸³

Denna metod för medvetandegörande är en del av det tidigare performativa argumentet att ur det individuella och specifika föra fram det allmänna. Men redan i denna debattserie kritiserar en sådan inställning genom en fråga till en av kritikerna: ”du anser det politiskt

⁸⁰ Christian Diesen, ”Revolutionen är ingen rock-gala”, *Musikens Makt* nr 1 (1974), s. 11.

⁸¹ *Ibid*, s. 10-11.

⁸² Christian Diesen, ”Öppna dörren igen, säger farfa(r), men... GLÖM INTE KLASSANALYSEN!”, *Musikens Makt* nr 4 (1974), s. 6-7.

⁸³ Thomas Gartz & Channa Bankier, ”Nytt svar till Diesen 1”, *Musikens Makt* nr 3 (1974), s. 14.

progressivare att vara med i CUF, läsa AB och lyssna på Kebnekajse än att rösta på SAP, läsa expressen och lyssna på Alice Cooper.”⁸⁴

Utgångspunkten där formen (det fria musicerandet utanför de reglerade kommersiella formerna) premieras framför innehållet, grundar sig i en oro för att progressiviteten kan kapas av det kommersiella. Likt hur Palme kan sjunga med i progressiva refränger och därmed använda innehållet för en icke-progressiv form, finns det historiska paralleller i hur ”[e]tablissemang, som alltid är på sin vakt, har lyckats köpa upp, eliminera eller åtminstone förvränga mycket av musikens upproriska kraft genom att de äger och kontrollerar de stora kanalerna för musik: skivbolag, radio & konsertformer.”⁸⁵

Att hitta sin egen icke-kommersiella plats utanför de stora (och av etablissemang kontrollerade) kanalerna att spela musik på, som samtidigt är ekonomiskt gångbar, var en återkommande diskussionsfråga för de engagerade inom proggrörelsen. Försöken var många, om det så handlade om att skapa sina egna musikhus eller börja spela som gatumusikant: nyckeln var att nå ut till en publik.⁸⁶

Allt för många har det varit som har väsnats en stund och förhoppningsvis haft kul själva medan publikkontakten och publikens behållning varit noll i bästa fall. [...] Mycket av det som nu kallas ”progressiv musik” borde istället kallas ”progressiva texter till ackompanjemang”. Någonstans i framförandena är det viktigt att det finns någon sorts musikalisk och/eller poetisk kvalitet⁸⁷

Ovanstående ord uttrycker att effektiv progressiv musik måste ha publiken i åtanke. Att formen är fri: att skivan släpps på ett icke-vinstdrivande skivbolag, att musiken spelas spontant av en gatumusikant eller på en piratradiokanal, är otillräckligt för att musiken ska kunna kallas progressiv. Musikerna har, åtminstone när de spelar inför en levande publik, ett stort ansvar för att få publiken att känna att inträdesavgiften var en väl värd investering. Den kräver en form som tilltalar och lockar lyssnare för att kunna medvetandegöra folket om en alternativ kultur, och om socialismen, snarare än att endast exkludera allmänheten genom otillgänglighet.⁸⁸

⁸⁴ Christian Diesen, ”Öppna dörren igen, säger farfa(r), men... GLÖM INTE KLASSANALYSEN!”, *Musikens Makt* nr 4 (1974), s. 6.

⁸⁵ Thomas Gartz & Channa Bankier, ”Varför ere så tråkigt?”, *Musikens Makt* nr 4 (1973), s. 19.

⁸⁶ Arvidsson 2008, s. 216-217; David Thyrén 2009.

⁸⁷ Lasse Ermalm, ”... och detta ska man få höra...”, *Musikens Makt* nr 11-12 (1975), s. 7.

⁸⁸ *Ibid.*

Resonemanget om att en till formen fri musik endast exkluderar lyssnaren, dras till sin spets i ett ironiserande inlägg:

Jag är medlem i det ryktbara band som hittils [sic!] är ensamma om att ha spelat in 'Das Kapital' (från början till slut) i ett rasande rocktempo med superfuzzade elgitarrsolon mellan varje kapitel. Låten är en månad och 27 sekunder lång. Efter denna medvetna kraftansträngning har jag – trots att vi måste vara det 'mest' progressiva band som någonsin existerat – börjat tvivla en aning.⁸⁹

Denna ironisering skrivs i hoppet om att bekämpa/förebygga en progressiv stagnation. Ett ställningstagande mot den dogmatiska inställningen till den progressiva formen. Att fullkomligt bryta mot de musikaliska traditionerna är att förbise proggrörelsen krav på att spela musik för publiken, och att nå ut till en större publik. De musikaliska traditionerna gör musiken igenkännbar och tillgänglig för publiken, och problemet är därmed att hitta en balans mellan att bryta kommersialismens former och att göra musiken tilltalande. Att spela progressiv popmusik blir därmed utmanande, popmusiken tvingar artisten att vidhålla en traditionell musikform och prioritera progressivitet i texten och innehållet.⁹⁰

Utifrån Williams teorier och begrepp förstås argumentationen om att proggrörelsen och dess musik evigt bör söka nya mönster och former för progressivitet som en efterfrågan av för-framträngande former. Att Olof Palme kan sjunga med i refrängen i progressiv musik innebär att aspekter av den har inkorporerats inom hegemonin. Att ett band kommer ur arbetarklassen och sjunger agitatoriska texter i en icke-kommersiell form är förutsättningen för att de ska finna de för-framträngande formerna: former som tvingar hegemoniska institutioner och den dominerande rörelsen att börja om med sitt selektiva urval.

Utgångspunkten där formen (det fria musikerandet utanför det dominerandes etablerade former) premieras framför innehållet kan även det förstås som ett sökande efter det teoretiska för-framträngande. Williams *Institutioner* står särskilda från *strömningarna* men har en nära relation med dem, på samma vis står skivbolagen, radion och de reglerade konstformerna utanför, men nära relaterade till, den dominerande- och den progressiva rörelsen. Likväl är det genom dessa institutioner, och enligt Williams principer för hegemonins inkorporering, som

⁸⁹ Kenny Andersson, ”-Goddag. Får vi spela jazz på ert musikforum? -Nej tyvärr, vi är allt för medvetna”, *Musikens Makt* nr 9 (1975), s. 10.

⁹⁰ *Ibid*, s. 10-11

de arbetar för den svenska kulturprocessen på 1970-talet. Institutioner fungerar som verktyg för hegemonin, och det är utifrån dem som den dominerande strömningen och proggrörelsen regleras och kontrolleras. Rädslan för att bli inkorporerad i "kulturetablissemangen" är, i denna tolkning, en rädsla för de hegemoniska institutionernas effektivitet i urvalet av traditioner. Proggrörelsen står i direkt relation till institutionerna, och utmaningen ligger i distanseringen från dem.

Proggrörelsens försök att distansera sig från reglerande hegemoniska institutioner sker i olika former och tar olika uttryck. Ett sådant är det ovan nämnda fria musikerandet, försöket att stå utanför formerna, medan ett annat är att lägga det progressiva värdet i innehållet, det vill säga texterna. Relevant för denna debatt, om proggmusikens form kontra innehåll, blir diskussionen om vad som är bra och dålig musik. En bra musik är den som är effektiv i sin progressivitet, och en progressivitet som endast grundar sig på innehållet kan då vara en bra och effektiv text. Men en uppläsning av *Das Kapital* från början till slut är likväl inte effektivt, då formen därmed blir otillgänglig.

I polemik mot argumentet om behovet att bryta mot de av institutionerna reglerade formerna, står behovet att spela musik som tilltalar och lockar lyssnare, och då behöver musikerna se till formen snarare än innehållet. Om nu Williams hegemonibegrepp appliceras på detta forminriktade argument, förstås det som att för att proggrörelsen i sin kulturella samhällskontext ska ha möjlighet att genomföra sitt uppdrag, om medvetandegörande av en stor allmänhet, krävs det att den förlitar sig på de hegemoniska institutionerna och traditionerna. Att överge rockens fyrtakt till förmån för en från gamla traditioner (men för lyssnaren mer svårsmottaglig) fri form är ett försök till att nå en för-framträngande form, en möjlighet för en framträngande ny kultur och ett förkastande av de formmässiga traditioner som kommersialismens dominerande strömning har inkorporerat.

Språket som form och innehåll

En karaktäriserande aspekt av proggrörelsens höga värdering av formen för kulturuttryck var det svenska språket, vilket dominerade proggmusikens texter. Enligt Arvidsson var att sjunga på svenska ett sätt att göra musiken tillgänglig, att formmässigt tillgängliggöra musiken och dess budskap för publiken, och därmed ge musiken en politisk funktion, genom att möjliggöra för varje svensk att ta del av budskapet. Det uppmuntrar allmänheten att själv skapa

musik och framförallt låter det musikerna på ett mer tillgängligt vis skriva musik och texter som speglar deras egen verklighet.⁹¹

Språkets politiska betydelse för proggrörelsen gällde även dialekter. Att sjunga på sin egen dialekt utan att försöka närma sig rikssvenska blev ett sätt att uppmuntra den gör-det-själv-anda som präglade proggrörelsen. En uppmuntran och ett uppvisande av mångfald och decentralisering, ett avståndstagande från kommersialismens strömlinjeformning. Det tydligaste exemplet på detta är Mikael Wiehe och Hoola Bandoola Band, där hans uttal förvrängs på de tidiga skivorna, för att sedan helt ut anamma skånskan.⁹² Likaså sjunger Peps Persson på bred skånska, Nationalteatern (och Sillstrypan) på göteborgska och Turid Lundqvist på stockholmska. Det var inte bara proggrörelsen som la ett värde i språket, även den kommersiella kulturen anpassade sig efter språket: Efter att musik på engelska tidigare dominerat SR:s musikkvarter, separerade SR på 1960-talet sina toppliste-program och lät en topplista vända sig till musik på utländska språk, och en – Svensktoppen – till musik på svenska.⁹³

I MM uttrycks språkets värde för proggrörelsen genom ett kontinuerligt hyllande av musiker som sjunger på sitt egna folks språk, det gällde både svenska och utländska språk. Det uttrycks i MM inget förakt mot det engelska språket i sig, så länge det sjungs på ett progressivt vis (det vill säga av briter/amerikaner och med ett politiskt textinnehåll). Förutom språket i sig var språkets användning (dess form) även nödvändig att ta i beaktning för proggrörelsen.

Efter en presentation i MM av det brittiska bandet 10cc, vars texter är mycket satiriska, efterlyses mer satir och ironisering i både den svenska musiken och journalistiken. Satiren är en tillgänglig form som låter musikerna effektivt nå ut med sitt budskap till en publik som ”inte är särskild politiskt medvetna, [...] Det är väl ändå det som måste vara det slutgiltiga målet.”⁹⁴ Satiren efterfrågas då den tillåter musikern, textförfattaren eller journalisten att bryta de former och traditioner som proggrörelsen följer och hänger sig till. För att de satiriska texterna ska bli effektiva i sin politiska funktion krävs att musiken präglas av kvalitet och variationsrikedom till lyssnarens fördel, för att göra musiken mer intressant för publiken.⁹⁵

⁹¹ Arvidsson 2008, s. 256.

⁹² Håkan Lahger, *Progen – Musikkörelsens uppgång och fall* (Stockholm: Atlas 1999), s. 25

⁹³ Arvidsson 2008, fotnot, s. 257.

⁹⁴ Erik Sundberg, ”10 CC. En studie i humor och satir” *Musikkens Makt* nr 2 (1975), s. 6.

⁹⁵ *Ibid*, s. 4-6.

Att i *Musikens Makt* enbart behandlas svenska [sic!] grupper, eller svensk musikrörelse strider med olika kommunala och statliga organ, eller med den kommersiella musikindustrin, leder till en isolationism som ytterst kommer att medföra att publiken (eller medlemmarna) – som den progressiva rörelsen är beroende av – kommer att växa ifrån själva rörelsen.⁹⁶

Det är mångfalden i språket, både i MM och i musikernas texter, som låter proggrörelsen utvecklas och vara aktuell. En enkelspårig rapportering, eller textskrivning, leder till stagnation. I anknytning till detta uttrycks en föräring om progressiv stagnation för proggrörelsen, den behöver bredda sin form för att kontinuerligt nå en större publik, och för att behålla den existerande publiken. Snarare än sektaristisk isolationism, bör öppenhet och mångfald präglade proggrörelsen.⁹⁷

I en tolkning och analys av ovanstående artiklar med hegemonibegreppet som utgångspunkt kan det tolkas som att proggrörelsens behov av att sjunga på svenska i sig inte var en reaktion och motstånd mot den dominerande rörelsen (åtminstone inte från 1973), då de kvarlevande institutionerna i formen av skivbolag och radio redan innan anammat svenskan i sina produktioner för möjligheten att nå en större publik. Genom språkligt segregerade topplistor i SR hade den språkliga formen inkorporerats av den dominerande rörelsen, genom kraven på ökad räckvidd och möjligheten till en större marknad. Därmed blev proggrörelsens reaktion att fortsätta i samma form, men i ett nytt uttryck – att sjunga på dialekt. Dialekternas kraft till trots, uttrycks det i MM en rädsla för stagnation av den progressiva musiken och det söks evigt nya språkliga former för för-framträngande, där sedan innehållet kan aktiveras och förändras, exemplifierat i denna undersökning genom kravet på satir och ironi.

Beroende på tidpunkt och vilka debatter som pågår i MM varierar resonemangen om proggrörelsens varande och slutsatserna om i vilket skede av stagnation proggrörelsen befinner sig, en problematik som kontinuerligt måste utvärderas för en rörelse som evigt söker nya former. I en tolkning utifrån Williams hegemonibegrepp krävs, när den dominerande rörelsen inkorporerat det svenska språket, och till slut dialekterna, nya former eller nya uttryck för språket. Att fastna vid en viss form leder till stagnation, det leder till att kulturprocessens utveckling kommer ikapp och den dominerande rörelsen anammar och inkorporerar de aspekter av proggrörelsen som tidigare varit essentiellt progressiva. Satiren

⁹⁶ Erik Sundberg, ”10 CC. En studie i humor och satir” *Musikens Makt* nr 2 (1975), s. 6.

⁹⁷ *Ibid*, s. 4-6.

och ironin är ett försök att hitta en sådan form: när det politiska innehållet blir för otillgängligt bör det förenklas, exempelvis genom att ironisera kring att det är progressivt att spela in *Das Kapital* från början till slut.

Institutioner och alternativa former för uttryck

Försöken av proggrörelsen att praktiskt ställa sig utanför de reglerade och traditionella kommersiella formerna var många, och diskussionen om hur detta ska gå till präglar ett flertal debatter i proggrörelsen i allmänhet och MM i synnerhet. Gärdesfesten sommaren 1970, piratradiosändningar, diskussion om de fria musikhusen som alternativa forum för kultur, initiativen till möjligheter att sprida den icke-kommersiella kulturen var många och tog olika form. I detta kapitel redogörs det för hur ett par av diskussionerna kring dessa alternativa kulturformer tog sig uttryck.⁹⁸

Det viktiga just nu är inte att vi käbblar med varandra om våra olika teoretiska plattformar, utan att varje förening *praktiskt* får utveckla sig och sina idéer om hur man bäst stärker musikrörelsen. Vare sig vi är klart uttalade socialister eller ej, är väl ändå vårt mål att vi vill väcka så många som möjligt till insikt om det sneda i den kommersiella kulturen⁹⁹

Proggrörelsens mål är fortsatt detsamma: att medvetandegöra allmänheten om den kommersiella kulturen och dess effekter. Metoden för att nå målet presenteras som lokal autonomi, där nyckeln till progressivitet ligger i aktiva sociala praktiker. Dessa nya sociala praktiker är en förskjutning av musikkonserterna från större sammanhang där ett par hundra står i publiken och där det önskade resultatet (medvetandegörandet av publiken), p.g.a. en anonymitet i massan, glöms bort. Istället uppmuntras mindre och intimare musikkvällar där lokala band får möjlighet att spela sin progressiva musik och där musikerna kan interagera med publiken. ”Ett uppvaknande till medvetenhet tar lång tid, men det snabbaste sättet är att man lär

⁹⁸ Arvidsson 2008, s. 217; se även Thyren 2009.

⁹⁹ Ingemar Nilsson & Gunilla Forsberg, ”Musikdebatten måste ner på jorden!”, *Musikens Makt* nr 8 (1976), s. 16.

känna medvetna människor [...] och dessutom blir musikerna inga upphöjda idoler, utan 'det är ju grannen som står där och spelar, och kan han så kan väl jag'."¹⁰⁰

Ett uttryck för proggrörelsen alternativa kultur som genomgick en förändring under 1970-talet är den sedan 1970 årliga Gärdesfesten. De första festerna hade blivit hyllade som spontana initiativ med en nära kontakt med publiken, och som en första samling och organisering av den disparata proggrörelsen. 1974-års fest blev dock starkt kritiserad i MM, bland annat på grund av att redan den första festen hade fyllt behovet av att vara en kontaktskapande och samlande plats för proggrörelsen. 1974 hade kontakterna redan etablerats, och trots splittrade åsikter och oliktankande aktörer i proggrörelsen hade gemensamma forum etablerats. Därmed hade Gärdesfesten reducerats till att endast vara en plats där musik spelades, och det politiska uppdraget och uppvisningen av den alternativa kulturen hade flyttat till andra scener.¹⁰¹ Gärdesfesten kritiserades ytterligare för att ha blivit kommersialiserad efter att den i annonser lyfte en specifik musikbutik som lånat ut utrustning, och festen gjorde därmed reklam för ett kommersiellt företag. Att dessutom ett amerikanskt band som spelade kristen musik deltog ansågs förkastligt, då denna typ av musik endast ansågs försvåra politiskt medvetande till förmån för religiöst medvetande.¹⁰²

Två nyckelaktörer i den svenska progressiva publiceringen under 1970-talet var skivbolagen Silence och MNW (Musiknätet Waxholm), tillsammans startade de distributionsbolaget SAM-Distribution som till formen och ägandet var ett arbetarkollektiv, och ett bolag med ett kulturpolitiskt program. SAM hade 1972 gett ut en stenciltidskrift kallad *Musikens Makt* där de redogjorde för musikbranschen och de multinationella skivbolagens dominans inom denna. Tidskriften togs sedan upp igen året därpå av bl.a. Tommy Rander, Håkan Sandblad och Tore Berger och blev den tidning som denna uppsats analyserar. SAM, MNW och Silence blev viktiga instanser för proggrörelsen, i egenskap av skivbolag och en distributionsapparat fristående från de multinationella bolagen.¹⁰³

SAM:s nära relationer till och påverkan av och på proggrörelsen är ett återkommande tema i debatter och artiklar i MM. Ofta får distributionsbolaget utstå kritik för att inte genomföra icke-kommersiellt arbete som önskat. Efter att ha blivit anklagade i MM för att hantera sin egen

¹⁰⁰ Ingemar Nilsson & Gunilla Forsberg, "Musikdebatten måste ner på jorden!", *Musikens Makt* nr 8 (1976), s. 16.

¹⁰¹ Håkan Lahger, "Gärdesfesten – Som en gammal reprisfilm för fjärde gången...", *Musikens Makt* nr 8 (1974), s. 2.

¹⁰² Erik Janse, "Staten, Kapitalet och Musikfront", *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 16.

¹⁰³ Arvidsson 2008, s. 77–79.

kassa oansvarigt, när de började trycka material på tryckeriet Ordfront (vilket inte var det billigaste alternativet) försvarar de sig genom att hävda deras idealistiska målsättning. ”Hade vi låtit priset bestämma skulle vi naturligtvis tagit Roto-Press’ anbud, som var lägst, men vi ville ge jobbet åt ett progressivt tryckeri.”¹⁰⁴ SAM fortsätter med att hylla musikproduktionens decentralisering och uppkomsten av nya icke-kommersiella skivbolag, men förespråkar en centralisering av distributionen av skivorna (via SAM och Ordfront): ”Det viktiga är inte organisationens storlek, utan vem som har makten.”¹⁰⁵

Det Göteborgsbaserade skivbolaget Nacksving reflekterar dock annorlunda än SAM kring distributionsfrågan. När de grundas är det med ambitionen att vara ett musikerägt skivbolag: att i socialistisk anda låta producenterna (musikerna) äga produktionsmedlen (skivbolaget). Detta ställer krav på musikerna att själva vara engagerade i produktionen: musikerna måste vara aktiva musikpolitiker genom att själva skapa sina egna omslag, sina egna stencileringar etc. En subjektskapande aktivitet för att hjälpa proggrörelsen att växa genom närvaro och engagemang, stärkt av en decentraliserad distribution som – trots sympati med SAM – sker lokalt genom frivilliga ombud som direkt säljer skivorna till skivbutiker och privatpersoner. Ett brott mot den tradition av stora distributionsapparater som dominerar kulturen.¹⁰⁶

Ytterligare ett exempel på betydelsen av SAM för proggrörelsen är en situation och diskussion som uppstod när den fackliga organisationen YTF (Yrkestrubadurernas Förening) överges av sitt tidigare skivbolag Europafilm, efter att de lagt ned sin skivproducering. Personalen på SAM behövde därefter motivera varför YTF inte började distribuera sina skivor via SAM, och kritiserar MM för att inte ha kontaktat dem och tagit reda på fakta kring omständigheterna. Sammanfattningsvis var anledningen att ett par av YTF:s tidigare skivor granskats hårt och kritiserats av SAM för att genom insjungna snapsvisor – en uppmuntran till alkoholintag – stödjade det kapitalistiska försvagandet av arbetarklassens organisering. MM svarar: ”YTF:s skivproduktion är som helhet bra, även om det naturligtvis finns undantag. Dessa undantag är inte fler än att SAM borde kunna distribuera YTF:s skivor.”¹⁰⁷ följt av först

¹⁰⁴ Personalen på SAM, ”SAM:s version”, *Musikens Makt* nr 7 (1975), s. 19.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ ”Djärva grepp!”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 17.

¹⁰⁷ MM:s redaktion i Göteborg, ”YTF valde CBS framför SAM’. Musikens Makts kommentar.”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 23.

en anklagelse om att SAM granskar YTF hårdare än andra bolag, samt ett klagande att deras kritik inte är ett motverkande av SAM utan endast kritisk journalistik.¹⁰⁸

Efter att nu har förklarat och redogjort ett antal artiklar rörande hur institutioner och alternativa former för uttryck beskrivs i MM, kommer frågan om hur dessa ska förstås med hjälp av Williams begreppsapparat. De kommersiella skivbolagen, radion och de reglerade konstformerna (i egenskap av hegemoniska institutioner) reglerar och inkorporerar kulturen och dess uttryck i samspel med den dominerande strömningen. Det socialistiska arbetet i proggrörelsen och de alternativa uttrycksformerna är endast implicit i MM. Att verka icke-kommersiellt snarare än socialistiskt är att uttrycka ett egenvärde hos den kommersiella kulturen som är oavhängigt kapitalismen och ägandet av produktionsmedlen. Därmed är det essentiella i proggrörelsen inte att direkt sprida socialismens budskap, utan att genom nya sociala praktiker förkasta den dominerande strömningens kulturella förtryck och centralisering. Denna inställning motverkar en isolering av proggrörelsen och en exkludering av allmänheten, och öppnar för att, liksom resonemang i tidigare kapitel, medlemmar av CUF kan vara lika progressiva som medlemmarna i SAP.

Professionalismen i musiken ifrågasätts i uppmuntrandet av mindre och intima musikkvällar: det folkliga aktiva skapandet är en social praktik som effektivt och genom handling gör människor medvetna om den dominerande strömningens exkluderande position. Denna amatörism, som kan förstås som en typ av kulturell social praktik som låter publiken närma sig musikerna, är en alternativ typ av form för kulturuttryck. I en teoretisk analys förstås detta som en förhoppning om att proggrörelsen kan överge de traditions- och samhällsbundna ekonomidrivna professionalismerna med målet, att genom en ny framträngande form för proggrörelsen, skapa en ny aktiv kultur fristående från hegemoniska institutioner och den dominerande strömningen.

De hegemoniska institutionerna påverkar kontinuerligt proggrörelsen och den dominerande strömningen, men de är åtskilda. Diskussionerna i MM kring plattformarna som kulturen och strömningarna verkar på, och i vilken form, kan enligt teorin förstås som att det är inom strömningarna, snarare än inom institutionerna, som hegemonin verkar och kulturprocessen utvecklas. Att det inte är ekonomiskt gångbart att musikerna gör större spelningar, eller att gärdesfesterna faller för ekonomiskt och kommersiellt tryck, är i sig enligt denna tolkning endast symptom på hegemonins inkorporering och de starka relationerna mellan

¹⁰⁸ Personalen på SAM-distribution, ”YTF valde CBS framför SAM”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 19, 23.

den dominerande strömningen och institutionerna. Det är proggrömmningens reaktion på dessa faktorer som påverkar och utvecklar den, det är deras alternativa former och deras förkastande av vad bl. a. Gärdesfesten blivit som tvingar den dominerande strömningen att agera för inkorporering, och som därmed gör kulturprocessen till en fortgående process.

Diskussionen om Gärdesfestens kommersialisering rör kritik mot existerande former för kulturuttryck, och är en del av proggrömmningens ambitioner att kontinuerligt utveckla sin progressivitet utefter behov, eller att söka Williams för-framträngande former. Att skapa intern närhet och kontakt samt en frihet från kommersialismen ställde krav på musiken att ställa sig utanför de etablerade formerna, och när Gärdesfesten blivit kommersialiserad, måste nya för-framträngande former sökas.

Även distributionsbolaget SAM och dess funktion förstås på detta vis som en av dessa teoretiska hegemoniska institutioner, om än med starkare relationer till proggrömmningen, än till den dominerande strömningen. Det är genom SAM, i egenskap av den största progressiva distributionsapparaten, som musiker och skivor regleras och kontrolleras. När YTF inte skriver på för SAM, är det på grund av ett urval likt den selektiva urvalsprocess som den dominerande strömningen bedriver – att spela snapsvisor hade, enligt SAM, inte tjänat proggrömmningen. MM:s svar på SAM:s förhållningssätt stärker den etablerade utgångspunkten om proggrömmningen som huvudsakligen en fråga om form, en form där en traditionell politisk hårdragen aktionslinje inte bör förhindra kulturuttryck som till sin övergripande form är progressiv.

Om SAM förstås som en hegemonisk institution, blir effekten av dess nära samband med proggrömmningen tydligt gestaltat i kritiken över att SAM prioriterar den progressiva formen, snarare än att trycka sitt material på det ekonomiskt billigare alternativet. Likt hur en stor del av representanterna och de i MM publicerade artiklarna prioriterar den progressiva formen, gör SAM likadant. När SAM hävdar att det inte är storleken som är viktig, utan vem som har makten, reproducerar de den dominerande strömningens former för stora kommersiella bolag. I tidigare kapitel av denna undersökning har det refererats till diskussioner rörande proggrömmningens uppgifter, där målet inte bara är ersätta makten med en ny makt, utan att i grunden bygga upp en ny för-framträngande form för kulturuttryck. SAM:s ställningstagande angående distributionen går i polemik mot detta, likväl med tillägget att en splittrad distributionsapparat hade haft en logistiskt och ekonomimässigt negativ effekt på proggrömmningens möjlighet att nå ut till en större publik.

Kapiteldiskussion

Den typ av formmässiga medvetandegörande som presenteras i MM där allmänheten, genom den till kommersialismen alternativa formen, blir medveten om kapitalismens förtryck är ett argument och uppmuntran till att söka de former som Williams kallar för-framträngande. Det är ett försök att skapa en form där möjlig framtida opposition mot hegemonin kan tränga fram. De ståndpunkter som i MM prioriterar innehållet framför formen riskerar att sakna effektiv progressivitet eftersom de inte ämnar inkorporera aspekter av andra strömningar eller kvarlevande kulturer inom proggrörelsen, utan endast vill verka i isolation från kommersialismen (eftersom innehållet är det som bör utvecklas snarare än formen, den senare är redan etablerad och definierad som icke-kommersiell).

Argumenten för formen, och att genom en tillgänglig form kunna påverka individer till en intern psykologisk insikt om kommersialismen, är en mer ödmjuk inställning inför proggrörelsens uppgift, där en socialistisk revolution kräver medvetna människor. En sådan inställning hamnar dock likväl i riskzonen för att inte inta en tillräckligt tydlig position mot den dominerande strömningen, utan för att istället följa dess villkor och exponera sig för inkorporering inom den. Konsekvenserna om formen prioriteras framför innehållet, om progressivitet endast handlar om att lyssna på antikommersiell musik, spelar innehållet i texterna och lyssnarens politiska påverkan ingen betydande roll, och därmed riskerar proggrörelsens motståndskraft och dess kulturpolitiska påverkan att gå förlorade. Både dessa inställningar kring proggrörelsens position och fortsatta arbete diskuteras kontinuerligt i MM under åren 1973–77, dock nås aldrig en gemensam grund utan diskussionerna leder snarare till en splittring inom rörelsen, och lokala regleringar av definition av proggrörelsen börjar etableras.

Även tankarna om det svenska språket och dialekters värde skiljer sig. Att nyckeln till progressivitet, som det uttrycks i MM, är att sjunga på sitt egna folks språk är mer eller mindre oomtvistat. Likväl verkar språket och hur det används inte vara så pass essentiellt för proggrörelsen som det en gång var. I kritiken och analysen av Schlagerfestivalen som presenteras i MM hade exempelvis Portugals bidrag kritiserats, inte för sitt innehåll utan för sin språkliga form. Texten handlade om Nejlíkerevolutionen (innehållsmässigt progressivt), men eftersom låten sjöngs på portugisiska hade artisten inte utnyttjat tillfället att nå ut till en internationell publik. Därmed har språkets värde nedprioriterats till förmån för det politiskt agitatoriska och behovet att nå ut till publiken.

Detta kapitel har diskuterat proggrörelsen förhållningssätt till språket, debatter rörande form och innehåll, de progressiva skivbolagen i egenskap av institutioner med nära relation till strömningarna samt inställningen till alternativa former för kulturuttryck. Kapitlet har syftat till att från ett urval av situationer och artiklar i MM visa på försök av proggrörelsen att etablera ett alternativ till den kommersiella kulturen, och eventuella reaktioner på dessa försök. Åsikterna och tankarna i MM om dessa olika aspekter av proggrörelsen positionering varierar, men det som regelbundet uppmuntras och förespråkas är ett deltagande i de sociala praktiker som etablerar strömningens potential och verkningskraft. Allt eftersom hegemonin genom institutioner starkt kopplade till den dominerande strömningen inkorporerar alternativa uttryck via ekonomiska restriktioner och krav på annonsering eller via topplistor på svenska behöver proggrörelsen söka nya former för för-framträngande. Metoderna för att etablera sådana nya former skiljer sig, och är kontextuellt bundna till vilken situation som diskuteras. Debattörer lyfter en kombination av progressivt socialistiskt textinnehåll framfört i progressiva sammanhang, SAM vänder sig i distributionsfrågan till en effektiv centraliserad distribution medan nacksving gör det motsatta för att aktivera musikerna till ett närmande av publiken. Samtidigt förespråkas en språklig och musikaliskt formmässig mångfald. Om centraliseringen ska vara effektiv och progressiv, bör det vara en centralisering på folkets villkor. Oavsett metod, är målen detsamma – ett skapande av en alternativ icke-kommersiell kultur och ett medvetandegörande av allmänheten om den kommersiella kulturen och dess passiviserande funktion.

Proggens utmaningar

Medan de stora banden kontinuerligt hyllas i MM, och Peps Blodsbands kommersiella form undviker seriös kritik, riktar MM året 1977 stark kritik mot artisten Turid för att hon kontrakterats av det multinationella bolaget Metronome, efter att tidigare ha släppt sina skivor på det icke-kommersiella skivbolaget Silence. Samma år ökar antalet artiklar i MM som uttrycker en osäkerhet kring proggrörelsen existens och uppdrag. Något är på väg att ske i proggrörelsen, och dess position som stark antites till den kommersiella kulturen började luckras upp. Framöver redogörs för proggrörelsen interna och externa konflikter och vilken effekt dessa hade på dess position.

Turid säljer ut



Bild 3: Exempel på en kvällstidningsstil, *Musikens Makt* nr 3 (1977), s. 8.

”Turid har svikit musikrörelsen! På något annat sätt kan man inte tolka hennes avhopp från Silence.”¹⁰⁹ Dessa ord följer en intervju med artisten Turid där hon motiverat sitt avhopp från Silence med att hon vill nå ut med sin progressiva musik till en större, och ny, målgrupp. MM:s kommentar på avhoppet hävdar att det finns problem inom proggrörelsen men att de konflikter som uppstår bör lösas internt, och att lämna för ett kommersiellt skivbolag är att ge upp på proggrörelsens form, för att endast gå kommersialismens ärenden.

Artikeln, tillsammans med artiklar i efterföljande nummer där Turid replikerar, har formatet av en kvällstidnings skvallerbilaga, och orsakar starka reaktioner, både från Turid, Silence och andra insändare. Silence:s svar angående Turids avhopp hävdar att istället för att rikta hat och uppfylla ett behov av hämnd, kanske MM istället borde ”se om sitt hus och försöka se vad för mekanismer i rörelse som gör att sånt är möjligt. Kanhända kan man ana dessa

¹⁰⁹ Musikens Makt:s redaktion, ”Du låter dej köpas och sen är du såld...”, *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 11.

mekanismer genom just de rubriker som blev följden av 'avhoppet'."¹¹⁰ Silence riktar även kritik mot MM:s redaktionella val, sett till kvällstidningsformen.¹¹¹

Turid motiverar sitt byte av skivbolag med att hon räds en stagnation av rörelsen där en och samma publik kontinuerligt reproducerar dess former, och i hoppet om att kunna utveckla proggrörelsen vänder hon sig till ett kommersiellt skivbolag. Att musiken har likriktats till följd av storsäljande idoler, och att musiken spelas på samma musikforum där en och samma medelklasspublik ständigt närvarar, följer inte det progressiva mönstret utan reducerar snarare proggrörelsen till nostalgi. De konflikter som rörelsen är inblandad i är inte riktade utåt, mot den kommersiella kulturen, utan handlar om interna detaljer snarare än det större progressiva projektet:

Den farligaste tendensen i rörelsen f n är just den statiskhet som är förstadium till institutionalisering. Levande, fantasirika och progressivt syftande människor som har slutat tänka själva och helt identifierat sig med rörelsen. Till en slags likformighet i tänkande [...] I en rörelse som stelnat tenderar den fortlöpande debatten att reduceras till en massa meningslöst detalj-tjatter. Ett tjafs som resulterar i småaktig konkurrens¹¹²

Turid kritiserar proggrörelsen och MM:s förhållningssätt till sina idolbilder, och utnyttjandet av dem efter sina omedelbara behov, däribland Peps Blodsband som först blev förkastat för att spela blues (tidigare ansedd som en icke-progressiv musikstil) och som skrev på för ett kommersiellt skivbolag, för att sedan hyllas av proggrörelsen. Detta i replik på kritik om hennes brist på solidaritet med proggrörelsen: "Vems solidaritet stöder man, när man samtidigt utnyttjar ovannämnda artister och – efter behov – framhåller dem som förebilder för den progressiva rörelsens musikstilar? Den rörelse de faktiskt inte tillhör, om vi nu ska döma efter skivbolagsval – och det ska vi väl?"¹¹³

Vad kan Turids kritik säga om proggrörelsens position, och hur kan diskussionen förstås utifrån Williams teorier? Turids motivering till bytet av skivbolag grundar sig på en inställning om att proggrörelsen har förlorat sin kapacitet till förändring. De konflikter och relationer inom proggrörelsen som har en möjlighet att (genom sin lösning via bland annat

¹¹⁰ Anders Lind & Eva Wilke, "Läskig kvällstidningsstil? Ja, säger Silence", *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 8.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Turid, "Öppet brev till somliga av Göteborgs självutnämnda chefstyckare", *Musikens Makt* nr 3 (1977), s. 8.

¹¹³ Ibid.

ett urval av traditioner eller genom inkorporering av kvarlevande kulturuttryck) utveckla både proggrörelsen och på större sikt även totaliteten inom kulturprocessen genom nya former, har stagnerat. Självidentifikationen med rörelsen hos dess medlemmar har tagit prioritet över dess transformation, och snarare än att bli en aktiv instans i hegemonin med möjlighet för påverkan har den blivit inaktuell och fastnat i en statisk form och identitet som endast *ickekommersiell*. I förhoppningen att hitta för-framträngande former vänder Turid sig därmed till ett kommersiellt skivbolag, i ett försök att nå en ny publik, som hon anser proggrörelsen misslyckats med att nå. Den dominerande rörelsen har låtit vissa traditioner passera och inkorporeras i kulturprocessen (exempelvis det språkliga där artister numera kan sjunga på dialekt, eller festivalformen där Gärdesfesten fallit in i den kommersiella formen), och därmed behöver proggrörelsen fortsätta att söka nya former.

Genom att anklaga MM för att ha brustit i sin kritik mot Peps Blodsband, visar Turids resonemang även hur proggrörelsen genom ett selektivt traditionsurval nyttjar kvarlevande kulturuttryck vid behov för att stärka sin egen position, precis likt hur Stikkan Andersson ville nyttja folkmusiken.

Diskussionerna i MM kring Turids svek kommer ur frågan om hur proggrörelsen ska nå ut till allmänheten och den strukturalistiska problematiken i att vara *ickekommersiell* i ett kommersiellt samhälle. Turids metod är ett försök att hitta en ny form för att nå en ny publik i en stagnerande rörelse, medan kritiken mot henne handlar om att hon bör ha engagerat sitt missnöje internt, och på så vis uppmuntra konflikter (och därmed urval och lösningar) som kan utveckla proggrörelsen inom hegemonin.

Punken – uppkomsten av en ny rörelse

Under året 1977 började en ny musikrörelse, importerad från England, få fäste och etableras som den huvudsakliga rörelsen för ungdomar: punken (framöver kallad punkrörelsen). Denna orsakade starka reaktioner inom proggrörelsen och i MM.

Dom spökar ut sig i nazistsymboler och sjunger låtar om anarki i Storbritannien. Dom låter som Rolling Stones gjorde 1963, fast mycket sämre. Punk exploateras kommersiellt: föraktet, våldet, stampandet på tjejer, likgiltigheten, allt förs fram som den nya tidens ungdomsattityder. Började punken på gatan eller på ett skivbolagskontor? En ilska utan medvetenhet och visioner blir en

brutal högerkraft och det är klart att punken nu används i fascistiska och rasistiska sammanhang i England. En medveten musikkritik borde isolera punken och lyfta fram dom bakomliggande krafterna och angripa den massmedieindustri, som exploaterar och sprider myten.¹¹⁴

Punkströmningen kritiserar för att vara ett samlingsnamn för igenkänningsbar rockmusik, skapat av skivbolagen och massmedieindustrin i ett försök att förminska proggrörelsen. Det hävdas att punkströmningen uppkommit ur en aspekt där proggrörelsens länge brutit: identifikationen med arbetarklassen. Punkströmningen beskrivs som ett uttryck för social revolt, och därmed legitimerad som progressiv, men detta på initiativ av den kommersiella kulturen. Den är en professionalisering, en produkt skapad av massmedieindustrin med syftet att förminska musikalisk amatörverksamhet.¹¹⁵

Resonemanget om att punkströmningen är en kommersiell produkt och att dess sociala revolt endast är en metod för att locka till sig en desillusionerad arbetarklassungdom, återkommer när det finska progressiva skivbolaget Love Records släpper en skiva med punkbandet The Damned. I samband med nyheten hyllar skivbolaget bandet, och möter kritik i MM: "[det är dags att] öppna ögonen och konstatera att Love är ett helt vanligt kommersiellt bolag. Det finns inte mycket kvar av ideologi, alternativism och icke-kommersialism längre."¹¹⁶ Motiveringen sträcker sig inte längre än faktumet att de släpper en punkskiva är i sig ett tecken på kommersialism.

Punken är naturligtvis inget annat än ännu ett mode som vilket annat i ett kapitalistiskt samhälle, som är i såväl politisk som ekonomisk kris, och som antager alltmer dekadenta drag. [...] Men en protest är det naturligtvis. Dock lika lite genomtänkt som tidigare 'proteströrelser', hippies, mods, beatniks osv. Punken skiljer sig (?) från tidigare rörelser i och med att den har en arbetarungdomsförankring. Om så är fallet är det bara ett tecken på att borgarklassen försöker förleda den sunda ungdomliga protestviljan i för det rådande samhällssystemet ofarliga banor.¹¹⁷

Punkströmningen blir därmed ett motstånd mot det medvetandegörande av allmänheten om kommersialismens former som proggrörelsen strävade efter. Dess protest saknar ett kritiskt

¹¹⁴ Lars Åberg, "Punktera punken och stärk musikrörelsen!", *Musikens Makt* nr 4 (1977), s. 15.

¹¹⁵ *Ibid*, s. 14-15.

¹¹⁶ Redaktionen i Stockholm, "Love Records: -Konsumera punken!", *Musikens Makt* nr. 5-6 (1977), s. 22.

¹¹⁷ Johan Peder Dahl, "Ungdomsrevolt?", *Musikens Makt* nr 8 (1977), s. 15.

grundideal att utgå ifrån. Punkströmningens enda existensvillkor är i denna mening att vara ett motstånd mot samhällsapparaten, och inte med målet att skapa sin egna alternativa kultur likt proggrörelsen.¹¹⁸

Det stöd och den förståelse som visas för punkströmningen följer de argument som Turid lade fram när hon motiverade sitt byte av skivbolag: proggrörelsen var på väg att stagnera och hade misslyckats med att nå den arbetarklass från vilken de sökte ett socialistiskt medvetande. Angående anklagelserna att punkströmningen är fascistisk och rasistisk refereras det till antirasistiska organisationer i England, och deras syn på punkströmningen: ”Att skivindustrin strax försöker profitera på en framväxande musik är självklart för dom. Istället gläder dom sej åt den relativa klarsynthet och motståndskraft inför skivindustrins påtryckningar som finns hos dom unga musikerna.”¹¹⁹

Om nu punkbanden skulle spela som ’Rolling Stones gjorde 1963, fast mycket sämre’ (fast det gör dom inte alls) så spelar det ingen roll. För dom unga engelska rockbanden och deras publik är Mick Jagger ingenting annat än en ouppnåelig rockmiljonär och förrädare¹²⁰

De kommersiella skivbolagen och dess reklamkampanjer sägs vara oundvikliga för punkströmningen. Det är ett försök att på, från proggrörelsen, alternativa vägar föra ut sitt budskap och sin kritik mot kommersialismen. Innehållet tar prioritet över formen, och punkströmningen bör ses som en positiv injektion för de icke-kommersiella krafterna i proggrörelsen. Snarare än att vara en produkt av kommersialismen är den reaktion mot professionaliseringen, en professionalisering som även hade pågått inom proggrörelsen. Istället uttrycks en försiktig uppmaning och förhoppning om att ropen på anarki och förolämpningar av drottningen av Storbritannien kanske endast är den nya ungdomens uttryck, och en förlängning av proggrörelsens försök att positionera sig i polemik mot hegemonin:

¹¹⁸ Johan Peder Dahl, ”Ungdomsrevolt?”, *Musikens Makt* nr 8 (1977), s. 15.

¹¹⁹ Bengt Eriksson, ”PUNK”, *Musikens Makt* nr 7 (1977), s. 7.

¹²⁰ Ibid.

Eller är det kanske så, att en musik som fötts ur depressionens, arbetslöshetens och inflationens engelska klassamhälle, också har en del att säga arbetslösa ungdomar i det kapitalistiska svenska samhället med sin depression, arbetslöshet och inflation?¹²¹

De kritiska reaktionerna på punkströmningens intåg är symptomatiska för en stagnerande proggrörelse. Risken för stagnation uttrycktes även av Turid, men hur kan vi med hjälp av Williams begrepp förstå och tolka MM:s och proggrörelsens relationer till, och kritik av, en ny, alternativ rörelse? MM:s kritik fungerar utifrån denna förståelse som att det är den dominerande rörelsens hegemoniska funktion som har inkorporerat ett visst urval av aspekter från både punk- och proggrörelsen med effekten av att det försvagar den senare. De effektiva aspekterna som hade fått ett större genomslag hade inkorporerats, och fanns därmed att finna utanför proggrörelsen. Genom att skapa rubriker och uppmärksamhet kring punkrörelsen kan den dominerande rörelsen och hegemonin, genom nyttjandet av massmedia, övertala allmänheten om att folket är trötta på den konstiga, abstrakta proggmusiken. Det är i identifikationen med arbetarklassen som den dominerande rörelsen, genom punkrörelsen, försökt att inkorporera aspekter av proggrörelsen inom sig själv.

Därmed är punkrörelsen en framträngande kultur, så som Williams begrepp definierar det, i dess rätta bemärkelse: den opponerar sig gentemot den dominerande rörelsen med dess revolt, anammande av tabubelagda symboler och brott mot etablerade musikaliska mönster. Problematiken i detta utifrån MM:s kritik, ligger i att punkrörelsen inte sökt någon för-framträngande form, en arena där den kan verka fritt från kommersialismen, utan uppstått spontant och framträngande inom ramarna för den dominerande rörelsen. Samtidigt kan det ses som ett försök av punkrörelsen att, likt hur Turid sökte en ny publik, genom kommersialismen finna för-framträngande former för sin kritik mot dominerande rörelsen.

När punkrörelsen i MM försvaras med att det sägs att Mick Jagger inte är annat än en ouppnåelig rockmiljonär, fungerar det i denna teoretiska förståelse som ett tecken på att proggrörelsen har blivit en inkorporerad del av hegemonin, om än som en inaktiv sådan. Liket hur den dominerande rörelsen använde kulturella idoler för få publiken att drömma om något ouppnåeligt och därmed passiviserades, har även 60-talets musik gått samma väg. Proggrörelsens idoler var storsäljare – även Turid uttryckte en oro över ett idolskapande av

¹²¹ Bengt Eriksson, ”PUNK”, *Musikens Makt* nr 7 (1977), s. 7.

Hoola Bandoola Band – och effekten av detta blev en omöjlighet för ungdomen att identifiera sig med dem. Punkströmningen var en dialektisk fortsättning, som genom traditionsurval kunde nyttja aspekter av proggrörelsen (bland annat identifieringen med ungdomen, amatörismen och gör-det-självis-andan) och samtidigt förbättra den. Den under MM:s första 4 år pågående diskussionen kring hur man bäst kan nå ut med sitt budskap till allmänheten, om det är via formen eller innehållet, fulländades av punkströmningen – sett till hur väl den nådde arbetarklassungdomen.

Stagnation och en homogen stil

Oron över att proggrörelsen i sin kontinuerligt utvecklande antikommersialism skulle stagnera, att den skulle likriktas eller bli utsatt för vänsterdogmatism var inte ny året 1977. Att inkludera en mångfald av kulturuttryck hade varit högt prioriterat, och i MM uttrycks problematiken kring detta och proggrörelsens oförmåga att nå ut till en publik större än den sedan Gärdesfesten etablerade. Denna oförmåga förklaras utifrån både ekonomiska idémässiga orsaker:

Denna strypning av nödvändiga impulser för musikerörelsen, har resulterat i ett minskat lyssnarintresse för den progressiva musiken, en utveckling som nu slår tillbaka på musikställen rent ekonomiskt. (En sak man kan lära av ett kommersiellt företag är: ett expansivt företag måste ha en rik fantasi till nyskapande en extrem känslighet för strömningar i samhället samt djärvhet att våga satsa på något nytt och oprövat.)¹²²

Den kulturella mångfalden inom proggrörelsen och dess uppmaning till lokal autonom organisering – och därmed en möjlighet för lokal sekterism – ledde, genom ett idolskapande och kanoniserande av ett fåtal band som lyckats slå igenom även utanför rörelsen, till ett utestängande av nya influenser. Lokala platser för spelandet av musik hade kunnat sätta sin egen kulturpolitiska agenda, och därmed själva styra och exkludera nya intryck. För att riktigt lyckas med sitt uppdrag hade dessa uppdelade enheter inom proggrörelsen behövt

¹²² Hans Larsson, ”Kritiskt läge”, *Musikens Makt* nr 2 (1976), s. 22.

praktisera den djärvhet, fantasi och känslighet för strömningar som kommersialismen praktiserade.¹²³

Vid minst två ytterligare tillfällen i MM uttrycks denna problematik, dels när en skribent beklagar sig över att han känner skam när han lyssnar på icke-progressiv rock, och uppmanar till att ”man måste väl för faen få tycka om den musik man vill utan att behöva rodna när man lättar lite på den progressiva masken.”¹²⁴ En annan frustreras över en uppfattad homogenitet i proggrörelsens klädstil, där en etablerad klädstil strider mot den progressiva mångfalden och endast tjänar kapitalisterna: ”Vi kan tänka oss att alla dessa importörer av begagnade armékläder har en lika strålande marknad, som de som säljer alla djävla snobbkläder.”¹²⁵

Klagomål över en homogenitet och likriktning hos proggrörelsen visar på tecken över proggrörelsen och MM:s stagnation. Eller ”som Turid sa, så har musikrörelsen och även MM svårigheter med att nå den publik som den borde och vill nå. Musikrörelsen har i sig blivit en isolerad grupp, vilket medför att intrycken kan bli lite inskränkta och att utvecklingen stannar av.”¹²⁶

Det paradoxala försöket av proggrörelsen att finna en enhet i mångfalden, exemplifierat av förklaringarna ovan om att lyckas samla ett flertal skilda musikgenrer, stilar och politiska åsikter i ett gemensamt motstånd mot kommersialismen, var ingen effektiv metod för att lösa konflikterna och etablera proggrörelsen som motstånd mot den dominerande rörelsen. Till skillnad från den senare lyckades proggrörelsen inte på ett effektivt sätt inkorporera nya eller kvarlevande kulturuttryck inom sin egen ordning. Snarare än att inkorporera framträngande kulturuttryck, eller aktualisera kvarlevande, inom proggrörelsen diskuterades dessa istället konstant – och lokala autonoma urval för inkorporering splittrade rörelsen ytterligare.

Sekterismen och mångfalden resulterade i att det inte fanns någon homogen proggrörelse inom vilken faktiskt hegemoniskt motstånd och ett ersättande av den kommersiella kulturen kunde ske. När rörelsen kritiserades för att skambelägga övrig musik eller för att dess medlemmar har en likartad klädstil, tyder det på att försöket att hitta en enhet i mångfald hade blivit underordnat den progressiva renlärigheten – en renlärighet som ej var

¹²³ Hans Larsson, ”Kritiskt läge”, *Musikens Makt* nr 2 (1976), s. 22.

¹²⁴ Jesper Hagström, ”-Jag skäms när jag köper rock”, *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 15.

¹²⁵ Mats och Bo, ”Måste man ha slappa byxor och arméväska för att bli accepterad?”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 19.

¹²⁶ Jonas Terdin, ”-Lägg av nu, Makten! Tänk på läsarna!”, *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 8.

definierad och lokalt avgörande – och både inkorporerandet av nya kulturuttryck samt sökandet efter en vidgad publik hade blivit nedprioriterat.

Kapiteldiskussion

Oron över proggrörelsens stagnation, likriktning och utsatthet för vänsterdogmatism uppstod inte i samband med dramat kring Turid och diskussionerna om punkrörelsen, utan var en återkommande diskussion i MM redan från starten 1973. Dessa två situationer är dock tydliga exempel på hur proggrörelsen genom MM reagerade och tog ställning för, eller emot, interna hegemoniska konflikter.

Diskussionerna i MM om hur musikerna ska förhålla sig till politiken, om hur musiken ska låta och om det är formen eller innehållet som är bärare av progressivitet pågår kontinuerligt. Sekterismen blir tydligare åren 1976–77 när allt fler debattartiklar i MM diskuterar olika politiska falangers ingångar och hur proggrörelsen bör följa det socialistiska arbetet och programmet hos antingen SAP, SKP eller KFML(r).

Att proggrörelsen använder Peps Blodsband liknande hur Stikkan Andersson använder folkmusiken, som kvarlevande kulturuttryck tillgängliga för att legitimera rörelsens position, visar på hur proggrörelsen inte stod utanför hegemonin. Den var en del av kulturprocessen, och trots dess försök att stå utanför nyttjade den samma mekanismer som den dominerande rörelsen. Att proggrörelsen däremot inte lyckades inkorporera dessa kvarlevande (eller framträngande, i förhållande till punkrörelsen) uttryck med en tillräckligt rik fantasi, djärvhet eller känslighet för trender, ledde endast till ytterligare sekterism och isolation.

Att proggrörelsen 1977 var på väg mot stagnation och förlorad relevans för samhällets kulturpolitik uttrycktes bland annat av Turid. Allt eftersom att de tidigare, för proggrörelsen, idealiserade symbolbanden lades ned och politisk sekterism tog över icke-kommersialismen på debattsidorna, blev proggrörelsen allt mer inaktuell i kulturprocessen. Kampen för för-framträngande former avtog, tillsammans med proggrörelsens relation till direkta sociala praktiker och spontanitet som istället övertogs av den framträngande punkrörelsen.

Proggströmningen, genom MM, hade isolerat sig från utomstående och framträngande intryck. Den tidigare ungdomens kulturella strömning hade i sina interna debatter om detaljer och politik förlorat sin kraft för extern påverkan, för att därefter fullt ut inkorporeras inom hegemonin som en kvarlevande kultur, tillgänglig för framtida legitimering av hegemonin genom en selektiv traditionsmetodik.

Avslutande diskussion

”[*Musikens Makt*] har främst gått till eftervärlden som ett exempel på hur ointressant musikjournalistik kan bli när politiken överordnas musiken genom att den politiska hållningen blir ett slags måttstock för analysen och värderingen av musik.”¹²⁷ Håkan Thörns hårda ord om MM är talande för tidningens resonemang kring musiken. Denna undersökning har diskuterat och försökt förstå vad som är en disparat kulturpolitisk strömning, präglad av politisk sekterism och prioritet. Skribenter, musiker och redaktioner försvarar sin egna ställning och sina egna tankar om vad proggrörelsen är eller bör vara och försöker, utifrån sin egna politiska hållning, motivera sin position.

Tydligt är att ingen hållning är oskyldig till att proggrörelsen misslyckades med att finna sina former, och i slutändan verkar det som att de som hävdade att det inte går att vara icke-kommersiell i ett kapitalistiskt samhälle hade en poäng. Möjligtvis låg proggrörelsens svårigheter att genomföra sina kulturpolitiska omvälvningar i dess försök att inkludera varje musiker, musikstil – de visade även sympati med medlemmarna i svensktoppens dansband – och politisk åsikt under anti-kommersialismens namn. Försöken att hitta för-framträngande former hade avstannat, och det blev snarare ett försök att etablera en framträngande kultur utan att ha funnit möjligheterna för detta. När sedan konflikter uppstår, och en ny strömning tar över dess position genom en tydligare begränsning av musiken, hamnar proggrörelsen i kris.

Den kommersiella musiken uttrycktes vara passiviserande och endast vara ett indoktrineringsverktyg för det kapitalistiska systemet, nyttjat för att kontrollera människor för ökad produktion och minskat motstånd: ett verktyg för kapitalismens självbevarelse. Det gjorde musik till en vara som ständigt ska ge ökad profit, inte nödvändigtvis för skaparna av musiken utan för skivbolagsägarna. Önskemålet var att proggmusiken skulle vara motsatsen till

¹²⁷ Håkan Thörn, 1968. *Revolutionens Rytmer. En berättelse om hur musik och uppror skakade världsordningen* (Göteborg: Daidalos, 2018), s. 30.

kommersialismens musik, en musik sprungen ur folks verkligheter snarare än ur deras drömmar (bortsett möjligtvis från en kollektiv dröm om det socialistiska samhället). Diskussionerna om proggen varande och existensberättigande som antites till den kommersiella musiken, samt prioriteringen av en progressiv renlärighetsprincip snarare än aktion, var ett resultat av inställningen om proggen som slutmålet snarare än ett steg på vägen till krossande av kommersialismen. Detta kan ses som en effekt av de eviga diskussionerna om det är formen eller innehållet som bär progressiviteten, och en kan fråga sig varför de inte nöjde sig med sin nuvarande form och lät (i sann dialektisk anda) punken, som hade inkorporerat vissa progressiva aspekter, ta över som huvudsakligt motstånd mot den dominerande strömningens kultur.

Följaktligen blev proggrörelsen och MM, med alla rätta, anklagade för hyckleri. Ett effektivare sätt att motsätta sig kommersialismen hade, utifrån denna undersökning, varit att agera för att inkorporera andra kulturuttryck – även aspekter av den kommersiella – inom sig själv. Det var just den prioriteringen av den progressiva renlärigheten som orsakat proggrörelsens stagnation, sett till bland annat hur Turid blev förkastad för att inte följa den etablerade progressiva formen och dess institutioner.

Angående frågan form-innehåll finns inget entydigt svar på hur proggen positionerade sig utan åsikterna går isär och de båda fyller olika syften. Progressivitet i formen skulle vara ett sätt att bryta mot de – av kommersialismen och dess institutioner – reglerade formerna för kultur, medan innehållet skulle leda proggen och dess publik mot ett socialistiskt medvetande.

För proggen och MM var behovet att nå ut med sitt budskap om kommersialismens förkastelse ett nyckelkriterium för att vara värd att kallas progressiv. I denna uppsats har det inkluderats ett urklipp av ett manifest emot SR, med uppmaningen till läsarna att klippa ut det och skicka vidare för att visa sitt missnöje. Sådana typer av uppmaningar sker regelbundet, men problematiken ligger i hur budskapet ska nås ut. I slutändan reduceras diskussionerna i MM till att handla enbart om text eller musik. Angående denna fråga om form-innehåll finns heller inget entydigt svar på hur proggen positionerade sig, utan åsikterna går isär och de båda fyller olika syften. Progressivitet till formen skulle vara ett sätt att bryta mot de, av kommersialismen och dess institutioner, reglerade formerna för kultur. Medan innehållet skulle leda proggen och dess publik mot ett socialistiskt medvetande. Nya initiativ, och försök att utveckla proggen i dessa frågor, ledde ofta till en kritik liknande den som riktades mot Turid och punken.

Diskussionerna i MM har sällan någon djupare teoretisk utgångspunkt, utan grundar sig i ett enkelt dogmatiskt vänsterresonemang. Möjligtvis är detta på grund av tidningens ambition att vara en tillgänglig, och referenser till obskyra marxistiska tänkare hade komplicerat innehållet. Likväl bör nämnas att, i och med att proggrörelsen var splittrad, finns det från MM externt material med tydligare politiska och teoretiska resonemang om vart proggrörelsen bör röra sig.¹²⁸

Till sist bör det upprepas att även om proggrörelsen direkt kulturpolitiska effekter må vara irrelevanta på 2010-talet, existerar den likväl som en kvarlevande kultur. Dess idoler och arv (Hoola Bandoola Band och Mikael Wiehe, Nationalteatern och Ulf Dageby, Blå Tåget och låten ”Den ena handen vet vad den andra gör”, eller Ebba Gröns tolkning ”Staten & kapitalet”) fortsätter vid tillfällen att återaktiveras som kvarlevande och inkorporerade kulturaspekter. Oavsett om det genom offentliga upprop i protest mot något samhällsfenomen, en nostalgisk tillbakablick på en svunnen tid, eller om den borgerliga tidigare statsministern Fredrik Reinfeldt (precis som hur musiken beskrevs i MM tappa sin politiska effekt om Olof Palme kan sjunga med) sjunger med i refrängen och säger att ”en fest då det inte dansas till ’Staten & Kapitalet’ är ju inte en riktig fest”¹²⁹, existerar proggrörelsen likväl latent i vår samtida kultur. Kvarlevande och inkorporerad inom hegemonin och som en del av kulturprocessen.

¹²⁸ Bland det externa materialet kan nämnas tidningen *Rödruvan* (1973-81), utgiven av organisationen Röd Ungdom, samt skriften *Folket har aldrig segrat till fiendens musik. Musikpolitiska artiklar* (1977), Utgiven på oktoberförlaget. Båda två refereras vid tillfällen i *Musikens Makt*.

¹²⁹ ”Om det inte dansas till ’Staten & kapitalet’ är det ju inte en riktig fest”, Aftonbladet, <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/3j11Wq/om-det-inte-dansas-till-staten--kapitalet-ar-det-ju-inte-en-riktig/promo> [hämtad 6/5 2019, utskrift hos författaren].

Litteraturförteckning

Tryckta källor – osignerade artiklar i Musikens makt

- ”ABBA i knätofs!”, *Musikens Makt* nr 10 (1976), s. 9.
- ”Bredare! Bättre!”, *Musikens Makt* nr 4 (1976), s. 2.
- ”Det här är nr 2 av musikens makt (och märklighet.)”, *Musikens Makt* nr 2 (1973) s. 24.
- ”Djärva grepp!”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 17.
- ”Efter 21 nummer – hur har det blivit?”, *Musikens makt* nr 5-6 (1975), s. 36.
- ”En analys av: den progressiva musikärelsen”, *Musikens Makt* nr 10 (1974), s. 2-3, 18-19.
- ”Front mot EUROPA schlager!”, *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 7.
- ”Fyra x Hoola på topplistan”, *Musikens Makt* nr 7 (1977), s. 10.
- ”Liten em-schlageranalys”, *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 12-13.
- ”Lönsam musik. ’Man hör den inte’”, *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 2-5.
- ”Maktens musik...”, *Musikens Makt*, nr 1 (1973), s. 1.
- ”Schlagerfestivalen rycker närmare...”, *Musikens Makt* nr 1 (1975), s. 12-13.
- ”Större än vi kunde drömma om!” *Musikens Makt* nr 2 (1973) s. 2.
- ”Vad menar kineserna?”, *Musikens Makt* nr 7 (1974), s. 8.

Tryckta källor – signerade artiklar i Musikens Makt

- Andersson, Kenny, ”-Goddag. Får vi spela jazz på ert musikforum? -Nej tyvärr, vi är allt för medvetna”, *Musikens Makt* nr 9 (1975), s. 10-11.
- Berggren, Olle, ”Musik. Musik att kontrollera känslor med”, *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 3-5.
- Berg[g]ren, Olle, ”Schlagermusiken och de kulturella tomrummen”, *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 4-5.
- Diesen, Christian, ”Revolutionen är ingen rock~gala”, *Musikens Makt* nr 1 (1974), s. 10-11.

- Diesen, Christian, "Öppna dörren igen, säger farfa(r), men... GLÖM INTE KLASSANALYSEN!", *Musikens Makt* nr 4 (1974), s. 6-7.
- Diesen, Christian & Jonsvik, Peter, "Klasskänsla eller arbetarromantik", *Musikens Makt* nr 7 (1976), s. 16-17.
- Eriksson, Bengt, "PUNK", *Musikens Makt* nr 7 (1977), s. 7.
- Ermalm, Lasse, "... och detta ska man få höra...", *Musikens Makt* nr 11-12 (1975), s. 7.
- Gartz, Thomas & Bankier, Channa, "Varför ere så tråkigt?", *Musikens Makt* nr 4 (1973), s. 19.
- Gartz, Thomas & Bankier, Channa, "Nytt svar till Diesen 1", *Musikens Makt* nr 3 (1974), s. 14.
- Hagström, Jesper, "-Jag skäms när jag köper rock", *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 15.
- Håkansson, Bertil, "Bakgrundsmusik på arbetet... Men vad säger facket?", *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 6-7.
- Håkansson, Bertil, "Hit kan du inte köpa biljetter – trots att stolar står tomma!", *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 13.
- Janse, Erik, "Staten, Kapitalet och Musikfront", *Musikens Makt* nr 9 (1974), s. 16.
- Johansson, Anders & Lindström, Ludde, "Om analysen av den progressiva musikrörelsen", *Musikens Makt* nr 3 (1975) s. 14-15.
- Lahger, Håkan, "Gärdesfesten – Som en gammal reprisfilm för fjärde gången...", *Musikens Makt* nr 8 (1974), s. 2.
- Larsson, Hans, "Kritiskt läge", *Musikens Makt* nr 2 (1976), s. 22.
- Lind, Anders & Wilke, Eva, "Läskig kvällstidningsstil? Ja, säger Silence", *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 8.
- Mats och Bo, "Måste man ha slappa byxor och arméväska för att bli accepterad?", *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 19.
- MM:s redaktion i Göteborg, "'YTF valde CBS framför SAM'", *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 19, 23.
- Mosskin, Peter, "Om svamp, trovärdighet och arbetarromantik", *Musikens Makt* nr 5-6 (1976), s. 10-11, 15.
- Musikens Makt:s redaktion, "Du låter dej köpas och sen är du såld...", *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 11.
- Nilsson, Ingemar & Forsberg, Gunilla, "Musikdebatten måste ner på jorden!", *Musikens Makt* nr 8 (1976), s. 16.
- Peder Dahl, Johan, "Ungdomsrevolt?", *Musikens Makt* nr 8 (1977), s. 15.
- Personalen på SAM, "SAM:s version", *Musikens Makt* nr 7 (1975), s. 19.

- Rander, Tommy, "Fienden är medvetandeindustrin", *Musikens Makt* nr 4 (1975), s. 8.
- Rander, Tommy, "Det räcker inte med prat och sång", *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 23.
- Redaktionen i Göteborg, "Man tvingas spela den här skiten för att Flamingokvintetten är så populär", *Musikens Makt* nr 8 (1975), s. 5-6.
- Redaktionen i Stockholm, "Love Records: -Konsumera punken!", *Musikens Makt* nr. 5-6 (1977), s. 22.
- Sandblad, Håkan, "Det är en belastning att vara musikalisk i den här branschen", *Musikens Makt* nr 3 (1975), s. 2-3.
- Sundberg, Erik, "10 CC. En studie i humor och satir" *Musikens Makt* nr 2 (1975), s. 4-6.
- Terdin, Jonas, "-Lägg av nu, Makten! Tänk på läsarna!", *Musikens Makt* nr 2 (1977), s. 8.
- Timm, Mikael, "Musikens Myter", *Musikens Makt* nr 1 (1977), s. 8.
- Turid, "Öppet brev till somliga av Göteborgs självutnämnda chefstyckare", *Musikens Makt* nr 3 (1977), s. 8.
- Åberg, Lars, "Punktera punken och stärk musikrörelsen!", *Musikens Makt* nr 4 (1977), s. 14-15.
- Österholm, Peo, "Vad menar kineserna?", *Musikens Makt* nr 5 (1974), s. 19-20.

Litteratur

- Arvidsson, Alf, *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965-1980* (Möklinta: Gidlunds förlag 2008).
- Eagleton, Terry, *Ideology. An Introduction*, (London: Verso 2007)
- Fornäs, Johan, *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* (Göteborg: Röda bokförlaget 1979).
- Fornäs, Johan, *Tältprojektet. Musikteater som manifestation* (Stockholm/Göteborg: Symposium Bokförlag 1985).
- Fornäs, Johan, "Introducing capitalism: Current Crisis and Cultural Critique", *Culture Unbound* 6:(1) (2014), s. 15-38, doi: 10.3384/cu.2000.1525.1461
- Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, trans. ed. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers 1971).
- Lahger, Håkan, *Proggen. Musikrörelsens uppgång och fall* (Stockholm: Atlas 1999).
- Ricoeur, Paul, "Förklara och förstå. Text – Handling – Historia", i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993), s. 65-98.

Ricoeur, Paul, "Hermeneutik och Ideologikritik", i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1993), s. 99-166

Snedeker, George, "Between Humanism and Social theory: The Cultural Criticism of Raymond Williams", *Rethinking Marxism*, 6:1 (1993), s. 104-114, doi: 10.1080/08935699308658046

Thyrén, David, *Musikhus i centrum. Två lokala praktiker inom den svenska progressiva musikämbandet. Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg* (Stockholm: Stockholms Universitet 2009).

Thörn, Håkan, *1968. Revolutionens Rytmer. En berättelse om hur musik och uppror skakade världsordningen* (Göteborg: Daidalos, 2018)

Williams, Raymond, *Marx och kulturen. En diskussion kring marxistisk kultur- och litteraturteori*, (Anette Rydström, Övers.), (Stockholm: Bonnier 1980)

Internet

Aftonbladet

www.aftonbladet.se

Svenska Dagbladet

www.svd.se

Sveriges Television

www.svt.se

Bilder

Bild 1: *Musikens Makt* nr 11-12 (1974), s. 2.

Bild 2: *Musikens Makt* nr 2 (1975), s. 16.

Bild 3: *Musikens Makt* nr 3 (1977), s. 8.