

## Vad betyder det att musik är ”live”?

*Rasmus Fleischer*

**Levande musik har länge premierats av både politiker och musiker. Men vad är det som är ”levande”? Och hur har det förändrats över tid?**

Hur dör musik? Frågan kan tyckas märklig, men är ändå inte opåkallad. Levande musik är ju ett etablerat begrepp, som låter antyda att musik även kan avnjutas i livlös form. Vårt sätt att tala om musik rymmer onekligen en värdering, som är närvarande även i den statliga kulturpolitiken, som länge haft som uttalad målsättning att ”främja levande musik”.<sup>1</sup> Vad som då ska främjas är inte musikalisk kvalitet i en snäv mening, utan *ett visst sätt att utöva eller uppleva musik*. En musikstil, en komposition eller en inspelning kan inte vara ”levande”. Så som begreppet används i dag, syftar det inte på immateriella *verk*, utan på materiella *situationer*. Den här artikeln kommer att ställa frågan vad som präglar dessa situationer och hur det kom sig att man omkring 1930 plötsligt började tala om ”levande musik” som en företeelse att värna.

Nu mera tycks uttrycket ”livemusik” ha tagit över i vardags-språket<sup>2</sup>, men innebörden är densamma. Levande musik – eller livemusik – syftar på de situationer där musik framförs av musiker inför en publik. För att avnjuta levande musik är det alltså nödvändigt att vid en given tid ta sig till en given plats, dit även andra

människor har tagit sig i samma syfte. Begreppet syftar alltså på någonting som både är kroppsligt och kollektivt. Intressant nog tycks det också vara kopplat till synen snarare än till hörseln. Att publiken får möjlighet att *se* musikerna är avgörande: ”jag såg dem live” är en vanligare fras än ”jag hörde dem live”.

Här bör det påpekas att det engelska adjektivet *live* i sammanhanget har en bredare uppsättning av betydelser än svenskans ”levande”. En konsert kan ”sändas live” (direktsändas) i radio, men det betyder inte att den som sitter hemma vid radion blir serverad ”levande musik”. Samma sak med fenomenet ”liveinspelning” som betecknar en inspelning gjord i närvaro av publik. Den som sett en videoinspelning från en konsert kan inte påstå sig ha sett den aktuella artisten ”live”.

Uppenbarligen finns det en etablerad uppfattning om att det levande framförandet rymmer vissa unika kvaliteter, som inte låter sig reproduceras på teknisk väg. Att definiera dessa kvaliteter har emellertid visat sig svårt. Musik- och teaterforskare har närmast sig frågan via begreppet *liveness*.<sup>3</sup> I sin bok med samma titel driver Philip Auslander tesen att det i själva verket inte finns något unikt i det levande framförandet. Vad som anses vara ”live” är bara en social konstruktion, en uppsättning manér som nöjesindustrin använder för att iscensätta något som ska förefalla autentiskt. Den positiva värderingen av levande musik är, enligt Auslanders synsätt, mest av allt uttryck för en kulturkonservativ reaktion mot medieteknikens obönhörliga framåtskridande.<sup>4</sup>

En parallell kan dras till hur man inte började tala om ”levande ljus” förrän det elektriska ljuset börjat breda ut sig.<sup>5</sup> ”Levande musik” är på motsvarande sätt ett begrepp som fått sin betydelse genom att kontrasteras mot bruket av ny teknik. Dess motsats antas ofta vara *inspelad* musik. Men det är inte självklart att just ljudinspelningen var den teknik som tvingade fram tanken på att musik kan vara antingen levande eller död.

Alltför ofta har det förutsatts att musikhistorien tog en helt ny vändning år 1877 när Thomas Edison presenterade sin fonograf. Men såväl före som efter Edison har tekniska innovationer förändrat musikens förutsättningar. Cembalon och synthesizern är exempel på medietekniker, liksom konsertsalen, för att inte tala om notskriften. Alla har de möjliggjort helt nya former av musik, samtidigt som de i viss mening har fjärrat musiken från människokroppens inneboende förmågor. Inte sällan har musiker stridit om vilka medel som är legitima. Det speciella med begreppet ”levande musik” är att det länge har framstått som så självklart vad det åsyftar – och att det är någonting värdefullt.

Från att ljudinspelningens historia tog sin början år 1877, skulle det dröja över ett halvsekel innan ”levande musik” blev ett begrepp. Under tiden växte det fram en hel skivindustri utan att den inspelade musiken uppfattades som ett hot mot den framförda. Anledningen var att varken fonografen eller grammfonen – två rent mekaniska ljudmedier – kunde prestera särskilt hög ljudvolym genom sina trattar. Detta förändrades på 1920-talet med den nya tekniken för elektronisk signalförstärkning via vakuumpör. Först med denna volymökning kunde den inspelade musiken på allvar konkurrera med levande orkestrar – och först då blev det aktuellt att fråga sig om det levande framförandet har unika kvaliteter.

Detta var en slutsats som framträdde i min doktorsavhandling i historia, *Musikens politiska ekonomi* (2012). Där studerade jag bland annat hur de organiserade musikerna förhöll sig till den högtalarförstärkta musikens intåg i offentligheten, som inleddes med övergången till ljudfilm. När högtalaranläggningar år 1929 installerades på de första biograferna i svenska storstäder, innebar det ju också att biograforkestrarnas musiker blev utan arbete – och detta vid samma tid som den ekonomiska depressionen slog till.

När jag studerade tidskrifter från denna tid, i synnerhet Musikerförbundets organ *Musikern*, fann jag att begreppet ”levande musik”

etablerades i Sverige just år 1929. Under de följande åren utkristaliserades den motsatsställning mellan ”levande musik” och ”mekanisk musik” som under lång tid kom att bli ledstjärna för såväl musikerfackliga som kulturpolitiska strävanden. För att belägga detta skifte begreppshistoriskt är det dock önskvärt med ett bredare källmaterial än det jag använde i min avhandling. Efter att min avhandling färdigställdes, har en sådan breddning underlättats radikalt tack vare Kungliga bibliotekets arbete med att digitalisera svensk dagspress. Genom att helt enkelt söka efter frasen ”levande musik” bekräftas slutsatsen att detta begrepp fick sin nuvarande betydelse år 1929, med Musikerförbundet som viktig aktör. Därtill ges intressanta exempel på hur samma uttryck förekom även dessförinnan, men då med en helt annan innebörd.

#### ”LEVANDE MUSIK” SOM NATIONALROMANTISK PAROLL

Under 1920-talet användes ”levande musik” som positivt värdeomdöme av flera musikkritiker i Stockholmspressen. Det syftade då inte på själva konsertsituationen, utan på de kompositioner som framfördes. En orkesterdikt kunde beskrivas som ”ett stycke impulsiv och levande musik”<sup>6</sup> och en solist kunde berömmas för sin förmåga att föra vidare det som är ”levande” i ett musikstycke.<sup>7</sup>

En särskilt tydlig innebörd fick uttrycket hos den omstridda Wilhelm Peterson-Berger som var en av sin tids mest lästa kulturskribenter, verksam i *Dagens Nyheter* fram till 1930. Utifrån sin starkt nationalromantiska position drev han, från 1910-talets mitt, en allt mer affekterad kampanj mot ”kakofonin”, det vill säga de modernistiska tendenserna i musiklivet.<sup>8</sup> ”En av hans fasta övertygelser var att den västerländska kulturen vilade på den tonala musiken, på dur/moll-systemet”, konstaterar musikvetaren Henrik Karlsson i sin biografi över Peterson-Berger.<sup>9</sup>

Peterson-Berger beskrev den musikaliska modernismen som konstlad, sökt, rotlös och bunden till abstrakta formler: ”Det är för den innevarande musikepoken utomordentligt karaktäristiskt att man likasom sökt avskaffa all verklig inspiration, alla ingivelser och impulser ur det omedvetna, och ersätta dem med medvetet receptskrivveri.” Levande musik betecknade därmed motsatsen till all sådan modernism. Endast genom att ingjutas med en individuell och nationell karaktär kunde musiken bli och förbli levande, enligt Peterson-Berger.<sup>10</sup> En likartad position anas även hos musikrecensenten Herman Glimstedt i *Afionbladet*, när denne använde uttrycket i sina recensioner.<sup>11</sup>

Också i texter som berörde framföranden av tidig musik och folkmusik använde kritikerna stundom ”levande musik” som positivt omdöme. Det syftade då på en musikalisk praktik som ansågs befinna sig i en levande tradition, i motsats till de framföranden som hade karaktären av ”historisk dokumentation” eller ”kuriosum”.<sup>12</sup> Även här fick attributet ”levande” uttrycka en värdering i linje med nationalromantikens ideal.

#### ”LEVANDE MUSIK” SOM MOTPOL TILL ”MEKANISK MUSIK”

Ljudfilmens svenska premiär skedde den 2 maj 1929 i Stockholm. Biografbesökare uppgav att ljudkvaliteten varit usel, vilket lugnade Musikerförbundet; ”försöken att ersätta den levande musiken med mekaniska musikinstrument ha alltså enligt vår mening slagit synnerligen illa ut”, konstaterade *Musikern*.

Tanken på en konflikt mellan ”levande musik” och ”mekanisk musik” var av allt att döma ny. Närmare bestämt hade den introducerats i januari 1929, då *Musikern* publicerade en kommuniké från Internationella musikerunionen, som diskuterade risken för att musikers arbetstillfällen skulle försvinna när ”den mekaniska

musiken” breddade ut sig. Detta kan ha varit första gången i Sverige som begreppet ”levande musik” användes i sin nya innebörd. Tidigare hade musikkritiker reserverat detta värdeomdöme för särskilt högtstående verk, men hädanefter skulle det räcka att musiken framfördes av en orkester på plats. Ännu en tid förblev det dock oklart *varför* denna rumsliga närvaro var så viktig.

Under våren 1929 fördes diskussionen mest bland musiker och biograffolk, men på höstkanten – när allt fler Stockholmsbiografer valde att installera högtalarsystem – engagerade sig även *Dagens Nyheter*. Ljudfilmen ”är ett surrogat för levande tal och levande musik”, skrev tidningens ledarsida och varnade för de ekonomiska intressen ”som av hela vår civilisation vill göra ett amerikanskt genomsnitt”. Utan att helt förkasta ljudfilmen pläderade DN för att låta stumfilmen leva vidare, sida vid sida, ty ”det vore barbariskt, om de levande filmorkestrarna skulle dödas av skivornas och trattarnas mer eller mindre opersonliga och jämnstruktura spel och sång”.<sup>13</sup>

Ledarartikeln bidrog till att sprida idén om att ”levande musik” rymde en oersättlig kvalitet. Samma vecka började det dyka upp annonser från de biografer som fortsatte visa stumfilm, där ”levande musik” för första gången användes som säljargument.<sup>14</sup> Troligen uppmuntrade detta Musikerförbundet att gå på offensiven. Några dagar senare utfärdade nämligen dess förbundsstyrelse ett cirkulär där landets fackligt organiserade arbetare manades att bojkotta ljudfilmen. Man argumenterade inte bara för solidaritet med arbetslösa musiker, utan också i namn av estetiska värden:

Ur såväl musikkulturell som konstnärlig synpunkt kan denna ”maskinmusik” endast utgöra ett surrogat och delvis ersätta den levande musiken, varigenom skapas en förvrängd och skev uppfattning av den levande musikens skönhetsvärden.<sup>15</sup>

*Svenska Dagbladet* hakade på diskussionen genom att anordna en pristävling där läsarna inbjöds att reflektera över följande fråga: ”Föredrar ni den moderna ljudfilmen sådan som den just nu framträder åtföljd av den döda musiken framför den gamla ljudfilmen med levande musik?” En överväldigande majoritet röstade för att behålla stumfilmen. Huruvida detta resultat var representativt för den allmänna opinionen, som tidningen påstod, ska vara osagt. Men från flera håll noterades att ljudfilmen hade starkast stöd på landsorten, där man aldrig kunnat åtnjuta högklassiga biograf- orkestrar, så som man kunnat göra på flera stumfilmsbiografer i Stockholm.

Med facit i hand är det lätt att se stumfilmskramarna i ett löjets skimmer. Men utgången var inte given på förhand. Betänk att teatern levde och lever vidare, sida vid sida vid filmen. Varför skulle då inte stumfilm och ljudfilm kunna samexistera som separata konstarter?

Utgången föreföll oviss, åtminstone en bit in på 1930. Såväl musiker som biografägare försökte tolka de motstridiga rapporter som anlände från Tyskland och USA.<sup>16</sup> Även i svensk dagspress förekom rapporter om att amerikanska biografer återanställt sina orkestrar för att tillfredsställa publikens önskemål på levande musik.<sup>17</sup>

Det amerikanska musikerförbundet startade en särskild kampanjorganisation, Music Defense League, som annonserade i pressen med budskapet att ”mekanisk musik” aldrig kan bli mer än ett surrogat. *Musikern* återgav med stor nyfikenhet de amerikanska kollegornas argument. Målet var att etablera en gräns för teknikens inträngande på konstens område, förklarade den amerikanske musikerledaren Joseph Weber. Maskinernas rättmätiga ändamål borde vara att rationalisera bort *själlöst* arbete. Hur perfekt en maskin än låter ”måste den dock komma till korta då det gäller att få en intim kontakt mellan musikutövaren och lyssnaren”, skrev

Joseph Weber.<sup>18</sup> Det var under detta korta tidsfönster, när biografmusikens framtid föreföll oviss, som ”levande musik” kom att associeras till närvaro, intimitet och ömsesidig kommunikation mellan artist och publik.

Hoppet om biograforkestrarnas överlevnad dog ändå ut sommaren 1930. Från att ha stridit om sina olika patent, bildade nu den europeiska och amerikanska filmindustrin en internationell kartell som påskyndade övergången till ljudfilm. Musikernas fackförbund inriktade sig på att bekämpa musikens mekanisering i andra sammanhang, exempelvis på restauranger.

Ett viktigt forum blev Nordisk Musikerunion (NMU) som 1931 beslöt att musikerfacken skulle ”vidtaga åtgärder i propagandasyfte för den levande musiken”. Tre år senare skisserade NMU en ny vision: ”Beskattning av den mekaniska musiken till förmån för den levande”. Tanken var att alla företag som nyttjade högtalarmusik via lagstiftning skulle tvingas att bidra med pengar till ”en fond för stödandet av den levande musiken”. Faktum är att denna idé kom att spela en viktig roll i de segdragna förhandlingar som ledde fram till 1961 års Romkonvention, som gav musiker vissa rättigheter till musikinspelningar. Därmed lades grunden för rättighetsorganisationer likt svenska Sami, som länge hade som uttalad målsättning att försvara den levande musiken mot tendenser till ”mekanisering”.<sup>19</sup>

Inledningsvis, under 1929, hade det funnits en tendens att likställa ”mekanisering” med ”amerikanisering”. Kampen för den levande musiken gled samman med värnandet av det nationella och förkastandet av jazzmusiken. Här går det att ana en kortvarig överlappning mellan den äldre och den nyare innebörden av ”levande musik”. Men det skulle inte dröja länge innan även jazzmusikerna, som efter hand fick en starkare ställning i Musikerförbundet, tog ställning för principen om att musik bör avnjutas i levande form.<sup>20</sup>

#### NÄR TAR APPARATERNA LIVET AV MUSIKEN?

Det fackliga kravet på skyddslagstiftning för den levande musiken tvingade fram en tydligare definition av vad som menades med ”mekanisk musik”. Nordisk Musikerunion gjorde ett formellt uttalande år 1934:

Skal man definere uttrykkene ”levende musikk” og ”mekanisk musikk” i denne resolusjon, må definisjonen gå ut på at den musikk som fra orkester eller solist går direkte till tilhørerne (som i en konsertsal), er levende musikk, all annen musikk som formidles til tilhørerne ved et eller annet apparat (som radio, grammofon, lyd-film etc.), er mekanisk musikk.<sup>21</sup>

Skillnaden mellan levande och mekanisk musik formulerades alltså som en skillnad mellan omedelbarhet och mediering. Musik som förmedlas av ”en eller annan apparat” kan enligt detta synsätt inte vara levande. Strikt tolkat träffar detta varje bruk av mikrofoner och högtalare, men resolutionen lät antyda att det var först när ljud överfördes till en annan lokal – exempelvis ett angränsande rum på en restaurang – som musiken upphörde att vara levande.

En fundamental utgångspunkt för det fackliga resonemanget var att ett musikinstrument *inte* är att betrakta som en ”apparat”. På 1930-talet var det ännu relativt enkelt att resonera så. Men under efterkrigstiden kom denna gränsdragning stegvis att luckras upp med framväxten av olika slags elektroniska instrument och ljudeffekter.

På 1970-talet fylldes tidskriften *Musikern* med annonser för synthesizers, samtidigt som många av artiklarna paradoxalt nog fördömde samma apparater för att de tog musikernas arbetstillfällen. Det var i högsta grad oklart om musik som framfördes med hjälp av synthesizers kunde vara levande musik.

Från slutet av 1970-talet började också allt fler nöjesställen att engagera discjockeys i stället för dansband. Många av dessa disc-

jockeys var föga mer än ”plattvändare” som spelade en kavalkad av hitlåtar, men andra såg sig som en ny typ av artister som använde skivinspelningar som ett instrument för att skapa något nytt. När vissa av dem sökte inträde i Musikerförbundet, argumenterade de för att deras uppträdanden var nog så ”levande” som dansbandens. Återigen hänvisades till den ömsesidiga kommunikationen mellan artist och publik som det avgörande värdet i levande musik.<sup>22</sup>

Under 1980-talets lopp blev det än svårare att göra en skarp distinktion mellan levande och mekanisk musik. Bruket av elektronisk utrustning blev mer av en gradfråga. Olika normer utkristalliserade sig inom olika musikstilar.

Begreppet ”mekanisk musik” föll till slut ur bruk, men dess motsats ”levande musik” fortsätter att spela en absolut central roll för hur vi begriper musiklivet. Det betecknar inte bara ett kulturpolitiskt ideal, utan också en sektor inom den kommersiella musikindustrin. Genom en sammanslagning år 2017 bildades intresseorganisationen Svensk Live som företräder olika slags musikarrangörer: från de multinationella bolagen Live Nation och FKP Scorpio till små musikföreningar i Kävlinge och Finspång.<sup>23</sup>

I musikbranschens egen statistik kvarstår levande musik som en egen kategori – och det är just där som omsättningen har vuxit som allra mest under 2000-talet.<sup>24</sup> Enligt organisationen Musiksverige står konsertintäkter numera för drygt hälften av musikbranschens intäkter.<sup>25</sup>

År 1999 förutspådde Philip Auslander i boken *Liveness* att ”det symboliska kapital som ligger i liveframträdanden” skulle förlora i betydelse.<sup>26</sup> Faktum är att exakt det motsatta har skett under 2000-talet. Den allt större tillgången på digital musik tycks ha skapat sin egen motreaktion som får människor att uppvärdera den fysiska närvaron i upplevelsen av musik. Räcker det då att en grupp människor har tagit sig till samma plats för att deras musikupplevelse ska bli ”live”? Eller krävs något mer, och i så fall vad?<sup>27</sup>

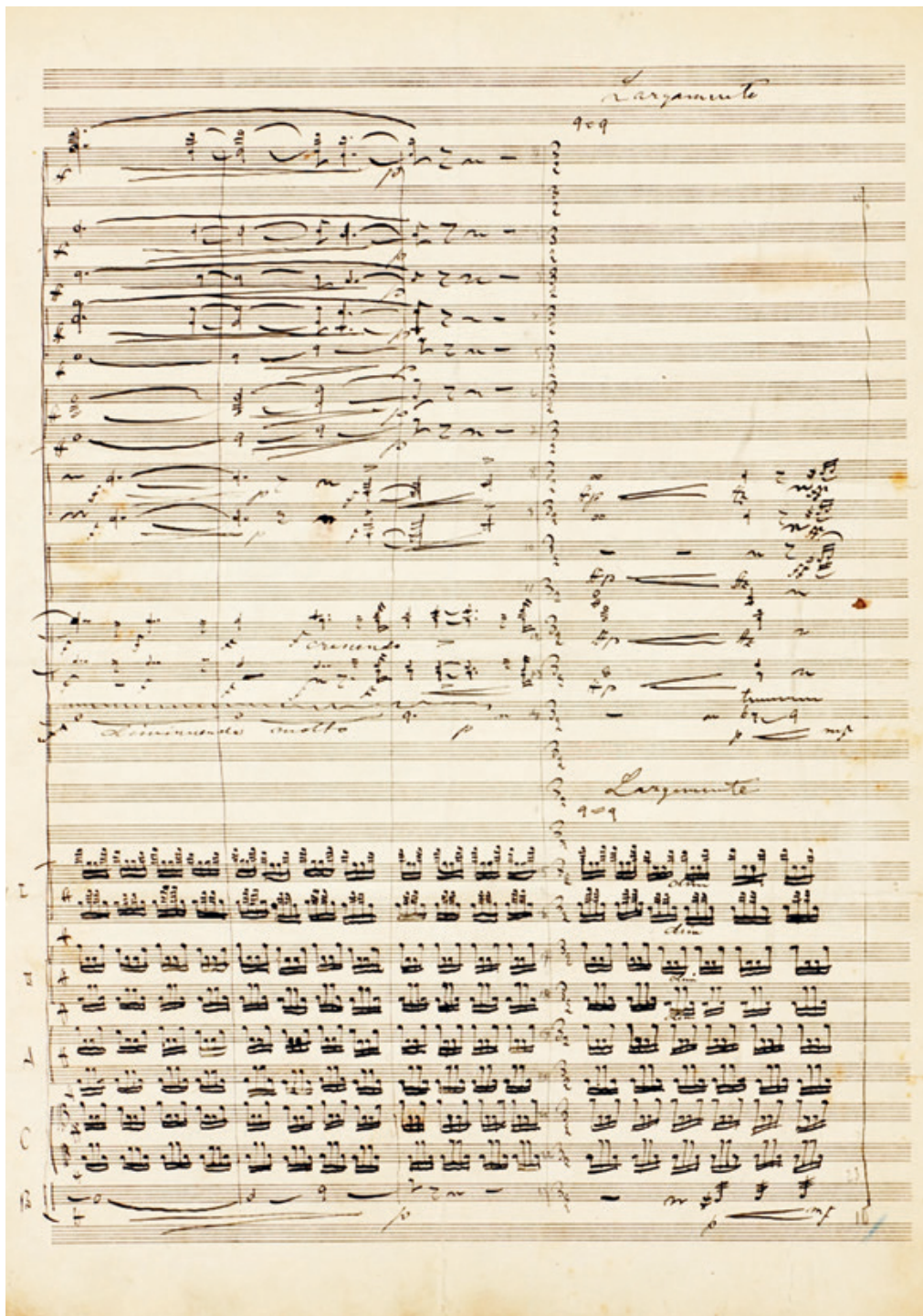
#### VAD ÄR ”LIVE” I DEN DIGITALA VÄRLDEN?

Sedan ett tiotal år har Metropolitan Opera i New York distribuerat vissa föreställningar digitalt via satellit. Visningsrättigheter har bland annat sålts till svenska Folkets Hus och Parker, som har lagt ner ett stort arbete på att digitalisera biografier runt om i Sverige. År 2007 lanserade de begreppet ”live på bio” för dessa direktsända operaföreställningar som snart kompletterades av teater och orkesterkonserter. Vissa föreställningar sänds även i repris påföljande dag och eftersom repriserna inte är ”live” betalar biopubliken då ett lägre biljettpris – för exakt samma audiovisuella upplevelse.<sup>28</sup>

Exemplet belyser hur en idé om musikupplevelser som mer eller mindre ”levande” fortsätter att spela roll, på ett sätt som blir mätbart i pengar, trots att gränsdragningen blir allt mer oklar. Framför allt undergrävs livebegreppet genom bruket av elektroniska instrument och förinspelade bakgrunder. Inom delar av den elektroniska dansmusiken, där gränsen mellan discjockey och producent är flytande, råder särskilt stor oklarhet kring vad det innebär att ”spela live”. Vissa artister tycks göra föga mer än att gå upp på scen, trycka på play och veva med armarna.

En av 2010-talets största stjärnor inom elektronisk dansmusik (EDM) kallar sig Deadmau5. ”We all hit play”, skrev han 2012 som inledning till en bloggpost som orsakade en smärre storm bland kollegor och fans. Bloggposten förklarade att utrymmet för spontana infall är minimalt eftersom musiken på förhand har synkroniserats med en video- och ljusshow. Elektronisk dansmusik av detta slag är inte och kan heller inte vara någon scenkonst. Det är arbetet i studion som räknas. Vad jag gör på scen, det hade vem som helst kunnat göra, skrev Deadmau5.<sup>29</sup>

Han fick emellertid mothugg från andra discjockeys och producenter, särskilt inom alternativa former av dansmusik, de som framträder i källarlokalerna snarare än på fotbollsarenor. Bland dessa



finns ofta starka normer som sätter gränser för hur mycket som får vara förprogrammerat. Att som discjockey spela techno- eller housemusik på enbart vinylskivor fungerar i praktiken som garanti för en viss nivå av *liveness*. Men även bland vinylfantasterna kan det råda delade meningar om huruvida det är acceptabelt att ha förberett en låtlista. Många menar att det hör till discjockeyns yrkeskodex att improvisera fram låtordningen i samspel med den dansande publiken.<sup>30</sup>

#### AVSLUTNING

Vad som menas med levande musik är ingalunda givet, vilket den här artikeln har belyst med hjälp av en begreppshistorisk metod. Under det tidiga 1900-talet användes begreppet av nationalromantiska kritiker som hyllade den musik som ansågs befinna sig i en levande tradition, men från 1929 laddades det med en helt ny innebörd. "Levande musik" kom nu att syfta på den traditionella konsertsituationen, ställd i motsats till "mekanisk musik". Det avgörande var *frånvaron* av viss teknisk utrustning och den kroppsliga *närvaron* av musiker och publik i samma rum. Därmed möjliggjordes en särskild omedelbarhet, intimitet och kommunikation, kanske även ett utrymme för spontana infall – allt det som saknades på skiva eller på radio.

Men hur man skulle se på bruket av elektronisk utrustning på scen var från början oklart. Under de nittio år som följt har det gradvis blivit allt svårare att dra en strikt gräns mellan vad som är "live" och vad som inte är det.

Uppenbarligen syftar livebegreppet på kvaliteter som av många upplevs som oersättliga. Det är inte uttjänt, men behöver uppdateras. Den gamla dikotomin mellan "levande musik" och "mekanisk musik" är inte längre hållbar. Musik är inte död bara för att den använder sig av ett visst slags elektronik. Snarare än en dikotomi

<sup>30</sup> Levande musik? Jean Sibelius utkast till sin nationalromantiska symfoniska fantasi *Pohjolas dotter*.

bör vi tala om olika grader och former av intimitet, kommunikation och levande närvaro där musik äger rum. Det som förtjänar att värnas är inte frånvaron av teknik, utan de situationer som tillåter någonting oförutsägbart att hända.

★

1. *Musikliv i Sverige: Betänkande med förslag till åtgärder för att främja det svenska musiklivets utveckling*, SOU 1954:2, s. 104, 407, 412; *I samspel med musiklivet: En ny nationell plattform för musiken*, SOU 2010:12, s. 98–99; Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*, Stockholm: Ink bokförlag, 2012.

2. Sökningar i pressarkiv tyder på att uttrycket "livemusik" gick om "levande musik" omkring sekelskiftet 2000.

3. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, London: Polity Press, 1995; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge, 1999; Trevor J. Pinch & Karin Bijsterveld, "'Should One Applaud?': Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music", *Technology and Culture*, vol. 44, nr 3, 2003, s. 536–559; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, London: Routledge, 2006; Nick Prior, "OK COMPUTER: Mobility, software and the laptop musician", *Information, Communication & Society*, vol. 11, nr 7, 2008; James Steichen; "HD Opera: A Love/Hate Story", *Opera Quarterly*, vol. 27, nr 4, 2011, s. 443–459; Philip Auslander, "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 34, nr 3, 2012, s. 3–11; Rasmus Fleischer, "Towards a postdigital sensibility: How to get moved by too much music", *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, vol 7, nr 2, 2015, s. 255–269.

4. Auslander 1999.

5. Jfr Jan Garnert, *Ut ur mörkret: Ljusets och belysningens kulturhistoria*, Lund: Historiska media, 2016.

6. "Teater, konst, litteratur", *Dagens Nyheter* 1916-01-14.

7. "Teater och musik", *Aftonbladet* 1922-11-02.

8. Henrik Karlsson, *Det fruktade märket: Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö: Sekel, 2005, s. 19–25, 127.

9. Henrik Karlsson, *Wilhelm Peterson-Berger: Tondiktare och kritiker*, Skellefteå: Norma, 2013, s. 292.

10. P-B [Wilhelm Peterson-Berger], "Pelleas och Melisande på Operan", *Dagens Nyheter* 1926-01-19; P-B, "Teater och musik", *Dagens Nyheter* 1929-10-14.

11. H. G-t, "Ett Stenhammarprogram", *Aftonbladet* 1921-03-31; H G-t, "Konsertföreningens Peterson-Berger-konsert", *Aftonbladet* 1927-02-28; H. G-t, "Wiener Sängerknaben", *Aftonbladet* 1929-11-20.

12. "Riksspelmännen på Skansen och 'Nordisk sommarnatt' i Stadion", *Svenska Dagbladet* 1927-07-31; H G-t, "Wanda Landowska", *Aftonbladet* 1928-03-24; "Scen och film", *Dagens Nyheter* 1928-03-28; "Vara och knäppolska på festen i Lojsta", *Dagens Nyheter* 1932-06-25.

13. "Teknik och kultur. Apropå ljudfilmen", *Dagens Nyheter* 1929-09-01.

14. Se t.ex. annonser för biografen Röda Kvarn införda i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* från 1929-09-06.

15. "Tonfilmen i blockad", *Biografägaren*, nr 13, 1929.

16. Fleischer 2012, s. 142–169.

17. "Musikerna få arbete i tonfilm", *Dagens Nyheter* 1931-01-19.

18. Joseph Weber, "'Om en mekanisk man spelade harpa...'", *Musikern* nr 3, 1930.

19. Fleischer 2012, s. 151–159.

20. Fleischer 2012, s. 189–199.

21. "Uttalelse fra Nordisk musikerunions presidium angående resolusjonen til de nordiske landes regjeringer fra unionskongressen i Oslo 1934", 1934-12-08, Musikerförbundets arkiv, volym Fo2A:04.

22. Fleischer 2012, s. 349–372.

23. Svensk Live, [www.svensklive.se/om-oss/medlemmar/](http://www.svensklive.se/om-oss/medlemmar/).

24. Stim, årsredovisning 2016, [www.stim.se/sites/default/files/stim\\_arsredovisning\\_2016.pdf](http://www.stim.se/sites/default/files/stim_arsredovisning_2016.pdf); Julie Holland Mortimer, Chris Nosko & Alan Sorensen, "Supply responses to digital distribution: Recorded music and live performances", *Information Economics and Policy*, vol. 24, nr 1, 2012, s. 3–14.

25. Musiksverige, "Musikbranschen i siffror. Statistik för 2015", <http://statistik.musiksverige.org/>.

26. Auslander 1999, s. 160.



27. Jfr Rasmus Fleischer, *Det postdigitala manifestet. Hur musik äger rum* (Ink bokförlag, 2009).

28. The Metropolitan Opera, "FAQs Live in HD", <http://www.metopera.org/About/FAQ/FAQs/Live-in-HD-FAQ/> ; Bio Rio, "Metropolitan 2016-2017", <http://www.biorio.se/dokument/metropolitan/> ; James Steichen; "HD Opera: A Love/Hate Story" *Opera Quarterly* 2011; 27 (4): 443-459.

29. Deadmau5 (Joel Thomas Zimmerman), "we all hit play", bloggpost 2012-06-25, arkiverad version, <http://web.archive.org/web/20120625232729/http://deadmau5.tumblr.com/post/25690507284/we-all-hit-play>; "Deadmau5 Clarifies 'Press Play' Comments About Fellow DJs", *Rolling Stone* 2012-06-25, [www.rollingstone.com/music/news/deadmau5-clarifies-press-play-comments-about-fellow-djs-20120625](http://www.rollingstone.com/music/news/deadmau5-clarifies-press-play-comments-about-fellow-djs-20120625).

30. Jfr Fleischer 2009, s. 25-27, 47.

## Den nya islamiska popmusiken och Maher Zain

*Jonas Otterbeck*

**Människor över hela världen älskar popmusik. Men för djupt religiösa kan pop vara problematisk då den är förknippad med alkohol, droger, dans och sexualitet. I dag finns det därför muslimsk pop som vänder sig till en marknad där publiken antas vilja lyssna till artister som agerar utifrån islamisk moral.**

Maher Zain har haft en fantastisk musikkariär. Hans tre album har alla sålt utmärkt och han har en stor fanskara, inte minst i Sydostasien. Han är en populär liveartist, efterfrågad i välgörenhetssammanhang. Bland annat stödjer han FN:s flyktingfond UNHCR och de använder honom som dragplåster.<sup>1</sup> Awakening, det islamiska mediebolag han ligger på, har skickligt använt sociala medier för att lansera sina artister; Maher Zain har nästan 1,6 miljoner följare på Twitter och ca 26 miljoner på Facebook. Han är en uttalat muslimsk artist som verkar i en värld där det finns förhållningsregler för hur en artist får sjunga, röra sig och uttrycka sig. Den islamiska popmusiken är dock under utveckling och Maher Zain och hans skivbolag måste ständigt diskutera hur de ska lansera honom och hans musik som islamisk.<sup>2</sup> Awakening är inte en front för en religiös rörelse; företaget är snarare resultatet av ett nytt entreprenörstänkande inspirerat av islam. En ökande grupp