

Att lyssna på musik

Från lyssnartypologier till intervjuer med verkliga människor

Lars Lilliestam

Han satt på spårvagnen i Göteborg, en kille i 20-årsåldern, med halvlångt hår och all-dagligt klädd i jeans och en lätt jacka. På huvudet hade han ett par hörlurar. Han såg lätt frånvarande ut och stirrade ut genom fönstret med blicken fäst någonstans i fjärran. Uppenbart lyssnade han på musiken i lurarna med stor uppmärksamhet. Plötsligt ryckte han till och spelade luftgitarr ett ögonblick, bara i ett par sekunder. Sedan satt han stilla igen en stund med tomma ögon innan han som en respons på något i musiken, kanske en trumvirvel, krängde till med överkroppen för att därefter återgå till sin stilla ro. Vad lyssnande han på? Vad var det i musiken som fick honom dels att vara så koncentrerad och dels att röra kroppen till musiken? Vad hörde han? Vad upplevde han?

Rent generellt: Vad händer med oss när vi lyssnar på musik? Vad hör vi egentligen och vilken effekt har det? Uppfattar du samma musikaliska struktur som jag – och tolkar vi det vi hör på samma sätt? Det här är frågor som är märkligt förbisedda av musikvetare. Det finns en omfattande forskning om musikanalys, men frågan om de som lyssnar, och särskilt de som inte är musikanalytiskt kunniga, verkligen uppfattar och tolkar musiken på samma sätt som den som analyserar brukar noggsamt undvikas trots att den är fundamental. Man tar helt enkelt för givet att det som analytikern hör, det hör även den som lyssnar eller läser om musiken. Detta är inte nödvändigtvis sant. Å andra sidan är det metodiskt ett mycket svårt problem att tackla.

Hur beskriver man egentligen en musikupplevelse eller en musikalisk struktur i ord? Problemen är likartade när det gäller alla sinnliga upplevelser (syn, känsla, lukt) eller emotioner och associationer, och frågan är givetvis grundläggande inom all perceptions- och kognitionsforskning. Därför måste den konfronteras och behandlas.

Det finns en stor forskning inom musikpsykologi om musik och emotioner och musikupplevelser i allmänhet, och detta är ett snabbt växande fält (se exempelvis Juslin & Sloboda [red.] 2001, Juslin & Sloboda [red.] 2010, Juslin & Västfjäll 2010, Gabrielsson 2008). En annan riktning inom musikforskningen behandlar lyssnartyper och lyssnarstrategier, och forskning om detta har bedrivits av både musikforskare och forskare från andra discipliner.

I den här artikeln ska jag först kort redogöra för delar av den forskning som finns om indelningar i lyssnartyper eller lyssnarstrategier. Därefter ska jag presentera och jämföra denna forskning med resultat från ett forskningsprojekt som Thomas Bossius och jag har genomfört vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs Universitet. Projektet heter *Musik i människors liv* och pågick mellan 2007 och 2010. En presentation av projektet kommer lite längre fram i artikeln. Avslutningsvis följer några reflektioner omkring framtida forskning om musiklyssning.

Lyssnartyper och lyssnarstrategier

Det finns en tradition inom musikvetenskaplig forskning att göra indelningar i lyssnartyper eller lyssnartekniker. Grundtanken är att man kan dela in människor i kategorier efter hur de antas lyssna på musik. De tidigaste indelningarna är från Tyskland i slutet av 1700-talet (Rösing & Bruhn 1993 s. 130f, Bonde 2009 s. 236).

En ofta citerad lyssnartypologi har sammanställts av den tyske filosofen Theodor W. Adorno i början av 1960-talet (Adorno 1976 s. 11-29). Adorno beskriver åtta lyssnartyper i en fallande skala som börjar med "experten" och slutar med "de musikaliskt likgiltiga, omusikaliska och antimusikaliska". Mellan dessa ytterpunkter finns bland andra "bildningskonsumenten", "den emotionelle lyssnaren", "jazzexperten" och "underhållningslyssnaren". Experten beskrivs som

den fullt medvetne lyssnaren som tendentiellt uppfattar allt och i varje ögonblick för sig själv redovisar det han lyssnar till. Den som konfronteras med den andra satsen i Weberns stråktrio (ett stycke som saknar handfasta arkitektoniska stöd) för första gången och kan ange dess formdelar, kan preliminärt räknas till denna typ. (Adorno 1976 s. 14.)

Adorno bygger inte sin typologi på någon som helst empiri och han förklarar inte heller hur han kommit fram till den, även om han säger att typerna är "tänkta som kvalitativa profiler" som inte förekommer "i kemiskt ren form" (ibid. 11f). Inte oväntat har han också blivit starkt kritiserad för att han har en elitistisk hållning och har svårt att se saker från en annan horisont än den tyska borgerliga konstmusiksfär han själv kom ifrån (Martin 1995, Frith 1996 och DeNora 2000).

Den norske kompositören Knut Wiggen beskrev i början av 1970-talet, också utan att ange något empiriskt underlag, fyra olika vad han kallar "lyssnartekniker", nämligen:

1. *Lyssna till musik som en klangkuliss*. "Man vet att något spelas men man vet inte vad. Musiken blir ett trevligt sällskap. Den låter så som den brukat göra och det känns tryggt." Musiken är "vår tids motsvarighet till köksbrasans trygga sprakande och vindens sus runt den egna husknuten."

2. *Klangberusningstekniken*. "Den triviala omgivningen försvinner i det rus som den klangliga praktiken försätter en i. Situationen är inte olika åtminstone det första skedet i en alkoholberusning, då obehagskänslor elimineras och välbehaget släpps fram."

3. *Hantverkslyssnande*. "[...] att skärpa sitt öra för de generella kompositionstekniska konstruktionsprinciperna och för hur de enskilda tonsättarna tillämpar dessa – var och en på sitt sätt".

4. *Innehållslyssnande*. "I centrum står inte längre lyssnandet på musikstrukturen, utan observerandet av de känslor hos en själv som musikstrukturen ger upphov till. Musiken börjar då att 'tala' till en, människan bakom verket och det han vill meddela sina lyssnare träder fram genom att de känslor han gav form åt i sin musik återuppstår hos lyssnaren" (Wiggen 1971 s. 37ff).

Den svenske musiksociologen Göran Nylöf har diskuterat skillnader mellan vad han kallar "helhetslyssnare" och "fragmentariska lyssnare" och som han beskriver så här:

Den typiske helhetslyssnaren torde ha ett stort intresse för längre verk/kompositioner, vilka den fragmentariska lyssnaren finner vara tråkiga och "enformiga". Den senare fastnar istället för korta melodier eller melodistumpar, enskilda solosatser, en känd klangfärg o dyl. [...] Den fragmentariske lyssnaren torde även vara mer benägen att använda musik som bakgrund till annan sysselsättning. Det fragmentariska lyssnandet kräver nämligen mycket mindre bearbetning av de musikaliska intrycken än helhetslyssnandet. (Nylöf 1982 s. 140.)

Observera ordet "torde" som förekommer två gånger i citatet och som antyder att Nylöf själv är osäker när det gäller denne lyssnares särdrag. Nylöf skiljer i en annan text mellan sätt att lyssna som å ena sidan leder till "personlighetsutveckling" och å andra sidan fungerar som "kompensation" för otillfredsställande livsomständigheter. Därmed ger han diskussionen om lyssnande en etisk dimension, men hans analys lider av en hel del godtycke och svagt underbyggda tolkningar (Nylöf 1977 s. 63ff – se även Lilliestam 2001 s. 128ff).

Den tyske musikforskaren Helmut Rösing (1984 s. 135) menar att det mellan två ändpunkter, "ouppmärksamt lyssnande" (inattentive listening) och "uppmärksamt lyssnande" (attentive listening), finns en rad olika sätt att lyssna på eller uppleva musik som blir gradvis allt mer komplicerade, och som han kallar till exempel "motoriskt/reflexivt", "associativt/emotionellt" och "strukturellt" (motoric/reflective reception, associative/emotional reception, structural reception).

Några saker är typiska för den här typen av indelningar. För det första antyds att människor *är* en lyssnartyp, alltså att man alltid lyssnar på samma sätt. För det andra ses lyssnande som en aktivitet för sig, som något autonomt utan samband med omständigheter, ändamål, historisk situation, tekniska, mediala och akustiska förutsättningar eller

kultur. Hänsyn tas heller inte till att olika typer av musik erbjuder eller kräver olika sätt att lyssna. För det tredje är idealet, mer eller mindre uttalat, att man bör lyssna koncentrerat på musik utan att göra något annat samtidigt och att man bör fokusera på musikens struktur hellre än på dess emotionella och associativa innehåll. (Här utgör Wiggens indelning möjligen ett undantag.) Ytterligare ett fjärde kännetecken är att indelningarna inte bygger på empiriska undersökningar utan på spekulation och författarnas egna erfarenheter och föreställningar. Alla författare är också starkt rotade i europeisk konstmusiktradition och har mer eller mindre uttalat den som norm.

Det är för övrigt intressant att den typ av indelning som Rösing gör sig till tolk för, alltså "uppmärksam" och "ouppmärksam lyssnande", fast ofta uttryckt i termer av "aktivt" och "passivt", "fokuserat" och "ofokuserat" eller "koncentrerat lyssnande" och "bakgrundlyssnande", har blivit ett kulturellt allmångods som inte förknippas med någon speciell forskare eller forskningsriktning. Det är inte brukligt att man laborerar med några namngivna mellanlägen, utan lyssningsätten beskrivs som dikotomier – antingen det eller det andra. Vanligtvis förklaras eller preciseras inte heller vad man menar med begreppen aktivt/passivt eller koncentrerat/okoncentrerat, utan innebörden antas självklar eller underförstådd.

Ett exempel är psykologen Mihály Csíkszentmihályi som skiljer mellan att "lyssna" och att "höra", där lyssnande verkar betyda att man koncentrerar sig på musiken medan att höra betyder olika former av förströdd eller icke fokuserad musikperception. "Det är inte *hörandet* som förbättrar livet, det är *lyssnandet*", skriver Csíkszentmihályi något vagt och ekar en idé som tidigare uttryckts av bland andra musikfilosofen Eduard Hanslick på 1850-talet (Csíkszentmihályi 1992 s. 138, Hanslick 1955 – se även Clarke, Dibben & Pitts 2010 s. 65ff).

Men det finns flera varianter av detta. Musikforskaren Alf Björnberg (1996 s. 22) talar om "musikerperspektivet" kontra "lyssnarperspektivet", där det första handlar om hur musiken är sammansatt och det andra om vad den betyder. Uttryck som "musical listening" eller "analytical listening" kontra "everyday listening" förekommer också (Dibben 2001 s. 161, Clarke 2005 s. 132f, Sloboda 2010). Musikpsykologen Eric Clarke (2005 s. 144) talar om "a continuum between structural or syntactic listening on the one hand, and affective and associative listening on the other".

Alla dessa begrepp är vaga och oprecisa men hänvisar till föreställningar om att man kan lyssna mer eller mindre koncentrerat eller aktivt på musik, att man kan fokusera på antingen musikens struktur eller dess associativa eller emotionella innehåll och att olika behov och kunskaper styr vilket hörsätt man använder. Ett "vardagligt" lyssnande förutsätts också vara mindre fokuserat på musikens struktur än ett "analytiskt" lyssnande. Men den sorgliga sanningen är, att även om vi tror att det kan ligga en del i dessa

resonemang, så vet vi inte om det är så. I praktiken är det omöjligt att dra en klar gräns mellan koncentrerat och okoncentrerat lyssnande.

En märklighet är att när man talar om bakgrundslyssnande, alltså att man gör något samtidigt som man lyssnar på musik, ses så gott som alltid den andra aktiviteten som primär eller överordnad medan musiken är i bakgrunden. Någon motivering till varför man ser det så görs inte utan man tar det för givet. En möjlig orsak är att man, utan att säga det i klartext, ser koncentrerat lyssnande som idealet och att det blir ett sämre lyssnande när man gör något annat samtidigt som man lyssnar på musik.

Musikforskaren Åsa Bergman har lanserat begreppet att lyssna *parallellt*. Det betyder att man lyssnar på musik och gör något annat samtidigt, men att det inte är självklart vilken aktivitet, om någon, som är överordnad. Lyssnar jag på musik medan jag lagar mat eller lagar jag mat medan jag lyssnar på musik? Jag kanske "bakgrundsdiskar" när jag lyssnar på musik? Vilken aktivitet koncentrerar jag mig mest på? Svaret är inte alls självklart, utan olika kombinationer är möjliga.

En annan fråga är givetvis vad man uppfattar av musiken när man lyssnar parallellt. Innebär det nödvändigtvis att musiken går en passivt förbi, att den blir en "ljudtapet"? Kan man lyssna koncentrerat medan man gör något annat? Man kan anta att olika typer av parallella aktiviteter påverkar musiklyssnandet på olika sätt. Dans är för övrigt ett intressant typfall som inte brukar tas upp i den här typen av analyser: när jag dansar – lyssnar jag "aktivt" eller "passivt"? Hur relateras överhuvudtaget aktiviteten dans (=kropps rörelse) till musiken och lyssnandet? (Nilsson 1998 s. 109 och 2005 s. 247f.)

Den engelska musikpedagogen Lucy Green (2001 s. 23ff) lyfter fram tanken att man lyssnar på musik på olika sätt beroende på syftet. "Ändamålsenligt" eller "målinriktat" lyssnande (purposive listening) innebär att man lyssnar för att exempelvis kopiera och sedan uppföra ett stycke musik. "Uppmärksamt lyssnande" (attentive listening) betyder att man lyssnar med koncentration men utan syfte att reproducera musiken. "Förstrött lyssnande" (distracted listening) innebär att man lyssnar för nöjes skull eller som underhållning. Green hierarkiserar inte de olika sätten att lyssna utan betonar just syftet. Perspektivet blir lite annorlunda om man utgår från det behov musiken antas fylla snarare än från den klingande musiken själv.

Ett besläktat perspektiv har lanserats av musikforskaren Ola Stockfelt som talar om olika vad han kallar "lyssnarmodi", sätt att lyssna, och särskilt om "adekvata lyssnarmodi", som innebär att "man lyssnar på musiken så som den i en given situation bör lyssnas på enligt de sociala kulturella konventioner som är förhärskande inom den delkultur musiken tillhör". Utgångspunkten är att all musik går att lyssna till på många olika sätt, och att det "till varje genre hör [...] ett antal *genreformerande lyssnarmodi*, som [...] förändras över tid i en dialektisk relation till musikstilen" (Stockfelt 1988 s. 177). Man är

med andra ord inte en "lyssnartyp" som alltid lyssnar på ett speciellt sätt, utan en människa antas vara flexibel och kunna (lära sig att) lyssna på många olika sätt utifrån vad musiken erbjuder, kräver eller inbjuder till och vad människan behöver eller tycker passar i en viss situation.

Judith Becker är musikpsykolog, och i en diskussion om emotionella reaktioner på musik inom olika kulturer säger hon:

Emotional responses to music do not occur spontaneously, nor "naturally", but rather take place within complex systems of thought and behaviour concerning what music means, what it is for, how it is to be perceived, and what might be appropriate kinds of expressive responses. (Becker 2010 s. 129.)

Hon lanserar därefter med hänvisning till Pierre Bourdieu begreppet lyssningshabitus:

A habitus of listening suggests not a necessity nor a rule, but an inclination, a disposition to listen with a particular kind of focus, to expect to experience particular kinds of emotion, to move with certain stylized gestures, and to interpret the meaning of the sounds and one's emotional responses to the musical event in somewhat (never totally) predictable ways. (Becker 2010 s. 130.)

I den nyligen utkomna boken *Musiken och jag*, som sprungit ur projektet *Musik i människors liv*, beskriver Bossius och jag en *musikalisk habitus* som innebär en bredare kompetens än bara lyssning:

En musikalisk habitus innebär att man har format en smak respektive avsmak för vissa sorters musik, en vana vid att förstå och tolka och kanske själv framföra vissa sorters musik och en förmåga att utföra vissa musikaliska handlingar (till exempel att kunna sjunga eller spela ett instrument). Ens musikaliska habitus formas av ens bakgrund och erfarenheter, vad man exponeras för, vänjer sig vid, lär sig tycka om och lär sig göra. En habitus är aldrig statisk utan förändras genom livet under intryck av de erfarenheter man gör. En socialisering till en musikalisk habitus sker ofta informellt och utan att man särskilt tänker på det, både innanför hemmets hank och stör och ibland i organiserade former, som i någon form av musikundervisning. (Bossius & Lilliestam 2011 s. 75f.)

Minnen av gamla musikupplevelser påverkar nya. På basis av erfarenheter lär man in inte bara modeller och scheman för hur musik vanligen är uppbyggd när det gäller till exempel form, melodik, harmonik, rytmer och sound utan också vad musiken "betyder" eller associerar till och vilket emotionellt innehåll den har. När man möter nya strukturer eller mönster relateras de till vad som redan finns inprogrammerat i hjärnan, till minnen av musik man upplevt förut. Sätten man upplever och kodar och avkodar musik blir därmed knutna till både individ och kultur (Levitin 2006 s. 116ff, 234-246, Hargreaves & North 2010 s. 524ff). Eller som musikpsykologen Daniel Levitin formulerar det:

Our brains learn a kind of musical grammar that is specific to the music of our culture, just as we learn to speak the language of our culture. (Levitin 2006 s. 108.)

Musikpsykologen Eric Clarke talar å sin sida om ett ekologiskt lyssnande, baserat på psykologerna James och Eleanor Gibsons teorier (Clarke 2005). Den centrala tanken här är att vi lyssnar på musik som vi lyssnar på andra ljud i omvärlden. Vad vi uppfattar och hur är en produkt av musiken som ljudande struktur, människan som lyssnar och hennes musikaliska habitus och de förutsättningar, krav och behov som föreligger i situationen. Grundläggande frågor när vi hör ett ljud är: vad händer, vad är detta för ljud, vad betyder det, hur ska jag förhålla mig till detta? Människor kategoriserar hela tiden ljud och tolkar dem. Det vi kallar "musik" är en kategori av ljud bland alla andra ljud i ljudlandskapet, som vi möjligen förhåller oss lite speciellt till och tillskriver särskilda egenskaper just för att vi utnämner dem till "musik". I dagens moderna ljudvärld är det inte så självklart längre vilka ljud som kallas musik och inte eller vad ett musikinstrument eller kanske snarare ett ljudredskap är. En numera ofta använd definition är att musik är "organiserat ljud" – efter tonsättaren Edgard Varèse på 1940-talet. Frågan är då vem som organiserar ljudet: den som skapat ljudet eller den som avlyssnar och tolkar det – eller båda?

Stockfelts, Beckers, Bergmans och Clarkes sätt att tänka verkar betydligt mera fruktbara när det gäller att utveckla en djupare och mera realistisk förståelse för hur människor lyssnar på musik än en indelning i lyssnartyper.

Men, låt oss erkänna att detta är ett svårt ämne – av många skäl. Det är svårt att med språkliga medel beskriva musikaliska strukturer och musikupplevelser. Kategorierna som används, både när det gäller lyssnartyper och lyssnarstrategier, är vaga och dåligt definierade. Det är dessutom svårt med empirin. På vilken basis är kategorierna gjorda? Många är även omvärda av övertoner av kulturell hegemoni, där vissa sätt att lyssna anses bättre än andra och underförstått också vissa typer av musik, till exempel klassisk musik, som förknippas med dessa önskvärda sätt att lyssna (Lilliestam 2009 s. 91-106, Bonde 2009 s. 189-217, 236ff, Dibben 2001, Rösing & Bruhn 1993; se även Cox & Warner [red.] 2005 och Juslin & Sloboda [red.] 2010 s. 493-642).

Projektet Musik i människors liv

Projektet *Musik i människors liv* bygger på kvalitativa intervjuer med utgångspunkt i ett semistandardiserat frågeformulär med 42 människor (21 män, 21 kvinnor) i åldrarna 20-95 år i huvudsak boende i Göteborg. Informanterna har varierande yrken, utbildningsgrad och sociala och kulturella bakgrunder – liksom grader av musikaliska intressen.

En viktig teoretisk utgångspunkt är Christopher Smalls begrepp "musicking" eller "att musika", som jag i min bok *Musikliv* (2009) utvidgar och ger en något vidare definition än Small:

musikande innefattar alla aktiviteter där musik ingår, exempelvis lyssna, spela, skapa musik, dansa, prata eller berätta om musik, läsa om musik, samla på musik, att "ha musik på hjärnan" och sjunga eller dra sig till minnes musik tyst inom sig. (Lilliestam 2009 s. 24 – jfr Small 1998.)

Detta betyder att musik är en helhet. Att lyssna på musik innebär inte bara att utsättas för ljudstimuli. De olika nämnda musikaliska aktiviteterna påverkar och samspe-
lar med varandra. För att förstå hur musik används måste man studera olika aspekter av musikande. Musikens betydelse och effekter skapas i en process av olika aktiviteter och tankegångar som tillsammans skapar musikens mening och gör den användbar för olika syften. Upplevelsen av ett musikstycke påverkas av exempelvis vår attityd till musiken och vad vi vet om den (som vi läst oss till eller fått berättat för oss), vad vi eventuellt minns av stycket från tidigare lyssningar, om vi kanske spelat eller sjungit det själva, vilken sorts musik vi brukar tycka om etc. – kort sagt vår musikaliska habitus.

Projektets frågeformulär handlar följaktligen om musiklyssning, spelande, sjungande, dansande, att gå på konsert, att läsa om musik, att skaffa och samla på musik, musikaliska preferenser, tankar och värderingar om musik och minnen och starka upplevelser av musik. Första frågan i varje intervju har varit "vad betyder musik för dig?" Därför har intervjuerna gått åt alla möjliga håll och tagit olika vägar. Vi har försökt beta av tema efter tema i formuläret men i högst varierande ordning och djup i olika intervjuer.

Intervjuerna har varat i 20-90 minuter, de flesta runt en timma. Alla intervjuer har spelats in och skrivits ut, och därefter har de bearbetats och innehållet kategoriserats och analyserats. Informanterna har valts ut på olika sätt, mer eller mindre slumpvis. Vi har tagit kontakt med människor på en arbetsplats eller som varit aktiva i en samman-
slutning/förening, presenterat vårt projekt och frågat om de velat bli intervjuade. Det har rört sig om människor vi inte känt alls eller bekanta vars musikaliska aktiviteter, musiksmak och intressen vi inte vetat något om. Vi har bland annat besökt ett vaktmästeri, en bokcirkel, en affär, en grupp studenter och ett äldreboende.

Vi har också hittat informanter genom att tala med människor vi stött på i vår vardag, där vi heller inte vetat något om deras musikvanor och -aktiviteter. På detta sätt har vi bland annat träffat en florist, en verkställande direktör, en fiskhandlare, två cykelreparatörer, två sjukvårdsanställda, en lagerarbetare och en administratör. Några informanter har vi valt för att vi visste att de hade ett stort musikintresse. En har varit samlare av liveinspelningar av David Bowie (och har mer än tusen stycken), och fem utgörs av en grupp arbetskamrater på en högteknologisk industri som brukar besöka kam-

marmusikkonserter på Göteborgs Konserthus. En informant är musikpedagog, och hon är den enda som har musik som yrke.

Det finns en tanke bakom att intervjua människor med olika bakgrunder och musikintressen. Det har gjorts flera studier av människor med speciella intressen för musik, som musiker, musikstudenter eller fans till en viss artist. Vi har dock velat få med både "musikaliska" och "omusikaliska" människor, människor med ett starkt musikintresse och människor med ett svagt. Några sa vid intervjun att det var fel att ha med dem för de var inte särskilt intresserade av musik, men vi underströk då att just detta var en poäng och att vi var lika intresserade av vad de hade att säga som någon som sa sig vara starkt musikintresserad.

Fokus ligger på beteenden, motiv, bevekelsegrunder och värderingar. Basen för projektet är människors berättelser så som de framställdes vid intervjutillfället. Man kanske glömde bort att berätta saker, kom på något senare eller inte ville avslöja saker som kändes för personliga, intima eller pinsamma. Detta är 42 människor som berättar. Hade vi intervjuat 42 andra människor hade vi fått 42 andra berättelser – men vi är säkra på att många av de mönster vi funnit gått igen i dem.

Det finns bara ett fåtal studier som är i någon mån jämförbara med *Musik i människors liv*, och det är främst Tia DeNoras *Music in Everyday Life* (2000), Even Ruuds *Musikk og identitet* (1997) och Crafts, Cavicchis & Keils *My Music* (1993).

Resultatet har blivit en bok på 336 sidor, *Musiken och jag* (Bossius & Lilliestam 2011). Bokens innehåll är en resa från sociologiska diskussioner om samband mellan sociala faktorer och musikvanor via beskrivningar och analyser av musikaliska aktiviteter (eller olika former av musikande) till resonemang om musik, identitet, hälsa och livsåskådning. I det fortsatta ska jag presentera en del av det material som handlar om musikalysning och sätta det i relation till den tidigare refererade forskningen.

Lyssnartyper i Musik i människors liv

Hur beskriver då våra informanter sina sätt att lyssna på musik? Framträder här några lyssnartyper eller lyssnarstrategier? Fyra stycken kallar sig själva "allätare", och med det menar de att de tycker om och lyssnar på många olika sorters musik. Möjligen är detta snarare en smakkategori än en lyssnartyp – vilken nu skillnaden mellan de båda är? Att säga att man är en musikalisk allätare är ju också något av en kliché.

Lars-Bertil, 50, journalist, kallar sig själv både "albummänniska", vilket innebär att han helst lyssnar på hela album, och "melodikille", och det betyder att han i sitt lyssnande lägger fokus på melodier till skillnad från vad han kallar "rytmkillar". Ulrika, 23-årig student, benämner sig själv en "textperson", och vill med det säga att hon lägger stor vikt vid sångtexter.

Karl, student och 20 år gammal, säger att han ibland är en "repeatlyssnare", vilket betyder att han kan lyssna på samma låt eller album många gånger i sträck, och detta beskrivs även av några andra informanter. Det de avlyssnar på detta sätt är främst nya låtar eller album eller sådana man tycker särskilt mycket om eller vill lyssna in sig på eller studera. En teknisk förutsättning för sådant lyssnande är repeatfunktionen i en mp3- eller cd-spelare. Naturligtvis har man kunnat lyssna på detta sätt även innan digitala musikmaskiner fanns, men digitaltekniken gör det hela mycket enklare. Ett annat sätt är att låta samma skiva ligga kvar i cd-spelaren. När vi i ett sammanhang presenterade vårt projekt kom det fram en ung kvinna och berättade att när hon var i tonåren under det tidiga 1990-talet hade hon gjort en ljudkassett med bara Bryan Adams låt "Everything I do" på för att hon skulle kunna höra låten om och om igen utan att behöva spola bandet.

Glädjen i att lyssna på ett och samma stycke musik om och om igen är lite uppmärksammas och utforskad. Ett album kan ju upplevas antingen som en serie av olika låtar i en viss ordning eller som en enhet, som en enda lång sång. Musikpsykologen Daniel Levitin (2009 s. 13) berättar att han lyssnade på The Beatles album *Revolver* hundratal gånger som en sammanhängande enhet utan att urskilja enskilda låtar. Låtordningen på ett album eller en bland-cd blir lätt till en fast ordning som man vänjer sig vid. Brott mot denna ordning, som exempelvis på en samlings-skiva, kan upplevas som störande: en viss låt ska följas av en viss låt annars är det "fel". Många kan vittna om att man genom upprepat lyssnande lärt sig ett helt album praktiskt taget utantill. Upprepat lyssnande gör att musiken matas in i minnet – oavsett om man lyssnar "passivt" eller "aktivt" (Bull 2000 s. 44).

Men även motsatsen återfinns i vårt material. En del informanter vill ha variation i lyssningen, och tycker inte om långa sjok med musik med samma artist och med musik som låter "likadant". Variation kan åstadkommas genom den så kallade shufflefunktionen i mp3-spelaren, eller genom att ha man har en cd-spelare som man kan ladda med flera skivor och låta slumpen välja vilka spår som spelas upp. Ett annat och kanske vanligare sätt är att lyssna på samlingsalbum, men det är ett lyssnande som hos somliga, inte minst musikjournalister, anses ha låg status. Och då glider vi återigen in på värderingar kring olika sätt att lyssna. Flera av våra informanter ger uttryck för sådana. En är Lars-Bertil, som hävdar att om man lyssnar på samlings-skivor

har man inte samma intresse för musiken som sådan. Du vill mera ha ett schysst soundtrack till det du håller på med. Det var en go' låt, och så gör man något annat samtidigt. Jag tror inte att man sitter och *lyssnar*.

Bakgrund eller parallellt

Det i särklass vanligaste lyssnings sättet som beskrivs av våra informanter är att man lyssnar på musik medan man gör något annat, att man alltså lyssnar parallellt. Det här har underlättats av teknikens utveckling med bärbara lyssningsapparater, datorer och bilstereo. Man kan lyssna på musik i samband med de mest varierande aktiviteter: rutin-sysslor hemma eller på arbetet, när man lagar mat, städar, läser läxor, tränar och gympar, kopplar av, kör bil, reser kollektivt, cyklar eller promenerar. Detta är helt i linje med tidigare forskning (Sloboda & O'Neill 2001 s. 419, Sloboda 2010 s. 508 och Juslin & Laukka 2004 s. 227).

Sociologen Michael Bull (2000 s. 60, 65, 190) beskriver hur många av hans informanter ser det som att man tar tillbaka sin egen tid och gör den meningsfull när man lyssnar på musik samtidigt som man ägnar sig åt tråkiga eller rutinartade sysslor, på jobbet eller hemma.

Samtidigt finns det de som inte kan eller vill ha musik på när de arbetar, vilket kan bero på arbetsuppgiften. Ivar, 48, som är vd för ett mindre företag, gillar inte "slölyssnande" och inte musik "i stressade situationer" och han förklarar det med att "musik tar energi och fokus för mig". Han förstår inte hur hans barn kan lyssna på musik när de gör läxor. Själv har han dock gärna musik i sina hörlurar när han reser, eftersom han tycker att det är avkopplande.

Maria, 24 år och student, vill inte ha musik när hon är ute bland människor:

Det känns som om jag tappar fokus. Att jag bli instängd i min egen värld så att jag inte vet vad som händer runtomkring mig. Jag känner mig lite handikappad när jag har musik när jag går.

Alberto, 52 år och tekniker, älskar att ha musik i sina hörlurar när han promenerar i stan eller vid havet, och han lyssnar väldigt mycket. Men ganska ofta hänger han av ena luren för att höra vad som händer runtomkring honom och lyssna på fåglar och andra naturljud. Roger, 43, ingenjör, har gärna musik när han åker tåg, men inte när han cyklar för han vill ha ett öra på trafiken omkring sig.

Julia, 53 år, musikpedagog, utövar ofta musik själv men lyssnar inte så mycket. Men hon lyssnar ibland på opera hemma i köket när hon lagar mat och dukar, och hon berättar att hon brukar "tersa" en operasångerska i någon aria. Med tersa menar hon att hon lägger på en stämma en ters över eller under sångstämman på skivan.

Generellt är informanterna i vår undersökning mycket medvetna och reflekterande om vad som händer med dem när de lyssnar på en viss sorts musik, vilken musik som passar i olika sammanhang och situationer, vid olika aktiviteter, behov och humör. Man lyssnar absolut inte på vad som helst när som helst utan väljer musik beroende på omständighet, och man verkar ofta i någon mening lyssna uppmärksamt – även om man

ägnar sig åt två eller flera aktiviteter samtidigt. Förvisso kan musik ibland vara en ljudtapet som man inte ägnar någon särskild uppmärksamhet, men det verkar hända mest i speciella situationer.

Man väljer vad man vill höra genom att lyssna på en speciell radiokanal som har den musik man tycker om eller som passar just då, eller man väljer ett album eller skapar egna brända cd-skivor eller gör digitala spellistor med självvald musik i viss ordning. Det är en mindre andel som nöjer sig med att lyssna på vad som råkar komma på radion eller finnas i bilen. Den absoluta merparten av våra informanter gör aktiva val av musik.

Ett bra exempel är Karin, 24 år och student, som i intervjun systematiskt räknar upp vilken musik som passar för henne i olika situationer:

- Gymmusik. "Jag kan nästan inte ens gymma utan att ha musik, och det måste vara rätt musik annars 'dör' jag på två minuter." Rätt musik i det här fallet beskriver hon som "trallvänlig musik", schlager eller "radiohits".
- När hon bjuder vänner på middag, spelar hon loungemusik.
- När hon åker bil på natten hem från sitt extraarbete på en restaurang lyssnar hon på talböcker och inte musik därför att musik i det läget gör henne "trött i huvudet".
- När hon åker bil på morgonen till universitetet blir det radio och vanligen P4. Kommerciell radio med reklamslag blir då bara irriterande. Möjligen kan hon lyssna på Mix Megapol om hon åker med sin sambo.
- När hon träffar kompisar lyssnar hon gärna på vad hon kallar "feel-good-musik" och "punchiga låtar", och som exempel nämner hon Britney Spears.
- Under perioder på flera veckor kan hon i bilen när hon kör ensam lyssna på samma skiva om och om igen, vilket kan ses som en form av "repeatlyssnande".

Lena, 25 år och också student, säger att "musik finns med i allt jag gör", men det viktigaste är att hon har musik i bilen, och hon tycker mycket om att sjunga med i musiken. Hon kan däremot inte lyssna på musik när hon läser kurslitteratur för att hon tappar koncentrationen. Tina, 35 år, operationssköterska, och hennes man har högar av skivor i bilen och de ligger utan omslag på "spindlar", som oinspelade cd-skivor brukar förpackas på. Det kan ta sin tid att bläddra igenom högen för att leta fram vad som känns bra, men å andra sidan, menar Tina, är fördelen att man kan hitta överraskningar.

Det finns verkligen fog för musikforskaren Carin Öblads påstående att "bilen är vår vanligaste konsertlokal" (Öblad 2000, se även Bull 2007 s. 87-107 och Dibben & Williamson 2007). Flertalet informanter berättar om hur viktigt det är att ha musik när man kör bil, antingen via cd-spelare, mp3-spelare eller radio. Men det är också vanligt

att man lyssnar på talböcker och ibland även radions talprogram i bilen. Vare sig det är musik eller tal blir ljudet ett sällskap som gör resan trevligare. Öblad (2000 s. 92) talar om att musiklyssnande i bilen leder till en "ökad närvarokänsla i livet", som en av hennes informanter säger. Men det är viktigt att man då valt musiken själv.

Det är ytterst vanligt att man väljer musik beroende på humör och/eller att man väljer musik som på olika sätt förväntas påverka humöret i någon riktning. Maria säger att om hon är ledsen vill hon ha musik som går att gråta till, är hon arg vill hon ha aggressiv musik som hon "kan skrika till". Men det kan lika gärna vara tvärtom, att man väljer musik som ska motverka exempelvis nedstämdhet. En annan strategi som beskrivs är att man förstärker sin ledsenhet genom att lyssna på musik som först gör en ännu deppigare, och att man, som någon säger, "vältrar sig i sorg", men på sikt får detta en att leva igenom känslan och gå tröstad och stärkt ur sorgen (Lilliestam 2009 s. 142ff, Sloboda & O'Neill 2001 s. 421, Cavicchi 1998 s. 128f, Bull 2000 s. 42 och Ruud 1997). Gull-Britt, 42, fiskhandlare, berättar hur hon använt båda dessa strategier för att ta sig igenom personliga sorger, exempelvis hennes fars död. Då har hon lyssnat på, som hon säger, "lugna låtar och en del klassiskt, och sorgliga låtar" utan att ange mer exakt vilka musikstycken det handlat om. Begrepp som bakgrundlyssning och strukturlyssning eller aktivt och passivt lyssnande blir i dessa emotionellt laddade sammanhang problematiska.

Ett sätt att använda musik som förmodligen är lika gammalt som människan är att sjunga eller lyssna på musik när man arbetar. Vårt material innehåller många exempel på det. Ett kommer från nyss nämnda operationsköterskan Tina. Hon berättar hur man i hennes arbetslag brukar ha svensk dansbandsmusik, helst Sven-Ingvars, under okomplicerade operationer, exempelvis mot brock, främst därför att läkaren tycker om sådan musik och blir på gott humör. Vid mera komplicerade operationer, säger hon, brukar man dock inte ha musik (jfr Henley 2011, Wakin 2006).

Att bara lyssna på musik

Hur var det nu med killen på spårvagnen i början av artikeln? Lyssnade han koncentrerat eller passivt? Han hängde uppenbart med i musiken och lyssnade noggrant eftersom han följde med i musiken med kroppsrörelser. Men han lyssnade ju också parallellt med att han gjorde något annat, nämligen reste, samtidigt som han lyssnade. Var går gränsen mellan aktivt/koncentrerat och passivt/okoncentrerat?

Det är rimligt att tänka sig att man kan lyssna på musik med koncentration även medan man gör något annat. Uppenbart tycker många, särskilt äldre musikforskare och kulturanalytiker, att det bästa lyssnandet är när man bara ägnar sig åt musiken (Lilliestam 2009 s. 92f, 95). Men vad innebär det egentligen att inte göra något annat? Det

märks inte alltid utanpå att man förlorar koncentrationen på musiken och börjar tänka på något annat.

I verkligheten kan ingen vara helt koncentrerad hur länge som helst. Koncentrationen, även när vi exempelvis sitter på konserthuset och "lyssnar på" en symfoni, böljar fram och tillbaka, vandrar ut och in, är starkare och svagare. Plötsligt avbryts uppmärksamheten av störande tankar. Låste jag bilen? Stängde jag av spisen? Vad gör barnen just nu? Eller ett problem på jobbet pockar på. Att man sitter ner och "bara" lyssnar är förvisso ingen garanti för att man lyssnar koncentrerat (Edström 1989 s. 107, Lilliestam 2009 s. 93).

Bara några få av våra informanter berättar om eller (oftare) antyder att man ibland lyssnar utan att göra något annat, och det är sannolikt en sann bild även om man skulle fråga en större grupp människor.

Lars-Bertil säger att han lyssnar på musik "alltid", så fort han får en chans och särskilt när han är ensam, för då kan han välja musik utan att ta hänsyn till något annat än sig själv och vad han känner för. Han säger: "Min dagliga musikstund, som jag alltid har, det är på bussen till jobbet. Jag pluggar in en mp3-spelare i huvudet." Han framhåller, som vi redan sett, ett koncentrerat lyssnande som det bästa:

När jag mår som bäst och lyssnar som bäst då lyssnar jag koncentrerat. Då lyssnar jag på musik! [*sagt med eftertryck*] Jag gör ingenting annat samtidigt.

Sådana stunder är emellertid ganska sällsynta och inträffar kanske någon gång i månaden. Han kallar dem "kvalitetstid för mig själv". Han ger ett exempel genom att berätta om ett tillfälle när han spelade första skivan på sin nya musikanläggning. Han tände ett ljus på bordet framför sig och lyssnade i lugn och ro med andakt:

Ja, jag köpte en ny stereo häromveckan. Så när jag lyssnade på den ordentligt var det första jag gjorde att ta fram vinylen av Bachs *Juloratorium* och spela sida ett. Och jag satt och stillsamt "dog" i soffan framför ett tätt ljus... Sen blev det Nick Drake efter den. [*skratt*]

Vad som ligger i uttrycket "sitta och dö" är inte helt klart men det antyder att situationen var speciell, att Lars-Bertil blev starkt emotionellt berörd och sannolikt lyssnade "med koncentration". Men exakt vad som hände i Lars-Bertil's huvud och vad han upplevde i detta gyllene ögonblick är fördolt för oss, och han skulle säkert ha svårt att förklara det i ord – trots att han är en mycket reflekterande och erfaren musiklyssnare.

Det intressanta är att detta lyssnande uppenbart kan ägnas åt så skilda musikersor-ter som Johann Sebastian Bach och Nick Drake. Vi kan visserligen inte veta om han lyssnar på både Bach och Drake på samma sätt (vad det nu skulle kunna innebära?), men det verkar som att han avlyssnar båda med skarp uppmärksamhet.

Olle, 51 år, ingenjör, tillhör den grupp av informanter som går på konserter med kammarmusik och uppskattar det väldigt mycket. Han beskriver sig själv som en "hifi-nörd" och har en mycket dyr och exklusiv musikanläggning hemma. Han lyssnar gärna på klassisk musik, som Sjostakovitjs stråkkvartetter, och Miles Davis eller Frank Zappa i hörlurar på kvällarna när resten av familjen gått och lagt sig. Han säger sig sällan lyssna till musik medan han gör något annat, men om det händer så blir det Coldplay, John Lee Hooker eller BB King (vad han kallar "rak" och "ösigare" rock) när han städar eller plockar med papper på jobbet på fredag eftermiddag.

Roger, 43 år, ingenjör, säger att han "nästan får lite abstinens" om han inte får sitta ner och lyssna: "då får man jaga ut familjen och säga att 'nu är ni tysta!'". Han har också monterat in högtalare i bastun i källaren till sitt hus, för att han ska kunna lyssna på radions P2 medan han bastar. (Men om han då lyssnar "koncentrerat" vet vi inget om.)

Flera informanter talar om det speciella i att gå på konsert och att uppleva musiken i verkligheten. Att vara där och då, vara en del av publiken och att kunna inte bara höra musikerna utan att också kunna se dem och deras samspel eller kanske, om musiken inbjuder till det, sjunga med. Gärna framhålls då också koncentrationen i lyssnandet. Som i 43-åriga Nellys berättelse:

För mig är ju musiken väldigt mycket just dom här tillfällena när jag går på konsert. Det är verkligen då jag lyssnar aktivt och verkligen njuter av det. Jag lyssnar väldigt sällan på musik hemma, för att jag har mycket barn hemma, så det är helt enkelt sällan tyst. Så att den kvalitativa delen av musiken är väldigt mycket förbunden just till att gå på konserter. [...] Lyssnandet blir mycket bättre. Egentligen så vet jag inte vad det är som gör att ett levande uppträdande känns så mycket bättre, men jag tycker att det gör det, både [på grund av] hur det låter men även den visuella kontakten, att man verkligen ser vad som händer och så där. Och så tycker jag om miljön, det är positivt, väldigt avstressande och allting. [...] Jag tycker ju om att titta också, och det är väl också det med många av kammarkonserterna att man ser minspel, och man ser hur man spelar.

Per, 46 år, och ingenjör precis som Nelly, framhåller vikten av att förbereda sig väl om man ska på konsert.

Det är nästan som att förstöra en massa bra musik genom att inte kunna vara närvarande när det framförs. [...] Så om jag ska gå på en bra konsert så ser jag ju till att gå hem i tid från jobbet, och så lägger jag mig och vilar en halvtimme, somnar till lite grann, så att jag är pigg och mottaglig. [...] Om jag är stressad så har jag ju inte något vidare utbyte av att gå på konsert. Det är nästan så att jag hellre avstår då, för då vet jag att jag inte kommer att kunna tillgodogöra mig det på samma sätt som jag är van.

Nära musiken och ljuden

Doris, 60, receptionist, berättar att när hon var barn låg hon gärna *under* radiogram-mofonen och lyssnade: "Där låg vi inunder på en kudde och lyssnade på Rasmus [på luffen] och du vet allt sånt där, Radioteatern." Fredrik, 48 år, bokhandlare, berättar något liknande: "Ett av mina tidiga minnen är när min bror och hans kompis hade varit och köpt 'I can't get no satisfaction' på singel och låg och lyssnade på den intill sin plastiga skivspelare med högtalare i locket."

Att man vill ligga ner och lyssna på musiken "nästan med örat inne i högtalaren" som en informant säger, tyder på att man vill komma så nära musiken som möjligt och känna musiken i kroppen och med hela sitt väsen. I forskningslitteraturen finns en del vittnesbörd om detta. Som barn njöt forskaren Daniel Levitin av att ligga just *under* pianot när hans mor spelade (Levitin 2006 s. 133, jfr även Paulsson 2006 s. 286). Det här sättet att lyssna har underlättats av att man kan lyssna i hörlurar. Levitin har reflekterat också över detta:

Headphones opened up a world of sonic colors, a palette of nuances and details that went far beyond the chords and melody, the lyrics, or a particular singer's voice. [...] Headphones also made the music more personal for me; it was suddenly coming from inside my head. (Levitin 2006:2.)

Här finns en parallell i njutningen av att lyssna på musik på konserter med hög volym, då man upplever ljudvågorna även rent fysiskt och känner att musiken nästan tränger in i kroppen eller sätter kroppen i vibration. Erik, 23 år, student, säger om en konsert med Rammstein:

Jag gillar ju Rammstein väldigt mycket, och så att äntligen få se det på riktigt och höra på det i ren kvalitet liksom. [...] Först och främst att du har själva musiken, basen och allting går rakt in i dig när du står där.

Det här är sätt att lyssna och kvaliteter i lyssnandet som har berörts mycket lite av forskningen men som förefaller mycket angelägna att undersöka. Hur musiktekniken och musikmedierna påverkar hur vi lyssnar och ständigt skapar nya möjligheter är också ett forskningsområde som behöver utvecklas även om en del gjorts, exempelvis av sociologen Michael Bull kring olika former av mobilt lyssnande (Bull 2000, 2007 – se även Williams 2007 och Sterne 2003).

Lyssnande handlar om människors relation till den omgivande världen och speciellt till ljudlandskapet, vad musikforskaren Murray Schafer kallat "the soundscape", vilket är samma idé som Clarke kallar ekologiskt lyssnande (jfr sidan 31). Vilka ljud som helst kan bli till och tolkas som "musik". Några informanter fascinerar också av olika konkreta eller vardagliga ljud och finner dem njutbara och använder dem som "musik".

Inger, 54 år, undersköterska, sätter ibland på en skiva med ljud från amerikanska tåg när hon duschar. Hon har också en porlande fontän i trädgården. Mats, 47 år, tekniker, spelar in ljud av alltifrån fåglar till dörrar på ett båtskjul i skärgården som slår i vinden och han säger att han kan fascineras och till och med njuta av spårvagnens gnissel i en sväng. Och Johan, 56 år, lagerarbetare, flyr storstaden när han kan och åker till sin stuga vid havet och njuter av tystnaden. Behovet av tystnad är något som framhålls av flera informanter. Man vill ofta ha det tyst och varken lyssna på musik eller något annat. Att uppleva verklig tystnad och ro är också en viktig kvalitet i livet – och för alltför många en bristvara.

I hela vårt material finns det mycket få beskrivningar av musikaliska strukturer. De flesta talar inte om musik på det sättet. Man nämner låtar, album, artister och band men utan att egentligen säga något om hur musiken låter eller hur den är uppbyggd. Enstaka undantag finns. Karl berättar om musiken i filmen *När lammen tystnar* och gör detaljerade iakttagelser om musiken och dess roll i filmen:

När lammen tystnar innehåller inga såna där kända [låtar], det är ett score som är skrivet för filmen. Men det som är otroligt är, att i början utav filmen så hör man sparvar, och huvudpersonen heter Sparrow i efternamn. Man hör sparvar, man ser henne komma joggandes. Efter ett tag under förtexterna så hör man den första noten. Sen så fortsätter det så mer eller mindre under hela filmen, samma tema om och om igen, men det landar aldrig på den första noten. Det smälter in i bakgrunden, man märker inte av det efter ett tag, men det förhöjer stämningen på ett undermedvetet plan, utan att man kanske hör musiken. Och sen så när man precis ser vem som är ... när man vet vem mördaren är, så att säga, då kommer första låten igen. Då landar den där igen.

Karl är mycket musik- och filmintresserad, men har ingen skolning i vare sig musik eller film. Med tanke på det är det anmärkningsvärt subtila detaljer och sammanhang som han tar fram, som knappast går att göra utan ett tränat och känsligt öra för både musik och film och framförallt för musik och filmbilder i samspel. Han måste givetvis ha sett (och lyssnat på!) filmen många gånger med stor och djup koncentration för att kunna uppmärksamma dessa detaljer, som han beskriver med ett vardagligt språk utan några musikfackliga termer. Hans sätt att lyssna och se och beskriva det han upplever låter sig inte helt självklart passas in i varken Adornos eller någon annan av de tidigare beskrivna kategorierna (jfr sidan 26ff). En annan fråga är hur vanligt Karls sätt att tänka om musik egentligen är. Det är fullt möjligt att många människor har liknande upplevelser men inte på samma sätt som Karl förmår att fånga dem i ord.

(Men faktum är att Karl minns lite fel. Huvudpersonen i filmen heter faktiskt inte Sparrow [sparv] utan Starling – som ju betyder stare. Att han kopplar hennes namn till bilderna är alltså en lätt övertolkning ... men likväl *hans* tolkning.)

Sammanfattande analys

Några lyssnartyper som dem de tidigare citerade forskarna beskrivit, som "expert", "klanglyssnare", "emotionella lyssnare" etc., går inte att urskilja i vår undersökning. Sannolikt är det ovanligt att man tänker på sig själv i sådana kategorier, som ju är skapade av forskare och analytiker. Vi har naturligtvis heller inte frågat informanterna om de ser sig själva som någon speciell lyssnartyp.

Begrepp som informanterna själva använder för att beskriva sitt eget lyssnande är till exempel "repeatlyssnare", "melodikille", "albummänniska", "textperson".

Detta behöver nu inte betyda att lyssnartyper inte finns, eller snarare, kan analyseras fram. Men i så fall handlar det sannolikt om andra kategorier än den nämnda forskningen tagit fram. Kanske skulle vi finna sådana om vi gjorde fler och djupare undersökningar kring detta? Kanske de vi funnit skulle återkomma vid en undersökning bland fler människor? Framtida forskning får förhoppningsvis visa detta.

Hur är det då med lyssnarstrategier? Ingen informant säger sig lyssna "passivt", "strukturellt" eller "emotionellt" men någon enstaka använder begreppet lyssna "aktivt". Det är däremot vanligt att man säger att man lyssnar på musik samtidigt som man gör något annat. För flertalet informanter är detta något naturligt och självklart, men någon detaljerad beskrivning av *hur* man lyssnar och vad man upplever har vi inte lyckats fånga. Några få talar om "koncentrerat" lyssnande och menar med det just att man bara lyssnar på musik utan att göra något annat på samma gång. Huruvida man kan lyssna "koncentrerat" på musiken medan man gör något annat är inte klart. Men det skulle mycket väl kunna vara så. Det beror också på vad man lägger in i ordet "koncentrerat". Sannolikt kan det finnas många olika typer av koncentrerat lyssnande.

Musiklyssning är ett sammansatt, flerdimensionellt och mycket komplext fenomen. Det finns oändligt många sätt att lyssna på eller varsebli musik. Lyssnande på musik låter sig inte beskrivas eller fångas i enkla kategorier som exempelvis "aktivt" eller "passivt", "vardagligt" eller "analytiskt", "strukturellt" eller "emotionellt". Dessa begrepp är helt enkelt för vaga och otydliga till sina innebörder. Men de finns i kulturen och används ofta utan att de definieras närmare.

Vad som händer i huvudet, vad vi erfar, känner och upplever när vi lyssnar på musik fångas inte alls av några lyssnartyper eller -strategier. En musikupplevelse är oerhört svårt att beskriva verbalt. Likväl måste vi tala om den, försöka beskriva den för oss själva och/eller andra. Att inte (få) göra det känns tomt. Att berätta om upplevelsen av musik *är* en del av själva upplevelsen, om inte rent av i förlängningen en del av verket. Genom att berätta, att formulera upplevelsen med ord, strävar vi efter att dela den med andra, jämföra vad vi hört och upplevt, kanske finna en bekräftelse eller ett mothugg.

Det handlar ytterst om att vinna insikter om såväl musik, ens egna och andras upplevelser och om hur människor tänker och upplever världen.

Lyssnande på musik kan inte skiljas från kontexten. En människa med vissa kunskaper, förutsättningar och behov – en musikalisk habitus – lyssnar på musik i en viss situation, som bakgrund till eller parallellt med någon annan syssla eller med fokus enbart på musiken.

Till detta kommer en historisk dimension – som kanske också kan ses som en del av kontexten. Har jag hört musiken förut eller är den ny och okänd för mig? Finns det minnen och associationer till musiken som är mina personliga och ingen annans eller som delas av andra i min kultur? Vilka förväntningar och vilken förförståelse möter jag musiken med?

Hur jag lyssnar och vad jag lyssnar på är även beroende av exempelvis å ena sidan humör, känslor, behov och syfte med lyssnandet och å andra sidan vilken musik jag har tillgång till och kunskaper om. Situation och behov påverkar både vad man *kan* höra och vad man *vill* höra. Gemenskapen med andra vid en konsert, musik under bilresan eller lyssnandet hemma i lugn och ro ger olika upplevelser. Musik fungerar ofta som ett effektivt redskap för att skapa och upprätthålla en identitet, en livsåskådning eller en gemenskap och kan vara en avtryckare för minnen och känslor. Musikupplevelsen kan också vara fysisk, något vi upplever och tar in med hela kroppen eller som vibrerar med oss via hörlurarna, något som spelar på flera sinnen.

Lyssnande handlar alltså inte bara om att exponeras för ljudvågor eller en musikalisk "struktur", något som låter, utan är verkligen en sinnlig multidimensionell holistisk upplevelse där lyssnaren själv är medskapare som påverkar individen på många sätt.

Allt detta sammantaget leder till att det är svårt eller omöjligt att på enkla sätt dra gränser mellan olika sätt att lyssna.

Vägar framåt

Det är (dessvärre?) omöjligt att se in i en människas hjärna och känna hennes upplevelser och inre mentala värld. En del av denna mentala värld består av upplevelser av musik. Men det finns åtminstone två vägar att gå för att komma något närmare musikupplevelsen.

1. Att få människor att berätta och att undersöka hur de beskriver den musik de lyssnar på och hur de upplever den.

2. Att mäta vad som händer i hjärnan eller i andra delar av kroppen när man lyssnar på musik (se exempelvis Sloboda 2010, Sloboda & Juslin 2010 och North & Hargreaves 2008 s. 1-12).

Den forskning som finns om den första punkten har fokuserat på till exempel indelningar i stil- och genrekategorier, språkbruk och upplevelser men i betydligt mindre grad på hur klingande strukturer upplevs och hur icke musikskolade människor beskriver dem med hjälp av någon form av "musikteoretiska" begrepp, vare sig de är vedertagna facktermer eller hemmagjorda (Lilliestam 2005, 2009 s. 201-225, Dibben 2001, Widestedt 2001, Tagg & Clarida 2003 och Gabrielsson 2008).

Det finns ju redan ett för musikutbildade väl fungerande fackspråk, men det har en begränsad räckvidd, och ofta är det direkt obegripligt för den icke fackutbildade. Musikanalytisk fackterminologi används följaktligen ytterst sparsamt i vardagliga samtal eller musikjournalistik. I vardagssamtal diskuteras oftast upplevelsen av musiken, vad den betyder, olika saker omkring musiken (sådan som i vetenskapliga sammanhang ofta kallas "utommusikaliska" företeelser) eller musikens historia och kulturella och sociala sammanhang. De ljudande strukturer som vi "lyssnar på", "hör" eller "varseblir" är svåra att beskriva och fånga i ord, och det är, som sagts, sällan vi gör det i vardagslag (Lilliestam 2009 s. 191-225, Clayton 2003 s. 58f).

Icke desto mindre vore det intressant att försöka komma åt problemet, exempelvis genom en fenomenologisk analys av enskilda samtal eller gruppsamtal omkring musik och musikupplevelser. Genom att lyssna på musik och samtala om vad man hör och upplever länge och vid många tillfällen med samma person(er), med varierande bakgrunder och musikintressen, under ledning av en känslig samtalsledare, kanske man skulle kunna komma en bit på vägen mot en djupare förståelse av hur musik faktiskt upplevs (jfr Berger 1999).

Punkt två ligger utanför min kompetens, så jag kan bara ge en kort kommentar. Mätningar av vad som händer i kroppen och hjärnan (puls, blodtryck, andning, hormoner etc.) när vi lyssnar på musik görs i allt större utsträckning. Kunskapen om hur hjärnan och nervsystemet fungerar växer mycket snabbt – och därmed också kunskapen om vad som händer i hjärnan och i kroppen i övrigt när vi lyssnar på musik eller musicerar. Men frågan är vad dessa mätresultat egentligen säger. Att ett visst område i hjärnan aktiveras eller ett visst hormon utsöndras kan vara en viktig kunskap som indikerar mentala och psykiska tillstånd, men den måste sättas i samband med individ, kunskaper och förmågor, minnen, erfarenheter, upplevelser – alltså ens personliga habitus – och situation. Vilka upplevelser, emotioner, minnen och associationer som utlöses säger sådana mätningar ingenting om (Sloboda 2010 s. 504). Men möjligen skulle olika typer av kombinationer av mätningar och fenomenologiska analyser vara en framkomlig väg. Viktigt är då också att mätningar av fysiska och psykologiska tillstånd inte görs i laboratoriemiljö utan i så naturliga situationer som möjligt, när man lyssnar i hemmet eller i bilen, på konserter

eller när man dansar (North & Hargreaves 2008 s. 1-12). Mätningssapparatur baserad på digital teknologi kan mycket väl göra detta möjligt.

Tvårvetenskap har förvisso sina problem och svårigheter, men icke desto mindre borde samarbeten mellan exempelvis traditionella musikforskare, musikpsykologer och neurologer kunna leda till förbättrad forskning. Idag görs forskningen inom dessa fält ofta parallellt utan att forskare från de olika disciplinerna har någon kontakt och kan dra nytta av varandras kunskaper, perspektiv och erfarenheter.

Många gamla betraktelsesätt och tankemodeller om lyssnartyper och lyssnarstrategier är inga bra beskrivningar utan rimmar dåligt med verkligheten och är dessutom bemängda med värderingar och föreställningar om bättre och sämre sätt att lyssna och bättre och sämre musik. Lyssnandet görs lätt till ett etiskt spørsmål. En viktig utgångspunkt för framtida forskning bör vara att inte utgå från värderande normer om lyssnande utan att arbeta mer förutsättningslöst.

Musiklyssning är i själva verket ett gyllene fält för forskning. Det mesta är helt enkelt ogjort. Vi tror och antar en massa – men vi vet för lite.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1976: *Musiksociologi. 12 teoretiska föreläsningar*. Lund.
- Becker, Judith 2010: "Exploring the Habitus of Listening" i *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Red: P. Juslin & J. Sloboda. Oxford.
- Berger, Harris M. 1999: *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover & London.
- Bergman, Åsa 2009: *Växa upp med musik. Ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden*. Diss. Göteborg.
- Björnberg, Alf 1996: "Entertainment Objects" i *Notera tiden*. Red: E. Wallrup. Stockholm.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Fredriksberg.
- Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars 2011: *Musiken och jag. Rapport från forskningsprojektet Musik i Människors Liv*. Göteborg.
- Bull, Michael 2000: *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford.
- Bull, Michael 2007: *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*. London.
- Cavicchi, Daniel 1998: *Tramps like Us. Music and Meaning among Springsteen Fans*. New York.
- Clayton, Martin 2003: "Comparing Music, Comparing Musicology" i *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Red: M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton. New York & London.
- Clarke, Eric F. 2005: *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford.
- Clarke, Eric, Dibben, Nicola & Pitts, Stephanie 2010: *Music and Mind in Everyday Life*. Oxford.
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (red.) 2005: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York.
- Craft, Susan, Cavicchi, Daniel & Keil, Charles 1993: *My Music*. Hanover.
- Csikszentmihályi, Mihály 1992: *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm.
- DeNora, Tia 2000: *Music in Everyday Life*. Cambridge.
- Dibben, Nicola 2001: "What Do We Hear, When We Hear Music? Music Perception and Musical Material" i *Musicae Scientiae* vol. 5:2.
- Dibben, Nicola & Williamson, Victoria J. 2007: "An Exploratory Survey of in-vehicle Music Listening" i *Psychology of Music* vol. 35:4.

- Edström, Olle 1989: "'Vi skall gå på restaurang och höra på musik'. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanismik'" i *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 71 (1989).
- Frith, Simon 1996: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford.
- Gabrielsson, Alf 2008: *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Stockholm.
- Green, Lucy 2001: *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot.
- Hanslick, Eduard 1854/1955: *Om det sköna i musiken*. Uppsala.
- Hargreaves, David J. & North, Adrian 2010: "Experimental Aesthetics and Liking for Music" i *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Red: P. N. Juslin & J. A. Sloboda. Oxford.
- Henley, John 2011: "Music for Surgery" i *The Guardian* 2011-09-26. <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2011/sep/26/music-for-surgery>
- Juslin, Patrick & Laukka, Petri 2004: "Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions. A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening" i *Journal of New Music Research* vol. 33:3 (2004).
- Juslin, Patrik & Sloboda, John [red.] 2001: *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford.
- Juslin, Patrik & Sloboda, John [red.] 2010: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford.
- Juslin, Patrik & Västfjäll, Daniel 2010: "Emotional Responses to Music. The Need to Consider Underlying Mechanisms" i *Behavioral and Brain Sciences* nr 31 (2010).
- Levitin, Daniel 2006: *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York.
- Levitin, Daniel 2009: *The World in Six Songs. How the Musical Brain Created Human Nature*. London.
- Lilliestam, Lars 2001: "En dödsmetall-hardcore-hårdrocksgrej, det är jättesvårt att förklara." *Göteborgska gymnasister tänker och talar om musik*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
- Lilliestam, Lars 2005: "Vad kallar du musiken? Rapport från ett lyssningsexperiment kring benämningar av musik" i *Frispel. Festskrift till Olle Edström*. Red: A. Björnberg, M. Hallin, L. Lilliestam & O. Stockfelt. Göteborg.
- Lilliestam, Lars 2009: *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg. Första upplagan 2006.
- Martin, Peter J. 1995: *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester.
- Nilsson, Mats 1998: *Dans – kontinuitet i förändring*. Diss. Göteborg.
- Nilsson, Mats 2005: "Musik och dans – ett kaotiskt möte" i *Frispel. Festskrift till Olle Edström*. Red: A. Björnberg, M. Hallin, L. Lilliestam & O. Stockfelt. Göteborg.
- North, Adrian & Hargreaves, David 2008: *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford.
- North, Adrian, Hargreaves, David & Hargreaves, Jon 2004: "Uses of Music in Everyday Life" i *Music Perception* vol. 22:1 (2004).
- Nylöf, Göran 1977: "Så har våra lyssnarvanor förändrats under 70-talet" i *Vem bestämmer din musik?* Red: S. Nordström. Stockholm.
- Nylöf, Göran 1982: "Musik – kommunikationsresurs eller konsumtions-produkt" i *Fem forskare om kulturkommersialismen*. Statens Kulturråd, Kulturpolitisk forskning och utveckling nr 2. Stockholm.
- Paulsson, Kajsa 2006: *Nu så ska du få höra. Svenska musikfonogram för barn 1904 – 1980*. Diss. Göteborg.
- Ruud, Even 1997: *Musikk og identitet*. Oslo.
- Rösing, Helmut 1984: "Listening Behaviour and Musical Preference in the Age of 'Transmitted Music'" i *Popular Music* nr 4 (1984). Cambridge.
- Rösing, Helmut & Bruhn, Herbert 1993: "Typologie der Musikhörer" i *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Red: H. Bruhn, R. Oerter, & H. Rösing. Reinbek bei Hamburg.
- Sloboda, John 2010: "Music in everyday life – The role of emotions" i *Handbook of music and emotion. Theory, Research, Applications*. Red: P. Juslin & J. Sloboda. Oxford.
- Sloboda, John & Juslin, Patrick 2010: "At the Interface Between the Inner and the Outer World: Psychological Perspectives" i *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Red: P. Juslin & J. Sloboda. Oxford.

- Sloboda, John & O'Neill, Susan 2001: "Emotions in Everyday Listening to Music" i *Music and Emotion. Theory and Research*. Red: P. Juslin & J. Sloboda. Oxford.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover.
- Sterne, Jonathan 2003: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. London.
- Stockfelt, Ola 1988: *Musik som lyssnandets konst. En analys av Mozarts Symfoni nr 40, g-moll K. 550*. Diss. Göteborg.
- Tagg, Philip & Clarida, Bob 2003: *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York.
- Wakin, Daniel J. 2006: "While in Surgery, Do You Prefer Abba or Verdi?" i *New York Times* 2006-06-10. <http://www.nytimes.com/2006/06/10/arts/music/10doct.html?pagewanted=print>
- Widestedt, Kristina 2001: *Ett tongivande förnuft. Musikkritik i dagspress under två sekler*. Diss. Stockholm.
- Wiggen, Knut 1971: *De två musikkulturerna*. Stockholm.
- Williams, Andrew 2007: *Portable Music & Its Functions*. New York.
- Öblad, Carin 2000: *Att använda musik. Bilen som konsertlokal*. Diss. Göteborg.

Summary

Research on Music Listening: From Typologies to Interviews with Real People

This article deals with music listening and is based on the research project *Music in People's Lives* that was carried out in Gothenburg, Sweden, between 2007 and 2009 by musicologists Thomas Bossius and Lars Lilliestam. Deep interviews were made with 42 people aged 20 to 95 about their use of music. The first part of the article deals with previous research on music listening, focussing especially on theories of listener typologies and listener strategies. After a general presentation of the research project, these theories are compared with what the informants themselves say about how they listen to music. A picture emerges that is in many ways quite different from simple listener typologies and strategies – and much more complex. Dichotomies like active vs. passive and concentrated vs. unconcentrated or background listening are questioned, and alternative concepts like parallel listening, repeat listening and ecological listening are discussed. Finally, the article proposes that future research on music listening should be multidisciplinary, combining phenomenological, psychological and neurological methods.

Key words

Music listening, music sociology, music and culture theory, music use, listener typologies, listener strategies.

Lars Lilliestam

Lars Lilliestam (född 1951) är professor i musikvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Hans avhandling *Musikalisk ackulturation – från blues till rock* (1989) analyserar hur blueslåten "Hound dog", som först framfördes på 1950-talet av Big Mama Thornton och Elvis Presley, förändrades när den spelades in av ett tjugo-

tal svenska artister mellan 1958 och 1979. Efter avhandlingen har han skrivit böcker om ämnen som till exempel gehörsmusik, svensk rock, musik i tv-reklam och hur ungdomar tänker och talar om musik. 2006 kom läroboken *Musikliv: Vad människor gör med musik - och musik med människor*. En uppdaterad version kom 2009. I samarbete med musikvetaren Thomas Bossius har Lars Lilliestam just genomfört ett forskningsprojekt där 42 människor har djupintervjuats om hur de använder musik i vardagslivet. Resultaten presenteras i boken *Musiken och jag* (2011).