

FANTASIN OM ATT VARA ÄKTA

Maja Hammarén

1. Sanning

I textarbetets slutskede kliver jag en morgon på X2000 och tar plats bakom Lili och Susie. Under ett år på mellanstadiet älskade mitt fyra man starka gäng de blonda popsystrarna hett. Jag, Jenny, Mange och Ace lyssnade i hobbyrummet i Axels källare. Vi planterade våra drömmar om kärlek intill deras låttexter. Bara du och jag. Bara du och jag. Bara du och jag vi dansar tillsammans. Vi glömde vem som var vem, stegade sidledes till hitlåten *Oh mama can't you tell*. Lili och Susie själva dansade taktfast och andades nåt farligt om kroppar, längtan och saker som låg framför en.

I den tysta tågvarnen pratar nu systrarna lågmält om musikproduktion och professionalism. En manlig artistkollega får inte ihop helheten. Han borde ta in någon som producerar, nån som håller hög klass. Vilken fin morgon vi har, såna man inte tror finns när det är vinter. Jag är hungrig. Du kan få en banan.

Den skenbara anledningen att ha Lili & Susie i texten är att berätta nåt ”personligt” om musik och inkapslade minnen. Det förväntas. Den egentliga anledningen är att jämte de upphöjda avantgardegubbarna föra in ett exempel från det lågvärderade som inte haft nog utmejslade referenser eller tillräcklig individuell särart för att tillfredsställa publikens hunger efter identitetsskapande stories.

Musiken lyder under sin tids spelregler. Vad som räknas som banbrytande handling. Hur man mättar kvalitet. Ibland blir också en hängiven publiks lojalitet kort. Mitt gäng lämnade systrarna Päivärinta när de vek ut sig. Mitt minne kanske sviker, inte kan det varit i tidningen *Okei?* Jag ville att de skulle hålla en sanning.

Vi närmar oss slutdestinationen. Lili och Susie har diskuterat att spela playback. Systrarna vill ha musiker på plats men det verkar varken finnas budgetutrymme eller arrangörsvilja. Systrarna är symboler för sitt förflutna, det är det arrangörerna vill åt. Ingen väntar sig autentisk musik. Ena systemen drar datumen för de närmsta bokningarna: Bålsta, Marieberg. Du skrev upp Kungsan va, den sjätte? Galaxy 23:e i tionde. Och Cinderella.

2. What makes you think you can play classical music, nigger?

So much for that European vanity: which imagines that with the single word, history, it controls the past, defines the present: and therefore, cannot but suppose that the future will prove to be as willing to be brought into captivity as the slaves they imagine themselves to have discovered, as the nigger they had no choice but to invent.

James Baldwin¹

Kompositören, orkesterledaren och multiinstrumentalisten Anthony Braxton hävdade den afroamerikanska musiken som intellektuell tradition och vägrade spela så det svängde. I slutet av 60-talet ändrade hans saxofonsoloskiva *For alto* vad man kunde tänkas göra med en saxofon. Han stötte fram obscena stönanden och kvidanden från saxofonen, ibland kvackade den som en tjugig anka. Braxton gjorde musikstycken som utgav sig för att vara marscher men lurade den som ville marschera. I *Konstruktionen av en kropp*² beskriver Ulf Olsson en av Braxtons marschmelodier: ”[V]irveltrummorna driver, klockspelet

1. Ur James Baldwin, “Of the Sorrow Songs: The Cross of Redemption”, 1979, *The Picador Book of Blues and Jazz* (Picador 1996), citerad i Graham Locks *Blutopia. Visions of the Future and Revisions of the Past in the work of Sun Ra, Duke Ellington and Anthony Braxton* (Duke University Press, 1999).
2. Ulf Olsson, *Konstruktionen av en kropp. Musikessäer* (Norstedts, 1992).

plinglar, tuban umpa-bumpar, och blåsarna saluterar. Men mycket snart, efter bara några få takter, förändras musiken. Det unisona övergår i mani, det samlade kollektivet bryts sönder och varje försök att marschera till denna musik skulle innebära ett samfällt snubblande.”

Som många svarta jazzmusiker på den tiden hade han fått delar av sin musikaliska träning i den amerikanska arméns orkestrar. Hans musik var ingen enkelriktad kritik mot traditionen, han agerade inifrån och vred om marschens bagage: kollektivets påtvingade gemensamma rörelser. I Braxtons marscher – han kallar dem paradmusik – går gladstolta maniska militärer varv efter varv i en rondell. En trumpet, eller en sax, tutar som en elefant. Nåt plingar. Instrumentens lösgjorda röster smackar, visslar, promenerar. Det blir maniskt. Publiken visste inte vad de skulle göra av sig. Här stod en svart snubbe med saxofon. Så var var jazzen!?

När Braxton och tre musiker 1981 turnerade i Västeuropa upptäckte de snart att lyssnarnas reaktioner följde samma mönster:

1. Var är jazzen?
2. Likgiltighet
3. Fniss
4. Ilska
5. Vad är detta?³

Braxton som också spelade klarinett, flöjt, percussion och piano, kallade det inte jazz – han sysslade med *creative music*. Han refererade till afrikansk musik och afroamerikanska improvisationsmusiker som Ornette Coleman och John Coltrane, och till den västerländska och europeiska musiken. ”Nu har jag min Beethovenperiod”, sa han. ”Varför inte?”

Braxtons dialog med John Cages och Karlheinz Stockhausens

3. A.a.

konceptuella experimentmusik gillades inte av alla. En musiker med afroamerikanskt påbrå skulle stå för kroppen i den moderna staden, den naturliga musiken som tss-te-dum vispas fram från en medfödd rytm. Hans intresse för musikalisk struktur och europeisk musik var suspekt också mot 60- och 70-talens debatt om en svart estetik där den afrikanska historien skulle uppvärderas. Amiri Baraka, svart kritiker i en vit kritikerkår, skrev in Braxton i ”europasvansen”: svarta musiker som verkade spela jazz men egentligen försökte göra afroamerikansk musik till ett banalt påhäng på europeisk konsertmusik – genom att bevisa för vita att de hade hört John Cage.

På 70-talet hade Braxtons kvartett ofta tre vita medlemmar och han gifte sig med en vit kvinna. ”Det var som om jag och min musikaliska estetik inte var svart nog”, sa Braxton, knäppte koftan och tände pipan. ”Braxtons musik är inte jazz”, sa Wynton Marsalis, uppmärksamman modern jazztrumpetare under 80- och 90-talet. Så här lät inte riktig jazz.

*

I en recension av en av hans solosaxofonkonserter 1995, skrev kritikern Peter Watrous i New York Times att Braxton svängde mellan konceptuell briljans och teknisk slapphet. Han menade att Mr Braxton ”at times /.../ seemed barely in control of his instrument. His vibrato wobbled, and notes slipped out of tune”. Den som utmanar sin disciplins formlagar riskerar att läsas som okunnig inom det hon utmanar.

Recensionen i New York Times publiceras 25 år efter att Braxton spelat in *For Alto*. Den vobblande saxofonen har följt med den nu 50-årige Braxton till universiteten där han undervisat, har medverkat på ett antal av det hundratal skivor han givit ut och dykt upp i böckerna han skrivit om sitt arbete och musikaliska filosofi. Trots det utelämnar recensenten förklaringen att Braxton medvetet skulle verka för att driva musiken bortom traditionens standard, och föreställer sig att Braxton fortfarande

de inte lärt sig spela saxofon som man ska. Braxton kopplar ihop det med vad han kallar *the what makes you think you can play classical music, nigger!?* syndrome. Jazzkritiken förnekar svartas intellekt för att behålla jazzen separerad i en spontan naturlig del och en intellektuell. Braxton band samman, och visade att den afrikanska och afroamerikanska musiken har traditioner med kvaliteter utöver det direkta framförandet.

Ofta framförde musikerna vid Braxtons improvisationer notskrivet material från flera olika kompositioner samtidigt. Improvisation enligt partitur var suspekt. På 1920-talet, i takt med att det moderniserande USA blev en världsnation, memorerade de svarta medlemmarna i orkestern till *Shuffle Along* – en av de första Broadwaymusikaler som skrevs, regisserades av och handlade om afroamerikaner – låtarna och spelade utan notpapper som om de improviserade i stunden, trots att de alla var skickliga notläsare. Kompositören, sångtextförfattaren, jazz- och ragtimepianisten Eubie Blakes som skrev *Shuffle Along* förklarar: ”Det förväntades av oss. Folk trodde inte att svarta kunde läsa noter. De ville tro att våra färdigheter bara var naturlig talang”⁴

3. Glenn Gould

Publiken vill ha objekt att beundra. Genom att gilla det hyllade får de också den hyllades glans på sig. Några blir kära i artister de gillar. Andra identifierar sig med ambitioner och drivkrafter i berättelsen om musikens tillkomst och rockbandets hävdelsebehov och kämpande gitarr-, bas- och trumkonstellation i nåt garage.

Abba hade nitton listettor i England. The Beatles har sålt över 1,5 miljarder skivor. I augusti 2009 uppträdde Madonna, mestsäljande artist som är kvinna, för 120 000 personer i Göteborg. De två Göteborgskvällarna ingick i en runda om åttiofem konserter för sammanlagt tre

4. Ann Douglas, *Terrible Honesty – Mongrel Manhattan in the 1920s* (Farrar, Straus and Giroux, 1996).

och en halv miljon konsertbesökare på världens mest inkomstbringande turné för en soloartist.

*

Fyrtiofem år tidigare, efter trehundra konserter världen över och nio år efter den bästsäljande inspelningen av Bachs *Goldbergvariationer* som han gjorde som 22-årigt underbarn, annonserade den kanadensiska pianisten Glenn Gould att han drog sig tillbaka från offentliga framträdanden. Vid avhoppet 1964 var Gould en superstjärna med tennisage och enormt publiktycke. Publiken gillade de små skavankerna och personliga påhitten som gjorde honom lätt att känna igen. Gould nynnade ofrivilligt, spelade från en för låg pall som vred hans hållning, doppade fingrarna i en balja vatten. Han rullade med överkroppen och spände käken så den vibrerade. Ett par år tidigare hade han försäkrat sina händer för 100 000 dollar.

Publiken, lycklig över att ha en excentrisk mästare att dyrka (han var uppenbart bra på att spela piano), höll varken med om att idolskapet hotade musiken eller att ljudinspelningen övervunnit liveframträdandet. Men för Gould stod det klart: inspelningen gav rum åt en framställning som lyfte arbetet i sig, själva musiken, snarare än den uppträdande och dennes eventuella virtuositet. Besatt av samma inspelningsmöjligheter, spelade Beach Boys Brian Wilson två år senare upp förinspelade svar i en förhandling med sitt skivbolag.

Myten om musikens tillblivelse är en del av paketet. Motståndet från en oförstående familj eller motvillig publik som en dag ska ge vika om man bara skuffar och puffar på dörren med sin gitarrhals och hjärtslag i fyrtakt. Vips ska man stå där på en fullsatt arena eller i ett konserthus.

Från hemmastudion i Toronto, där Gould hädanefter stannade, skickade han meddelanden via medier: "Den typiska konsertbesökaren attraheras av gladiatorspel", "Konserter är tjurfäktning för publik." Han njöt av anonymiteten, ägnade sig åt det han kallade sin kär-

lekshistoria med mikrofonen, antecknade: ”*I den elektroniska kulturen har ord som uppfinning, originalitet och efterlikning inte längre den precisa betydelse de en gång hade*”. Han uppfinner en form av radiodokumentär där han komponerar med ord och klipper röstinspelningar till fiktiva samtal. Då och då skriver han en regelrätt fuga men kompositör är han framförallt när han spelar in, klipper och efter eget huvud tolkar andras musik. Arbetet utgår ifrån vad han kallar plikten att omkomponera storverken och de förpliktande traditioner de släpar på. ”*Man måste omforma den tolkande aktiviteten till en kompositorisk aktivitet*”⁵. Montagen av inspelat material skapar en form och överträder respektlöst samma form. Ur intervjun *Radio som musik*⁶: ”*Alla element måste befinna sig i en flytande ström, i ett samspel, en nervös spänning /.../ så att man lyfts upp över själva strukturen.*”

Gould intervjuade också sig själv i otaliga intervjuer, helst om detaljer i det egna arbetets logik⁷. Mediernas sug efter stories använde han för att få ut det han ville. Heliga kor skulle slaktas. Han spelade inte det som i pianospelets guldålder redan var upplyst utan riktade blicken mot de bortglömda och förkättrade: Gibbons, Schönberg, Hindemith, Sweelinck. När han spelade Mozart och Beethoven spelade han dem så snabbt – eller långsamt – att folk trodde att han parodierade mästarna.

4. Ett stycke som berättar jazzens historia som ett exempel på hur begäret efter kultur skiftar

När jazzen utvecklades från en lokal musikform, knuten direkt till sin publik och plats, till underhållningsmusik för uppvisning, delades rollerna upp. Musikern blev en heltidsarbetande yrkesman som filade på spelstil och teknik. Publiken lyssnade och efterfrågade. Och musiken

5. Karl Aage Rasmussen, *Den kreativa lögnen* (Bo Ejeby förlag, 2005).

6. "Radio as Music: Glenn Gould in Conversation with John Jessup", i *The Glenn Gould Reader*, ed Tim Page (Faber and Faber, 1984).

7. Karl Aage Rasmussen, *Den kreativa lögnen*.

underställdes folk som inte själva spelade – skivbolag, radio, klubbägare, managers och journalister.

Med den professionella musikerrollen uppstod ett krav på särart. Musikern skulle utveckla en virtuos teknik och slipa sin individuella spelstil för att, som Ulf Olsson uttrycker det, etablera sig som förment fri röst och stilistisk identitet på marknaden. ”Mitt bland de virvlande synkoperna måste [musikern] utmejsla en egen instrumentell ton, som gör honom igenkännbar för varukonsumenten. Vad som då döljer sig under jazzens, och dess ”anhängares”, pseudoindividualisering är ingenting annat än det personliga varumärket, musik reducerad till förespeglat individuella stilarter”.

Musiken klövs i en ”låg” del som spottade ut produkter för en massmarknad på ökande avstånd och en avancerad ”hög” del som, liksom annan seriös musik, riktade sig mindre mot publiken och mer mot sig själv. Ur publiken lösgjorde sig en del som inte ville vara en anonym massa. Den smarta beatpubliken ville ha insiderinformation, hänga med där historien händer, och vara det de diggade. De omvandlade sig själva till jazz: odlade musikernas små pipskäg, skaffade basker och mörka glasögon. Somliga upphöjde jazzmusiker till intellektuella ikoner. Den medvetna smaken blev en identitet.

När rockmusiken trädde in som den härskande kommersiella musikformen delade jazzmusiken sig för gott i vad som förenklat kan kallas en publik del som förvaltar traditionen av klassiker och populära standards – och en mer avantgardistisk del som närmade sig 60-talets experiment – och improvisationsmusik.

5. Jag frågar poeten och litteraturkritikern Athena Farrokhzad

Maja: Jag såg ett klipp med dig på youtube från poesifestivalen. Du pratade om ditt skrivande, och ditt poetiska språk bland alla de här

SPRÅKEN. Finns det ett popularitetens språk, alltså ett normens språk?

Athena: Det beror ju på vad man lägger i ordet popularitet. En förståelse av det skulle ju kunna vara det språk som är eftersträvansvärt. Det språk som människor gärna vill behärska eftersom det är det språk som signalerar coolhet eller makt och position.

Maja: Jazzmusiken delades upp i två traditioner som inte har med varandra att göra: en som bevarar och upprätthåller traditionen, och en som är...det slitna jazzordet – mer avantgarde. Gäller det även annan musik? Konst och poesi?

Athena: Jag tror inte att det finns en sån statisk uppdelning. Jag tror att om det är nånting man som feminist, som antirasist och som queer ska vara kritisk mot så är det avantgardet. Jag tror avantgardet lever mycket på myten om sin egen radikalitet och politiska sprängkraft, och samtidigt traderar en massa föreställningar genom viljan att som avantgardemusiker eller poet vilja leva i marginalen och vara sin konstforms banbrytande förtrupp (*skratt*). Den viljan tror jag ofta blir en motor i sig för många.

Maja: Hur undviker du den?

Athena: Ha ha. Jag upplever i mitt eget liv i det här skedet att jag har tillgång till och börjar få tillgång till etablerade institutionaliserade mediala forum. Det skrämmer mig att någon vill prata med mig om popularitetens språk, det gör mig smickrad och intresserad. Jag ställer mig mycket frågor kring vad man gör när man träder in i de här rummen. Vad gör de med ens språk och ens påstådda radikalitet?

Kommer man att bli uppäten och inordnad? Hur gör jag som poet för att inte tradera den romantiska myten om den banbrytande förtruppen? Jag tror att jag traderar den ofta. Jag tänker på mig själv som nån... vars existensberättigande och dragningskraft finns i det faktum att jag hela tiden måste positionera mig som det radikalt annorlunda i olika sammanhang. Jag jobbar mycket med kollektiva skrivprojekt. Det är ett enkelt sätt att göra arbetet till nåt annat än genialitet och inspiration.

Maja: Det kollektiva blir en motstrategi mot det här begärliga vackra, ensamma snillet?

Athena: Ja precis. Jag tänker att jag måste arbeta så. För att jag precis som andra bär på en längtan att bli upphöjd. Marknadsekonomin i våra hjärtan är svår att arbeta bort, den är hela formen. Det är ganska lätt att bli etablerad som en vara. Subversivitet på en symbolisk nivå säljer. Motståndet mot den ekonomiska ordningen och det geniala subjektet är ett sätt att profilera sig som ett subjekt som går att sälja på marknaden. Det är oundvikligt eftersom marknadsekonomin absorberar alla uttryck för motstånd, det finns en sån mekanism. Ett sätt att undvika det är att använda sitt material så att det helt enkelt blir jävligt svårkonsumerat. Prata om hur Europa behandlar asylsökande människor. På vilket sätt transpersoner blir utsatta för förtryck inom ramen för landstingsvården. Då tänker man: Det där är inte så sextigt. Det är inte så konstnärligt.

6. Sångare med penis

2001 pratar fyra av Sveriges mest kända musikkritiker i P4-programmet *Pubrock och tro*. Lyssnandet handlar inte bara om musikens ljud. "Svart" musik framställs som själfullare, jazzigare, mer gospel, mer hjärta och kropp än den vita intellektuella pop- och rockkulturens raka trumtakt. Varje gång den påstådda svartheten definieras utkristalliserar

sig vitheten bredvid som en skillnad.

En jazzlåt spelas.

Musikkritikerna: "När vi hör det här tänker vi liksom New York 1956, jazzklubb, och vi tror oss höra det. Men det var en amerikansk musikkritiker som gjorde ett blindtest med trumpetaren Roy Eldrige som hävdar att han kan höra skillnad på svart eller vitt, och han hade fel i hälften av fallen. Sen vet jag att Brian Eno sa att anledningen till att man tycker att Miles Davis är så bra är att så fort man hör hans trumpet ser man allt det här framför sig som man vill se. Det här svarta, farliga. Droger... som man tenderar att romantisera, häftiga klubbar. Men om man visste att samma stycke var inspelat av en fet fläktreparatör från Oslo så blir det sämre (*alla skrattar*)."

Det är en rolig uppsättning namn de talar om. Brian Eno som får kommentera den "farliga drogiga Miles Davis-jazzen" är en blond kung med all smartheit som tillskrivs en som ska experimentera. Han har samarbetat med andra som bara genom sina namn signalerar kvalitetsexperiment: Laurie Anderson, David Byrne, Robert Fripp, John Cale.

Musikkritikerna (*funderar, rösterna går i varandra*): "Varför gillar man grejer? För att du gillar helheten och all romantik omkring det är oundvikligt. Man bygger upp det när man är femton. Alltså varför gillar man ett band? För att...jag vill också se ut så där... Vartannat år dyker det upp en ny ung, jättekaxig, skitsnygg snubbe, alltid från norra England, som ser ut som en ny Mick Jagger. Den frisyren. Dom läpparna och den swaggern och jag-ska-ta-över-världen. Det är lite det den engelska musiken saknar just nu när det finns en massa bra engelska band, *The Doves, I Am Kloot, Starsailor, Coldplay*. Alla är skitbra men

det finns ingen som ser bra ut. Det finns ingen som är lika snygg som Liam Gallagher”. ”Nej inget av de banden har ju en sångare med penis. Musiken är jättebra men det handlar bara om musik och det är därför man blir så glad av Liam Gallagher eller nån som Richard Ashcroft som gör jättetråkiga skivor... Men som går bra...” ”Han går bra! Det är jätteviktigt. Det var därför den där videon med *The Verve* var så epokgörande där han bara går rakt ner för en gata. Han går precis som vi vill att de engelska popstjärnorna ska gå.”

7. Tyst gubbe, gå i korgen

Anthony Braxton döpte inte sina kompositioner till *Sun sets over Takayama Mountain* eller *Feeling Blue*. Titlarna var i stället geometriska figurer som pekade på faktiska mönster i den musikaliska strukturen. Ibland kombinerat med små symboler: bilder av ett hus, en stege eller en bil.

I sina improvisationer utslöt Braxton konsekvent känslomässiga utspel av jazzig jam-närvaro. Han ville inte ha medmusiker som ville uttrycka sig. Han ville bryta idén om musikerns tolkning som nåt känslomässigt personligt. Hellre utstuderat och konstlat än nåt som utger sig för att vara autentiskt, tycktes han säga med sina versioner av andras låtar. Braxton uppmärksammade musikalisk struktur genom att låta delar haka upp sig, enskilda instrument lösgöra sig – eller ljuda fult. Hans tolkningar var slicka, ironiska, blanka och parodiska men aldrig utlevande. Han gav inte lyssnarna känslomässig release.

I Braxtons version av Thelonius Monks *Brilliant Corners* uppträder inte instrumenten som en skenbart gemensam röst eller ljudmatta. Braxton separerar dem så konstruktionen hörs. Utan att nämna hudfärg, social bakgrund, biografi, sexualitet eller Braxtons glasögon och pipa, skriver Ulf Olsson om hur Braxton spelar med distans och lätt ironi, och tar den förströdda sorgen i Monks pianospel och objektifierar den i

sitt saxofonspel. Han hör hur Braxton lyfter fram sorgen inte ur någon personlig tolkning utan ur den musikaliska strukturen. Sorgen är hos Braxton ett aktivt ointresse. Musikern underordnar sig musiken, därför uppstår i Braxtons version en brist. En brist som egentligen handlar om att musikern avstår från klichéaktig intensitet.

Vi tar det igen:

Sorgen är en brist på koncentration. Ett aktivt ointresse för naturlighet.

*

Med tiden tröttnade Anthony Braxton på de klassificeringsproblem och diskussioner hans musik gav upphov till. Det fria jazzfolket och bebopfolkets argument har blivit irrelevanta för mig, sa han och härmade: *”Is it jazz, is it not jazz? Does it swing? Is it black, is it white? Can a woman do it – can a man do it?”* Experiment- och konstmusiken blev allt mer uppfordrande med ständigt nya förbud, som Stockhausens krav på att varje nytt verk för att vara autentiskt var tvunget att innehålla “aldrig tidigare hörda klanger”.

Glenn Gould återanvände istället friskt.

Efter succén med Goldberg-varaitionerna gav han sig på Beethovens sista tre sonater. De var omgivna av krångliga krav – de krävde livserfarenhet, sa man. Gould är 25 år gammal och spelar det förföriskt enkla temat så konstlat att all skör poetisk direktet försvinner. Beethoven begär *appassionata*, lidelse och häftiga känslor. Goulds superspeedade spel låter som ett mekaniskt piano. Han spelar sakligt istället för inkännande. Rasmussen skriver: Gould avlägsnar hela den forcerade djupsinnigheten från Beethoven.

Från Bach spelade han in enskilda takter en i taget. I parodisk hastighet förvrängde han högstämmdheten och konstlade till autenciteten. “Verket är svindel, det är bara nåt som borgaren helst vill fortsätta tro på”, sa

Thomas Manns besatte kompositör Leverkühn, ett av de alteregon Gould gärna använde.

*

Gould ogillade att publiken debatterade hans mun- och handrörelser och slutade synas. I fortsättningen återkom han endast utklädd till Sir Nigel Twitt, gentlemannadirigent med mustasch och fickur, och författare till beställern *Beethoven's English years – the untold story*. Ibland var han den självupptagne musikkritikern Heinrich von Hoch, och då och då den ärketyske kompositören Karlheinz Klopweiseren – en version av Karlheinz Stockhausen – sysselsatt med musikteori om den tyska organiska tystnaden till förmån för den konstlade franska. Gould högaktade sig själv men ägnade sig inte åt något magiskt skapelsens ögonblick.

Han var alltid rädd att kräkas bland folk.

8. Tillåtna faror/Jag är publiken och jag rids av min smak för rebeller

I sitt sommarprogram i augusti 2009 berättar Jan Guillou om hur han, för att ge sin adligt socialistiske romanhjärte underrättelseofficer Carl Hamilton ytterligare karaktär, skrev in att han lyssnade på Glenn Gould. Guillou säger att intellektuella signalerar kulturell status genom att säga att de lyssnar på Gould. Identitet är en kliché. Att gilla brott mot traditioner, former och förväntningar signalerar att man är kritisk.

Så här lät det i *Röster i radio* 1958 när Berit Berling mötte Glenn Gould:

”I tjocka svarta yllestrumpor med ett stort hål på tån, halkar Glenn Gould in i mottagningsrummet i lyxsviten på Stockholms Grand Hotel, faller nästan omkull. Han får en stillsam förebråelse av en prövad impresario och grinar soligt och pojktigt oförbätterligt till svar. Strumpfötterna placeras i en brokadklädd guldstol. Samtalet om musik börjar. Egentligen ville han ursprungligen bli sjökaptan!”

Dagen före hade vi hört honom spela in Beethovensonaten opus 110 i radiostudion. Ja, först blev han inte insläppt, ty som kläderna hängde omkring honom drömde ingen att detta skulle vara den berömde Mr Gould, 26-åringen från Kanada som reser genom världen och lämnar människor förundrade och tankfulla långt, långt sedan hans händer berättat färdigt om Beethovens, Bachs, Brahms innersta tankar.

Det är ett sällsamt skådespel att se honom spela. Hans ansikte lyser. En ursinnig kraft, en förtärande låga av inspiration sveper honom över gränsen för normala gester och reaktioner: så måste det vara att se en besatt!

På hotellet kränger han av sig jackan för att med vetenskaplig knivskärpa och medvetande peka ut hur den och den muskeln åstadkommer den och den effekten – och i ivern sätter han sig på den hopknölade rocken, slängd i stolen. Sådant är petitesseer.”

Man föds inte till konstnär/musikmänniska, man blir det. Det sker genom att “konstnären avviker från den borgliga mansstereotypen som dandy, bohem, konstnärsingenjör, melankoliker eller hipster.”⁸ Normbrytandet sker enligt fastlagda villkor. Braxton och Gould sprattlade bra. De blev ikoner. Den kompromisslöse outsidersen i håliga jeans eller yllesockor är ställföreträdare för publiken. Han ger den en air av vildhet.

Delar av texten är omarbetade avsnitt från två radioprogram i serien *Musikmagasinet Skala – musik, politik och andra begär*, som jag gjorde med Tove Leffler och som sändes i P1 och P2 sommaren 2008.

8. Anna Lena Lindbergs inledningsessä i antologin *Den maskulina mystiken – Konst, kön och modernitet*, red Lindberg; det citerade avsnittet hänvisar till Peter Cornells artikel “Rollhäfte” (Studentlitteratur, 2002) om arsenalen möjliga mansroller för modernismens konstmän, och hur dessa existerar i ömsesidigt beroende med det samhälle de “bryter” mot. För de kvinnliga konstnärerna stod inte liknande godkända roller till hands.