

# Färdighet och lekfullt skapande

– Hur ett band gör hiphop

Andrea Dankić  
Kandidatuppsats  
ETN K01 HT 2008  
Etnologiska institutionen  
Lunds universitet  
Handledare: Robert Willim

## ABSTRACT/SAMMANFATTNING

Den ungdomliga hiphopkulturen finns idag överallt och används för att sälja allt från produkter till politiska budskap. Hiphopkulturen har sin utgångspunkt i USA och afroamerikanernas verklighet, men den finns som ett konstnärligt och politiskt uttryck i hela världen, inklusive Sverige.

Trots att hiphopkulturen är en väldigt praktiskt orienterad rörelse bestående av olika uttryck (musiken, dansen, målandet osv.) finns det lite forskning som behandlar det praktiska. Därför tittar denna studie, som har en fenomenologisk utgångspunkt, närmare på hur ett band gör hiphopmusik. Hur går de tillväga för att skapa musik? Hur ser relationen till de materiella tingen ut? Vilka verktyg används i skapandet? Då färdighet och skicklighet spelar en nyckelroll i denna process försöker studien att beskriva vad som krävs för att utveckla en färdighet och bli skicklig.

I det sista kapitlet förs en diskussion kring kunskapens roll inom hiphopkulturen, autenticitet samt vikten av att inte definiera sin musik. För bandet, vars verklighet kan liknas vid en musikalisk mosaik, är utveckling betydelsefull och skulle endast motarbetas av begränsande genreindelningar. Vikten av lekfullhet är studiens genomgående tema.

# INNEHÅLL

INTRO	1
1. Bakgrund	2
2. Hiphopakademin	2
3. Syfte	3
4. Metod och material	3
5. Teoretisk inspiration	7
6. Disposition	7
Spår 1: ATT BLI OCH VARA SKICKLIG	9
1. Färdighetens beståndsdelar	9
2. Tingen och det materiella	9
3. Tiden det tar...	11
4. Improvisation som en palett	13
5. "Wow-faktorn"	16
Spår 2: ATT BYGGA MUSIKALISKT LEGO	18
1. Den svårfångade inspirationen	18
2. Lekfull ordfantasi	20
3. Skapandets rytmer	24
Spår 3: ATT VARA ELLER INTE VARA HIPHOP	26
1. Det förlorade elementet	26
2. Äkta vara	28
3. Vikten av att inte hamna i ett fack	30
OUTRO	32
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	33

# INTRO

Det är en kväll i december. Ute har mörkret och kylan tagit över, men inomhus är det nästintill trettio grader varmt. De fyra medlemmarna i bandet S.T.I.C.S sitter samlade i tvillingbröderna Saleh och Rijals hem. För kusinen Wazir och barndomsvännen Edina har detta under årens gång blivit som ett andra hem. När jag kommer dit är de mitt uppe i en livlig diskussion om diverse beslut gällande betalning för spelningar, mer tid åt gruppträning och så vidare. Jag sitter där och lyssnar på deras kollektiva beslutsfattande för att sedan komma in på ämnet *autotune*. Detta musikprogram gör att rösten får en robotliknande klang och har under 2000-talets första decennium ökat i popularitet bland främst amerikanska artister och producenter. Ursprungligen användes det för att bota falsksång hos sångare medan det under 2008 har resulterat i sjungande amerikanska rappare:<sup>1</sup>

Andrea: *“So, what do you think about auto tune? Is that something that you can see yourself using in the future...?”*

Edina: *“Ja, absolut! Det handlar ju om att förmedla en känsla... Med autotune kan du få en viss känsla som du inte kan få annars... Och ja, jag kan se mig själv prova på det nån gång. Varför inte?”*

Saleh: *“Och du vet vad jag tycker om det... Har hatat det sen way back...”*

Rijal: *“Well, with that, any motherfucker can sing, you know... It’s about skills. Either you have them or you don’t. Autotune är för dem som inte har skills...”*

Wazir: *“I see it as a tool... so if you want to use it, go ahead. It’s a tool just like adlibs<sup>2</sup>... It’s not about skills.”<sup>3</sup>*

Bandmedlemmarna uttrycker här starka åsikter om *skill*, ett engelskt begrepp som kan översättas till färdighet och skicklighet. Denna uppsats kommer att diskutera dessa begrepp som en del av det musikaliska skapandet i ett band. Vidare kommer jag även att titta närmare på några av de verktyg bandet använder sig av i sitt skapande. Avslutningsvis för jag en diskussion kring hur de ser på sin egen musik.

---

<sup>1</sup> Arvidson 2008

<sup>2</sup> Improviserad sångslinga

<sup>3</sup> Observationsanteckningar 081218

## 1. Bakgrund

Mitt intresse för hiphop väcktes tidigt och i en särskild kontext. Jag var elva år gammal och sökte något att relatera till. Plötsligt dök hiphopmusiken upp på min uppmärksamhetsradar och tack vare den amerikanska gruppen *The Fugees* (förkortning för refugees, flyktingar) började jag känna stolthet över min egen flyktingbakgrund. Så personlig kan alltså hiphop vara och den har alltsedan dess förblivit en del av den jag är. Som yngre stod jag ofta på scen och det som ursprungligen var sången byttes med tiden ut mot rappen, som i sin tur byttes ut mot pennan och mot diskussioner.

Hiphopkulturen är idag, då vi nästan befinner oss i 2000-talets andra decennium, en del av den globala popkulturen samtidigt som det finns utövare som mer koncentrerar sig på hiphopens politiska rötter. Denna uppsats kommer dock inte att handla om vad hiphop *är* lika mycket som den kommer att titta närmare på *hur* dess utövare *skapar* musiken.

## 2. Hiphopakademin<sup>4</sup>

Jag tillbringade läsåret 2007/2008 som utbytesstudent vid University of Toronto i Kanada där jag via universitetsbibliotekens stora boksamlingar fick tillgång till litteratur om hiphop som jag tidigare endast hade kunnat drömma om. Ju mer jag läste desto mer stod det klart för mig att majoriteten av den existerande hiphopforskningen berör de amerikanska förhållandena där hiphop ses som ett uttryck för afroamerikansk eller afrikansk tradition och arv. Inez Templeton, forskare i medie- och kommunikationsvetenskap, menar att avsaknaden av akademisk forskning kring hiphopraktik runt om i världen tyder på den ensamrätt hiphopen i USA fortsätter att ha för forskare.<sup>5</sup> Det finns alltså ett behov inom den internationella akademiska hiphopforskningen för ökad forskning kring det globala hiphoputövandet. Antologin "The vinyl ain't final" (2006) är ett exempel på denna typ av globala hiphopforskning.<sup>6</sup> Några andra exempel är Condry 2006 och Pardue 2008.

Bland de forskare som har bidragit till den svenska hiphopakademin bör Ove Sernhede nämnas. Han har forskat kring ungdom och ungdomskultur sedan 1980-talet. En av hans senaste böcker handlar om hiphopkulturen som uttryck för utanförskap bland unga män i Göteborgs förorter.<sup>7</sup> Johan Söderman, lektor i barndoms- och ungdomsvetenskap,

---

<sup>4</sup> Mitt samlingsnamn för akademisk forskning om hiphopkultur

<sup>5</sup> Templeton 2003: 243

<sup>6</sup> Basu & Lemelle 2006

<sup>7</sup> Sernhede 2002

disputerade i december 2007 med sin uppmärksammade avhandling om hiphopmusikers pedagogiska färdigheter och inledde därmed en diskussion som bidrog till att ytterligare validera hiphopkulturen som forskningsfält inom den svenska akademien.<sup>8</sup> Inom den etnologiska forskningen i Sverige har däremot intresset för hiphopkultur inte varit särskilt stort.<sup>9</sup>

### **3. Syfte**

Syftet med uppsatsen är att skildra hur musikskapandet går till i praktiken, den roll färdighet spelar i denna process samt hur ett band betraktar sig själva och sin musik.

Några vägledande frågor har varit:

- Vad betyder hiphop för bandmedlemmarna?
- Hur går de tillväga för att skapa musik?
- Vad innebär färdigheter och hur tar de sig uttryck?
- Hur definierar bandet sin egen musik?

Genom begrepp som färdighet, att vara skicklig, kunskap och autenticitet vill jag måla upp en bild av komplexiteten när det gäller skapande och görande. Då dessa nyckelbegrepp är av stor vikt för uppsatsen vill jag här kort förklara hur jag använder dem. Jag kommer längre fram i uppsatsen diskutera dem mer ingående. De svenska begreppen skickligt och färdighet står för förmågan att genomföra något praktiskt eller teoretiskt på ett sätt som anses vara bra. Kunskap handlar här främst om den beståndsdel av hiphopkulturen som innebär att vara införstådd med sin omvärld men att förstå sig själv. Autenticitet används här i betydelsen ursprungligt och oförfalskat.

### **4. Metod och material**

Etnologins vanligaste metod är etnografi, vilken kan beskrivas som att öppet eller dolt delta i människors vardag under en bestämd tid, ta del av händelser, utsagor och ställa frågor.<sup>10</sup> Jag anser etnografien vara den bästa metoden för att genom observation och intervjuer kunna uppfylla uppsatsens syfte, nämligen att fånga det musikaliska görandet och skapandet. Etnologen Magnus Öhlander skriver att deltagande observation kan bidra med insikt om det

---

<sup>8</sup> Söderman 2007

<sup>9</sup> Den enda uppsatsen jag kunde hitta är från 1989 och handlar om tio tonåriga graffitimålare i Stockholm. Se Gusterman 1989

<sup>10</sup> Hammersley & Atkinson 1995

unika samt det återkommande och kan ”ge beskrivningar av skilda fenomen såsom dessa ter sig i det dagliga livets interaktion och gestaltning i specifika situationer, fysiska, sociala och mer återkommande i skilda fenomen”.<sup>11</sup> Dessutom finns det en metodkritik inom hiphopakademin som menar att det inte finns tillräckligt med etnografisk forskning som möjliggör kunskap om hur det faktiskt går till att uttrycka, skapa och leva med hiphop.<sup>12</sup>

Fältarbetet bedrevs under november och december 2008. Dessförinnan bekräftade bandets fyra medlemmar sitt deltagande i studien. Saleh, en av bandmedlemmarna, kände sig ärad över förfrågan om bandet S.T.I.C.S, som han är en del av, kunde ligga till grund för min kandidatuppsats. Jag känner Saleh sedan flera år tillbaka då jag arbetade på ett gymnasiebibliotek på skolan han gick på. De andra medlemmarna består av hans tvillingbror Rijal, deras kusin Wazir (som bor i Danmark) samt deras barndomsvän Edina. Fältarbetet inleddes med en för mig väldigt impulsiv turnéhelg i Danmark - kvällen innan fick jag kännedom om att jag kunde följa med och jag kände mig väldigt oförberedd. Jag kastades in i deras värld under dessa drygt femtio otroligt intensiva, fysiskt slitsamma och väldigt roliga timmar. Med på turnén var även en amerikansk rappare, som var äldre och hade sysslat med musik längre än dem.

Förutom denna helg deltog jag i flera repningar/samlingar med gruppen samt följde med dem till en inspelningsstudio i Danmark vid ett tillfälle. Jag har skapat observationsanteckningar grundade på dessa tillfällen. Jag har använt mig av digitalkamera för att via fotografier samt kortare videoklipp berika observationerna och intervjumaterialet, vilket har varit en stor hjälp i analysen samt i skapandet av observationsanteckningarna.<sup>13</sup> Observation är trots allt mer än att bara se något - det handlar om att också använda sina andra sinnen som hörsel, lukt, smak och känsel.<sup>14</sup> Inspelningarna kan bidra till att man plötsligt hör eller ser något man inte lade märke till under observationstillfället eftersom man fokuserade på något helt annat. Digitalkameran anser jag alltså främst vara ett praktiskt hjälpmedel i fältarbetet.

Jag bedrev både passiv och aktiv deltagande observation. Då jag tog del av deras repningar var jag oftast en passiv deltagare i skapandet, samtidigt var jag aktiv då jag ofta deltog i samtalen och diskussionerna. Turnéhelgen upplevde jag som en aktiv deltagande

---

<sup>11</sup> Öhlander 1999: 75

<sup>12</sup> Jfr Bennett 2002, Bjurström 1997, Schloss 2004: 2ff, Templeton 2003, Williams 2001

<sup>13</sup> Gradén & Kaijser 1999: 115, 124

<sup>14</sup> Öhlander 1999: 77f

observation då jag fick uppleva i stort sett allting som bandet var med om, förutom att uppträda på scen. Jag fick även prova på en av Salehs metoder för att skapa texter: *sms-battle*<sup>15</sup>. Då han först berättade för mig om dem blev jag fascinerad då jag inte ens visste att sådant existerade. Sedan skickade han ett sms-rim till mig och jag blev nostalgisk och tänkte tillbaka på tiden då jag skrev mina egna rim. Till slut svarade jag, och fick i efterhand veta att han hade skrattat åt mitt svar. Vikten av färdighet...

Fältarbetet bestod även av semistrukturerade intervjuer med de fyra gruppmedlemmarna. Semistrukturerad intervju innebär att jag hade en frågelista till hands, men att följdfrågorna anpassades efter intervjusituationen. Dessa intervjuer spelades in digitalt och har sedan pragmatiskt transkriberats, vilket innebär att jag har transkriberat det som har varit viktigt för mitt informationsbehov.

I uppsatsen har jag valt en fenomenologisk utgångspunkt. Fenomenologin tolkar *förståelse* som en *social* snarare än intellektuell *handling*.<sup>16</sup> Istället för att, såsom en stor del av den existerande hiphopforskningen, fokusera på andrahandskällor och intellektuellt teoretiserande<sup>17</sup> möjliggör fenomenologin en annan syn på hiphopkulturen, nämligen att fokusera på vad utövarna faktiskt *gör*, själva handlandet i sig, och för att kunna fånga detta måste forskaren befinna sig på plats där hiphopen utövas. Uppsatsen bygger även på en fältdagbok som fördes under fältarbetets gång samt intryck som jag har fått i efterhand.

Kulturgeograferna Crang och Cook påminner om att "both researcher and researched are equally positioned, interconnected and involved in the changing social and cultural relations under study"<sup>18</sup>. Det är viktigt att påpeka att denna etnografiska studie skapades ur *ett samspel mellan mig och gruppen*. Faktorer såsom min bakgrundskunskap om hiphopkulturen och språket, samt att jag då fältarbetet pågick endast var några år äldre än medlemmarna i S.T.I.C.S har självklart påverkat samspelet under fältarbetets gång och självfallet även före och efter.<sup>19</sup> Andra faktorer som att jag är kvinna med en etniskt icke-svensk bakgrund har självklart också spelat in. Jag anser det även vara viktigt att nämna att uppsatsen är *en redogörelse för min bild av gruppens verklighet*. Dessutom berör detta endast *en del* av denna verklighet. Uppsatsen är grundad på ett kort fältarbete och talar om en unik grupp

---

<sup>15</sup> Innebär att man istället för att "battla", dvs. ordkriga, muntligt skriver ner det i ett sms. På så vis behöver man inte träffas för att utföra denna handling.

<sup>16</sup> Jackson 2003: 31

<sup>17</sup> Se Forman & Neal 2004

<sup>18</sup> Crang & Cook 2007: 8

<sup>19</sup> Tre av bandmedlemmarna var tjugo år, den fjärde tjuogoett år gammal. Själva var jag tjugofyra.



människor i en särskild tid.<sup>20</sup> Mitt intresse för hiphop innebär en viss förförståelse, vilket jag är medveten om, men jag har gjort mitt bästa för att skapa en reflexiv distans till empirin och arbetet med detta tema.

Då ett av målen med etnografisk forskning handlar om förståelse för människors liv blir språkkunskaperna bland de viktigaste kunskaper en etnograf kan ha.<sup>21</sup> Då etnologin i Sverige ofta har forskat på svenska förhållanden har jag fått intrycket av att språkfrågan har kommit i skymundan då utgångspunkten verkar vara att i Sverige talas svenska och *endast* svenska. De unga människor som uppsatsen utgår från vittnar om en vardag med två- och trespråkighet som är precis lika svensk som en enspråkig sådan. Då man läser uppsatsen är det viktigt att känna till att denna flerspråkighet gör att det för Saleh, Rijal, Edina och Wazir blir naturligt att skifta språk, ibland från mening till mening. Det engelska språket används mycket inom bandet då det är det enda språk som *alla* medlemmar talar flytande och för att undvika missförstånd och onödig översättning har jag därför använt mig av det då jag har tilltalat dem som grupp.<sup>22</sup> Mina språkkunskaper i svenska, kroatiska och engelska har gjort det möjligt för mig att förstå S.T.I.C.S oavsett vilket av dessa språk de har använt sig av, och jag har på så vis inte haft behov av någon tolk. Mina betydligt mindre bra kunskaper i det danska språket var dock ett problem, särskilt då jag följde med till inspelningsstudion i Danmark där jag knappt förstod något av det som den danska producenten sade, vilket har resulterat i en svårighet att bearbeta detta material.

Utdrag ur observationsanteckningar är markerade med indrag samt mindre teckensnitt för att underlätta övergången från anteckningar till analys för läsaren. Informanterna har gett sina godkännanden till att figurera med sina riktiga namn. Eftersom de inte är offentliga personer och uppsatsämnet inte är av en känslig karaktär har jag valt att låta deras identiteter bli kända.<sup>23</sup>

Redan i början av den arbetsprocess som senare ledde fram till denna uppsats visste jag att jag ville skriva om görandet och skapandet, vilket har resulterat i fokus på vissa aspekter inom detta såsom färdigheter, improvisation och autenticitet. I början var jag även inställd på att genus skulle vara i fokus då det saknas forskning om genusdynamiken inom

---

<sup>20</sup> Se Crang & Cook 2007: 146

<sup>21</sup> ibid. 2007: 23

<sup>22</sup> Detta är förklaringen till varför jag i citatet på inledningens första sida ställer frågan till bandet på engelska.

<sup>23</sup> Bandmedlemmarna har fått läsa uppsatsen för att se till att de är bekväma med hur deras ord är presenterade samt att se till att jag, som forskare, har förstått dem rätt (Se Schloss 2004: 12).

hiphopkulturen. Slutligen visade det sig att jag inte fick med detta i någon större utsträckning då jag istället valde att fokusera på komplexiteten hos skapandet och görandet. I framtiden hade det varit intressant att göra en studie där jag huvudsakligen fokuserar på genusdynamiken. Exempel på andra bortvalda teman är generations- samt klassaspekterna. Etnicitet är ett annat tema jag medvetet har valt bort i denna uppsats då det redan finns mycket forskning om kopplingen mellan etnicitet och hiphopkultur.<sup>24</sup> Detta innebär dock inte att jag anser den etniska tillhörigheten vara oviktig i bandets skapande och görande, utan att jag hellre har valt att fokusera på andra aspekter som också spelar roll.

## 5. Teoretisk inspiration

Etnologen Connie Reksten-Kapstads fråga: *hur kan man förstå handling som handling och inte som symbol, text eller uttryck för något annat?*<sup>25</sup> har inspirerat mig i samband med fältarbetet då jag försökte fånga görandet och skapandet av musiken.

Etnologen Anneli Palmskölds begrepp *tingens agency*, som handlar om relationen mellan människor och ting, har varit en annan inspiration och påverkat hur jag har försökt tänka på samspelet mellan ting och människor.

I sin bok "The Craftsman" argumenterar sociologen Richard Sennett för vikten av hantverk som han anser vara ett engagemang som är grundat på att vi människor vill göra något bra för dess egen skull. Han utökar definitionen av hantverkare till att bland annat inkludera musiker, vilket har inspirerat mig till att likna S.T.I.C.S vid hantverkare. Sennetts bok är återkommande i texten.

Jag har på ett sökande vis inspirerats samt använt mig av de övriga källorna. Urvalet är grundat på att jag har sett dem som fruktbara för min analys, och källor liksom teoretiska resonemang presenteras löpande i uppsatsen.

## 6. Disposition

Studien är indelad i tre kapitel. Det första kapitlet "Att bli och vara skicklig" handlar om innebörden av färdigheter samt vad som krävs för att dessa ska utvecklas. Syftet är att visa på de praktiska omständigheterna kring färdighet som en förutsättning för skapande. Det andra kapitlet "Att bygga musikaliskt lego" handlar om några av de beståndsdelar som ingår i

---

<sup>24</sup> Som jag redan har nämnt har en stor del av forskningen kring hiphopkulturen sin utgångspunkt i att det är ett afroamerikanskt eller afrikanskt fenomen, vilket automatiskt ger det en etnisk prägel.

<sup>25</sup> Frykman & Gilje 2003: 24

bandets musikaliska skapande. Detta för att förstå sig på skapandeprocessen som just en process som jag liknar vid legobygge då musik går att "bygga" på många olika sätt. Det tredje och sista kapitlet "Att vara eller inte vara hiphop" handlar om kunskap med utgångspunkt i hiphopkulturen, vikten av kvalité samt varför det kan vara viktigt att inte genrebestämma sin musik.

# Spår 1: ATT BLI OCH VARA SKICKLIG

## 1. Färdighetens beståndsdelar

Färdighet beskrivs i Nationalencyklopedins ordbok som en ”förmåga att utföra något i praktiken, ibland med hjälp av teoretiska kunskaper”. Skicklighet finns inte som uppslagsord utan hänvisar istället till skicklig som är detsamma som att ”vara mycket duktig i angivet anseende, ofta i sitt yrke”. Orden kompetent och kunnig anges som snarlika skicklig.<sup>26</sup>

Idéhistorikern Sven-Eric Liedman menar att ”skillnaden mellan kunskaper och färdigheter är väl etablerad i det engelska språket medan den inte är lika självklar i svenskan”.<sup>27</sup> Han beskriver denna skillnad som att kunskap (knowledge) är att ”veta att” – kännedom om fakta och sammanhang - medan färdighet (skill) är att ”kunna hur” – att behärska olika redskap.<sup>28</sup>

Sociologen Richard Sennett beskriver färdighet (skill) som en inövad praktik där utövaren har investerat sin tid. Utvecklandet av färdighet beror på hur övandet är organiserat, vilket gör att längden av exempelvis en musikalisk repetition spelar stor roll. Sennett menar vidare att i samband med denna utveckling ändras innehållet av vad personen i fråga repeterar. En färdighet skapas då problem och lösning ingår i en rytm som tar ut varandra.<sup>29</sup> Enligt Sennett kan färdighet ses som en praktisk problemlösning, som utvecklas ju mer man övar.

## 2. Tingen och det materiella

Relationen till det materiella är för S.T.I.C.S en naturlig del i det skapande och övande som leder till färdigheter. De fyra bandmedlemmarna använder sig av olika materiella verktyg i sitt skapande och sin övning såsom mobiltelefoner, bärbara datorer, penna, papper, akustiska gitarrer samt i vissa sammanhang även andra instrument. Etnologen Anneli Palmköld skildrar *ting* som något som *har ett agency*, vilket hon beskriver som ”att placera föremålen i relation till de människor som hanterar dem”. Hon menar att ting på så vis har en förenande kraft. Vi tar på och hanterar dem i vår vardag genom vilket vi påverkar dem

---

<sup>26</sup> Nationalencyklopedin, nätupplaga

<sup>27</sup> Liedman 2008: 18

<sup>28</sup> ibid. 2008: 16

<sup>29</sup> Sennett 2008: 37f

och de oss.<sup>30</sup> Uttrycket "man tager vad man haver" passar väldigt väl in på beskrivningen av bandets användande av ting samt deras interaktion med omgivningen. De använder den senaste tekniken (datorer, mobiltelefoner) då de finns tillgängliga i deras omgivning (i Sverige i början av tjugohundratalet).<sup>31</sup> Användandet av mobiltelefonen i skapandeprocessen blir tydligt i följande situation från turnéhelgen. Då bandet värmdes upp inför kvällens uppträdande och de inte kunde komma på i vilken tonart låten gick kom Saleh på att han hade låten inspelad på sin mobil. Han tog fram den och spelade upp låten. De insåg snabbt vilken tonart det var och fortsatte med uppvärmningen.<sup>32</sup>

Bandet har under en längre tid jobbat med inspelningen av sin demo. De har berättat för mig att den behövs för att få spelningar på större evenemangsarenor samt för att ha något, ett ting, som rymmer deras musik. Vikten av det sistnämnda kommer tydligt fram i Rijals skildring av något som Adam, en amerikansk rappare som har hunnit släppa fler album, har berättat för honom. Folk lägger stor vikt i att äga en skiva med ens musik som de kan lägga till i sin samling, menade Adam, och kanske leder detta till att ens egen skiva hamnar bredvid stora namn som Jay-Z<sup>33</sup>. Det vet man ju aldrig, ska Adam ha sagt till Rijal.<sup>34</sup> Detta är dock åsikter tillhörande en mer än ett decennium äldre person än Rijal, som har växt upp med kassetband. Dagens unga har växt upp med cd-skivor men främst av allt med digital musik. Hur viktig blir en fysisk cd-samling då? S.T.I.C.S verkar lägga stor vikt vid att ha något, ett ting, med sin musik på. Kanske är det detta som driver dem att släppa en demo. Varför är det viktigt med producerandet av något materiellt som man kan ta i? Demon kommer ju också finnas i digital form, och kanske är det i detta format den främst kommer att spridas, det återstår att se. En sak som är säker är att när S.T.I.C.S väl är färdiga med sin demo kommer de äntligen att ha ett ting med musik som de har arbetat med i flera år att dela ut, eller sälja, till dem som går på deras spelningar.

---

<sup>30</sup> Palmsköld 2007: 29ff

<sup>31</sup> Tillgången till pengar spelar en stor roll i detta och är en avgörande faktor i tillgången till samhällsutbudet. Bandet har stolt berättat att de länge har sparat för att kunna köpa sina två akustiska gitarrer. I början av tjugohundratalet har tekniska prylar såsom datorer och mobiltelefoner blivit nästintill en självklarhet i unga människors liv, även om det inte är något som alla har tillgång till.

<sup>32</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>33</sup> En av de största amerikanska rapparna under tjugohundratalets första decennium

<sup>34</sup> Observationsanteckningar 081108

### 3. Tiden det tar...

Saleh: *"I mean, eight bars is not just done... it's not just written on first take, I mean, you can take eight bars and lay down, you know, three months on it..."*<sup>35</sup>

I citatet ovan vittnar Saleh om tiden det kan ta att skriva åtta "bars" (takter). S.T.I.C.S tillbringar mycket tid med att förfina sina musikaliska skapelser. De har berättat för mig att de alla skriver för sig själva, och vissa av medlemmarna alstrar texter i högre utsträckning än andra. Edina menar att hon inte skriver så ofta, men hon gör sitt bästa. Saleh och Rijal har jag sett skriva flertalet gånger under den tid jag har tillbringat med bandet. Rijal lyssnade ibland på någon melodi samtidigt som han skrev, medan Saleh satt i sitt hörn i bilen och tittade väldigt fokuserat på sin mobiltelefon och repeterade orden för sig. Jag minns att det stundtals lät som viskningar. Under turnéhelgen i Danmark skrev båda i bilen på vägen till de två orterna där de skulle spela, Rijal i sin skrivbok och Saleh i sin mobiltelefon. I sin vardag skriver Saleh sina texter på datorn eller mobilen, beroende på vilket som är närmast till hands: *"Jag är inte old-school<sup>36</sup> att jag skriver ner det på papper som de andra i bandet,"* berättar han.<sup>37</sup>

Wazir, som är den enda medlemmen som inte bor i Skåne, har berättat att han inte hinner skriva särskilt ofta på grund av sina universitetsstudier, sitt deltidsjobb och pendlandet till staden där de tre andra bandmedlemmarna bor för att träffa dem och repa tillsammans. Oftast blir det när han gör vardagssysslor som exempelvis att diska då han får inspiration till att skriva.<sup>38</sup> Han saknar alltså den tiden som krävs för att kunna slappna av och skriva.

Då jag frågar Rijal vad man ska tänka på när man börjar lära sig spela gitarr säger han att det viktigaste är att fortsätta spela, att bara träna och träna och träna, att aldrig ge upp: *"Det är ju bara blod, svett och tårar,"* menar han.<sup>39</sup> Det är alltså inte endast tiden man lägger ner som räknas utan även mödan och besväret, som han vittnar om, som är en annan beståndsdel. Rijals gitarrfärdigheter sträcker sig fyra år tillbaka i tiden då han själv började lära sig spela detta akustiska instrument. Edina delar med sig av sina minnen:

---

<sup>35</sup> Inspelat gruppsamtal 081109

<sup>36</sup> Gammaldags, att vara från den gamla skolan

<sup>37</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>38</sup> Observationsanteckningar 081109

<sup>39</sup> Intervju Rijal

*"... Och Rijal, han hade alltid nånting för sig, han var alltid på fritidsgården och... lärde sig hur man spelar gitarr för han hade ingen gitarr hemma [...] och jag tyckte det var kul att kolla på, jag blev helt fascinerad..."<sup>40</sup>*

Han berättar om fingrar som gjorde väldigt ont i början, men att han nu är så pass van att han inte längre känner av det. Med tiden har fingrarna blivit vana vid gitarren.<sup>41</sup>

Det är inte alltid bandmedlemmarna medvetet tänker på hur mycket tid det tar att skapa musik, men ibland blir det uppenbart. Efter att ha tillbringat drygt fem timmar i inspelningsstudion i Danmark delar Saleh med sig av sin plötsliga insikt till alla oss närvarande:

*"Jag tänker på hur ofta man lyssnar på en låt som man inte fastnar för direkt... och byter till nästa... och så tar det så här lång tid att spela in det... (småskratt)"<sup>42</sup>*

I denna stund uppmärksammas all slit, energi och repetition som är en naturlig del av inspelningsprocessen, men som lyssnaren av en inspelad låt inte har någon aning om och kanske till och med tar för givet då det inte finns några direkta spår av det i den färdiga låten. Kanske kommer denna insikt leda till att Saleh blir mer medveten om detta nästa gång han byter låt efter några sekunders lyssning. Han har i alla fall flera års erfarenhet av att lägga ner mycket tid och möda i att spela in låtar så han vet vad som ligger bakom dessa få sekunder man möjligen dömer en låt på.

Inspelningsprocessen i studion är ett exempel på hantverkets förvaltning inom olika tidsrytmer; vissa saker ska ta lång tid, andra ska gå undan.<sup>43</sup> Det sker mycket under dessa timmar i studion, och tiden är dyrbar då producenten får betalt per timme. Bandet vill hinna med så mycket som möjligt och därför gäller det att träna mycket i förväg:

Saleh: *"Det är just därför vi tränar så mycket hemma tillsammans och var och en för sig. Målet är att träna så mycket som möjligt innan vi drar till studion för att sätta det på första tagningen..."<sup>44</sup>*

För att bandet ska få ut så mycket som möjligt utav inspelningsstiden gäller det alltså att träna på sitt musikaliska hantverk hemma under en längre tid för att sedan bege sig till den

---

<sup>40</sup> Intervju Edina 081121

<sup>41</sup> Intervju Rijal

<sup>42</sup> Observationsanteckningar 081125

<sup>43</sup> Se Ehn & Löfgren 2007: 110ff

<sup>44</sup> Observationsanteckningar 081125

snäppet mer avancerade studion, än den som de själva äger<sup>45</sup>. Väl där gäller det att under en begränsad tid tillämpa de färdigheter de har lyckats förvalta som inspelningsutrustningen ska fånga upp. Färdigheter tränas alltså långsamt upp för att sedan tillämpas väldigt snabbt.

Den snabba farten genomsyrar S.T.I.C.S vardag. Deras gemensamma jargong, grundad på släktskap samt lång vänskap, består av vassa kommentarer och skämt för att inte nämna freestylerrappen<sup>46</sup> där det naturligt går undan.

#### 4. Improvisation som en palett

Färdighet är nödvändigt för att på ett kompetent sätt kunna utföra improvisation. Det var först när Edina vid ett tillfälle inledde en diskussion kring detta som jag började förstå hur viktigt detta var för bandet. Diskussionen handlade om den senaste spelningen som bandet menade inte hade gått så bra, och som jag tyvärr inte hade möjlighet att ta del av. Jag förstod snabbt av deras berättelse att publiken hade varit svår och eftersom det fanns andra band som spelade före och efter dem beslöt sig en av bandmedlemmarna för att jamma med dem, vilket ledde till improvisation. Detta var något som inte alla var så glada över. I samband med detta säger Edina:

*”Om vi ska lyckas med improvisation måste vi träffas mer och oftare. Vi måste kunna texterna [till låtarna, min anm.]... Vi måste vara tajta för att kunna improvisera!”<sup>47</sup>*

I denna stund förstod jag inte vad improvisation hade med träning att göra. Jag trodde att improvisation handlade om att vara kreativ och energisk i det ögonblickliga skapandet. För att förstå närmare vad Edina menar kan det vara värt att se närmre på de diskussioner som forskaren i performance studies, Jnan Blau, för om improvisation.

Blau visar i sin doktorsavhandling, som fokuserar på musikalisk improvisation, att improvisationens olika beståndsdelar är komplexa, interrelaterade och ofta befinner sig i ett tillstånd av produktiv spänning och motsägelsefullhet. Han inleder med att nämna att

---

<sup>45</sup> Bandet har investerat i en professionell mikrofon samt mjukvara nödvändig för att spela in musik i hemmet. Schloss skriver att de flesta seriösa hiphopproducenter investerar i utrustning som ofta används i hemmet. Det blir en slags hemstudio (2004: 46ff), vilket kan liknas vid bandets situation.

<sup>46</sup> Har två betydelser: 1. Improviserad rap som skapas i samma stund som den framförs. 2. Fraser som rimmar men inte nödvändigtvis skapar någon röd tråd utan varje takt kan vara individuell.

<sup>47</sup> Observationsanteckningar 081218



improvisation är en grundläggande instinkt utan vilken ingenting överlever.<sup>48</sup> Vidare menar han att:

Improvisation is an activity in which the manifestation (i.e., the product) and the creation (i.e., the production) of music are co-incident. Put simply, "improvisation" designates a phenomenon in which what is heard and what is performed happen at the same time. The improviser is "making up" what s/he is playing as s/he is playing it (this, again, is the right-here-right-now quality of improvisation).<sup>49</sup>

I stunden av improvisation sker det man hör och det som framförs samtidigt. Att musiken skapas samtidigt som den spelas kan förklara varför improvisation ofta förknippas med skapandet av något nytt, menar Blau. Detta är dock inte fullt så enkelt då improvisation alltid grundas på kunskap och erfarenhet gällande exempelvis melodier, toner, fraser, ord och grammatik. I grund och botten handlar det alltså än en gång om färdigheternas och skicklighetens relation till övning.<sup>50</sup> Blau skriver att lyckad improvisation *kräver* mycket övning, hårt arbete och färdighet<sup>51</sup>, vilket är precis det som Edina försökte få fram i sitt uttalande, men som jag först inte riktigt förstod. För att kunna skapa något i ett ögonblick av improvisation måste du ha en palett med olika färdigheter och inövade kunskaper att plocka från och använda dig av.

I samband med turnéhelgen fick jag ta del av ett improviserat "jam" backstage:

Det är drygt sex timmar kvar tills bandet och den amerikanske rapparen ska upp på scen. Plötsligt börjar turnéns DJ, Jon, spela på pianot som finns i rummet och sjunga till, vilket förvånar mig då jag inte trodde att han kunde spela några instrument. Saleh står bredvid och beatboxar<sup>52</sup> lite smått för att sedan börja rappa. Efter en dryg minut börjar Jon spela en låt med snabbare takt. Kanske gör han detta för att skapa bättre förutsättningar för Salehs rap då det oftast är enklare att rappa till en snabbare än en långsam melodi. Det tar en stund innan Saleh kommer in i rytmen, men när han väl gör det flyter det på. Rappen övergår efter en stund till sång i samma takt som melodin. Efter ett tag utvecklas samspelet mellan Jons pianospel och Salehs nynnande melodiska sång genom att Jon börjar anpassa pianospelets melodi till Saleh. Detta samspel utvecklas ytterligare då Rijal gör dem sällskap. Plötsligt blir de

---

<sup>48</sup> Blau 2007: 54

<sup>49</sup> ibid. 2007: 56

<sup>50</sup> ibid. 2007: 57, 64

<sup>51</sup> ibid. 2007: 65

<sup>52</sup> Beatboxing, att beatboxa. Innebär att med sin egen röstförmåga (stämband, munhåla, läppar och tunga) återskapa det ljud som trummor samt ibland även bas och sång kan åstadkomma.

som två kompletterande lag då Jon och Saleh bidrar med pianots melodi medan Rijal sjunger en annan melodi som fyller tomrummet då pianot och Salehs sång inte hörs.

Detta är ett lekfullt ögonblick som ackompanjeras av leenden och kroppsspråk som uttrycker glädje. Det är väldigt tydligt att de alla njuter av denna stund av skapande och improvisation. Pianospalet styr takten till att börja med, men anpassas sakta men säkert först efter rappen, sedan sången och slutligen Rijals beatboxing. Båda bröderna använder i detta ögonblick sina kroppar som ett verktyg i det verbala uttrycket. Salehs armar ser ut att slå på en osynlig trumma samtidigt som han gungar fram och tillbaka i takt med musiken. Rijals armar rör sig i takt med hans beatboxing och markerar övergångar. Armarna förs fram och tillbaka, och händernas form ändras.

Efter någon minut slutar Rijal att beatboxa och återgår till sången samtidigt som Saleh blir tyst och lyssnar på sin brors sång i takt med pianot. Efter en dryg halv minut byts detta ut mot Rijals freestylrap på engelska. Nu står även Edina vid pianot. Hon lyssnar och tittar på Jons pianospelande. Saleh går iväg en kort stund medan Rijal freestylar. Då hans text går från avancerade engelska ord till *"We gonna rock it, like a comet in your pocket/I never choke, frog in your throat"* och Salehs skratt hörs i bakgrunden blir det tydligt att Rijal är i slutet av sin vers. Han verkar ha hamnat i en tillfällig ordtorka och nynnar istället med i låten, precis som tidigare.

Plötsligt säger han till Jon att *"take it slow"* och pianospalet ändras till en långsammare takt. Rijal fortsätter att styra melodin fast nu via sin sång, som pianospalet anpassar sig efter. Saleh hittar tillbaka till pianot och börjar göra drum'n'bass beatboxings-ljud till detta långsamma pianospel. Efter några sekunder bygger Rijal på med mer beatboxing.

Nu kommer Wazir in i rummet och Saleh släpper sin roll i musikskapandet och skriker *"Fyrtiosju, alltså!"*<sup>53</sup> med lycka i rösten, går fram till kusinen och skakar hand. Rijal fortsätter med sin beatboxing och nu fyller Edina i med sin sång. Saleh är strax tillbaka på sin plats i denna halvcirkelformation som de har bildat runt pianot och tar vid där han slutade. Wazir skyndar sig till sin grupp och tar över sången på ett mer kraftfullt sätt och börjar sjunga *"Come on, yeah, bring it!"* Det hela avslutas med att Wazir skojar till det på slutet då han wailar samtidigt som han tar tag i Edinas arm och sjunker ner till marken. Detta får alla att skratta och Saleh säga *"Ingen vet vad han gör, asså..."* som skrattar vidare. Därmed är denna musikaliska improvisationssekvens över.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Under turnéhelgen ägnade flera av bandmedlemmarna mycket tid åt att med hjälp av en leksak tävla i vem som hade snabbast reaktionsförmåga. Högst antal rätt vann.

<sup>54</sup> Observationsanteckningar 081108

Bandet ger här ett exempel på spontan improvisation som sker backstage innan en spelning. Det nya som de må ha skapat under denna lekfulla och kreativa stund grundas på deras tidigare kunskaper om bland annat diverse musikaliska melodier samt färdigheter i sång, rap, språk, freestylrap, beatboxing, för att inte glömma discjockeyns skickliga pianospel. Detta är ett exempel på hur man kan improvisera genom att tillämpa och plocka ur paletten med diverse utvecklade färdigheter och inövade kunskaper.

## 5. "Wow-faktorn"

Låt oss nu återvända till observationstillfället jag inledde denna uppsats med. Jag och S.T.I.C.S. satt hemma hos bröderna i bandet och i samband med diskussionen om *autotune* nämnde de *skills* varpå jag bad om ett förtydligande av innebörden:

Edina: "Skills är att du kan din egen grej... Att man är duktig på det man gör..."

Rijal: "Skills is about bringing something that nobody else has..."

Edina: "Ja, det skapar en wow-faktor..."<sup>55</sup>

Enligt dessa två bandmedlemmar handlar *skills* inte endast om färdighet utan även om att ha något som gör att man sticker ut från andra. Förutom att vara väldigt skicklig på det man gör ska man även *bidra med något speciellt* som skapar en "wow-faktor", som Edina kallar det. Möjligen kan detta beskrivas som en slags attityd. Liedman menar att engelskans "attitude" bland annat innebär "challenging manner", vilket han menar är en betydelse som har börjat få en alltmer självklar plats i det svenska talspråket. Han exemplifierar med att ett företag kan sägas ha "attityd och menar då att det vågar hävda sig i sin egenart, gärna på ett positivt utmanande sätt", vilket han menar är något som kan tillämpas även på individer.<sup>56</sup> Denna betydelse av attityd tror jag är det som Edina och Rijal syftar på i sin beskrivning av *skills* som mer än bara färdigheter.

Denna "wow-faktor" ställs på sin spets då bandet framför sin musik inför en publik. Det gäller att imponera på åhörarna, eller åtminstone få dem att tycka om det man visar upp på scen. Flera av bandmedlemmarna har berättat om det viktiga samspelet mellan dem och publiken. Åhörarna beskrivs som skapare av den energi som bandet livnär sig på under

---

<sup>55</sup> Observationsanteckningar 081218

<sup>56</sup> Liedman 2008: 16

spelningens gång, och energimängden är det som skiljer en bra/enkel från en svår publik (ju mer, desto bättre). En publik som inte visar att de tycker om det de ser och hör påverkar bandet på så vis att de blir tvungna att kämpa för att övertyga dem. Upptäckten av någon ”omvänd” publikmedlem kan orsaka stor glädje:

*Edina: "Ibland ser man folk i publiken som först kanske inte gillar det man gör... men efter ett tag så tittar man på dem igen och så ser man tydligt hur mycket de gillar det. Det är en av grejerna som gör att jag mår bra när jag står på scen... och även om jag jobbar på det, man ska ju titta på alla, så kan blicken inte låta bli att fastna vid de människor i publiken som ler för de ger ju oss kärlek..."<sup>57</sup>*

Detta samspel bandet och publiken emellan kan vara avgörande för det Edina kallar för ”wow-faktorn”. Samspelet handlar om att ge och ta: publiken ger energi och publikens energi kan få bandet att från scenen visa upp och återkoppla med sin ”wow-faktor”.

---

<sup>57</sup> Intervju Edina 081125

## Spår 2: ATT BYGGA MUSIKALISKT LEGO

### 1. Den svårfångade inspirationen

I minibussen på väg till en av städerna där S.T.I.C.S skulle spela under turnéhelgen satte jag på min digitalkamera och började spela in ett videoklipp. Det som var menat att leda till en diskussion om Salehs textskrivande resulterade istället i att jag blev ett störningsmoment i hans skrivprocess då jag kom emellan honom och en inspirationsgivande stund:

Jag riktar kameran mot Saleh, som skriver något i mobiltelefonen varpå jag frågar om han skriver nya rhymes (ny text). Han vänder sig mot mig, tittar på mig och kameran, som om vi, tillsammans, utgör ett hot. Jag börjar skratta då det plötsligt blir uppenbart att jag störde honom, vilket inte alls var meningen. Vi sitter rätt trångt och jag ville fånga denna upplevelse på kamera.

Han ler, skrattar med och säger: *"Asså... du..."*

Jag skrattar vidare.

Saleh: *"I was thinking of a thing, I have to finish "Apocalypse"... Du har inte hört "Apocalypse", va?"*

Han tittar på mig och jag skakar på huvudet då jag inte vet vilken låt han syftar på.

Saleh: *"Nä, det har du inte. Vi ska framföra den ikväll och jag är ännu inte klar med min vers."*

*Like the thing I was telling you about a few days ago, how it just comes to you sometimes..."*

Jag: *"Det kom nu?"*

Saleh: *"Jaaaa (högt)... Det kom nu men... (pekar på kameran och skrattar högt)"*.

Jag: *"I'm sorry..."*

Saleh: *"Nä nä, det är chill... It doesn't bother me... Du ska se hans kamera,"* säger han och pekar på Casper, som sitter i sätet bakom honom. Diskussionen övergår sedan till olika typer av kameror.<sup>58</sup>

Saleh är inte den enda som ser inspiration som något som måste fångas när den väl uppenbarar sig. Wazir har beskrivit hur han ibland springer ut från duschen till sin dator för att skriva ner en låttext eller spela in en melodi som "kom" till honom i duschen, där han

---

<sup>58</sup> Observationsanteckningar 081108

menar att större delen av inspirationen kommer.<sup>59</sup> Edina beskriver inspirationens intåg på följande vis:

*”Det kommer av sig själv... Det kommer när du tänker på nånting eller... Ja, när du tänker på nåt så bara... skriver du. [...] Det kommer naturligt (tittar på mig och ler)”<sup>60</sup>*

Bandmedlemmarnas beskrivningar av situationer då inspirationen ”visar sig” eller ”kommer till en” kan liknas vid ett tillstånd av flyt som oftast orsakas av att göra eller tänka på annat än att skriva musik, oavsett om det handlar om texter eller melodier. Jag tror att de flesta av oss har upplevt detta flyt någon gång. I samband med producerandet av denna uppsats har jag ofta förlitat mig på det då det ibland har resulterat i producerandet av flera sidor under en kort tid. Oftast har dock denna upplevelse av flyt, för min del, handlat om ”tankeflyt” då jag plötsligt har sett hur saker och ting hänger ihop, vilket har möjliggjort större delen av uppsatsprocessen. Saleh beskriver här det flyt han upplever när han skriver:

*”Ibland om det så är one bar [takt]... I write it down... jag skriver det på min mobil... jag sparar det till senare, jag gör nånting med det... Om jag är inne i en mode så skriver jag ner det... man måste alltid skriva ner det eller komma ihåg det... sen använder jag det senare, jag menar, jag har lätt haft texter där jag har varit in en viss mode och jag har skrivit skrivit skrivit... och sen har jag typ två bars kvar... och jag har en liten lista hemma av punchlines eller nånting som jag bara har skrivit... så kollar jag igenom det... du vet ibland, jag kollar om vissa grejer passar... man måste inte skriva en hel text på en gång...”<sup>61</sup>*

Saleh använder sig av begreppet *mode*<sup>62</sup> som beteckning för känslan, eller flytet man har i den stund då man antingen skapar eller framför musik vilket kräver inlevelse för att övertyga lyssnaren. Han berättar vidare:

*”Det är en känsla hur du är just då... hur du försöker levererar en viss känsla... it’s one of those sixth sense... sjätte sinnet... det är en mode till mig... för man kan få en viss uppfattning av nån när han leverar en viss låt, en viss text, en viss mening... han egentligen kanske inte menar det alls... han kanske är i den stunden och det är viktigt för mig... för om nån skriver en text där han är sur, egentligen han är inte sur... och han är inne i studion [...] han känner inte det just då... ja då kommer du höra att han inte menar det... asså, det är nånting i oss människor som gör att vi känner inte att de här personerna menar det de säger... och då är det lätt att ’Nä, mannen, han snackar skit... han är skitkass’... men om man tänker efter djupt är det för att han inte har övertygat dig, eller hon inte har övertygat dig...”<sup>63</sup>*

---

<sup>59</sup> Intervju Wazir

<sup>60</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>61</sup> Intervju Saleh 081125

<sup>62</sup> Uttalas på engelska, har ingen koppling till svenskans ”mode”

<sup>63</sup> Intervju Saleh 081125

Saleh beskriver här vikten av att ha flyt i sitt sätt att leverera musiken vare sig det handlar om textskrivande, när man befinner sig i inspelningsbåset eller på scenen. Detta flyt, denna känsla, beskrivs som något eftersträvansvärt, vilket påminner om en annan definition av flyt. Psykologen Mihály Csíkszentmihályi definierar *flow* (flyt) som en "optimal upplevelse [...] där uppmärksamheten fritt kan investeras för att uppnå ett mål eftersom det inte finns någon oordning att ta hand om, inga hot som självet måste försvara sig mot".<sup>64</sup> Flyt blir i denna betydelse något eftersträvansvärt med ett mål i sikte, som Csíkszentmihályi betonar vikten av.

## 2. Lekfull ordfantasi

*Freestylrap*, som jag tidigare har beskrivit som improviserad rap och nämnt i samband med det improviserade jammet, är något jag under fältarbetets gång fick ta del av flera gånger. Eftersom Rijal och Saleh är de bandmedlemmar som rappar mest var det de som främst sysslade med det. *Battlerap* är en slags rap som är genomsyrad av tävling och som kan ingå i freestylrapen. Då vi satt i turnéminibussen mellan Saleh och Jon, turnéns discjockey, fick jag vara med om en *battlerap*-sekvens:

Jon sitter i passagerarsätet och bestämmer musiken som spelas. Typiskt DJ:s kanske? Jag lutar mig fram mellan sätena och filmar honom. Det dröjer en stund innan han blir medveten om kameran, så han rappar med i låtarna som spelas. Efter att ha hållit kameran framför honom i lite mer än en minut frågar han om jag filmar. Mitt jakande svar gör honom glad varpå han säger att jag måste filma när han battrar Saleh, som hör detta, blir helt uppjagad och säger högt med glädje i rösten samtidigt som han småskrattar: "*Vad jag ska göra av ditt liv, Jon!*"

Saleh och Jon ordkrigar (battlar) mellan sätena (Saleh sitter i sätet bakom) en längre stund. Båda lever sig in i det, och eftersom jag sitter bredvid Saleh riktar jag kameran mot honom då det är enklare än att luta sig fram mot Jon. Hans leende är tydligt medan han lutar huvudet mot sätet framför för att bättre höra Jons rim. Saleh koncentrerar sig på att höra Jons texter och säger: "*What chu got<sup>65</sup>? Asså... ditt liv, vad jag kommer att göra!*" och skrattar. Jon rappar vidare och jag hör honom säga: "*Jag ska ta ditt liv med en kniv*". Större delen av deras ordstrid överröstas av musiken som spelas på hög volym, vilket gör att jag inte lyckas höra resten av Jons text. Plötsligt ser jag Saleh le varpå han svarar: "*Brödkniv, eller? Brödkniv,*

---

<sup>64</sup> Csíkszentmihályi 1992: 62

<sup>65</sup> Slang för "What do you have?" vilket kan översättas till "Vad har du att komma med?"

*mannen...*” vilket får båda att skratta. Här tar de en paus, byter bakgrundslåt för att sedan fortsätta med denna lustfyllda ordstrid.<sup>66</sup>

Här tydliggörs leken samt vikten av tävling i både rappen men även interaktionen i bandet. Att skoja och fåna sig är en förutsättning för deras musikskapande, menar Wazir:

*“That’s a part of S.T.I.C.S... fooling around... that’s a part of what we bring on stage, so you can’t really say ‘Yo man, we gotta get serious’ all the time because then we wouldn’t make good music...”*<sup>67</sup>

Etnologen Olav Christensen har forskat kring snowboarding-kulturen i Norge. Han har bland annat tittat närmare på lekfullheten i denna gemenskap och skriver att denna typ av aktiviteter kan fylla fundamentala behov hos unga människor. Exempelvis kan lek vara ett utlopp för aggressivitet.<sup>68</sup> Christensen beskriver hur kommunikationen snowboardåkarna emellan förblir god trots det fartfyllda åkandet, vilket han tolkar som att åkarna är införstådda i vilka regler som gäller samt vad som sker och kan ske. Leklusten skapas ur samspelet mellan gruppmedlemmarna, utmaningarna i snölandskapet samt ur känslan av spänning som farten bidrar med.<sup>69</sup> Detta, menar jag, kan liknas vid skapandet av det lekfulla hos S.T.I.C.S. Det är grundat på samspelet mellan bandmedlemmarna som med tiden har format gruppen samt utmaningarna i att vara ett band som kämpar med färdigställandet av sin demo. Dessutom bidrar de flerspråkiga ordlekarna till en viss spänning.

Vid ett tillfälle i turnéminibussen, då Rijal filade på en ny text i sin skrivbok, visade Wazir nyfikenhet inför det svenska språket:

Wazir: *“Kille kolla...”*

Rijal: *“Kolla kolla...”*

Wazir: *“No, kille kolla... The boys look...”*

Rijal: *“The boy’s like ‘Look look’...”*

Wazir: *“Look at the words...”*

[...]

---

<sup>66</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>67</sup> Intervju Wazir

<sup>68</sup> Christensen 1999: 113

<sup>69</sup> ibid. 1999: 110



Wazir: "How do you spell boy?"

Rijal: "Pojke (skratt)"

Wazir: "What is... (pekar på ordet kille)"

Rijal: "Kille... kille... Killa is..."

Båda skrattar nu.

Rijal: "Killa pojke..."<sup>70</sup>

Här ser vi ett exempel på hur kusinerna leker med olika språk. Det svenska ordet "kille" liknar engelskans "killer" och dess slangversion "killa". Denna ordlek orsakade skratt. Just ordlekar har, under fältarbetets gång, visat sig vara en stor del av bandet vilket deras namn vittnar om. De har nämligen ännu inte offentliggjort vad S.T.I.C.S står för och tänker inte göra det förrän 2010 (i skrivande stund är det drygt ett år kvar till dess). Bandet växlar mellan "fooling around"-ordlekar, för att använda Wazirs ordval, och mer seriösa sådana.

Precis som jag nämnde i inledningen till denna uppsats sysslar bröderna i bandet, Saleh och Rijal, med *sms-battle*, vilket går ut på att skriva sms-rim till varandra. Mobiltelefonen möjliggör denna ordtävling, som även jag fick ta del av då Saleh skickade mig detta sms-rim:

Not famous, walked a hundred miles like Davis	1
Trumpet playin feelin the musicians take place	2
This G be a B.B. King	3
Watch him control the jazzier way	4
That this symphony's story gone be told	5
Take it to modern day hiphop	6
A touch of Jill Scott living her life like it's golden	7
Whiles mine continues to rot	8
Like the surface of a slum	9
Been gifted to treat	10
So I'm putting words without a beat	11
That be banging on ur <sup>71</sup> eardrum	12
I'm listening to conquer learn and proceed	13
10 fingers out	14
Writing to head thought in the heat	15
I just can't put my hands on d'feet	16

Denna text består av sexton *bars* (takter), vilket är en vanlig längd på verser inom hiphopkomposition. Salehs text rymmer ett antal ordlekar och metaforer. Den första hittas

---

<sup>70</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>71</sup> Förkortning för "your"

på rad tre där han skriver att "this G", vilket beskrivs av Saleh som "folk som leker gangsta", är en *B. B. King*. Genom att byta ut bokstaven "g" mot "b", vilket rimmar, jämför han sig själv med den amerikanska bluesångaren och gitarristen. Sedan följer en metafor som Saleh hämtat från en låttitel: på rad sju och åtta nämner han en del av refrängen till låten "Golden" av den amerikanska rhythm & blues-sångerskan *Jill Scott*, där hon påstår sig leva sitt liv som om det vore gyllene i kontrast till Salehs som han själv menar ruttar bort. På rad tio använder han sig av det engelska ordet *treat* som har många betydelser. Med tanke på att det på följande rad står att han sätter ihop ord utan ett *beat*, med vilket han menar att han skapar poesi, antar jag att *treat* här betyder överraskning. Ännu en metafor från en refräng återfinns på den tolfte raden som i sin helhet är hämtad från låten "Listen" av den amerikanske rapparen *Talib Kweli*: att slå på en trumhinna (eardrum, alltså musikens väg genom öronkanalen) låter bättre på engelska. De tre sista raderna utgör kanske de mest svårtolkade ordlekarna och metaforerna i versen: fastän tio fingrar är utsträckta, och han skriver för att vinna över tanken i hettan, lyckas han inte sätta sina händer på nederlaget (defeat = d'feet = da feet = the feet).

Detta sms-rim visar på den intertextualitet inom hiphopkomposition, som Söderman skriver kan påstås vara utmärkande för dess estetik. Intertextualitet handlar om hur olika texter relaterar till och bygger på varandra. En text kan vara allt från musik, mode, film, litteratur till sport<sup>72</sup>. Intertextualiteten skapas via referenser och lån emellan såsom de musikaliska referenserna i sms-rimmet. Söderman hänvisar till litteraturvetaren Ulf Lindberg som menar att det kan vara svårt för de lyssnare som inte är insatta i hiphopkomposition att förstå orden.<sup>73</sup> Det första steget är att upptäcka dessa referenser för att sedan kunna dechiffrera dem, vilket jag har försökt mig på med Salehs sexton takter här ovan. I hans text återfinns referenser till artister inom jazz, blues, rhythm & blues och hiphop samt deras verk. Känner man inte till dem och deras verk förstår man inte heller vad Saleh vill förmedla. Hans vers illustrerar hur hiphopkompositionen pendlar mellan referenser till individer, händelser, verk och åsikter.

Tävlingslusten, som genomsyrar hiphopen, går att finna i de olika typer av ordfantasi som jag har behandlat under denna rubrik. *Freestylrap* är grundat på tävling och *battlerap* antyder genom namnet att det handlar om tävling eller kamp (battle betyder strid). I alla

---

<sup>72</sup> Söderman 2007: 44

<sup>73</sup> *ibid.* 2007: 44

dessa exempel på ordfantasi är lekfullheten central. Ordlekar, sms-rim och hiphopvers präglas i olika utsträckning av denna lekfulla tävlingslust.

### 3. Skapandets rytm

Bandets fyra medlemmar befinner sig i tvillingbrödernas vardagsrum, platsen där de ofta samlas för att repa och umgås. På bordet ligger en pappershöj, choklad, godis, mobiltelefoner och den bärbara datorn som är ständigt närvarande då S.T.I.C.S skapar musik. Den ena akustiska gitarren befinner sig på golvet lutad mot den ena soffan medan den andra spelas av Rijal som sitter bredvid Edina i den andra soffan. Tvärs över rummet sitter Wazir på en stol medan Saleh står upp. Jag sitter i det ena hörnet. Edina, Wazir och Rijal sjunger med i refrängen: *“And your Apocalypse/ Gonna get me through a whole lot of trouble/ Ain’t no stopping this/ The one that made Samson’s hair crumble/ Ain’t no lie that I/ fell for them/ Know that I will sin and regret again”*

Wazir säger ett skämt mitt i refrängen som leder till gruppskratt samtidigt som Saleh ställer förtydligande frågor, men detta stör ingen. Sången fortgår som vanligt. Efter refrängen är det dags för Saleh att rappa sin vers. Det visar sig snabbt att han ännu inte har lärt sig den utantill så han tar upp sin mobil där han har den nedskrivet. Den inleds med en ordlek: *“I take my time to sit down ‘cos my patience can’t stand...”* Versen fortsätter och följs av refrängen.

Mitt i sången säger Saleh till de andra i bandet: *“Okay, so we start off with the chorus...”* medan Edina och Rijal fortsätter att sjunga. Han avvaktar tills de är färdiga då Wazir nämner att han tycker att låten borde börja *a cappella*. I samma stund som han säger detta avslutar Rijal sitt gitarrspel och börjar istället knäppa med fingrarna samtidigt som han återgår till att sjunga refrängen.

Wazir: *“It will give it a nice flow... and then when the guitar comes in...”*

Saleh: *“...when it comes in...”*

Wazir: *“Yeah, when the guitar comes in... And they go...”*

Saleh: *“...‘Oh, that’s what they meant!’...”*

Rijal fortsätter med sin fingerknäppning och får nu sällskap från de tre andra i bandet. Plötsligt brister killarna ut i skratt. *“Asså, kan ni göra nånting utan att nånting händer?”* säger Edina med ett leende på läpparna. Saleh börjar klappa i otakt och Rijal kommenterar att det är precis så deras publik klappar, vilket orsakar ännu mer skratt. Trots detta sjunger alla utom Saleh med i refrängen. Saleh och Wazir börjar nu diskutera möjliga upplägg för låten medan Rijal sjunger för sig själv. Plötsligt säger Edina: *“Jag tycker det ska vara (börjar sjunga) ‘Ain’t no lie that I felt for this’ helt a cappella och sen kommer gitarren in”*. De andra i bandet gillar idén.

Hon förklarar vidare när gitarrslingan ska komma in och Saleh säger att hon är ett geni. Edina får *high fives* av de tre andra i gruppen i denna glada stund då de befinner sig mitt i skapandet av låten "Apocalypse".<sup>74</sup>

Så här kan det gå till när S.T.I.C.S samlas och skapar musik genom övning i en återkommande lekfull atmosfär. Sången, som har en stor roll i bandets musik, framträder här i större utsträckning än tidigare. Denna situation där bandmedlemmarna är fokuserade på sitt musikskapande kan liknas vid ett tillstånd "utanför dem själva", vilket Sennett menar sker då skapandet av hantverk blir till en rutin.<sup>75</sup> Den välutvecklade simultanförmågan som alla i bandet verkar ha tillåter dem att inte störas av varandra medan de sjunger, rappar, spelar gitarr och får idéer på varsitt håll. Snarare har den en stimulerande funktion på så sätt att den verkar vara en drivande kraft i skapandet. Den leder till en slags rytm, vilken kan liknas vid det som Sennett kallar arbetsrytm som skapas i samband med hantverksrutin.<sup>76</sup>

En annan faktor i deras skapande är tiden i inspelningsstudion där de skapar sin demo med hjälp av en dator och "klippa-klistra"-metoden, som jag fick ta del av vid ett tillfälle. Bandet och producenten lyssnade först igenom de senaste versionerna av låtarna som producenten hade satt ihop åt dem. De gick sedan igenom en låt i taget, vilket tog tid då bandet kom med synpunkter om ändringar. I samband med en av låtarna förklarade Edina att det ska finnas *adlibs*, improviserade sångslingor, som hon spelade in sist och som hon tycker saknas i denna version av låten. Efter en stund hittade producenten dessa i datorn, vilket inledde en diskussion om var i låten dessa sångslingor skulle klistras in. Producenten höll på med detta en stund men det dröjde innan han lyckades hitta de rätta platserna.<sup>77</sup> Detta kan liknas vid ett legobygge där bandet talar om för producenten var bitarna ska vara och på så vis skapar låtarna som demon ska bestå av.

---

<sup>74</sup> Observationsanteckningar 081118

<sup>75</sup> Sennett 2008: 254

<sup>76</sup> *ibid.* 2008: 254

<sup>77</sup> Observationsanteckningar 081125

## Spår 3: ATT VARA ELLER INTE VARA HIPHOP

### 1. Det förlorade elementet



Turnén jag fick ta del av hette "The Lost Element Tour"<sup>78</sup>. Saleh förklarar att syftet med turnén var att upplysa folk om hiphop som mer än den kommersiella versionen:

*"I believe, for me at least, I think that when the title came out, The Lost Element, it was us trying to tell the people that, you know, there is an element that people have forgotten... Even though it's old-school we can still do it in present day, it lives... We're trying to tell the people that 'Yo, hip-hop is not, you know, the stereotypical artists of today'. [...] That was what the Lost Element tour was about, it was about going out, trying to inform people 'Yo, hip-hop is still alive!...'"*<sup>79</sup>

Saleh beskriver turnén likt en hiphopmission med målet att sprida budskapet om "den goda" hiphopen, precis som det ena hiphopkollektivet i Södermans studie om två kollektiv från Lund och deras hiphopmusikskapande.<sup>80</sup> På samma vis som Grupp A i Södermans studie vill visa omgivningen hur bra svensk underground-hiphop är vill S.T.I.C.S, tillsammans med den medverkande amerikanske rapparen *One Be Lo*, vittna om att hiphopen finns som en alternativkultur bland oss idag. Budskapet om alternativkultur återfinns i en annan studie av Söderman om tre rappare som använder hiphop som ett hantverk, aktivism och pedagogik

<sup>78</sup> Affisch infogad

<sup>79</sup> Intervju Saleh 081125

<sup>80</sup> Söderman 2007: 84

där han liknar rapparna vid folkbildningsaktivister<sup>81</sup>. Bandets deltagande i denna turné påminner även om termen hiphopaktivist, vilket hiphopjournalisten Jeff Chang definierar som något genomsyrat av föreningen av kultur och politik<sup>82</sup>.

Bakari Kitwana, en av de mest kända amerikanska hiphopforskarna, menar att begreppet "doing knowledge" var en del av hiphop-pionjären Afrika Bambaataas hiphop redan i slutet av 1970-talet.<sup>83</sup> Söderman skriver att Bambaataas kunskapssyn fokuserar på ett medel genom vilket det går att driva igenom vad man önskar som dessutom har en befriande kraft.<sup>84</sup> Wazir kan sin hiphophistoria och refererar till denna hiphoplegend:

Andrea: *"What is the Lost Element?"*

Wazir: *"It's referring to knowledge as prescribed by the Zulu Nation and Afrika Bambaataa (skratt)"*

Andrea: *"So, what is knowledge?"*

Wazir: *"Knowledge is to know about your neighbourhood, know about the worldly happenings as in what's going on in your surroundings... and having knowledge about yourself... and self inside and inside to cultures... Hip-hop becomes a culture when dealing with knowledge because that adds the philosophy to the hip-hop movement sort to say with the breakdancing, graffiti, DJing, MCing... so it brings that... fifth element to it. Now we call it the Lost Element tour because... we don't see the coherence that much anymore."<sup>85</sup>*

Wazir beskriver kunskap som hiphopens "femte element"<sup>86</sup> vars fokus inte endast är på ting och andra människor utan även inåt, vikten av självkänedom. Utan kunskapselementet hade inte hiphop varit en kultur, menar han. Detta sätt att se på kunskapen inom hiphop utgår från att det fanns med "från början", vilket leder oss in på en längtan tillbaka.

Bandmedlemmarnas beskrivningar av turnésyftet är genomsyrade av nostalgi. Saleh menar att turnén vittnade om att hiphopen fortfarande är vid liv och beskriver en längtan tillbaka. Wazir uttrycker samma längtan efter den filosofi som knyter samman de fyra

---

<sup>81</sup> Söderman 2007: 103ff

<sup>82</sup> Chang 2006: 511f

<sup>83</sup> Kitwana 2005: xii

<sup>84</sup> Söderman 2007: 107

<sup>85</sup> Intervju Wazir

<sup>86</sup> Det kan påstås att hiphopkulturen länge har ansetts bestå av de fyra element som Wazir nämner: rap/emceeing, breakdance/b-boying/b-girling, DJing och graffiti. Åsikterna går dock isär kring antalet element som hiphopen anses bestå av idag. Se Chang 2006, Kitwana 2005, Söderman 2007.

elementen såsom den en gång gjorde. Denna strävan efter det förgångna ses av vissa som en av hiphopens grundvalar.<sup>87</sup>

Kunskapsfrågan är viktig för bandet. Rijal beskriver sig själv som en "scholar rapper"<sup>88</sup> vars fascination för ord och skrivandets konst har existerat sedan barnsben då han läste "David Copperfield" av Charles Dickens. Drömmen om att en dag skriva egna böcker resulterade i en verklighet där han skriver låtar, rim samt musik<sup>89</sup>. Rijal anser att hiphopmusik är en passande informationskanal i det snabba samtida samhället. "Man når ut till folk i större utsträckning än genom att till exempel skriva böcker", menar han. De som vet mer kan göra mer, och Rijal vill inte vara bland de förtryckta.<sup>90</sup> Bandmedlemmarna framstår än en gång som folkbildare och Rijals uttalande kan jämföras med de tre rappare i Södermans studie som alla "visar en gemensam tro på hiphop och musik som medel för politisk upplysning och medvetenhet".<sup>91</sup>

Edina ser en koppling mellan kunskap och budskap, och då bandet lägger stor vikt vid musikens budskap blir en lyssnande publik som visar intresse något eftersträvansvärt. Edina berättar om en spelning för länge sedan där publiken bestod av familjer med barn:

*"Man kände att ingen lyssnade... Det fanns vissa som lyssnade [...] men jag vet inte... Skrikande barn, och så ropar nån 'Matdags!' och alla reser sig upp från sina stolar och börjar gå och ta mat och ställer sig i kö... Man kände att vi var nån background music thing som folk satt och åt till... och den känslan var inte kul... [...] Man lyssnar inte egentligen... Man bara finns där... och det vill man ju inte vara..."<sup>92</sup>*

## 2. Äkta vara

Autenticitetsdiskussionen är en del av hiphopkulturen.<sup>93</sup> I samband med den ovannämnda turnén påstår S.T.I.C.S sig tillhöra den "ursprungliga och goda" hiphopen som ett alternativ till de kommersiella krafterna, men faktum är att de själva inte alltid anses vara "äkta hiphop" – de använder ju sig av akustiska gitarrer. Musikvetaren Joseph G. Schloss skriver i sin etnografi om hiphopproducenters beat-skapande<sup>94</sup> att många producenter anser att

---

<sup>87</sup> Chang 2006: 157-198. Samtidigt är det viktigt att känna till att de politiska visionerna inom hiphopen talar om en vision om framtiden som den skulle kunna vara.

<sup>88</sup> Akademisk rappare, en rappare med språkligt avancerade texter

<sup>89</sup> Rijal skriver de flesta melodierna till bandets låtar

<sup>90</sup> Intervju Rijal

<sup>91</sup> Söderman 2007: 105

<sup>92</sup> Intervju Edina 081121

<sup>93</sup> Jfr Chang 2006: 17, Schloss 2004: 63ff och Söderman 2007: 23ff

<sup>94</sup> Ett beat kan beskrivas som en instrumental musikalisk "bakgrund" som man rappar eller sjunger över

musiken som använder sig av traditionella instrument har tagit bort diskjockeyns funktion och således även hiphopens kärna.<sup>95</sup> Live-instrument kan ha en stödjande funktion i en hiphoplåt, men inte vara i fokus. Så enkelt är det dock inte. Schloss nämner grupper som använder sig av live-instrument och trots detta anses göra hiphopmusik, som exempelvis den amerikanska gruppen *The Roots*, av den anledningen att de förstår sig på "hiphopestetiken" där diskjockeyn utgör kärnan och rapparen dennes högra hand.<sup>96</sup>

Det finns ingen diskjockey i bandet, men de har en viss DJ som brukar följa med dem på spelningar. Vikten av att ha en DJ med på scenen kommer fram i följande exempel på turnéhelgen. På den allra sista spelningen fungerade inte den tekniska utrustningen som den skulle vilket bland annat resulterade i att diskjockeyn inte kunde använda sig av många av de funktioner som han ursprungligen hade tänkt sig. Då S.T.I.C.S uppträdde stod han bakom sin utrustning utan att egentligen göra något förutom att gunga med i musiken. Även om jag tyckte att det såg konstigt ut var det, enligt Schloss resonemang, nödvändigt ur en hiphopmässigt estetisk synpunkt.

Sennett talar om begreppet *quality-driven* vars svenska motsvarighet, kvalitetsdriven, ofta förknippas med organisationer och företag. Denna kvalitetsdrift beskriver Sennett som en besatthetens energi vars syfte är antingen att utveckla en färdighet eller skapa ett ting.<sup>97</sup> S.T.I.C.S tillämpar denna energi varje gång de repar, skapar eller framför sin musik, vilket exemplifieras av detta tillfälle under turnéhelgen:

Direkt efter lördagens spelning följer jag med bandet tillbaka till backstageområdet. Dörren stängs och bandmedlemmarna letar snabbt upp varsin sittplats där de njuter av adrenalinkicken som en spelning kan ge. Det sprids en tystnad i lokalen då Saleh plötsligt tittar på mig och frågar med iver i rösten vad jag tyckte, vad han skulle kunna förbättra och om det fanns något jag inte tyckte om. Alla tittar på mig då jag besvarar den första frågan och återgår sedan till att diskutera med varandra, men Saleh vill veta vad jag tycker om hans insats. Jag blir ställd och vet inte riktigt vad jag ska säga. Inte visste jag att jag skulle behöva bedöma dem på detta vis. Till slut får jag fram att hans roliga kommenterar kunde ha tonats ned... men i

---

<sup>95</sup> Schloss 2004: 196

<sup>96</sup> *ibid.* 2004: 69

<sup>97</sup> Sennett 2008: 243



efterhand inser jag att det nog var orättvist sagt av mig. Det roliga och lekfulla genomsyrar ju bandet.<sup>98</sup>

Vikten av kvalitet bejakas i detta fall av Saleh i hans strävan att få feedback av mig som publikmedlem med utifrånperspektiv. Bandet strävar ständigt efter att bli bättre på det de gör och jag har under fältarbetets gång hört dem diskutera duktiga musiker av alla dess slag och kvalitetsaspekten har ofta varit framträdande.

### 3. Vikten av att inte hamna i ett fack

Beskrivningen av musikens tillhörighet inom många musikgenrer samt olika sammanhang var något återkommande i bandmedlemmarnas berättelser av hur omgivningen uppfattar deras musik. Att inte kunna definiera det betyder mycket:

*Rijal: I remember we played at a competition for musicians, which is known for mainly being focused on rock. We decided to play... 'Ey you know, it will be good practice and you know whatever'. And you'll be having people coming up to you afterwards, people with KISS masks on and having thorns sticking out of their arms... and you think they'll kick your ass or something (skratt) but they're like: 'Hey, we liked your stuff! I don't listen to hip-hop, I don't like that shit, but what you guys did... it was incredible!'. And that's like, wow, you know!"<sup>99</sup>*

Denna situation som Rijal beskriver, där inbitna rockfantaster berättar för S.T.I.C.S att de inte gillar hiphop men däremot tycker om deras musik, har alla bandmedlemmarna intygat sker ibland. I samband med berättandet av detta märktes en stolthet och glädje över att de kunde få folk, som i vanliga fall inte lyssnar på musiken, att inse att det finns hiphop som de faktiskt kan tycka om. På så vis definierar de sin musik som hiphop även om de på frågan "Vilken genre tillhör er musik?" inte skulle svara endast hiphop då det är mer än så. Dessutom visar de genom sitt deltagande i *The Lost Element*-turnén hur viktigt det är för dem att sprida budskapet om att de finns; hiphopbandet med akustiska gitarrer, sång, rap och budskap vilket knyts samman med ett snöre av lekfullhet.

Wazir menade att "*they always look for boxes to put you in, but I'm sort of claustrophobic*"<sup>100</sup>, vilket jag anser beskriver sättet bandmedlemmarna själva ser sin S.T.I.C.S-gemenskap. För bandet är utveckling tätt förknippat med strävan efter icke-

---

<sup>98</sup> Observationsanteckningar 081108

<sup>99</sup> Observationsanteckningar 081109

<sup>100</sup> Intervju Wazir

definition, eller kanske snarare *rätten att avsäga sig en definition*. Rijal menar att alltför många artister idag slutar att utvecklas då de definierar sig själva, vilket verkar fungera som avskräckande exempel för S.T.I.C.S.<sup>101</sup> Dessutom har alla bandmedlemmar sina egna musikaliska preferenser. Rijal lyssnade på punk rock innan bandet bildades och för de andra tre var det, förutom hiphop, även bland annat rhythm & blues och reggae. Bandet vill att denna blandning ska lysa fram i deras egen musik, vilket stärker idén om att icke-definition är värt att sträva efter för S.T.I.C.S – Musikalisk mosaik är deras verklighet.

---

<sup>101</sup> Observationsanteckningar 081109

## OUTRO

S.T.I.C.S strävar efter att göra sin egen slags hiphopmusik där en stor betydelse läggs i olika färdigheter och skickligheter såsom att kunna sjunga, rappa, freestyla, beatboxa, sms-battla, skriva låttexter och musik. Dessa kreativa och lekfulla handlingar utvecklas genom rytm-baserad övning på både individ- samt gruppnivå. Detta kräver i sin tur ofta en relation till materiella ting där tingen blir de verktyg som används i skapandet. Tingen påverkar människan och vice versa, vilket t.ex. vikten av att ha en demo demonstrerar.

Utgångspunkten i hur bandet själva ser på sin musik för oss till kunskaps- samt autenticitetsfrågan. Kunskap såsom bandet tolkar det fungerar som ett maktmedel. De som innehar mest kunskap är samma personer som styr, och S.T.I.C.S försöker att vara någon slags maktspridare genom sin hiphopmission. Vem är äkta? Är det möjligt att vara äkta? Finns det ens några riktiga svar på dessa frågor? Bandet har delvis löst detta dilemma genom att vägra kategorisering av sin musik, fastän de har olika beskrivningar på det beroende på vem mottagaren är. Ofta anges antingen genrerna soul hiphop eller hiphop soul.

Det är möjligt att fråga sig vad som är meningen med att skriva en kandidatuppsats om musikers skapande i vardagen. Det bidrar förvisso inte till att lösa några globala problem, fast det går inte att förneka att den enskilda människan, och i detta fall fyra människor, säger något om det samtida svenska och globala samhället där hiphop har blivit en del av vardagen för många, särskilt yngre människor.

Att tala om för alla exakt vad det är man är och vad det är man gör är begränsande. Denna icke-definition, som bandet har anammat, möjliggör en ständigt pågående utveckling, vilket möjligtvis speglar detta samhälles förväntningar på dess invånare. Vi ska kunna anpassa oss till så mycket som möjligt att definitionerna till slut blir omöjliga eller åtminstone inte längre åtråvärda.

# KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

## Arkiverat material

Lund, Folklivsarkivet (LUF)

Intervjuer insamlade under fältarbetet som sträckte sig under november och december 2008:

Intervju med Edina 081121, 081125. Inspelat digitalt.

Intervju med Rijal 081127. Inspelat digitalt.

Intervju med Saleh 081125, 081129. Inspelat digitalt.

Intervju med Wazir 081129. Inspelat digitalt.

## Övrigt material (privat ägo)

Observationsanteckningar 081108 – 081218 (ingår i fältdagboken)

Videoklipp som observationsanteckningarna är grundade på

Inspelat gruppsamtal 081109

## Litteratur

Arvidson, Emil: Autotune botar artisters falsksång. I: *Dagens Nyheter*, 081129

Basu, Dipannita & Lemelle, Sidney J. (red.) 2006: *The vinyl ain't final. Hip Hop and the globalization of black popular culture*. London: Pluto Press.

Bennett, Andy 2002: Researching youth culture and popular music: a methodological critique. I: *British Journal of Sociology* 53:3, 451-466

Bjurström Erling 1997: The struggle for ethnicity: Swedish youth styles and the construction of ethnic identities. I: *Young: Nordic journal of youth research* 5:3, 44-58

Blau, Jnan 2007: *"The trick was to surrender to the flow": Phish, the Phish phenomenon, and improvisational performance across cultural and communicative contexts*. Department of Speech Communication in the Graduate School. Southern Illinois University at Carbondale. (Opublicerat manus. Pdf-fil via emailkorrespondens med författaren.)

- Chang, Jeff 2006: *Can't Stop Won't Stop. Hiphop-generationens historia*. Göteborg: Reverb.
- Christensen, Olav 1999: The playing collective. Snowboarding, youth culture and the desire for excitement. I: *Ethnologia Scandinavica*, Vol. 29, 106-119
- Condry, Ian 2006: *Hip-Hop Japan. Rap and the paths of cultural globalization*. Durham: Duke University Press.
- Crang, Mike & Cook, Ian 2007: *Doing ethnographies*. London: Sage.
- Csíkszentmihályi, Mihály 1992: *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar 2001: *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups förlag.
- Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.): *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London: Routledge.
- Frykman, Jonas & Gilje, Nils 2003: Being There. An Introduction. In: Frykman, Jonas & Gilje, Nils (red.) *Being there: new perspectives on phenomenology and the analysis of culture*. Lund: Nordic Academic Press.
- Gradén, Lizette & Kaijser, Lars 1999: Att fotografera och videofilma. I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.): *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.
- Gusterman, Lotta 1989: *Hip Hop - Jag lever. Om tio graffitimålade ungdomar i Stockholm. C-uppsats i etnologi. Institutet för folklivsforskning*. Etnologiska institutionen: Stockholms Universitet.
- Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul 1995: What is ethnography? I: Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul: *Ethnography: Principles in Practice*. London: Routledge.
- Jackson, Michael 2003: The Space of Appearances. In: *Existential Anthropology: events, exigencies and effects*. Oxford: Berghahn Books.
- Kitwana, Bakari 2005: *Why white kids love hip hop. Wankstas, wiggers, wannabes and the new reality of race in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Liedman, Sven-Eric 2008: *Nycklar till ett framgångsrikt liv? Om EU:s nyckelkompetenser*. Skolverket, Intern rapport.
- Palmköld, Anneli 2007: *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Pardue, Derek 2008: *Ideologies of marginality in Brazilian Hip-Hop*. New York: Palgrave Macmillan.

Schloss, Joseph G. 2004: *Making the beats. The art of sample-based hip-hop*. Middletown: West University Press.

Sennett, Richard 2008: *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.

Sernhede, Ove 2002: *AlieNation is My Nation: Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*. Uddevalla: Ordfront.

Söderman, Johan 2007: *Rap(p) i käften: Hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.

Templeton, Inez H. 2003: Essay Review. Where in the world is the hip hop nation? I: *Popular Music* 22:2, 241-245

Williams, Christina 2001: Does it really matter? Young people and popular music. I: *Popular Music* 20:2, 223-242

Öhlander, Magnus 1999: Deltagande observation. I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.): *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.

### **Elektroniska källor**

Turnéaffisch från sidan 26:

<http://www.doitforthe loveof.com/tlet.html> Hämtad: 081121

Nationalencyklopedin, [www.ne.se](http://www.ne.se) Hämtad: 081202