



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 2

2017

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 2, 2017

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 2, 2017

Utges av/Published by:

Svenskt visarkiv/Musikverket/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research/
Swedish Performing Arts Agency <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>

Huvudredaktör/General Editor:

Dr *Ingrid Åkesson*, Svenskt visarkiv, ingrid.akesson@musikverket.se

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 1 & 2:

Assoc Prof *Karin L Eriksson*, Linnaeus University, karin.eriksson@lnu.se

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 3 & 4:

Hans-Hinrich Thedens, Dr. philos., Norsk folkemusikksamling,
National Library of Norway, hans-hinrich.thedens@nb.no

Recensionsredaktör/Review Editor:

Prof *Alf Arvidsson*, University of Umeå, alf.arvidsson@kultmed.umu.se

Redaktionsråd/Editorial Board:

Assoc Prof *Dan Lundberg*, Dr *Ingrid Åkesson*, Dr *Karin Strand*,
Assoc Prof *Sverker Hyltén-Cavallius*, Svenskt visarkiv,
Assoc Prof, *Mats Nilsson*, University of Gothenburg,
Eva Fock, Independent Scholar, Copenhagen.

<http://musikverket.se/puls>

E-post/Email: puls@musikverket.se

Vetenskapligt råd/Advisory Board:

Prof *Johannes Brusila*, Åbo Akademi University, Finland

Prof *Tellef Kvifte*, Telemark University College, Norway

Dr *Laura Leante*, Durham University, UK

Dr *Mats Melin* Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland

Dr *Annika Nordström*, The Institute for Language and Folklore, Göteborg, Sweden

Prof *Eva Sæther*, Lund University, Malmö Academy of Music, Sweden

Graphic Design & Layout: *Jonas André*

Front Cover Photo: [beach](#) by *Milan Nykodym* / CC BY 2.0

ISSN: 2002-2972

© 2016–2017, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	6
<i>Some Reflections on the Study of Educational Arenas for Folk and World Music in Sweden</i>	
ARTICLES	
Eva Sæther: Under the Surface	11
<i>Reflections on the Symbiosis Between Ethnomusicology and Music Education</i>	
Markus Tullberg: Teaching the Wooden Transverse Flute in Swedish Traditional Music in the Context of Higher Music Education	26
Sven Bjerstedt: "En ny pedagogisk situation"	45
<i>Perspektiv på jazzmusikaliskt lärande i Orkesterjournalen 1980–2010</i>	
Rūta Žarskienė: Music-making and Folk Piety in Lithuania	68
<i>Continuity and Change in Performing the Walking of the Stations of the Cross</i>	
REVIEWS	
Balladesang og kædedans	88
Brott, tiggeri och brännvinets fördärv	91
Collaborate Ethnomusicology	93
<i>New Approaches to Music Research between Indigenous and Non-Indigenous Australians</i>	
Documentum	95
Dokument dansar inte	97
Modersmålets sånger	98
<i>Finlands svenskheter framställda genom musik</i>	
Noise Uprising	100
<i>The Audiopolitics of a World Musical Revolution</i>	
One With the Music	103
<i>Cape Breton Step Dancing Tradition and Transmission</i>	
Oxford Handbook of Music Revival	104
The Singer-songwriter in Europe	107
<i>Paradigms, Politics and Place</i>	
Det stora inspelningsprojektet	109
Theory & Method in Historical Ethnomusicology	111
Reviews – Shorter Reports	114
Conference Reports	118
Svenska kommittén av ICTM	128
Authors and Other Contributors	129
Information	130

Editorial

INGRID ÅKESSON

General Editor

THIS ISSUE OF *Puls* is dedicated in part to the emerging interface between research in ethnomusicology and music education. The guest editor, Karin L. Eriksson of Linnaeus University, Växjö, holds a position at an institution where different aspects of music research constantly come into contact with music education. She has taken on the editing of that part of the issue, which includes three of the four articles and her own Guest Editor's column. The fourth article discusses the role of music making in the post-communist folk piety milieu in Lithuania. In addition, this issue contains a number of book reviews and conference reports, and a new section that includes short reports on recently published material, such as editions of music and lyrics, popular publications, and Swedish theses in ethnomusicology, popular music, and related areas; the latter are reviewed in full in *STM-SJM* (*Swedish Journal of Music Research*). The editorial board plans to extend this section in forthcoming issues.

A number of different perspectives on the neighbouring and sometimes overlapping fields of music education and ethnomusicology are reflected in *Puls* no. 2. In the Guest Editor's column, Eriksson takes as a starting-point her own research on folk music education for adult non-professionals and discusses the scholarly interest – or non-interest – in three different teaching contexts: formal, informal and non-formal. She also highlights which aspects of folk and world music education are addressed in current student papers and master's theses, as a possible peephole into future Ph.D. and other research projects.

Eva Sæther, Malmö Academy of Music, was asked to write a feature article on the theme of the [Call for Contributions for Puls no. 2](#) about ethnomusicological perspectives on music education and vice versa. Her text focuses on the use and development of the *El Sistema* method of teaching in municipal music education for children in Malmö, especially the application of the method among underprivileged groups, or children affected by cultural poverty. Sæther discusses the pedagogical work, as well as her own research on this phenomenon, based on, and presenting, a wide scope of work and writings from a number of Scandinavian and international ethnomusicologists and researchers in music education. She gives special attention to what she terms "ethnomusicology in times of trouble-research", a new research area, inspired by Timothy Rice's article from 2014, and one that is expanding fast. The article presents a multi-faceted perspective on the overlapping – or, in Sæther's words, symbiosis – between music education and ethnomusicology.

The editors note that, interestingly, this issue's themed section happens to be firmly rooted in Malmö; the two other authors also have a connection to the Malmö Academy of Music. It seems that current research within music education tends to pay attention to pedagogical arenas that are also interesting for ethnomusicologists. Markus Tullberg's article deals with the teaching of folk music in higher education;

that is, in a formal context. From the perspective of his experience of several years as a teacher of traditional Swedish music played on the wooden transverse flute, an instrument without an established pedagogical apparatus, the author discusses the problem of how to function as a musical model for the students without hindering their own musical development and freedom of style. In the article, he constructs a model, which is built on the works of two authors: Niall Keegan's parameters for Irish traditional flute playing style and Huib Schipper's discussion of holistic versus atomistic approaches to learning and teaching. Tullberg's article is richly illustrated with audio examples from his own practice along with musical analysis of these examples. Thus, by making use of the audio possibilities of the online format, the scope of the text is further broadened.

The third text dealing with pedagogical issues in an ethnomusicological perspective is written by Sven Bjerstedt. He focuses on another field which is very sparsely studied, namely, the learning processes of Swedish jazz musicians in formal as well as informal contexts. Bjerstedt studies how these learning processes have been discussed and negotiated in the main Swedish jazz journal, *OrkesterJournalen*, during the period 1980–2010. This gradually changing discourse is chiefly presented in the journal through a great number of interviews with musicians from different generations and different backgrounds. Bjerstedt focuses on a number of aspects of this period of transition – from informal to formal teaching and learning – and presents a selection of illustrative quotations from the interviews. One central issue is the relationships between different ideals of jazz music, interpreted as positions on a scale between impulsive freedom of expression and the preservation of a tradition.

Together, the three articles and the Guest Editor's column represent a couple of perspectives on the interface between ethnomusicology and music education in contemporary Swedish research. Empirically, they focus on the teaching of traditional music, jazz music and music in elementary schools; the theoretical and methodical perspectives include music as a social force and agent, as well as a number of fields of tension concerning grades of formality, individual freedom of expression, and holistic perspectives.

While the themed section of *Puls* no. 2 is dominated by Swedish authors and issues, the fourth article takes the geographical and cultural viewpoint across the Baltic Sea. Rūta Žarskienė introduces a topic that probably represents an unknown area for many Scandinavian readers. With its historical links to Poland, Lithuania has for centuries – in contrast to most north European countries – belonged to the predominantly Catholic part of Europe, where one occasion for music making has been in connection with the ritual of the symbolical Walking of the cross, *Via crucis*. The author discusses the present-day revival of this religious feast, focusing on changes and continuity regarding the use of brass instruments and kettledrums, examining elements such as professionalism and gender as well as the different roles and functions of the musicians. She also gives the historical background on the survival of this custom and its musical elements during the periods of Russian Tsarist and Soviet domination. This article includes a video link from the author's fieldwork.

With this second issue, *Puls* takes another step towards becoming an established scholarly journal. The editorial board welcomes ideas, proposals for articles and reviews, constructive criticism, and other input from the readers within and outside of the Nordic region. ■

Guest Editor's Column

Some Reflections on the Study of Educational Arenas for Folk and World Music in Sweden

Karin L. Eriksson

IN THE LAST few years, I have had the privilege of filming and interviewing twelve teachers who have taught traditional tunes on various courses for adult amateurs in the Swedish folk music environment. I have been impressed by their knowledge, their patience with groups of widely varying ability, and their thoughts about their own work, both specifically as teachers on the courses, and generally about the Swedish folk music scene as a whole. My research interest is focused on the courses as educational arenas where the participants and the instructors together fill the concept of “folk music” with content.¹ It has proved fruitful to use an ethnomusicological approach to study the courses in order to find answers to questions about the relationship between practice and ideology.

In research on learning of different kinds, it is common to make a distinction between formal and informal learning situations.² Sometimes a third form is considered as well, non-formal. This is found especially in research on voluntary music teaching with adults as the target group. Kari K. Veblen, associate professor of music education at Western University, Canada, states in her article “Adult Music Learning in Formal, Nonformal, and Informal Contexts” (2012) that formal learning contexts are often characterised by being institutionalised, that there are assessments leading to grades, and that they are hierarchical (op. cit.:247). A feature of informal learning contexts, on the other hand, is that “knowledge often comes about through unsystematic, accidental, unpurposeful, and incidental exposure to what is happening in a person’s environment” (op.cit.:250). Non-formal contexts, she states, are characterised by “systematic and deliberate but less regulated pursuits that occur outside of educational structures” (op. cit.:248). They thus differ from formal contexts, for instance, in that they lack an assessment system, and from informal contexts in that they have an express intention that some form of learning will take place.

All three forms of learning contexts exist in the Swedish folk music environment, everything from informal learning situations at a fiddlers’ meeting (*spelmansstämma*) to the Master’s programme for would-be folk musicians at a college of music. The courses I study can be viewed as non-formal educational arenas, and they are mainly aimed at adult amateurs. But when I began my study of the courses, I was struck by how little was written about educational arenas for traditional music, and that there was even less about non-formal arenas with amateurs as target group. This is despite the fact that a large share of the Swedish folk music scene is borne up by amateurs, and that several of the educational arenas that exist outside the educational institutions are non-formal or informal in character. In the

1. My way of using the term “educational arena” is based on the arena model described by Dan Lundberg et al. in the book *Music Media Multiculture: Changing Muscscapes* (2003:53–61).

2. See, for example, Folkestad (2006).

cases where I came across research about non-formal educational arenas, moreover, they have often been mentioned in passing, and the matter has not been the main purpose of the studies. As an illustration I could cite my own dissertation from 2004 about the Fiddlers' Association of Halland (*Hallands spelmansförbund*) and their activity during the period 1931–1980 (Eriksson 2004). Of 326 pages, only two altogether dealt explicitly with educational arenas. With hindsight, I realise today that the educational arenas that existed within or beside the association were probably of greater significance for their work and their repertoire than I understood at the time.

At the same time, I have been struck by the fact that studies of educational arenas with traditional music in focus appear to have gained a stronger foothold in research on music teaching. An example is Thomas von Wachenfeldt's dissertation from 2015, *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning*, about folk musical education, cultivation, and imagination. In the study, von Wachenfeldt considers, for instance, formal educational arenas such as violin and guitar instruction at Framnäs Folk High School and informal educational arenas such as the learning in a fiddlers' club (*Nordanstigs spelmanslag*). In this issue of *Puls*, research on music teaching dealing with educational arenas for traditional music in Sweden is represented by, among others, Markus Tullberg, doctoral student in music education at Malmö Academy of Music, Lund University.³

Perhaps the works of von Wachenfeldt and Tullberg can be seen as indications that studies of educational arenas for folk and world music are on the advance? And perhaps a glimpse of the topics of student theses from bachelor's level upwards can help us to predict what may be in progress in this area? My experience from several years of working in the university sector, at any rate, is that students, perhaps without being aware of it themselves, have an ability to select timely topics that are of current relevance, and that several of the tendencies that can be observed in student theses not infrequently recur in the projects of doctoral candidates and other researchers.⁴ All levels of education in the Swedish system, from bachelor upwards, include the requirement that students write a long essay or thesis based on an independent study; in several fields, moreover, it is a requirement that the study is relevant to the student's future professional work. The latter is often the case, for example, in teacher training. It is therefore exciting to see that, among students at undergraduate and advanced level, there appears to be an interest in exploring educational arenas for folk and world music in Sweden.

A search of databases listing student theses, often with full text, shows that quite a few have been written about folk and world music over the years, and that an increasing share of these are about educational arenas for folk and world music in Sweden.⁵ In total I have found 34 theses. The oldest of them is from 1987, but the vast majority were written from the middle of the 2000s until the present day. Not surprisingly, the majority of them were written in subjects such as music, music education, and education. On the other hand, few were written in musicology or other disciplines within the humanities (three in all, besides thirteen, which are not classified at all). A large number of universities and colleges in Sweden are represented by at least one work, but the vast majority were written at Ingensund College of Music (Karlstad University, nine theses), the Royal College of Music in

3. Tullberg's doctoral project is entitled "Wind and Wood, Affordances of the Wooden Transverse Flute in Swedish Traditional Music" (*Lund University, research portal*, accessed 12 January 2017).

4. Thanks to Karin Hallgren for reminding me about this.

5. The searches were performed on 6 January 2017 in the following databases: *Digitala Vetenskapliga Arkivet* (DiVa, <http://www.diva-portal.org>), *Göteborgs universitets publikationer – elektroniskt arkiv* (GUPEA, <https://gupea.ub.gu.se>), and the search function for theses on Lund University's website (<http://www.lu.se>). Search terms in Swedish and English: "folkmusik", "folk music", "världsmusik", "world music", "traditionell musik", and "traditional music". This rendered a total of 248 hits, some of which were duplicates. Based on this, I have used the abstracts published in the databases to sort out those dealing with different forms of educational arenas and questions.

Stockholm (eight theses), and Malmö Academy of Music (Lund University, seven theses).

So, what have these students chosen to examine in detail? Largely they deal with didactic issues, what is taught, how the teaching is done, and why these things are taught. This is not surprising in that many of these studies are written within the field of music education and closely related subjects. The perspective is often teacher-centred, and many studies are based on interviews. The chief educational arenas that are studied are instrument teaching, classroom teaching, and ensemble teaching in programmes at undergraduate or high-school level, or in municipal music teaching – in other words, formal learning contexts of various kinds. There are very few studies of non-formal educational arenas, for example, in the Swedish folk music scene. I have found just one study about teaching in a fiddlers' club. Moreover, it is very rare to see investigations of the pupils' or the students' own motivation to learn, their experiences of different teaching situations, or questions about practising and study.

These students' studies thus give us insight into topics such as the teachers' choice of content, and how they justify these choices in formal learning contexts. In other words, the studies appear to be in line with the requirements of relevance for the students' future professional practice. Although these are studies by non-professional researchers, the student essays provide information about formal educational arenas for folk and world music, which have only to a limited extent been explored by active researchers.

It is naturally relevant to wonder why it is of interest at all to study the folk and world music scene's educational arenas. I think that it is important to gain an understanding of all arenas in which a music genre is active, as a way to understand the musical and ideological expressions of the genre and how these can relate to each other in general. Workshops for fiddlers, for instance, besides being regarded as educational arenas, can also be viewed as arenas where the question of what folk music "is", is renegotiated and communicated through the choice of repertoire to be taught, the choice of method to teach the repertoire, how the repertoire is presented, and the reasons stated for these choices. Studies of educational arenas within a genre can thus provide insight into the genre itself, how it is (re)negotiated over time, and what affects these negotiations, alongside the study of other arenas such as concerts and recordings.

I thus share Timothy Rice's stance in the article "The Ethnomusicology of Music Learning and Teaching" (2003), namely:

ethnomusicologists' deeply held belief that music is more than an art and an entertainment, but also is or may be an expression of culturally shared ideologies and world views, a social behavior that reinforces or challenges social structures and hierarchies, a political tool, a commodity with economic significance, a mode of healing and therapy, and many other things as well. (Rice 2003:65).

From this Rice draws the conclusion that music learning and teaching "must play a crucial role not only in the absorption and transmission of technical and aesthetic knowledge, but in the creation and maintenance of

the cultural, social, political, and economic systems in which these activities are embedded” (ibid.).

With this approach, the educational arenas are important objects of study, not just for research on music education but also for ethnomusicological research. In the study of educational arenas, the two research fields can probably contribute mutually to each other in a fruitful way. There is a potential, for example, to use different theoretical and analytical approaches to study the same type of learning context, whether it is formal, non-formal, or informal, and regardless of which genre is in focus.

But we need – I believe – both to explore more types of educational arenas for traditional music, and to see greater breadth in data collecting methods, in the periods studied (historical or present-day), and in the questions that are asked about the collected source material. We have not got that far today, and it is not certain that we will. But there appears to be a greater interest in this than was reflected in Swedish research just a few years ago, and this in itself is a promising trend to continue. And that is something I look forward to experiencing. ■

(Translated by Alan Crozier)

References

Websites

Digitala Vetenskapliga Arkivet (DiVa) <http://www.diva-portal.org>, accessed 6 January 2017.

Göteborgs universitets publikationer – elektroniskt arkiv (GUPEA) <https://gupea.ub.gu.se>, accessed 6 January 2017.

Lunds universitet <http://www.lu.se>, accessed 6 January 2017.

Lunds universitet, forskningsportal [http://portal.research.lu.se/portal/sv/projects/wind-and-wood-affordances-of-the-wooden-transverse-flute-in-swedish-traditional-music\(d84c0a0b-8799-4640-a95c-c2b2436c67c5\).html](http://portal.research.lu.se/portal/sv/projects/wind-and-wood-affordances-of-the-wooden-transverse-flute-in-swedish-traditional-music(d84c0a0b-8799-4640-a95c-c2b2436c67c5).html), accessed 12 January 2017.

Published Sources and Literature

Åkesson, Ingrid 2009. “Så varliga genom lunden med henne: Återskapande, omskapande och nyskapande i nutida och äldre balladsång”. In: Karin Eriksson (ed.), *I fråst och i kålle: Texter från nordiskt balladmöte*, Växjö, 2008. <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A208884&dswid=9003>, accessed 3 November 2015.

Eriksson, Karin 2004. *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Göteborg: Institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet.

Folkestad, Göran 2006. “Formal and Informal Learning Situations or Practices vs Formal and Informal Ways of Learning”. In: *British Journal of Music Education* 23 (2):135–145.

- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2003. *Music Media Multiculture. Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv. Online version: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:statensmusikverk-1673>, accessed 12 January 2017.
- Rice, Timothy 2003. "The Ethnomusicology of Music Learning and Teaching". In: *College Music Symposium* 43:65–85.
- Veblen, Kari K. 2012. "Adult Music Learning in Formal, Nonformal, and Informal Contexts". In: Gary E. McPherson & Graham F. Welch (eds.), *The Oxford Handbook of Music Education. Volume II*. New York: Oxford University Press.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning. En studie över trädning och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*. Luleå: Luleå University of Technology.

Under the Surface

Reflections on the Symbiosis Between Ethnomusicology and Music Education

Eva Sæther

This article reflects on the relationship between music education research and ethnomusicology, a relationship that over the years has come to take the form of symbiosis. In Sweden, this symbiosis is visible through scholarly work performed by researchers who pave their ways in the overlapping area of music education and ethnomusicology. With support from ethnomusicologist Tim Rice's thoughts on ethnomusicology in "times of trouble", and with empirical examples from research on the music education concept El Sistema in Sweden, this article shows how ethnomusicological approaches influence higher music education, and the other way round, how questions on transmission, access to cultural tools and education have informed ethnomusicology.

Keywords: Music education, Ethnomusicology, El Sistema, Symbiosis.

ALREADY IN 1985, ethnomusicologist Bruno Nettl pointed at the necessary and evident relationship between ethnomusicologists and music educators, arguing that: "teaching methods, musical events, and institutions particularly involved in teaching – must be the ones in which the aspects of culture that music teaches are most characteristically found" (Nettl 1985:70). The connections and links between music education and ethnomusicology have gradually grown in scope and strength. In 1998, at the 23rd world conference of International Society for Music Education (ISME), the theme of the conference in itself was a reflection of the kinship between the two research fields: "Ubuntu: Music education for a humane society". At this conference, Australian music educator Gary McPherson emphasised, from his horizon, that the challenge for music education is to develop new teaching methods, to rethink prevailing teaching praxes, and to learn from cultures with radically different ways of transmitting knowledge than Eurocentric traditions (McPherson 1998). Further connections were made by music educators David Hargreaves and Adrian North in 2001:

If we broaden the scope of 'music education' to take into account those activities and experiences which take place outside the classroom, then it becomes even more important to consider the influence of different cultural traditions and environments on musical development, as well as those of peers, parents, local organizations and other external influences. (Hargreaves & North 2001:xii)

In this article, my own experience of ethnomusicologically infused educational work at Malmö Academy of Music (MAM) serves as the point of departure for reflections on the mutual connections between ethnomusicology and music education. These connections are stronger than what, for example, the range of courses offered by MAM indicates. Even if the subject of ethnomusicology was not in the curriculum until 2013¹, it has influenced both the course development within the subject of “Music and Society” (former “Music History”) and research at the teacher education and performance programs.

Background and Presumptions

The article focuses on how the relationship between ethnomusicology and music education is expressed in the development of research methods as well as of knowledge building on sustainable societies. The empirical examples are mainly from my own field work in two segregated Malmö schools during the establishment of the originally Venezuelan music teaching concept of El Sistema, in Malmö used as a tool to promote integration. Initially, the overlapping fields of ethnomusicology and music education are presented from the perspectives of active Swedish researchers. The resulting shared domain is also presented as an outcome of the almost magnetic mutual attraction that can be traced in how the framing definitions of both fields have changed over time. There are similarities as well as differences in the approach of music educators and ethnomusicologists to theoretical perspectives, research methods and choices of study objects. Here, the focus is on the mutual learning relationship and the decreasing frontiers between the two research areas. In the following section, the overlapping areas are described by those who navigate in the borderlands; the researchers who have learnt how to make use of the “in-between”.

The “Seamless Wandering” – a Background

It is not unexpected to find research performed in the overlapping areas of music education and ethnomusicology. With Farrel’s definition of ethnomusicology as “the ethnographic perspective on music studies”, the subject falls very close to music education:

Although ethnomusicology may appear to the outsider as the study of strangely exotic musical systems, it is primarily the study of music in culture and as culture. As such, it is often the detailed study of music learning, or to put it another way, of music education.
(Farrel 2004:265)

Musicologist Karin L. Eriksson points at the institutional and subject-specific home of ethnomusicology in Sweden: “those who do research in ethnomusicology and have taken their doctorates in Sweden have done so in the disciplines of musicology or ethnology” (Eriksson 2016:7). Her study, based on membership in The International Council for Traditional Music, ICTM, seems to imply that ICTM as an organisation emphasising “traditional” music might not attract researchers who have one leg in music

1. In 2013, the syllabuses for “Ethnomusicology as research area” (“Musikvetenskap som forskningsområde”) and “Folk and world music in praxis and theory” (“Folk- och världsmusik i praxis och teori”) were approved and offered at the Master’s level courses in Music Education at MAM.

education and the other in ethnomusicology. In the following, I turn to some of these music education researchers to further illuminate the nature of what goes on, under the surface.

Thomas von Wachenfeldt defended his thesis in music education on frozen ideologies in folk music education (Wachenfeldt 2015) at the Department of Arts, Communication and Education at Luleå University of Technology. At present, he works as senior lecturer at the Department of Creative Studies (Teacher Education), Umeå University. Åsa Bergman's thesis in musicology, *Växa upp med musik* (2009), was defended at the Department of Cultural Sciences, University of Gothenburg. The content of her research comes close to the field of music education, as does much of her recent research as, for example, on El Sistema in Gothenburg. In her thesis, written within the field of music education, on musical learning in a cross-cultural setting, *När kulturer spelar med i klassrummet: En sociokulturell studie av ungdomars lärande i musik*, Annette Mars contributes with fieldwork performed among the learners in Gambia (Mars 2016). The flutist and folk musician Markus Tullberg, PhD student in music education at MAM, is currently working on a study of traditions within revitalisation. (See Markus Tullberg's article "Teaching the Wooden Transverse Flute in Swedish Traditional Music in the Context of Higher Music Education" in this issue and Tullberg, in press). Tullberg works as a teacher in the course Music and Society and in the ethnomusicological profile of the Master's courses in music education at MAM.

As part of the mapping of the overlapping subject topography, I asked the above-mentioned researchers to position their own research activity in the seemingly foggy landscape where ethnomusicologists and music education researchers share paths. Åsa Bergman highlights the ontological and methodological kinship between the disciplines:

the way I think, my PhD thesis is in the borderland between music education, ethnomusicology and music sociology. Besides the methodological closeness, I see more similarities between my own approach to music and ethnomusicology, than I find in many other musicological subareas. (Åsa Bergman, mail communication, 16-09-12, my translation)

The methodological aspects are central to Annette Mars as well. She emphasises, for example, how she has been able to make use of her insider pre-understanding from having been a high school music teacher:

Through my understanding of the cultural expressions, my knowledge and understanding of the musical events (i.e., in the cultural context as well as in the context of musical learning) I can understand how learning takes place. By analysing the musically sounding artefacts, I gain knowledge about the students' musical knowledge, learning and development. The ethnomusicological dimension of my work is my approach to the fieldwork and the analysis. My pre-understanding gives me permission to the field. To be known in the field and to know the field has been crucial for my work.

Without my expertise in creating high school musicals, teenagers' musical competence, the sounds of class room music and how music education can be organised, I would not have the capacity to see certain parts of the results. (Annette Mars, mail communication 16-09-12, my translation)

Markus Tullberg suggests in his answer that there is no need for positions, it is perfectly all right to stroll between the two disciplines, since the borders in practice are what he describes as “fungous”:

I see myself as seamlessly wandering between ethnomusicology, music education and artistic research. In my everyday thoughts, I very seldom reflect on the borders. In my opinion, much of the ethnomusicological research on learning could just as well be defined as research in music education. Likewise, there is research in music education that could carry the label of ethnomusicology, at least when it comes to the content. However, there seems to be differences when it comes to formalities, like publication styles and what research discourse you write yourself into. (Markus Tullberg, mail communication 16-09-12, my translation)

To Thomas von Wachenfeldt as well, the issue concerns blurred borders:

I think I regard myself mostly as a musicologist, doing ethnology and desperately (well) trying to squeeze in education in the tiny gap that occurs between the history of music and the history of ideas. Ethnology is my umbrella when looking for adventures...I see myself more as an ethnologist than an educator, even if the borders are difficult to define, and are all blurred. (Thomas von Wachenfeldt, mail communication, 16-09-12, my translation.)

My mini-survey shows a relaxed attitude towards being in the foggy shared landscape, as well as a consciousness about the methodological kinship. The informants are all skilled in fieldwork techniques, and in positioning themselves they seem to have internalised an understanding of being a trespasser, in a positive sense. Their answers, in my view, are an indicator of how far the relationship between the two subject areas has developed, and that methodological issues are at stake. A development of research methods has also served as the common denominator in several of my own research projects: With traditional musicians in Gambia, with high school students in multicultural schools in Malmö, at the Persian music schools and currently among El Sistema children² in Malmö (Sæther 2003, 2008, 2010, 2016).

Together in Times of Trouble

In his description of the (almost always) harmonious relation between music education and ethnomusicology, Nettle (2010) explains the harmony by the common interest of music at both macro and micro levels. Music can be understood, in both disciplines, as an expression or reflection of

2. El Sistema was founded in Venezuela 1975, with the purpose to give children in the streets an alternative to criminality and poverty by offering free music education. See <http://www.elsistema.se>.

societal structures as well as a tool for individuals to develop their agency, or their capacity to navigate in the world. He also mentions that both music educators and ethnomusicologists share concerns about the relevance of their research: “And are we doing anyone any good?” (Nettl 2010:1).

The sub-field applied ethnomusicology is often driven by variations on that question. “Ethnomusicologists have helped musicians in many cultures to improve their lot, creating concert tours, teaching in institutions” (Nettl 2010:8). A good example of how music education has approached applied ethnomusicology (and vice versa) is the type of research that is found under the umbrella of *community music*³. *The International Journal of Community Music* (IJCM) is currently preparing a special issue on community music in the Nordic countries. One of the guest editors, Brit Ågot Brøske-Danielsen, has organised musical development work in Lebanon together with her colleague Vegar Storsve and music teacher students since 2002 (Brøske & Storsve 2013).

Within the diversity of ethnomusicological research, Timothy Rice (2014) sees a new branch, related to “times of trouble”, for example research on music, migration and minority studies. One orientation within this branch is to study culturally productive diaspora groups. These groups often cling to the relation with the – sometimes imagined – homeland, a process that provides protection from the feeling of loss that they struggle with (Rice 2014:8). In this orientation, we find my own study of the music education carried out at the Persian music school in Malmö, and Knudsen’s (2004) thesis *Those That Fly Without Wings* on Chilean immigrants in Oslo. Jan Sverre Knudsen works at the Faculty of Education and International Studies at the Oslo and Akershus University College of Applied Sciences, and on his webpage he presents himself as at home in music education, music therapy, ethnomusicology and music sociology. My ambition is not to present a full picture of Swedish or Nordic research that belong to the dynamic category of “times in trouble” research. My interest is in the characteristics of this branch. Rice (2014:204–205) mentions four directions, all connected to methodological issues, and the overlapping areas of ethnomusicology and music education:

1. Development of partnerships between communities and musicians (community musicians). El Sistema belongs to this direction.
2. Decreased distance between applied and theoretical research.
3. An interest for music as an eco-system, an attitude that demands attention to all genres.
4. An interest in how theories on the nature of music can contribute to research outside the borders of the discipline of ethnomusicology.

Framings and Overlapping

Before delving further into the methodological issues, I want to briefly illustrate the process of overlapping, based on definitions of what music education and ethnomusicology could or should entail. In 1988, when music education was established as a research subject, the definition provided by UHÄ⁴ was based on the close relation of that time between musicology and pedagogy (Folkestad 2007). Eight years later, when Göran Folkestad

3. A single definition of community music is not available; a definition often entails music activities with the purpose to support and strengthen local communities. Music education in these settings often takes place outside formal institutions, but under the umbrella of community music there might be cooperations between institutions and local communities, as in El Sistema in Malmö.

4. UHÄ was the national agency for Swedish universities and University colleges 1977–1992.

was given the chair in music education at MAM, the research area opened up to include "... the research field, within which we study all forms of musical learning and experiencing, and the frames and conditions that control and influence these forms" (Folkestad 2007:9, my translation). This way of defining the field of music education builds on verbs – learning and experiencing – resting on sociologist James Gibson's concept of *affordances*, a concept that leads to the insight that it is not self-evident that questions on musical learning are best investigated within the frames of a school or a classroom. The affordances that we meet in the eco-system of everyday life imply that we always learn, whether it is our intention or not (Gibson 1986).

Gibson's widened understanding of music education comes close to the definition of the anthropology of music as "the study of music in culture" (Merriam 1964:6) and his inclusion of musical learning as one of the areas of interest for the ethnomusicologist. The distance is even shorter to the definition offered by Rice (2013:10): "Ethnomusicology is an academic discipline based on reasoned discourse in words about the full range, in all places and time periods, of human music and music making."

This process of overlapping disciplines made it possible for me to defend my thesis on the attitudes to learning in the Mandinka culture (Sæther 2003) within the research subject of music education. The PhD project was intertwined with the development of the so-called "Gambia course", where music teacher students were trained to challenge habitual attitudes and the taken-for-granted presumptions on music, musicality and musical learning. The sought-after horizon was the development of a relevant music teacher education, providing students with tools to use in multicultural classrooms. Some of the students who passed through this course during the years 1992–2011, and spent parts of their training in a foreign culture, are now teachers within the El Sistema at the municipal music school in Malmö. To them, El Sistema offers a possibility to apply their intercultural competence.

El Sistema – an Arena for Seamless Studies

The music education concept of El Sistema sweeps over the world, and as it lands in different educational contexts, the concept takes on different shapes. In Malmö, the activities started in 2013, as a result of the municipal music school's efforts towards widened participation. The concept of El Sistema offers an interesting field for the study of intercultural competence, sustainable societies and the development of sensuous scholarship.

Social Sustainability and Intercultural Competence

El Sistema is a growing "system" of socially inclusive music education, and today it exists in 17 Swedish cities (El Sistema 2016). In Malmö, the El Sistema is not a project, but has been included as part of the regular teaching of the municipal music school (*Kulturskolan*). This longitudinal investment is a result of recommendations from the researchers in the Commission for a Socially Sustainable Malmö, working to counteract the growing socio-economic gap in Malmö. One of the recommendations from the Malmö Commission is that culture should be included in the efforts to build a more sustainable society (Stigendal & Östergren (eds.) 2013).

The music education concept of El Sistema originates from Venezuela, where it started in the 1970's with the purpose to save poor children from the streets by offering extensive music teaching, and participation in the symphony orchestra. As the initiative has gradually grown and found its place all over the world, often presented as a tool to counteract exclusion, there is a growing body of research studying how El Sistema resonates with dominating discourses on music education in multicultural contexts. In Sweden, the conservatory tradition as a model for music teaching, as well as the pop/rock hegemony in school music, are challenged by El Sistema (Sæther 2016). An international survey on El Sistema worldwide initiatives shows these characteristic traits that seem to explain some of the changes that El Sistema promotes:

- Possibilities to develop new musical skills and to perform,
- possibilities to develop cultural capital,
- possibilities for interpersonal bonds, and solidarity in the work towards shared goals,
- intense and frequent contact between teachers and pupils,
- mutual respect, and
- acknowledgement of quality (Creech et al. 2013).

The original version of the El Sistema concept rests on a tradition of cultural conservatism, combined with a vision of classical western music as a means to save the poor from the culture of the streets. In a critical study of El Sistema in Venezuela, the British ethnomusicologist Geoffrey Baker questions the biased emphasis on classical music (the music of the colonisers) and the belief that hierarchical symphony orchestras might contribute to social inclusion or democratic education (Baker 2014). This argument is close to Bruno Nettl's study (1995) on how American music education suffers from monoculturalism and teaching methods that reflect, or foster, a society of marionettes.

So far, research on El Sistema in Sweden has shown that as it lands in Swedish educational settings, El Sistema takes on local variations. In Malmö, for example, the focus is both on integration and on collaborative music making. Swedish studies point at how different educational ideologies are to be found within El Sistema (Bergman & Lindgren 2014b), and how music, through music education, is constructed as a tool for social and individual development and social inclusion (Bergman & Lindgren 2014a; Lindgren, Bergman & Sæther in press). Furthermore, the research has pinpointed the border-crossing nature of El Sistema (Lindgren & Bergman 2014) and the teacher perspective of the system, focusing on agency (Sæther, Lindgren & Bergman, in press; Sæther 2016).

In Malmö, this agency is expressed in the extensive and expansive concerts. Shortly after the El Sistema opened up in Malmö, the children from the two first schools performed in front of 500 politicians, and local government officials with the song "We want to build Malmö" (Vi vill bygga Malmö):

<i>Vi vill bygga Malmö med musik och sång</i>	<i>We want to build Malmö with music and songs</i>
<i>Vi vill bygga Malmö med sten och betong</i>	<i>We want to build Malmö with stone and concrete</i>
<i>Vi vill bygga broar mellan alla människor</i>	<i>We want to build bridges between all the people</i>
<i>Mellan alla människor i Malmö stad.</i>	<i>Between all the people in Malmö</i>
(Malmö Kulturskola 2016)	(Malmö Kulturskola 2016, my translation)

This song, composed by the El Sistema teachers in Malmö, has been performed at many prestigious occasions in Malmö (Sæther 2016). It serves as a reminder of the *discourse in music*⁵ (Folkestad 2011) that contributes to negotiations and creation of identities. It also captures the essence in the self-image of El Sistema. Finally, it illustrates important themes for this reflective looking back with the future in mind: social sustainability, intercultural competence and conditions for change.

When El Sistema in 2013 started at two schools in an area with 85 nationalities represented among the inhabitants, the 450 children and the six teachers were often in media. Often they were portrayed as the hope for the future, or as an alternative to the picture of Malmö as a city in crisis. The music teachers working in El Sistema found themselves in a field where different discourses on music education were played out, and where intercultural competence was needed.

Lorenz (2016) defines intercultural competence as a combination of three different types of competence: communicative, social and civic competence. Teachers that are equipped with intercultural pedagogic competence – as the El Sistema teachers develop in their praxis – will in their teaching promote what Illeris (2015) calls transformative learning. This is a genre of learning that Illeris (2015) sees as vital in times when changes in life conditions require social adjustments. That is, in “times of trouble” like the ones that paved the way for El Sistema in Malmö. In this respect, transformative learning is intimately linked to the conditions for sustainable societies.

During recent decades, the concepts of *empowerment* and *agency* have been used to describe whether or not individual citizens have the possibility to change their own life situation. Sociologist Mikael Stigendal, who is one of the authors of the Malmö Commission, argues that one condition for the future of sustainable societies is that the focus is moved towards the collective level, towards collective empowerment. Social structures as well as individual agency are important. Local, regional and national profiles, and institutions, need to move their attention towards the potentials rather than the problems (Stigendal 2016).

Sensuous Scholarship

The start-up of El Sistema in Malmö served as an invitation to me to study how, and on what premises, music in a multicultural, urban setting might promote social sustainability. Leaning on experiences from earlier fieldwork

5. The concept of “discourse in music” is developed by Folkestad (2011). It is a further development of discourse *on* music, and captures how music can be used with a widened understanding of language to express how people create and are created by structures that carry meaning.

– summarized by the key words intercultural competence, hybridity, tension fields and broken comfort zones – I joined the El Sistema teachers and the children. The purpose was to study the activities from inside, with the fiddle at hand. The idea to include the fiddle originates from fieldwork in Gambia where questions were asked by music-making (Sæther 2016), and from anthropologist Paul Stoller’s *sensuous scholarship*. He argues that researchers need to include all senses in their work, and re-think their position in the field, as “culture, society and power are continuously negotiated, renegotiated, foregrounded, backgrounded, remembered and forgotten in our relations with one another in our orientation to a greater whole” (Stoller 2004:820). Thus, the fiddle was invited to help in the relational negotiations, sometimes appearing in the background, sometimes in the foreground. My field notes display some ambiguity concerning the value of this choice:

It is raining and I am late to the class that I am observing ... Should I just leave the fiddle in the car, in order to run faster? Anyway, what am I really doing in the classroom, trying to mix my role as a researcher with being a fiddler? My inner critical voice, maybe evoked by the rain and the stress, almost forces me to abandon my intuitive and collaborative approach in this research project. But I return to my senses, grab the fiddle, and slowly walk towards the school building. I have chosen to make use of surprises, sensuous scholarship and didactical irritations. (Field notes 13-09-17)

To invite surprise strategies is a strategy borrowed from the late Danish music educator Kirsten Fink-Jensen. She discusses the potential of “surprising praxis” (forbløffende praksisser) (2012:10) and, with inspiration from anthropology, she encourages music education to use surprises as a resource for reflection.

To be able to be astonished, to capture the meaningful pedagogical moments, resembles the duties of the researcher, conducting participating observation in the field. To have tools for action in praxis demands experiences in praxis. To be able to analyse and understand what could be “exemplar actions”, based on didactical and theoretical readiness. (Fink-Jensen 2012:25, my translation)

The didactic and theoretic sensitivity can be further trained by didactic irritations – that is, situations when the pedagogical work does not proceed as planned (Fink-Jensen 2012). It was my expectation that chances for didactic irritations were good in a context like El Sistema, where the music teachers are torn between social and artistic demands and expectations.

To study El Sistema means creating an arena for the use of the close connection between arts, experience, and learning. El Sistema in Malmö rests on a combination of collaborative learning, learning communities, master-apprentice situations and socially including methods for widened participation and meaningful learning, all with the purpose of reaching artistic results and musicianship. In this context, it is natural to use concepts such as situated learning, communities of praxis (Lave & Wenger 1991/2011)

and relational learning (Aspelin & Persson 2011). It has also been fruitful to return to John Dewey's philosophy of education, where the arts play a central role. In *Art as Experience* from 1934, he describes the role music might have in education by referring to how strong experiences create possibilities for imagination and new experiences. The risk of stagnation and repetitions could be decreased with the use of strong experiences:

The inertia of habit overrides adaptation of the meaning of the here and now with that of experiences, without which there is no consciousness, the imaginative phase of experience. (Dewey 1934/2005:284)

During Dewey's time, the arts had low status in the educational system. The same goes for our times, where so-called core subjects are highly valued, not the least by the PISA tests⁶. The characteristics of El Sistema in Malmö, combined with the rapid growth of the system both globally and nationally, marks a possible change in the educational landscape, by offering music lessons in large scale and in new contexts.

There are many reasons to study the implementation of a global music teaching concept in a local context. Firstly, the question of meaningful music education in multicultural classrooms is asking for attention. Bamford (2006) shows, in her study on education in the arts, that one of the most important factors for a well-functioning education is the cooperation between schools and the surrounding society. This cooperation exists within El Sistema. Other important factors are cooperation between schools and institutions of higher education, an including ambition, flexible school structures, and equal possibilities for all children.

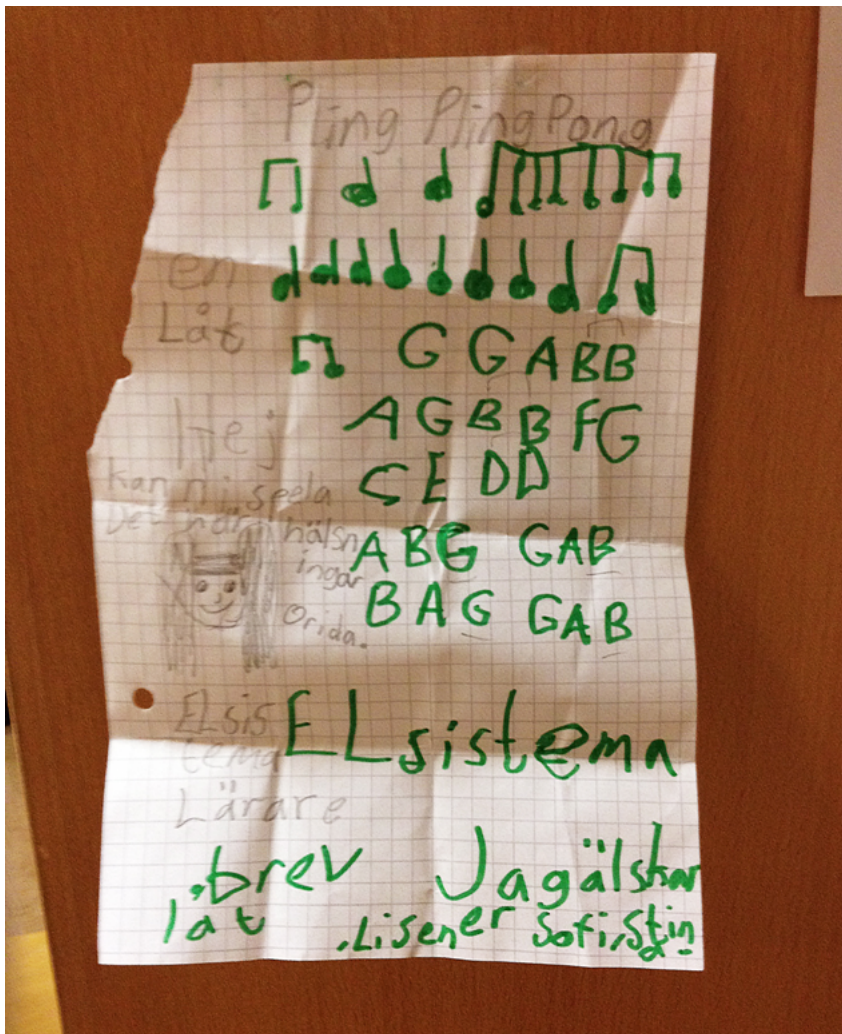
Research in music education and ethnomusicology has pointed to the difficulties of implementing meaningful and relevant music education. Historically, the emphasis has been on how music from many different cultures can be included (Elliot 1989; Volk 1998), while later generations of researchers have discussed different aspects of democracy, how the learning can be organised, and criticised unreflecting use of the concept of "immigrant music" (Karlsen 2012; Schippers 2010, Sæther 2010).

In El Sistema the children are involved in three times the amount of average Swedish music teaching in schools (roughly). Through the mandatory cooperation with the symphony orchestra, the children meet musicians of the orchestra, play with the orchestra and perform in the concert house. These major events are mixed with regular smaller concerts in the local area, with friends and family. The music teachers that were recruited to El Sistema in Malmö work in teams, and expand the instrumental teaching with integration of eurhythmics and singing. During the fieldwork period, I witnessed relatively little verbal instruction; most of the music teaching is planned in a way to make the music lead the activities.

To Play for Agency

During the first semester of El Sistema in Malmö, three themes evolved: the music teachers' collaborative development of and reflections on the activities, the music school as a learning organisation and the learning and

6. The OECD's Programme for International Student Assessment (PISA) evaluates education systems worldwide by testing 15-year-olds in the key subject areas language, mathematics and science.



III. 1. The music teachers working in El Sistema support the children to create their own music. This picture shows the first composition from one of the students. Photo: Eva Sæther.

experiences of the children. A typical Monday during the fieldwork period started with the teachers' reflections on the work from the past week and planning for the coming days.

This rather unusual way to give place and time for music teachers to reflect and cooperate also offered a chance to participate in the visionary work of the team. In El Sistema in Malmö this schedule was used by the teachers to expand their own agency and to develop their own profession. This was expressed in terms as "this is what we have been educated for, but never been given the opportunity to do". During the afternoons, I participated in the musical activities with the children – sometimes as a musician during the warming up exercises, sometimes in the circle with the children, bow high, reminded of how hard it is just to learn how to hold an instrument.

During my fieldwork period the children grew from beginners to participants in musical events where they shared meaning and experiences together. They played with the symphony orchestra, performed at their own concerts where their families and friends were involved. The teachers used the music as a context for building the self-esteem of the children. This was demonstrated at a joint lecture/concert, two semesters after the opening of El Sistema. I was talking about my research, the children played, and I played a *halling* (traditional folk dance) with them. When the audience were

invited for questions, one of the girls grabbed the microphone to answer a question that the audience never asked: “You get proud by being part of this.”

The frequent lessons, the concerts in the local area, and the concerts and cooperation with the symphony orchestra, requires a modified music teacher role. To the teachers, El Sistema in Malmö offered a possibility to reflect on and develop music teacher praxis. Both students and teachers have been involved in the process of enculturation; the children shared strong experiences with the teachers by playing together and by spending many hours a week with engaged musicians and teachers. Through the collaborative and transformative learning, the teachers are also embraced by strong experiences, through the intense meetings with the children and the structure of their schedule that allows for reflection.

The long-term effects of El Sistema on integration and a more sustainable Malmö need continued studies. However, the fieldwork period might have contributed to what Barret and Stauffer (2012) call resonant work – research that take into account the researched, societal needs and our own position as researchers. In the El Sistema study, in the “times of trouble” in Malmö, the inclusion of the fiddle was my way of taking responsibility for how I could best pay attention to relational aspects. Without the fiddle, it would have been harder to gain the confidence from teachers and students that helped to gain access to the needed stories, stories with a quality that qualitative research methods seek. There were moments when I hesitated, but as Barret and Stauffer (2012) remind us, we are often better researchers when outside our comfort zone, for example when we are in-between, as in this case between traditions of different research subjects.

Conclusion

The relationship between music education and ethnomusicology resembles the symbiosis between the mycelium of funguses and plant roots, where the mycelium serves as an extension of root systems. This extension enhances the nutrient uptake and growth in insular areas poor in nutrients. Whether it is the music education or the ethnomusicology that provides the extension is irrelevant in this context, as the symbiosis is about mutual dependence and fertilisation. Here, I choose to completely ignore the possibilities for parasitism.

In “times of trouble”, a new type of cultural poverty arises, a poverty that consists of constraints for human rights, social mobility upwards, free choice of profession, and access to cultural expressions, such as music. Making use of theory and method from ethnomusicology as well as music education, the study of El Sistema in Malmö shows that music teachers and students are potential ingredients in the transformative learning that is required in times of social remoulding. This transformative learning includes the researcher, who needs to leave her comfort zones in the work between different research traditions. To the music teachers, El Sistema provides a possibility to expand the frames for the profession of music teacher. For research in the in-between of ethnomusicology and music education, El Sistema provides possibilities for interactive and transformative research, in symbiosis. ■

References

Internet Sources

- El Sistema (2016). "El Sistema", available at <http://www.elsistema.se>, last accessed 10 October 2016.
- Malmö Kulturskola (2016). "El Sistema sjunger Vi vill bygga Malmö" [El Sistema sings We want to build Malmö], available at <https://www.youtube.com/watch?v=wWacDrP9iJ4>, last accessed 10 October 2016.

Literature

- Aspelin, Jonas & Persson, Sven 2011. *Om relationell pedagogik* [On relational pedagogy]. Malmö: Gleerups Utbildning AB.
- Baker, Geoffrey 2014. *Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford: Oxford University Press.
- Bamford, Anne 2006. *The Wow Factor. Global Research Compendium on the Impact of the Arts in Education*. Berlin: Waxmann Verlag.
- Barrett, Margaret & Stauffer, Sandra (eds.) 2012. *Narrative Soundings: An Anthology of Narrative Inquiry in Music Education*. New York: Springer.
- Bergman, Åsa 2009. *Växa upp med musik – Ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden* [Growing Up With Music: Young People's Use of Music in School and in Spare Time]. (PhD), Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet.
- Bergman, Åsa & Lindgren, Monica 2014a. "Studying El Sistema Gothenburg as a Community Music Project From a Critical Perspective." In: *International Journal of Community Music*, 7(3):365–377.
- Bergman, Åsa & Lindgren, Monica 2014b. "Social Change Through Babumba and Beethoven – Musical Educational Ideas of El Sistema." In: *Svensk tidskrift för musikkforskning – Swedish Journal of Music Research*, 96(2):43–58.
- Brøske Danielsen, Brit Ågot & Storsve, Vegar (eds.) 2013. *Løft blikket, gjør en forskjell. Erfaringer og ringvirkninger fra et musikkprosjekt i Libanon* [Lift the Gaze, Make a Difference. Experiences and Ripple Effects From a Music Project in Lebanon]. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Creech, Andrea, González-Moreno, Patricia, Lorenzino, Lisa & Waitman, Grace (eds.) 2013. *El Sistema and Sistema-Inspired Programmes: A Literature Review of Research, Evaluation, and Critical Debates*. San Diego, CA: Sistema Global.
- Dewey, John 1934/2005. *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Elliot, David 1989. "Key Concepts in Multicultural Music Education." In: *International Journal of Music Education* 13:11–18.
- Eriksson, Karin L. 2016. "Some Aspects of What Ethnomusicology 'is' From a Swedish Educational Perspective." In: *Puls* 1(1):7–12.
- Farrel, Gerry 2004. "Ethnomusicology and Music Education." In: *Psychology of Music*, 2004(32): 265–268. doi:10.1177/0305735604043257

- Fink-Jensen, Kirsten 2012. *Forbløffende praksisser – en fænomenologisk undervisningsstrategi* [Amazing Praxises – a Phenomenological Teaching Strategy in Copenhagen]. København: Hans Reitzels Forlag.
- Folkestad, Göran 1997. *Det musikpedagogiska forskningsfältet*. [“The Research Field of Music Education”] Malmö: Musikhögskolan i Malmö. https://lucris.lub.lu.se/ws/files/13830621/Mu.ped.forsk.f_lt.pdf (last accessed 31 January 2017).
- Folkestad, Göran 2011. “Digital Tools and Discourse in Music: The Ecology of Composition.” In: David Hargreaves, Doroty Miell, & Raymond MacDonald (eds.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Folkestad, Göran (ed.) 2007. *A Decade of Research in Music Education*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Gibson, James 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hargreaves, David & North, Adrian (eds.) 2001. *Musical Development and Learning. The International Perspective*. London and New York Continuum.
- Illeris, Knud 2015. *Lärande* [Learning]. Lund: Studentlitteratur.
- Karlsen, Sidsel 2012. ”Multiple Repertoires of Ways of Being and Acting in Music: Immigrant Students’ Musical Agency as an Impetus for Democracy.” In: *Music Education Research*, 14(2):131–148.
- Knudsen, Jan Sverre 2004. *Those That Fly Without Wings: Music and Dance in a Chilean Immigrant Community*. Oslo: Unipub forlag.
- Lave, Jean & Wenger, Etienne 1991/2011. *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindgren, Monica, Bergman, Åsa, & Sæther, Eva (in press). ”Examining Social Inclusion Through Music Education: Two Swedish Case Studies.” In: *Årbok NNMPF*.
- Lindgren, Monica, Bergman, Åsa 2014. ”El Sistema som överskridande verksamheter – konstruktioner av ett musikpedagogiskt forskningsprojekt.” [“El Sistema as Transgressing Activities: Constructions of a Music-Pedagogic Research Pproject”]. In: Tarja Karlsson Häikiö, Monica Lindgren, Marléne Johansson (eds.), *Texter om konstarter och lärande* [Texts on Art Forms and Learning]. Göteborg: Göteborgs universitet, Konstnärliga fakulteten.
- Mars, Annette 2016. *När kulturer spelar med i klassrummet: En sociokulturell studie av ungdomars lärande i musik* [When Cultures Join the Play in the Classroom: A Socio-Cultural Study of Young People’s Learning in Music]. (PhD), Luleå: Luleå Tekniska Universitet.
- McPherson, Gary 1998. *Is the Western Art Music Model Still Viable as a Basis for the Music Curriculum of the Coming Century?* Paper presented at the ISME World Conference, Pretoria, July 1998.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Bloomington: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno 1985. ”Montana and Iran: Learning and Teaching in the Conception of Music in Two Contrasting Ccultures.” In: M. E. N. C. I. Committe (ed.), *Becoming Human Through Music*. Reston, Virginia: Music Educators National Conference.

- Nettl, Bruno 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections of Schools of Music (Music in American Life)*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 2010. "Music Education and Ethnomusicology. A (usually) Harmonious Relationship." In: *Israel Studies in Musicology Online*, 8(1/2):1–9.
- Rice, Tim 2014. "Ethnomusicology in Times of Trouble." In: *Yearbook for Traditional Music*, 46(2014):191–209.
- Schippers, Huib 2010. *Facing the Music. Shaping Music Education From a Global Perspective*. New York: Oxford University Press.
- Stigendal, Mikael 2016. *Samhällsgränser. Ojämlighetens orsaker och framtids-möjligheterna i en storstad som Malmö* [Borders of Society: Causes of Inequality and the Possibilities of Future for a Big City Like Malmö]. Stockholm: Liber.
- Stigendal, Mikael & Östergren, Per-Olof (eds.) 2013. *Malmö's väg mot en hållbar framtid: hälsa, välfärd och rättvisa* [Malmö's Path Towards a Sustainable Future: Health, Welfare and Justice]. Malmö: Kommissionen för ett socialt hållbart Malmö.
- Stoller, Paul 2004. "Sensuous Ethnography, African Persuasions, and Social Knowledge." In: *Qualitative Inquiry*, 10(6):817–835.
- Sæther, Eva 2003. *The Oral University. Attitudes to Music Teaching and Learning in the Gambia*. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Sæther, Eva 2008. "When Minorities are the Majority. Voices From a Teacher/Researcher Project in a Multicultural School in Sweden." In: *Special Issue of Research Studies in Music Education, RSME, Pedagogies of Inclusion in Music Education: International Perspectives*, 30(1):25–42.
- Sæther, Eva 2010. "Music Education and the Other." In: *Finnish Journal of Music Education*, 13(1):45–60.
- Sæther, Eva 2016. "Musikundervisning för social hållbarhet: El Sistema i Malmö" ["Music Teaching for Social Sustainability: El Sistema in Malmö"]. In: Hans Lorentz (ed.), *Interkulturella perspektiv: pedagogik i mångkulturella lärandemiljöer*. [Intercultural Perspectives: Pedagogy in Multicultural Learning Environments.]. second edition. Lund: Studentlitteratur.
- Sæther, Eva, Lindgren, Monica, & Bergman, Åsa (in press). "El Sistema – en spänningsfylld modell för socialt inkluderande pedagogik" ["El Sistema: a Vibrant Model for Socially Inclusive Pedagogy"]. In: *Pedagogisk forskning i Sverige* [Pedagogic Research in Sweden].
- Tullberg, Markus, in press. "Meanings of Tradition in Swedish Folk Music Education." In: Bo Wah Leung (ed.), *Traditional Musics in the Modern World: Identity, Transmission, Evolution and Challenges*. New York: Springer.
- Volk, Terese (1998). *Music, Education and Multiculturalism*. New York: Oxford University Press.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning: En studie över tradering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier* [Education, Previous Knowledge and Illusion: A Study of the Handing Over and Learning of Swedish Folk Music During the 20th and 21st Centuries, and Their Ideologies]. (PhD), Luleå: Luleå tekniska universitet.

Teaching the Wooden Transverse Flute in Swedish Traditional Music in the Context of Higher Music Education

Markus Tullberg

A teacher of traditional music in higher music education faces many delicate questions. One of them is how you can serve as a musical model without becoming a restriction. This question becomes highlighted when there is a restricted access to musical references regarding the same instrument and genre, beyond the teacher him- or herself. Such is the case concerning the wooden transverse flute in Swedish traditional music. Drawing from my own experience as a teacher, I elaborate on this dilemma. The article describes the reflection as part of the professional development and how relevant research can provide a powerful toolbox in this process. The theoretical frameworks used are Keegan's parameters of style and Schippers' concept of atomistic and holistic approaches to music learning and teaching. The analysis in the present article prompts a critical look at Schippers' dualistic perspective, which leads to a suggestion for a theoretical model combining the two frameworks used.

Keywords: Autoethnography, Ethnomusicology, Music Transmission, Practice-based Research, Stylistic Parameters, Traditional Music, Wooden Transverse Flute

IN THIS ARTICLE, I will discuss one of the challenges that is faced when teaching the wooden transverse flute to undergraduate students: minimising the risk of constraining a student's artistic expression due to the pedagogical approaches taken in a tertiary context. I will address this problem by examining my own practice as a teacher, which describes a circular movement between theory and practice. Although I discuss the teaching of the wooden transverse flute in Swedish traditional music, I hope that this article will be of relevance to researchers, musicians and teachers involved in similar processes.¹

Two theories serve as point of departure. The first theory, originally developed by flutist and ethnomusicologist Niall Keegan, devises stylistic parameters in Irish traditional music as a way to discuss musical aesthetics (Keegan 2010). The second theory is taken from ethnomusicologist Huib Schippers' book *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective* (Schippers 2010). The analysis in the present article prompts a closer look at one element of the theoretical framework that Schippers presents in this book; the continuum of holistic and atomistic approaches to learning and teaching. In the light of the present case study, I will suggest a theoretical contribution to the holistic/atomistic concept.

The analysis is based on my own experience as a teacher. Most of this experience comes from one-to-one tuition at Malmö Academy of Music, Lund University and Danish National Academy of Music in Odense/

1. I would like to thank the editors of *Puls*, the anonymous reviewers, and my colleagues at the Music Academy of Malmö, Lund University for helpful comments and suggestions. Also thanks to Thomas O'Neill for proofreading and language editing.

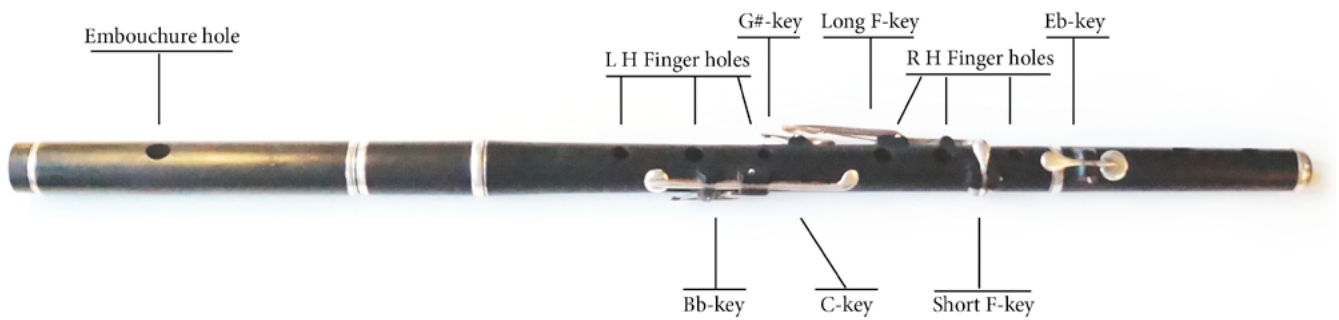


Fig. 1. A six-keyed flute made by Stéphane Morvan. This is the author's own flute and the instrument is used in the recordings accompanying this article. Photo: Markus Tullberg.

Esbjerg. Additionally, private teaching, workshops and summer courses have contributed to the empirical material. I have documented the lessons I have taught as well as my own reflections on the practice, and the analysis and the reflections presented here rest upon these journal entries. This kind of auto-ethnographic research is always to be understood in relation to the identity of the researcher. In line with qualitative research in general, auto-ethnographic research is also specific to its context. In addition, an auto-ethnographic approach gives me the tools needed to make meaningful statements about my own practice, statements that are aimed to be used by others (Ellis 2004:34). Examining my own practice, the auto-ethnographic method also allows me to incorporate my own preconceptions as a teacher in a transparent way. While auto-ethnographic methods have the advantage of highlighting the researcher's own experiences, it could be argued that they are less suitable in a study concerning a shared situation such as one-to-one teaching. However, even though the reflections and analyses in this article are my own, they result from collaborations with the students in which their voices are of uttermost value. Moreover, this article is not intended to cover all aspects of the studied phenomenon, but is one contribution in the scholarly endeavour of researching the institutionalisation of traditional music.

Background

The instrument in focus in this article is the multiple keyed, conical transverse flute (in this article referred to as the *wooden transverse flute*). It is a further development of the transverse flute of the baroque era, and the most striking visual difference between the simple system flute and the earlier model is the addition of more keys beyond the single E-flat key found on the Baroque flute. An important similarity, however, is the conical bore present in both types of flute. The fundamental design of the bore was not changed until Theobald Boehm's invention of 1847, when he introduced, among other features, a cylindrical bore. In addition to the alteration of the bore, he also invented a new system of keys, still referred to as the Boehm-system (Powell 2002, see chapter 6 and 9).

In Swedish traditional music, the wooden transverse flute was predominantly used in the southern parts of the country (Norbeck, 1995, chapter 4). Although the last exponents of this tradition died during the first half of the 20th century, a substantial repertoire has been preserved. The tunes were transcribed both by the musicians themselves² and by the collectors of traditional music during the 19th and early 20th centuries³. There are

2. As in the case of Carl G Thomason (Svenskt visarkiv: FMK M 115)

3. For example the repertoire of Johan Jacob Bruun (Wieslander 2004)

also some artefacts, such as old instruments, pictures and even a video clip⁴ that are available to the historically interested flute players of today. The tune below is a sample from this repertoire. It was played by Johan Jacob Bruun (1818–1889) and transcribed by John Enninger (1844–1908). The lack of interpretive instructions is apparent in this example – Enninger only indicates a few slurs in the second part of the tune.

► Click to play audio

Recording 1. The above tune played and recorded by the author

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed.

[An online version of the sound can be found here.](#)



Fig. 2. Transcription by John Enninger of the playing of Johan Jacob Bruun (Svenskt visarkiv: FMK Ske 30). Bruun learnt the tune from the singing of his mother, Christina Magdalena Bruun (1792–1868). See also *Svenska Låtar, Skåne III* (Andersson 1938/1978:125).

When I first started to play the flute, there were very few transverse wooden flute players with an interest in Swedish traditional music, and therefore no obvious role models. This left me with a huge freedom, but it also demanded that I should find an interpretive path of my own from the very beginning. I approached the repertoire in different ways and drew extensively from various inputs. I collaborated with fellow flute player Andreas Ralsgård at an early stage and together we have experimented, discussed, argued, and played around with the music. We also have recorded two albums⁵, which in many ways function as documentation of the progress that we have made and the process that we have been through.

During the last couple of years, I have been combining my work as a performing musician with teaching at music academies in Sweden and Denmark. The challenge explored in this article can be seen as a consequence of the shift from the informal, holistic and organic process that Ralsgård and myself were involved in to the institutional setting of the music academy. The primary aim of this article is not to contribute to the research on the effects of the institutionalisation of traditional music from a macro perspective. However, it is important to understand these pedagogical challenges as situated within a larger picture, and in the following section, I will present some relevant research focusing on the Scandinavian context.

The Academic Context

The formalisation and institutionalisation of traditional music is a frequent topic of informal discussions. The background to this discussion is connected to the romantic idea of the genre as “natural” and a product of a collective “folk soul”. As Lundberg, Malm & Ronström write: “behind this wondering a fear can be glimpsed that traditional music will lose its ‘magic’ if the musicians become over schooled” (Lundberg, Malm & Ronström 2003:165).

Ethnomusicologist Gunnar Ternhag points out that, although connected,

4. Featuring the flute player Albert Svensson performing together with *Långarödstrion* 1937 (Folkklivsarkivet i Lund, Skånes musiksamlingar, VF 48)

5. *Traditional Flute Music from Sweden*, 2010 (KAPCD001) and +1, 2014 (KAPCD007)

formalisation is not synonymous with institutionalisation (Ternhag 1996:133). The formalisation of traditional music is thus a wider phenomenon relating to organisations, fixed ensembles and the publication of books and records. Formalisation and institutionalisation are also central themes in von Wachenfeldt's dissertation, in which he shows that ideologies formed in the beginning of the 20th century remain relevant in educational institutions of today (von Wachenfeldt 2015). The lessons in von Wachenfeldt's study show that the master-apprentice form of teaching, associated with earlier practices outside of the academic context is also part of present-day formal education (von Wachenfeldt 2015:86).

Singer and ethnomusicologist Ingrid Åkesson examines the vocal traditions in Swedish music including the process of institutionalisation, which can be seen as a part of the revival process (Åkesson 2007). Although she observes a changing musical practice due to institutionalisation, professionalization, and formalisation, there is also an element of continuity. This continuity is, among other things, shown in the interest and selective use of archival recordings.

The changing practices of teaching and learning traditional music in Norway is the topic in one issue of Norsk Folkemusiklag's publications (*Norsk folkemusikklags skrifter* nr 3, 1987). The featured articles reflect a concern over the formalisation and institutionalisation of Norwegian traditional music that would potentially threaten the teaching methods perceived as inherent to the genre. Musician and ethnomusicologist Gunnar Stubseid's book on the teaching of Norwegian traditional music elaborates on this theme. He focuses on the education in traditional music provided at the Ole Bull Academy, while referencing historical sources and perspectives on the transmission of music (Stubseid 1992/1998). He finds a characteristic methodology of traditional music stretching from a pre-industrial society to the formal setting of the music academy. These Norwegian publications clearly show the need to define the traditional teaching methods in relation to the changing contexts that modern society and new educational settings bring.⁶

Ethnomusicologist Juniper Hill's research on the traditional music course at the Sibelius academy in Helsinki highlights the recontextualisation of Finnish traditional music from ideological and artistic perspectives (Hill 2005, 2009, 2014). Hill's writing conveys an image where the musical practice in and around the academy is more directed towards the creation of new traditional music which is based on historical aspects of the tradition while being influenced by attitudes from contemporary art music.

Personal expression is an important part of a paradigm found in education in world and traditional music in the western world. It is a paradigm within which "every student has the potential and the right – and indeed is expected and required – to develop her or his own artistic expression and creative contribution" (Hill 2009:217). This can be expressed through an avant-garde approach, as Hill finds at the Sibelius academy, or through emphasising "the importance of individual style and personal expression within traditional idiomatic structures" (Hill 2009:216).

The literature referenced above bears evidence that education in traditional music in an institutional context is a space where the genre is renegotiated. The nature of the transmission process inside and outside the academies

6. Two books, *Folkemusikkformidling* (Moen 1990) and *Hardingfeleopplering* (Haugan 1990) were released around the same time.

is one of the facets at the centre of this discourse. As a practitioner in the field, I recognise the issues examined in this body of research. The present article focuses on the teaching situation itself, and it is inside this paradigm that I raise the questions below.

Research Questions

von Wachenfeldt states that the teachers at academic institutions are important role models with regards to musical interpretation and choice of repertoire (von Wachenfeldt 2015:15). Norwegian singer, teacher and lecturer Ragnhild Furholt also states that the students' ability to express themselves within the tradition may not be significantly developed during the course of instruction, as short formal lessons are given over just a brief period of time: "the singing students 'copy' me, and I become the only source they rely on. In this way 'the sum of what they learn' may not be sufficient for personal expression to develop" (Furholt 2009:125, my translation). This means that there is a potential risk of compromising artistic expression in such a way that all students, may eventually come to sound alike. This situation becomes even more crucial in my own context, since there are very few teachers guiding the next generation of flute players in traditional music at undergraduate level in Sweden. At the same time, "personal (artistic) expression" is a difficult term to define, since it can be used to describe different qualities in musical practice. In this article, I speak of artistic expression in the performance of Swedish traditional music. The parameters used allow a detailed analysis, and, at a first glance, the discussion might seem to rest on a minimalistic notion of artistic expression. However, as the research referenced above indicates, a musician's ability to independently and creatively interpret music is thought of as a vital part of what constitutes a professional traditional musician. This seems to be the case in an avant-garde setting as well as in a context that focuses on a more traditional rendition of the music.

The challenge which I experience as a teacher, and which I want to investigate as a researcher, can be captured in two questions:

1. How can you, as a teacher, serve as a model without becoming a restriction?
2. How can you, as a teacher, enable a continuing creative process outside and beyond formal education?

Theoretical Background For the Analysis

Schippers writes about the process of recontextualisation and the effect this has on music (Schippers 2010). Based on previous research and his own extensive background as teacher, scholar, and practicing musician, Schippers constructs a framework consisting of twelve continuums within the themes of *transmission*, *interaction*, *issues of context*, and *approach to cultural diversity*. These continuums open up a span between opposite positions such as *notation-based* and *aural* learning cultures, and whether a learning situation has an *individual* or *collective* focus. As a whole, these twelve continuums provide a tool suited to "understand music transmission in

culturally diverse environments” (Schippers 2010:124). The use of continuums allows for a nuanced description, which does not over-simplify the picture of a transmission process as, for example, entirely notation-based or entirely aural. Rather, the framework stresses the fact that, in most cases, a learning and teaching situation positions itself somewhere in between these poles. He also shows how this framework can be useful in diverse practices such as classroom education, professional music training, music research, and community music. The framework also highlights potential issues regarding the transmission process that might arise when a musical practice is being adapted to a new context. Of Schippers’ twelve continuums, I find the continuum between the *atomistic/analytic* and *holistic* approaches to learning and teaching to be the most critical and relevant regarding my own practice.

atomistic/analytic ←————→ holistic

(Schippers 2010:86)

The holistic and the atomistic approaches can be described as two fundamentally different ways of teaching. Schippers finds a holistic approach taken in many kinds of traditional music where the music is never broken down into its bare essentials but is always presented and transmitted as a whole. This means that the students have to construct their knowledge without any explanations from the teacher. The holistic approach generally demands a lot of time, and usually it is combined with informal tutoring from a very early age. At the other side of this continuum, we find the atomistic approach where: “the musical challenge is divided into easily digestible partial challenges, which are then reassembled into a coherent piece of music” (Schippers 2010:81). Schippers suggests that this is exemplified in the conservatory tradition within Western art music, where certain aspects of musicianship are developed by studying etudes, which have been written to address a specific atomistic musical layer. As the model above suggests, these two approaches should be viewed as two directions on a continuum, rather than as absolutely contradictory to one another. The continuum can be used to describe a transmission process on a general level. However, in a more detailed study “every moment or trajectory of music transmission can be placed on this continuum” (Schippers 2010:86). In the present article, I use the continuum to analyse the approaches taken regarding some of Keegan’s parameters of style. At the same time, this detailed use of the continuum also provides a foundation for an understanding of the atomistic/holistic relationship in the practice examined on a general level.

Studying the flute at a music academy involves many elements. For undergraduate students of traditional music, one of these elements is the performance and interpretation of tunes. This is the focus of the present article, and therefore we need a tool, which can usefully deconstruct the art of tune playing.⁷ Niall Keegan, who is a flute player as well as the course director of the Irish traditional music course at Limerick University, provides us with a detailed toolbox that is suited to an atomistic study of flute music. He examines the concept of style in Irish traditional music and lists the following parameters of style as a part of the analytical process;

7. The use of stylistic parameters is also part of the research presented in the section on the academic context above. Åkesson writes about traditional vocal music and includes parameters specific to singing, such as vocal range and the use of consonants and vowels (Åkesson 2007:212–213). Stubseid specifies rhythm, tonality and variation (Stubseid 1992/1998:98–108). Haugan makes a distinction between musical parameters such as timbre, rhythm, tonality and form, and technical parameters such as left hand technique and right hand technique (Haugan 1990:40–61).

ornamentation, phrasing, articulation, variation, intonation, tone, dynamics, repertoire, duration, emphasis, speed, instrumentation and instrument specific techniques (Keegan 2010:66). I will use the first four parameters of style in Keegan's list to exemplify how these parameters can be used in praxis. I have chosen these four parameters since they resonate with the empirical data in different ways, and using them as the lens reveals a variety of different approaches – holistic, atomistic, and mixtures of both. Thus, they provide a foundation for a further theoretical discussion that is based on the complexity of the examined journal notes. Each of the chosen parameters will be defined in the context of the wooden transverse flute in Swedish traditional music. I will also provide musical examples, using the tune above to show my own application of the parameters.⁸ These examples show how I think about the parameters in practice, and the comments following the examples are my own personal reflections. The reader may or may not favour the aesthetic choices described, and other flute players may find the technical descriptions unfamiliar in relation to their own musicianship. However, the point is to clarify how the parameters can be used in practice. I view these aesthetic and technical choices as being made in a space where the idiomatic properties of the musical instrument meet the proficiency and taste of the musician, while being situated in the musical context (in this case, Swedish traditional music). This makes the musical parameters highly individual even amongst musicians playing the same kind of instrument, since every musician has a different background and every instrument (even by the same manufacturer) may have significant differences. Each parameter is then discussed in the context of my practice as a teacher, and I reflect upon the empirical material through the perspective of the concept holistic/atomistic.

The process of re-establishing the transverse wooden flute in Swedish traditional music has thus far been very much an organic and intuitive process. Even though Ralsgård and I have discussed styles and musical interpretation, it has largely been on a holistic level. Most of the musical ideas that we have shared have been transmitted through musical praxis and in a nonverbal manner. This has been possible due to the long time span of our collaboration. We had played together for several years before we recorded our first album and by then the music had developed through the holistic process of ongoing musical dialogue.

The atomistic approach can be considered to be a necessary way of adapting to the new learning situation of the institution; from the informal, long time collaboration between friends, into the arena of the higher music education. In this shift, time needs to be considered as a valuable and sparse resource in addition to the necessity of long periods of time to ensure the efficacy of holistic learning processes. Time as an insufficient resource is a theme that quickly emerges when reviewing my journal entries. As a teacher, I meet my students during the lessons, which in my case run for 60 minutes every second, third or fourth week. Furthermore, you sometimes teach a student for only one or two semesters, and the holistic approach generally demands large investments of time. Instead, the lessons can operate through atomistic processes that support a more holistic learning, which takes place in other contexts.

8. The method of producing the musical examples has been the following: I recorded the tune five times. After listening, I selected a couple of passages that I transcribed. I then recorded the transcribed parts in order to provide distinct examples of the parameters discussed.

Using Keegan's Parameters of Style in an Atomistic Approach to the Interpretation of Tunes

In the following section, I will use four of Keegan's parameters (*phrasing*, *articulation*, *ornamentation*, and *variation*) to exemplify the atomistic deconstruction of a tune.

Phrasing

Phrasing is an elusive term, which can mean many different things. A central part of phrasing in flute playing is breathing, and although connected to other musical elements such as rhythm and dynamics, it is an element entitled to a discussion of its own. Therefore, in this article, I will use Keegan's way of defining phrasing as a parameter of style: "It is essentially when spaces are made in the tune to shape phrases, often seen as musical sentences" (Keegan 2010:74).

Phrasing in this sense, is inescapable for a flute player in order to be able to breathe. Sometimes the inevitable need to breathe may be experienced as an inherent deficiency, but most often this forces the player to make choices that make musical sense. There are no given rules about when or where to take a breath and there are almost never any marks in musical scores and transcriptions to suggest where one could breath, not even in the tunes associated with flute players, as the above example shows (Fig. 1). There might be a seemingly natural phrasing in a tune, which a flute player may fall into intuitively. While this is not necessarily negative, it might become repetitive and static. By actively reflecting on the different possibilities of phrasing, it is possible to find other, more unexpected places to take a breath.



Fig. 4. Phrasing, example 1. (For the sake of clarity, I have indicated the effect of the breath mark with a rest in the score.) The first example shows what can be considered as an intuitive way of breathing while playing the tune. The breath marks are placed evenly every second bar, following the structure of the tune.



Fig. 5. Phrasing, example 2. By avoiding taking a breath in between the bars, it is possible to create phrases that lead over into the next bar. In the last bar, the breath mark is placed before the very last note. It is highlighting the octave jump and at the same time it connects the first and second A-part.

► Click to play audio

Recording 2. Phrasing, example 1.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed.
An online version of the sound can be found [here](#).

► Click to play audio

Recording 3. Phrasing, example 2.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed.
An online version of the sound can be found [here](#).

Mostly, I do not speak about when or when not to take a breath when I teach, and this is often an aspect that can be passed on through a more holistic approach. However, when a student falls into a monotonous pattern of breathing, it might be time to use an atomistic process to address this specific issue. Often a sense of when to breathe can be conveyed to the student by mimicking demonstrations. The technique of transcribing a tune together with the student, in order to visualise the possible place for breathing, has also been useful. Sometimes it has been enough to draw basic graphic sketches of the phrases. Visualising instead of demonstrating also encourages the students to find their own technique of phrasing.

► Click to play audio

Recording 4. Articulation, example 1.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed.
An online version of the sound can be found [here](#).



Fig. 6. Articulation, example 1. This example shows a version where most notes are articulated. In the first bar, both D and T are used to create a variation in character and emphasis. The difference between the notes is further brought out by shortening the upbeat notes (which are articulated with a T). As an alternative, only D is used in the fifth bar and the notes are more equal regarding duration. In the last two bars, two notes are articulated with a T, which makes them stand out ever so slightly. This highlights the falling sequence. The last note, a low D, is heavily articulated with a glottal stop (GL).

► Click to play audio

Recording 5. Articulation, example 2.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed.
An online version of the sound can be found [here](#).



Fig. 7. Articulation, example 2. The second example shows a version with less articulation. In the first and fifth bar, the glottal stop (GL) is used and the notes are grouped into pairs. In contrast to the preceding example, the two last notes are not separated by articulation and almost fade into each other.

Articulation

As Keegan states, the parameter of articulation is twofold: “Articulation is the way we make breaks between notes and the frequency with which we do it” (Keegan 2010:77). I will not so much focus on the breaks between notes, as on which technique is used at the very start of each note. Varied articulation allows a player to access a wide selection of possibilities in the process of developing interesting flute playing. A common way of articulating on the wooden flute is using either the consonants T or D (as in the very first sound in the words “take” or “do”). But there is of course a whole range of consonant letters to be used; K (as in “keen”) and G (as in “gather”), for example, are useful for double and triple tonguing⁹. I have also incorporated the glottal stop from Irish flute playing, which can be understood as a small cough. This can be effective as a means to give the

9. Double and triple tonguing are techniques used to produce two or three notes in rapid succession.

tune a driving rhythm, which of course is favourable when playing dance music (whether or not the audience is dancing). As Keegan suggests, it is not just the character of the articulation itself that should be taken into account, but also how often you choose to articulate. A sparse use of articulation creates a legato style of playing.

In my practice as a teacher, the frequency of articulation is mainly transmitted in a holistic manner. It is rarely mentioned in the journal entries, but when it is, I have usually suggested that the student should try to articulate more often than they did at the time. The different consonants and the different techniques of articulation, on the other hand, are more often taught through an atomistic approach. This can be done, either by using passages in an appropriate tune or by using specific exercises aiming to acquire new ways of articulating.



Fig. 8. Example of ornamentation. The trill in the second bar uses the short F-key on the flute. This is a key with a quick response and is operated by the ring finger on the right hand. This is very convenient for ornaments such as trills. The same key is used in the third bar to produce the lower mordent on F2. The grace note in bar four (C3) is produced by pressing the C-key, which is operated by the right hand. This hand is otherwise idle throughout the bar, which makes this ornament a very relaxed movement. The grace notes in bar five supports the articulation of these notes (A and C#2) and emphasises the melodic motif. The grace note in bar six (F2) is not produced by the short F-key mentioned above, but by the long F-key, operated by the little finger of the left hand. This is necessary in order to make the transition from D2 to F2, since the short F-key is operated by right hand ring finger, which is already in action producing D2. In bar seven and eight, the short F-key is again in use in order to make the upper mordents on E2.

► Click to play audio

Recording 6. Example of ornamentation.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed. An online version of the sound can be found [here](#).

Ornamentation

In this context, ornamentation means the addition of extra notes as embellishment of a main note (Keegan 2010:67). For me, the fiddle tradition served as a natural starting point when I developed ornamentation on the flute. It comes quite naturally when you learn tunes from fiddle players (primarily the case in Swedish traditional music). Ornamentation can also be conveyed in much detail during the teaching process when you learn from a fiddle player. However, it is obvious that some ornaments translate better than others – even if you manage to adapt an ornament precisely, it might not result in the desired effect. Irish traditional music can serve as an inspiration for this adaptation of ornaments to different instruments. Here you can find a more standardised practise of ornamentation. Some ornaments are associated with certain instruments due to idiomatic properties.¹⁰

In the teaching situation, ornamentation lends itself well to an atomistic approach. The art of ornamentation can be explained in great detail; by

10. See Breandán Breathnach's five-volume referential tune collection for a table of descriptions of ornamentations for each instrument and how they relate to each other (Breathnach 1963:xii-xiii).

slowing down the finger movements, for example. However, it is essential to make clear that ornamentation is a highly personal aspect of the music and that my own solutions might not be the right way to do it for someone else. The idea is to facilitate the development of a personal sense of where and how to ornament, rather than teaching the ornamentation itself. Reviewing my journal entries, it is obvious that this can be rather complicated at times. As ornamentation is often taught within specific musical examples, the expressive application of this ornamentation into new musical contexts can provide a challenge for the student. This is also true the other way around: the musical example used is associated with that particular practice of ornamentation. According to my observations, ornamentation seems to rely particularly on muscle memory, and once learned it is quickly automated. Reviewing my journal for notes on this particular topic reveals an intuitive approach I have taken of giving alternative examples of ornamentation on a particular passage of a tune, and encouraging the student to learn versions of the same tune recorded by other musicians. Additionally, simply investigating the seemingly infinite ways of going from one note to another can be a rewarding exercise. However, reviewing my notes, I become aware that this is an area in need of more methodological focus.

Variation

Several researchers of Nordic traditional music, including the writers mentioned above, emphasise the art of making variations as a central part of musical expression (Moen 1990:57–58, Haugan 1990:121, Stubseid 1992/1998:107–109, Åkesson 2007:297). In the anthology *Tradisjonell sang som levende process*, different ways of thinking about variation in vocal traditional music are explored, and a variety of performative and analytical methods are presented (Halskov Hansen, Ressem & Åkesson (ed.) 2009). Keegan suggests four different variation techniques – *melodic variation*, *rhythmic variation*, *harmonic variation* and *phrasing variation*. For me, the process of developing a technique of variation has mainly been intuitive, especially concerning rhythmic variations. At times, however, I have used a process of simplifying tunes into their essential “structure”. This basic understanding of the tune then serves as a starting point for spontaneous melodic variations.¹¹

A close reading of my journal entries uncovers a holistic approach towards manners of creating melodic variation. Since all the variation techniques proposed by Keegan are closely linked to each other, it can be a very cerebral activity to treat them in isolation. There are, however, some exceptions from this, generally holistic approach, where lessons have been dedicated to variation techniques on a detailed level. The notes from these occasions suggest that it indeed can be useful to stress this aspect of interpretation by a shared exploration of the possibilities for variation in a particular tune. This is especially true when teaching musicians who are new to the genre. The art of making variations is also very personal, and therefore it can be useful to deal with it on a fairly abstract level, prompting the student to come up with variations from a given concept, such as one of Keegan’s four subdivisions.

11. See Misgeld 2014, for a discussion of this technique and how it can be used in teaching.



▶ Click to play audio

Recording 7. Example of melodic variation.

To listen to the embedded sound you need [Adobe Acrobat Reader](#) and [Adobe Flash Player](#) installed. An online version of the sound can be found [here](#).

Fig. 9. Example of melodic variation. The first bar of the tune consists of a strong melodic motif. Since it is repeated frequently (four times during every repetition of the tune), even small variations create a significant effect. Repeating the D2 one more time than expected in bar one creates a tension which is released by the following C#2 and A. This minimalistic variation is mirrored in bar five, where replacing C#2 with E2 completes the A major triad that is otherwise implied. In bar nine, the changes in the melody move the rhythmic emphasis to the upbeat of the third beat. This is further brought out by avoiding articulating the first note in bar 10.

Bar two, six and ten shows two different ways of making variations on the long E-note. In bar two and ten, the note is rhythmically divided by a movement of two semiquavers, (in bar two, E2 and F2 and in bar ten E2 and F2). In bar six, the upward movement of semiquavers already present in the melody is extended. This movement emphasises the E2 on the third beat of the bar, which is slightly prolonged in duration. The semiquaver movement in bar seven mirrors this variation. The variation in bar twelve brings out the highest note of the phrase (Bb2), creating tension before it is resolved into the anticipated A2. In the last four bars, this take reverts to the original motif. In bar fourteen the E2 is allowed to extend, but it still leaves a lot of room for a breath after which the C#2 is replaced by an A. Again, this minimalistic variation gives the final phrase a more definitive character.

The Question of Verbalising the Parameters of Style in Teaching

Even though the atomistic approach to tune playing, through Keegan's parameters of style, is an intellectual and verbalised construction, using it in teaching is not necessarily explicitly so. The described parameters above, and the different ways to vary them, can all be conveyed through playing. By looping one or two bars and taking turns at playing, it is possible to create a call and response dialogue. In this manner, it is possible to show different ways to approach the parameters without using even a single word. This intra-musical process may serve as a way to infuse the awareness of the parameters into the embodied practice of the student. According to my experience, the question of verbalising the process is, among other things, very much dependant on the need of the individual student.

The Parameters of Style and the Inner Dialogue

I set out to find the answer to two questions. The analysis of the use of the parameters suggests an answer to the first – how to serve as a model without being a restriction to the students. Presenting the interpretive possibilities that unfolds by thinking (and playing) through the parameters of style contextualises my own playing style as being but one of an infinite number of ways. The same process of being able to move between a holistic and an atomistic approach can also be part of the answer to the second

question – how to enable a continuing creative process outside and beyond formal education. Keegan's parameters of style can be used as a tool to ask ourselves questions about our own playing and engaging in an inner dialogue. This is an essential part of a progressive musicianship and enables the student to become his or her own teacher, what Ljungar-Chapelon calls the auto-maieutic process (2008:172–174).

The parameters presented above can also be used in the reversed direction. By asking the same questions while listening to great musicians, it is possible to move closer to the details of the music and understand what makes their playing stand out. O'Grada expands on this in a chapter on critical listening: "If you can't hear it, you can't play it" (2011:45), he argues and proposes an approach to critical listening in three steps; (1) describe, (2) illustrate, and (3) examine. O'Grada's approach to critical listening is a means of self-education resonating with Ljungar-Chapelon's concept of the auto-maieutic process.

It is my vision that this reflective character of the students' learning process can serve as an inspirational drive and a firm ground for further development. I see the task of enabling this kind of continued learning as one of the most important aspects of my profession as a teacher.

A Closer Look at the Holistic/Atomistic Concept in the Light of the Analysis

The twelve continuums in Schippers' framework form a tool to visualize similarities and differences regarding the transmission processes in musical traditions. However, equally important to the graphic presentation is the reasoning prompted by the continuums (Schippers 2010:126). In the following section, I will discuss my understanding of the concepts of holistic and atomistic learning and teaching as they have developed during the research process leading up to the writing of this article.

According to Schippers, these two different approaches are part of an educational discourse:

The pedagogical approaches associated with atomistic and holistic learning have been prominent in debates about education for almost a century now. An atomistic/analytical approach corresponds more closely to an emphasis on mono-directional didactic teaching of a "single truth" while a holistic approach leaves more room for learners to construct their own musical knowing, leading to a more individual approach, even if the body of knowledge (the canon or tradition) is quite closely defined. (Schippers 2010:85)

Since the analysis in the present article aims at showing how an atomistic approach can provide means through which individual artistic expression is possible to find, it is an argument for the opposite view. Schippers also recognises this paradox, and from his own experiences he claims that: "after a holistic learning process, ornamentation and subtle variations in timbre, timing, or intonation may be copied perfectly but without understanding" (Schippers 2010:85). The link between the teaching of a "single truth" and

the atomistic approach suggested in the quote above is therefore to be seen as vague since the interpretive toolbox provided through the atomistic approach can aim at different attitudes concerning the development of the students' personal artistic expression.

The analysis presented above also challenges the notion of the holistic and atomistic approaches as two ends of a continuum. The teaching described could not be placed in the atomistic end of the continuum since the major parts of the lessons deal with repertoire and not specific etudes and exercises. It could not be described as entirely holistic either, since the specific parameters are selected and studied in detail. It is because the lessons cannot be categorized as clearly atomistic or holistic that it does not make sense to label them as such.

The dualistic connotation of the continuum is further scrutinised by the fact that atomistic and holistic approaches can both be in play simultaneously, more easily understood as overlapping layers than as separate approaches. I have experienced this while teaching groups of students or doing workshops with participants on varying levels. Teaching a tune in these situations in fact provides nonverbal, musical information on several levels simultaneously. The amount of details accessible for the individual student is dependent on his or her perception and skill. More advanced participants pick up aspects such as ornaments and phrasing while beginners might be struggling to grasp the basic shape of the tune. This is in line with Schippers' description of the holistic approach; however, being aware of this can enable a creative and simultaneous use of the atomistic and holistic approaches. Without compromising the holistic approach taken with one student, it is possible to signify the atomistic layer through a nod or by slowing down a phrase slightly, in order for the more advanced musician to pick up the intended atomistic instruction.

The Wheel of Atomistic and Holistic Approaches in Music Education

Studying the approaches taken in a music lesson, with an explicit focus on the relation between the atomistic and holistic approaches, spurs the need for a more fine-tuned tool than the singular continuum used so far in the article (Fig. 3). As I am interested in investigating the usefulness of these concepts in practice, I have used the diagram below to visualise the parameters of style as atomistic features linked to a tune.

The diagram above can work as a mind map of the interpretive possibilities of a tune. It positions the parameters directly connected to a tune, and encourages the exploration of the atomistic aspects in a musical context. In this diagram, I have added four more of the parameters in Keegan's list: *speed*, *rhythm*, *tone* and *dynamics* (Keegan 2010). The number of parameters and how they are defined is changeable and is dependent on the musical context. Every parameter is inclusive; my rendition of the parameter of tone, for instance, includes register, timbre and intonation. This model strives to bridge the gap between holistic and atomistic learning and teaching while acknowledging them as useful theoretical concepts and, in most instances, distinct practical approaches. Thus, rather than viewing

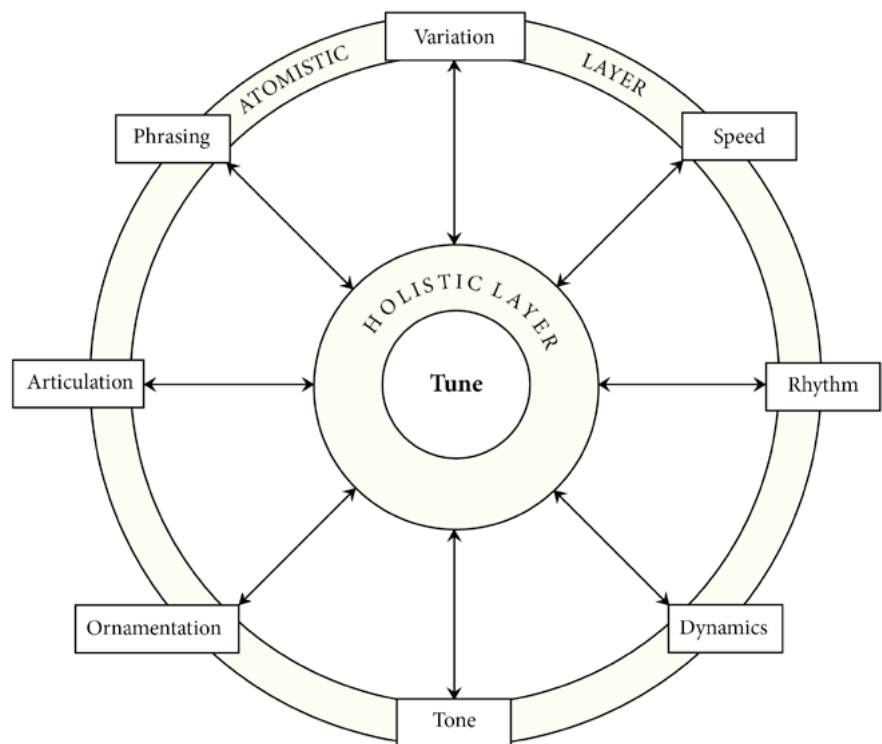


Fig. 10. The Wheel of atomistic and holistic approaches in music education.

them as two ends of a continuum, they are seen as different methods to be accessed when needed.

As the analysis above shows, not all parameters are always examined and developed in an atomistic manner. The circular diagram can be viewed as a bicycle tyre. The spokes that reach from the centre (the holistic layer) to the different parameters (the atomistic layer) can be used as continuums, enabling the positioning of each parameter to be treated through either a holistic or an atomistic approach, or anywhere between these two extremes. Using the journal notes from one lesson I have given, I apply the circular diagram shown above to the analysis of an actual situation. This particular lesson is a typical one; the parameters of phrasing, speed, dynamics and tone are transmitted through a holistic approach, while ornamentation, articulation and rhythm are treated in ways that gravitate towards the atomistic approach. During this lesson, we focused especially on melodic variation: hence it is placed at the far end of this continuum.

In this way, The Wheel of atomistic and holistic approaches in music education may be a tool through which Schippers' concepts can be adapted to the analysis of a specific situation. This detailed way of studying teaching styles would certainly highlight significant variations even between teachers working within the same musical genre.

Ending Comments

As I have discussed in this article, we can perceive a shift from the holistic approaches used by Ralsgård and myself in the exploration of the possibilities of the wooden transverse flute in Swedish traditional music, to the more atomistic approach in higher music education. The shift is not unique to this particular process of recontextualisation. The limited amount of time

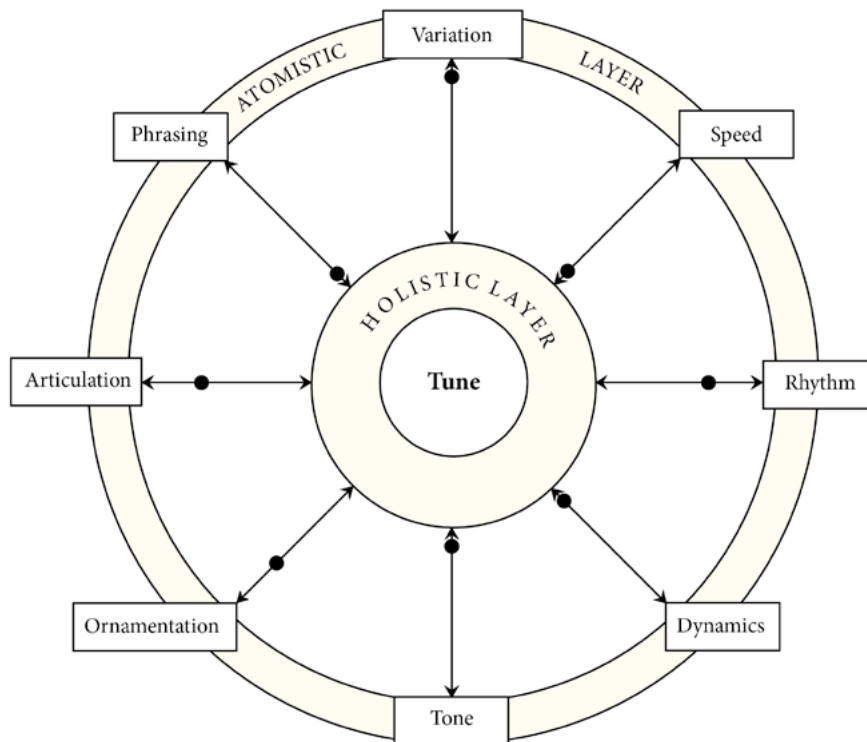


Fig. 11. The Wheel of atomistic and holistic approaches in music education applied to a specific situation.

spent together with the students is one of the conditions that bring the transmission process closer to the verbalised and atomistic side of Schippers' continuum. In her dissertation on the revival of vocal traditional music in Sweden, Åkesson points at another factor: when a new genre enters the music academy, it is necessary that it is profiled, with regard to the other genres, in such way that it is clear that it contributes with aesthetic and technical qualities, that were not previously present in the context (2007:236). The articulation of stylistic aspects of music is thus part of the process of legitimisation in the new context. Yet, another reason for the shift towards an atomistic approach is the fact that students cross borders between genres in their studies, and this fact highlights differences as well as similarities between the genres. Moen holds forth a similar argument when she writes that the wide access to various kinds of music in modern society increases the need to articulate and nourish the specific aesthetics of traditional music (1990:59).

It should be stated that the move from a holistic to a more atomistic approach in this particular case is not necessary to be understood as a general characteristic of the institutionalisation of traditional music. The atomistic approach is present in some of the older statements in Stubseid's historical inquiry (1992/1998:46). The complex question in what way institutionalisation has affected the teaching and learning of traditional music in a larger sense lies outside the scope of this article.

In this article, I suggest a possible approach when confronting the challenge that I described initially – the risk of homogenising artistic expression due to conditions in the context of higher music education. Relevant categories of musical parameters allow for a creative use of Schippers' concept of holistic and atomistic approaches. My intention is that the exposition of this topic throughout the article might offer practical as well as theoretical

implications. A view of these two approaches as different but combined methods increases the possibilities for the practising teacher to address the interpretive aspects of the repertoire in manners suited to the situation and to the individual student.

The application of Schippers' continuum, and the scrutiny thereof, is an attempt to make a theoretic contribution to one facet of Schippers' inclusive Twelve Continuum Transmission Framework (Schippers 2010:124). I believe that more documented and analysed applications of this framework from practitioners and researchers alike will deepen its overall analytical power and further its practical usefulness. Every such research project into specific transmission processes will potentially add, or suggest alternative, theoretical perspectives. The circular diagram presented here is one such contribution (Fig. 10). It is a construction generated from the result of the analytical process described, and based on a combination of Schippers' continuum with Keegan's parameters of style.

Another purpose of this article has been to point at the necessity to reflect on the changing conditions for learning situations, and on how present research can provide a basis for the process of adapting to a new context. From the early notes in my journal to the final draft of this article, writing about this topic has also forced me to articulate my thoughts with greater precision, and has thus deepened my own learning process. ■

References

Non-printed Material

Folklivsarkivet i Lund: Skånes musiksamlingar

VF 48: Video of Långarödstrion.

Svenskt visarkiv: Folkmusikkommissionens material

M 115 (Notbok för flöjt, Carl G. Thomason). Containing repertoire transcribed by the musician himself. Provenance: Malmö, Skåne. Dating: 1840). <http://fmk.musikverket.se/browsevol.php?lang=sw&by=katalogid&katalogid=M+115&bildnr=00001> (last accessed 25 January 2016)

Ske 30 (mapp med lösa notblad). Containing tunes from the repertoire of various musicians, including Johan Jacob Bruun, Särslöv, Skåne. Collected and transcribed by John Enninger Höör, Skåne. <http://fmk.musikverket.se/browsevol.php?lang=sw&katalogid=Ske+30&bildnr=00061> (last accessed 25 January 2016).

Phonograms

Tullberg, Markus & Ralsgård, Andreas: *Traditional Flute Music from Sweden*, (Kap Syd KAPCD001) 2010.

Tullberg, Markus & Ralsgård, Andreas: *+1*, (Kap Syd KAPCD007) 2010.

Printed Sources and Literature

Andersson, Nils 1938/1978. *Svenska Låtar, Skåne 3*. Stockholm: Gidlunds förlag.

Breathnach, Brendan 1963. *Ceol Rince na hÉireann* vol. 1. Dublin: An Gúm.

- Ellis, Carolyn 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira press.
- Furholt, Ragnhild 2009. "Å gjere visa til si eiga". In: Lene Halskov Hansen, Astrid Nora Ressem, & Ingrid Åkesson (eds.) *Tradisjonell sang som levande process: Nordiske studier i stabilitet og forandring gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid Nora & Åkesson, Ingrid (eds.) 2009. *Tradisjonell sang som levande process: Nordiske studier i stabilitet og forandring gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Haugan, Anne Svånaug 1990. *Hardingfeleopplæring*. Tuddal: Buen Kulturverkstad.
- Hill, Juniper 2005. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*. Doctoral dissertation, University of California. http://www.academia.edu/3293413/From_Ancient_to_Avant-Garde_to_Global_Creative_Processes_and_Institutionalization_in_Finnish_Contemporary_Folk_Music (last accessed 5 April 2016).
- Hill, Juniper 2009. "The Influence of Conservatory Folk Music Programmes: The Sibelius Academy in Comparative Context." In: *Ethnomusicology Forum* vol. 18: 2, November 2009:207–241. DOI: 10.1080/17411910903141882 (last accessed 14 February 2016).
- Hill, Juniper 2014. "Innovation and Cultural Activism through the Reimagined Pasts of Finnish Music Revivals." In: Carolyn Bithell & Juniper Hill (red.), *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press. 2014:393–417.
- Keegan, Niall 2010. "The Parameters of Style in Irish Traditional Music". In: *Inbhear, Journal of Irish Music and Dance* 2010:63–96.
- Ljungar-Chapelon, Anders 2008. *Le Respect de la tradition: Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Doctoral dissertation, Lund University, Malmö Academy of Music.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2003. *Music Media Multiculture: Changing Muscscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv. Also available on http://old.visarkiv.se/online/online_mmm.html#_ga=1.242336642.1663354503.1476779517 (last accessed 3 January 2016).
- Moen, Ruth Anne (1990) *Folkemusikkformidling: Noer sider ved problematikken omkring formidling av norsk folkemusikk, med Rogaland som utgangspunkt*. Sand: Ryfylkemuseet.
- Misgeld, Olof 2014. *Att befria det lekande sinnet: Om metoder för melodisk variation och improvisation i svensk folkmusik*. Master thesis, Royal Music Academy, Stockholm. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kmh:diva-1695>
- Norbeck, Henrik 1995. *Träiga folktoner: En översikt av tvåflöjtstraditioner i svensk folkmusik under 1800-talet och början av 1900-talet*. <http://www.norbeck.nu/flute/traton1.htm> (last accessed 3 January 2016)
- Norsk folkemusikklags skrifter* nr 3, 1987.
- O'Grada, Conal 2011. *An fheadóg Mór: Irish Traditional Flute Technique*. Cork: Daorla Publications.

- Powell, Ardal 2002. *The Flute*. Newhaven and London: Yale University Press.
- Schippers, Huib 2010. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*. New York, USA: Oxford University Press.
- Stubseid, Gunnar 1992/1998. *Frå spelemanslære til akademi: Om folkemusikkopplæring i Noreg, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Ternhag, Gunnar 1996. "Folkmusikens formalisering: Några synpunkter med exempel från Dalarna." In: *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1994-95:131–145. <http://www.musikkforskning.se/stm/STM1994/STM1994-95Ternhag.pdf> (last accessed 12 February 2016).
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning: En studie över tradering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*. Doctoral dissertation. Luleå: Luleå tekniska universitet.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Doctoral dissertation, Uppsala University. Stockholm: Svenskt Visarkiv.

"En ny pedagogisk situation"

Perspektiv på jazzmusikaliskt lärande i *Orkesterjournalen* 1980–2010

Sven Bjerstedt

A New Educational Situation – Perspectives on Jazz Learning in *Orkesterjournalen* 1980–2010

This article aims to mirror a time of radical change in Swedish jazz education through perspectives formulated in the jazz journal *Orkesterjournalen*. During the 1980s, jazz musicians are still typically viewed as self-taught; you learn how to play jazz through listening and through playing together in contexts where fellow musicians function as informal "teachers". The growing formal jazz education is viewed with some scepticism. The emotional values of music are emphasised, rather than the intellectual ones, and warnings are issued regarding homogenisation and "broiler mentality".

During the 1990s, self-regulated, curiosity-driven jazz learning is still in focus. However, musicians now also have new opportunities to profit from a long formal jazz education; in addition, an increasing number of individuals share experiences that enable comparisons between Swedish and American jazz education. Based on such experiences, a richer discussion can be conducted about, among other things, the consequences of formal jazz education with regard to tradition and individuality. During the first decade of the new millennium, a Swedish jazz educational profile is appearing more clearly, focusing on the role of personal expression in jazz education, as well as on the role of jazz education for personal development.

Keywords: Jazz Education, Formal Learning, Informal Learning, *Orkesterjournalen*.

OMSTÄNDIGHETERNA FÖR DEN som lär sig att bli jazzmusiker har i Sverige liksom på många andra håll ändrats radikalt under det senaste halvsekle. Här har nu möjligheter till formell undervisning i jazz tillkommit på alla stadier från kulturskola till musikhögskola. Det är ett rimligt antagande att svenska jazzmusikers lärandeprocesser ser väsentligt annorlunda ut i dag än för femtio år sedan. Någon forskning på området finns emellertid knappast. Den här artikeln är ett försök att belysa hur utvecklingen speglats i den centrala svenska jazztidningen *Orkesterjournalen* (OJ) – för övrigt också världens äldsta ännu existerande jazztidning.

Redan i slutet av 1950-talet diskuterades jazzpedagogiska frågor i OJ av bland andra jazzskribenten och blivande musikpedagogikforskaren Bertil Sundin. Det dröjde dock till läsåret 1969–70 innan jazzundervisning påbörjades vid Musikhögskolan i Stockholm, i form av en tillvalskurs inom musiklärarutbildningen. Under 1970-talet startades "improvisationspeda-

gogutbildningar" vid musikhögskolorna i Stockholm, Göteborg och Malmö (Arvidsson 2011:160, 202–207).

Den historiska framväxten av jazzutbildningar i Sverige har främst behandlats av Arvidsson (2011) och Nylander (2014). Hos den förre står jazzens ändrade status i fokus. Den senare anlägger sociologiska perspektiv på folkhögskoleutbildning i jazz. Föreliggande artikel inriktar sig på att studera hur musiker och andra aktörer har talat om lärandeprocesser i jazz genom en sammanställning och analys av de debattinlägg och synpunkter beträffande jazzpedagogik som har förekommit i ett centralt svenskt jazzforum under en brytningstid. Citatet i artikelns titel har hämtats från en text av Bertil Sundin där han påtalar att

jazz numer lärs på ett annat sätt än förut, inte direkt och utanför det musikaliska etablissemangen ... Jazzen har blivit ett ämne på musikhögskolorna. Det har stått förvånansvärt lite i OJ om detta.
(OJ 1988 nr 12:31)

Artikelns syfte är helt enkelt att genom en inventering av trettio årgångar (1980–2010) av jazztidskriften *OJ* belysa om och hur förändringar i synsätt kommer till uttryck i de perspektiv på jazzmusikaliskt lärande som formuleras i tidskriften. Hur förändras synen på hur jazzpedagogiken är och bör vara? Undersökningens centrala frågeställning går alltså ut på att inom de givna ramarna studera jazzlärandets institutionalisering indirekt: *hur talar musiker om jazzmusikaliskt lärande under en period (1980–2010) då förutsättningarna för detta förändras kraftigt?*

Det är rimligt att anta att steget från huvudsakligen informellt lärande till huvudsakligen formellt lärande haft konsekvenser både för hur musiker spelar och för hur de uppfattar musik. Att formaliserad, akademiserad jazzundervisning gärna kommer att fokusera på det "mätbara" har exempelvis ofta diskuterats (och ibland benämnts "overintellectualizing"; Prouty 2012:108). Gullberg (2002) utgår från att ett sådant förhållningssätt präglar jazzundervisningen på flera nivåer, och hon pekar på en risk för musikalisk likriktning till följd av att även förberedande utbildningar, som exempelvis folkhögskolor, "i många fall har riktat in sig på den i musikutbildningsmiljön [vid musikhögskolorna, förf. komm.] kanoniserade, och som svår eller avancerad ansedda, jazzrepertoar som förväntas ge höga poäng vid antagningsproven" (2002:186).

På grundval av en mängd fallstudier sammanfattar Lundberg, Malm & Ronström (2000) en vanlig utveckling på flera områden i det svenska musiklandskapet: "ökad kompetens – professionalisering – homogenisering – formalisering – institutionalisering – objektifiering" (2000:404). När både antalet musikutövare i en genre och deras kompetens ökar, leder det till specialisering och professionalisering, så att repertoar, spelsätt och framträdande kommer att formaliseras och homogeniseras. Som exempel pekar författarna på "den förvandling som folkmusiken går igenom, som resulterat i att det i Sverige nu finns en kår av välutbildade hel- eller halvprofessionella folkmusiker parallellt med de gamla spelmännen" (a.a. 404) exemplifierat med en studie av "Nyckelharpsfolket" (a.a. 224–240).

Det kan alltså vara av intresse att jämföra jazzutvecklingen med motsvarande process på folkmusikens område, där en liknande institutionalisering

har ägt rum. Denna utveckling har i högre grad än jazzens akademisering gjorts till föremål för forskning (se exempelvis Hill 2005; Åkesson 2007; von Wachenfeldt 2015). Hill sammanfattar (2005:24–25) hur Sibeliusakademins folkmusikavdelning sedan starten 1983 kommit att påverka verksamheter och uppfattningar på den finska folkmusikens område i en mängd avseenden, som här endast kan återges mycket kortfattat. Folkmusikens och folkmusikernas status har ökat. En hierarki har etablerats som domineras av professionella folkmusiker. Samtida folkmusik har omformats till ett slags konstmusik. Folkmusiken har rekontextualiserats: det vill säga att den har tagits ur sina tidigare sammanhang, och en ny kultur har skapats inom institutionen. Folkmusikens repertoar och stilbredd har samtidigt både utökats och homogeniserats. Samarbeten mellan folkmusiker och professionella artister på andra områden har underlättats. Sätten att spela folkmusik har ändrats hos både högskoleutbildade musiker och amatörmusiker.

För svenskt vidkommande anger von Wachenfeldt följande traditionella folkmusikaliska "rum för lärande": hemundervisning (i mästarens hem), bröllop, dansbana, militärföreläsning; under 1900-talet tillkom så en rad utbildningsinstitutioner för folkmusik (2015:96). Genom institutionaliseringen har folkmusikaliskt undervisningsmaterial producerats som enligt Åkesson "medverkat till att skapa ett slags kanon för musikteori" (2007:120). von Wachenfeldt urskiljer två centrala utvecklingslinjer i svenskt folkmusikaliskt lärande: (a) från ett romantiserat ideal om den "solitära konstnären" till ensemblebaserad gruppundervisning; och (b) från ett annat romantiserat ideal om det gehörsbaserade lärandet till en mer sammansatt pedagogik, som bygger på notbilder som komplement till den gehörsbaserade och kroppsspråksförebildande trädningen (2015:97–100). I en artikel påpekar dock von Wachenfeldt, Brändström och Liljas att idealbilden av spelmannen som individuell konstnär, och av folkmusiklärandet som ett mästare-lärling-förhållande, lever kvar i nutida svensk folkmusikalisk praktik, som därigenom upprätthåller "myten om medfödd musikalitet och autodidaktik" (2012:127).

En preliminär utgångspunkt är att pedagogisk institutionalisering och utveckling från informellt till formellt lärande inom områdena folkmusik och jazz i några avseenden tycks ha haft likartade förutsättningar, omständigheter och konsekvenser. Men det finns behov av områdesspecifika studier av jazzpraktiker och jazzperceptioner, och den föreliggande inventeringen av *OJ*-texter om jazzmusikaliskt lärande under åren 1980–2010 är avsedd att utgöra ett bidrag till ett sådant forskningsfält.

Folkestad (2006) särskiljer fyra sätt att definiera distinktionen mellan *formellt och informellt lärande* med avseende på (a) var lärandet är situerat (i skolmiljö eller ej), (b) med vilka medel lärandet sker (noterad musik eller gehörsbaserad), (c) vem som "äger" lärandet (didaktisk undervisning eller öppet, självreglerat lärande) samt (d) lärandets intentionalitet (är uppmärksamheten riktad mot att lära sig spela eller mot att spela). Framväxten av institutionaliserade jazzutbildningar kan antas ha medfört en rörelse mot ett alltmer formellt lärande i de fyra nämnda avseendena, och ett av denna studies syften är att undersöka hur detta avspeglas i materialet.

En genomgripande pedagogisk förändringsprocess kan förstås ge upphov till reaktioner av skilda slag. Synsätt kan komma att brytas mot varandra med avseende på en rad olika aspekter av utvecklingen. I en omfattande

intervjustudie med femton kända svenska jazzmusiker (Bjerstedt 2015) noteras exempelvis förekomsten av olika slags tematiska fält, där synpunkter på jazzmusikaliskt lärande kontrasteras mot varandra, exempelvis (a) en äldre musikergeneration mot en yngre, (b) självlärda musiker mot formellt utbildade, (c) en "öppen" utbildningskultur mot en ortodox samt (d) förespråkare för äkthet mot förespråkare för virtuositet (a.a. 338–345).

Tankar kring hur en förändring kan belysas genom att identifiera och studera några tematiskt ordnade spänningsfält har också tagits till utgångspunkt för att analysera och ordna det föreliggande materialet. De röster som kommer till uttryck i det följande urvalet är naturligtvis individuella uttryck för vad intervjupersoner och debattörer önskat tala om, liksom för vad intervjuare valt att fråga om. Sammantagna bör de ändå kunna ge en bild av viktiga strömningar under en period av förändring. En kraftig slagsida åt manliga röster kan konstateras under större delen av den undersökta tidsperioden. Det hänger med stor sannolikhet samman med både *OJ*:s fokus på instrumentalmusik och den manliga dominansen i den svenska jazzmusikmiljön under denna tid. Först under 00-talet kan man skönja en utveckling där även kvinnliga jazzinstrumentalister kommer till tals i viss utsträckning. En *OJ*-undersökning 2007 rapporterar att andelen kvinnliga jazzstuderande vid folkhögskolor är 24 %, vid musikhögskolor 16 % (*OJ* 2007 nr 5:12–15).

En utgångspunkt för excerperingen och analysen har varit ett hermeneutiskt förhållningssätt. Alvesson & Skoldberg (2008) urskiljer fyra aspekter mellan vilka en hermeneutisk tolkning oscillerar: tolkande mönster – text – dialog – partiella tolkningar. Frågor ställs med utgångspunkt i den tolkandes förutfattade meningar. Men dessa frågor kompletteras med ett ödmjukt, distanserat förhållningssätt som är grundat i respekt för självständigheten hos det som tolkas. De partiella tolkningarna utarbetas följaktligen i dialog med texten, vilket medför att forskarens föreställningar undergår förändring under hela tolkningsprocessen. Alvesson & Skoldberg urskiljer ett ganska stort antal hermeneutiska "teman", som i kombination med den hermeneutiska cirkeln och tolkningsprocessens många aspekter utgör en mångfald perspektiv. Dessa kan konfronteras med varandra i ett hermeneutiskt sökande efter sanningen: att ställa frågor till texten och lyssna på texten; att tränga in i implicita dimensioner av texten; att söka efter att förena olika tolkningshorisonter.

Trettio årgångar av *OJ* excerperades med avseende på uttalanden om jazzmusikaliskt lärande. För att optimalt konfrontera skilda perspektiv i enlighet med de nämnda metodologiska utgångspunkterna samlades och identifierades under den inledande analysprocessen en mängd potentiellt betydande intervjuuttalanden om jazzimprovisation och lärande. Därigenom fastställdes ett antal kategorier eller tematiska fält. När ytterligare excerpter analyserades, bekräftades och utökades dessa kategorier. Processen kan beskrivas som en kontinuerlig strävan att integrera reflektion och uppmärksamhet, för att därigenom kunna lägga ytterligare insikter till ett framväxande tolkningsmönster på flera nivåer. Man bör hålla i minnet det abduktiva – på sätt och vis nästan intuitiva – inslaget i denna reflekterande, tolkande process, liksom dess kontinuerliga samspel mellan empiriska data, hypotetiska slutsatser och teoretiska perspektiv.

Efter en inledande diskussion av hur informellt och formellt jazzmusikaliskt lärande framställs i *OJ* under den studerade perioden har materialet i huvudsak strukturerats i enlighet med de tematiska fält som identifierades under analysprocessen. I ett avslutande avsnitt görs ett försök till en samlad bild av utvecklingen och en kort jämförelse med några studier av folkmusikens institutionalisering.

En brytningstid mellan icke-formellt och formellt lärande

I början av den studerade perioden förmedlar *OJ* en bild av att jazzmusikaliskt lärande i allmänhet är – och bör vara – informellt. Berömda jazzmusiker presenteras under 1980-talet ofta som självlärda. Även formellt utbildade musiker pekar på vikten av självinitierade, gehörsbaserade läroprocesser. Saxofonisten Jonas Knutsson menar att "det är öronen som är det viktiga, att man kan lyssna på vad som händer runtomkring" (*OJ* 1988 nr 7/8:10).

Idealet: att vara självlärd, att lära genom att lyssna och genom att spela

Saxofonisten Lennart "Jonken" Jonsson sammanfattar sin musikaliska utbildningsgång: "En regementare visade hur man böt rör, och sen kom noterna fram. Efter 20 minuter gick jag. Så jag är självlärd på saxofon" (*OJ* 1982 nr 7/8:4).

Gunnar Siljabloo Nilson redogör för den första bekantskapen med sin postorderklarinet:

Jag satte mig i köket och började blåsa och efter några timmar lyckades jag spela Blott för dig i låga registret. Ganska snart fick jag flytta ut i stökboden där jag satt bland tvättbunkar och hantverksredskap och en gammal vevgrammofon som gick för fort. Jag spelade till Artie Shaws Begin the Beguine, för den skulle jag lära mej, särskilt glissandona på höjden. I Notviken satte vi alltid Shaw högst. Goodman kom i andra hand. Jag är ju envis, och trots att Shaws höjdtoner blev ännu högre på min grammofon så gav jag mig inte förrän jag behärskade dom. (OJ 1988 nr 10:11–12)

Termen "själv lärd" utesluter inte en *kontext* för lärandet, men denna är en annan än den formella musikutbildningen. Sångerskan Nannie Porres presenteras så: "Som så många andra jazzartister är hon självlärd, vilket innebär att hon gått den långa vägen och format sin sång i kretsen av medmusiker" (*OJ* 1986 nr 6:10).

Ofta betonas vikten av att *lära sig genom att lyssna* på god jazz, särskilt på vissa bestämda förebilder: "Det finns ingen stor musiker, som inte har genomgått 'det armstrongska universitetet'" (kornettisten Ruby Braff, *OJ* 1980 nr 12:9). Enligt en närliggande synpunkt bör både lyssnande och utövande *ta fasta på musikens rötter*. Saxofonisten Steve Lacy berättar om sin musikaliska utveckling: "Jag började med jazzens tidigaste uttrycksformer och jag utvecklades rätt igenom hela dess historia, inklusive bebop." (*OJ* 1983 nr 1:14). Saxofonisten Anders Ekholm säger likaså: "på gymnasiet gick

jag i princip genom jazzhistorien, om man bortser från tradjazzen" (*OJ* 1988 nr 11:14).

Det viktigaste lärandet sker genom att spela, hävdar många musiker, och de liknar det aktiva musicerandet vid en utbildning. Pianisten Lars Sjösten sammanfattar sin tid som huspianist på jazzklubben Gyllene Cirkeln på Sveavägen i Stockholm: "Det var som en jazzens högskola" (*OJ* 1981 nr 4:11). Steve Lacy säger om att spela med Thelonious Monk: "Det var i alla fall den skola jag hade letat efter – inte Berklee eller Manhattan utan den skolan!" (*OJ* 1983 nr 1:15).

Att leva tillsammans med likasinnade framhålls som viktigt. Lars Sjösten beskriver det kollektiv han under en viktig tid bodde i på Inedalsgatan 23 i Stockholm: "Det var musik dygnet om" (*OJ* 1981 nr 4:10). Basisten Björn Alke kallar samma lägenhet "ett universitet av mera avgörande slag än Ackis" (*OJ* 1988 nr 1:7).

Flera musiker talar om sina *medmusiker* som "lärare" i en informell *bemärkelse*. Bernt Rosengren säger exempelvis: "På nåt sätt var Fager [pianisten Claes-Göran Fagerstedt] min lärare ... Jag har lärt mej fantastiskt mycket bara genom att lyssna på hur han harmoniserar låtar och hur han lägger ackorden. På ungefär samma sätt har jag lärt mig av Horace Parlan" (*OJ* 1985 nr 2:10). Basisten Björn Alke säger: "jag tror nog att Dexter [Gordon] lärt mej mest om jazz" (*OJ* 1988 nr 1:8). Gunnar Siljabloo Nilson berättar om sin allra första spelning: "dragspelaren var så full i fan att han bytte tonart när jag skulle spela solo och det lät väl illa innan jag hittade rätt. Men jag lärde mej mycket, inte minst att spela i alla tonarter. Och det var ju dragspelarens syfte" (*OJ* 1988 nr 10:12).

En synpunkt som återkommer i *OJ*:s musikerintervjuer under 1980-talet rör *vikten av att ingå i ett sammanhang*. Saxofonisten Jonas Knutsson talar också om faran med att bygga sitt improviserande på sådant som inhämtats ur böcker: "då är risken stor att det inte blir något samband mellan det man själv spelar och det som händer runtomkring. Jag har hört många sådana musiker som spelar som om de spelade till en kompskiva" (*OJ* 1988 nr 7/8:10).

Under 1990-talet är det svenska utbildningssystemet stätt i kraftig tillväxt. Men liksom under 1980-talet tenderar *OJ* att skriva fram det informella lärandet. Trombonisten Jens Lindgren, verksam i äldre jazzgenrer, presenteras som *autodidakt*: när han började spela "fanns en romantisk uppfattning att man var en sämre jazzmusiker om man läste noter, och jag gick på det" (*OJ* 1997 nr 7/8:31). Liknande beskrivningar förekommer även av musiker med modernare profil; exempelvis sägs gitarristen Max Schultz ingå i "den stora gruppen självlärda gitarrister" (*OJ* 1993 nr 10:18–19), och om trumpetaren Ulf Adåker berättas att "allt han har lärt sig ... har han lärt på egen hand genom att öva och pröva och skaffa sig erfarenheter. Som musiker är han helt självlärd" (*OJ* 1993 nr 11:2). Trots sin högskoleutbildning presenteras även gitarristen Ewan Svensson som ursprunglig autodidakt: till musikhögskolan kom han nämligen "från en autodidaktisk tillvaro. Han lärde sig spela först, noterna sedan" (*OJ* 1994 nr 7:3).

Den *egna nyfikenheten* framhålls i flera intervjuer som vägledande för jazzmusikaliskt lärande. Basisten Hans Backenroth beskriver exempelvis hur hans nyfikenhet på sammanhang lett till upptäckter: "Jag ville veta vilka som påverkat Jaco Pastorius ... Då upptäckte jag Paul Chambers ...

Eftersom han ibland spelade med stråke följde jag spåret bakåt till Slam Stewarts skivor" (OJ 1995 nr 12:22).

Flera av 1990-talets musikerintervjuer i OJ vittnar om *fokus på gehörsspel* och en *avvaktande inställning till musikens teoretiska sidor*. Saxofonisten Krister Andersson beskriver hur han länge väntade med att lära sig noter och musikteori: "Jag har ett mystiskt motstånd, jag har svårt för teoretiska system. Det är kanske något från skolan." Först som heltidsjazzmusiker började han studera musikteori på allvar: "jag började med piano för att lära mig ackord. Det är nödvändigt om man ska ha en chans att förstå musikens grammatik" (OJ 1992 nr 12:24–25).

Pianisten Jan Strinnholm värdesätter gehörsspel högre än spel efter noter: "Det var tur att jag hade börjat spela på gehör, för det var så jag lärde mig att improvisera och spela så att man komponerar just i stunden ... Att bara tolka ett notpapper tycker jag är ganska ointressant." (OJ 1998 nr 4:18).

Saxofonisten Peter Gullin berättar om hur hans musikaliska lärande på fiol och senare altsax i hög grad var gehörsbaserat:

Läxorna övade jag aldrig på. Jag spelade annat, härmade saker jag hörde på radion och improviserade ... kopierade från lp:n Portrait Of My Pals i ett par års tid på alten. Jag spelade till skivan och improviserade, och så hade jag tagit ut farsans [Lars Gullins] och Rolf Billbergs solon. Sen kom jag till mina lektioner med boken "Saxofon 1" och skulle spela melodier ur den, och jag kunde dom aldrig. (OJ 1998 nr 5:3)

Saxofonisten Arne Domnérus beskriver sitt jazzmusikaliska lärande i ungdomen:

vi var hundraprocentigt epigoner. Man hade en förebild och gjorde vad man kunde för att leva upp till den ... mest var det i själva spelandet jag hämtade in mina kunskaper, och att improvisera handlade mest om att just brodera kring melodin. (OJ 1999 nr 12:2–3)

De röster från 1980-talet som återgivits här vittnar om en samstämmigt positiv syn på *informellt jazzlärande* i Folkestads fyra bemärkelser: lärande sker – och bör ske – utanför skolmiljön, på gehör, på den lärandes egna villkor och med fokus på att spela. Synsättet lever kvar i 1990-talets OJ, men bilden är mer komplex beträffande de aspekter som Folkestad urskiljer: alltmer lärande äger rum i skolmiljö, med noterad musik, i didaktisk undervisning med uppmärksamheten riktad mot att lära sig spela. En uppskattande inställning till kopplingen mellan kunskap och kreativitet genomsyrar vissa uttalanden om de formella jazzutbildningarnas framväxt. Motargumenten är dock många: man varnar för likriktning, och man varnar om kvaliteter som äkthet, muntlig tradition och sväng. Även i de synpunkter på jazzlärande som uttrycks i OJ under 1990-talet framhålls ofta en nyfikenhetsdriven, självreglerad lärandeprocess där musikernas individuella uttryck, kreativitet och utveckling sätts i fokus. Sådana synpunkter ligger till grund för det som jag längre fram i denna sammanställning har rubricerat som tematiska fält för kritisk diskussion av den jazzpedagogiska utvecklingen.

Det formella jazzlärandets framväxt

Utvecklingen mot allt fler formella jazzutbildningar avspeglas redan i 1980-talets *OJ*. I en intervju 1981 hävdar saxofonisten Helge Albin att "jazzmusiken här i Malmö på många sätt är bättre än i Stockholm", och han antyder att detta hänger samman med "jazzpedagoglinjen på musikhögskolan" (*OJ* 1981 nr 5:8). Helge Albin påpekar att *jazzläraren själv lär sig genom att undervisa*: "när man skall lära ut något, så måste man förklara tydligt vad man menar och samtidigt förklarar man också saker för sig själv. Man påminner alltså sig själv om vad som är viktigt och det tror jag är väldigt nyttigt" (*OJ* 1981 nr 5:9).

Kurt Lindgren talar 1988 om "det stora antalet sökande till jazzundervisningen på Musikhögskolan [i Stockholm]. Och det är verkligen ungdomar med enorm bredd och kompetens som söker!" (*OJ* 1988 nr 12:26). Pianisten Carl Fredrik Orrje anser att musikformen "tappat bort någon generation", men att nya tider stundar: "Ett av tecknen är den jazzpedagogiska verksamheten vid musikhögskolan i Stockholm" (*OJ* 1988:5:9).

Jazzutbildningen vid Berklee College of Music i Boston, USA, omnämns med viss skepsis, och termen "Berklee-broiler" myntas: "musiker som låter som om någon lagt karbonpapper mellan deras ambitioner" (*OJ* 1983 nr 9:23). En svensk Berklee-student, trumpetaren Anders Eriksson, får som första fråga "hur stor är faran att man blir en Berklee-broiler?" Han intygar att mötet med skolan varit en "kulturchock" men också att "man slås av hur välorganiserat allt är jämfört med svenska förhållanden, hur bra alla lärare är" (*OJ* 1983 nr 9:23). I utövande musikers inställning till undervisningsmaterial kan skönjas en skepsis mot amerikansk jazzpedagogik. När Jan Wallgren recenserar Sten Ingelfs lärobok *Jazz- och popharmonik* bedömer han både den och Gunnar Lindgrens och Lennart Åbergs några år tidigare utgivna lärobok *Jazz- och popimprovisation* som "pedagogiskt vettigare än det mesta på den internationella marknaden. Heja Sverige!" (*OJ* 1982 nr 12:44).

I flera musikerporträtt i 1980-talets *OJ* uttrycks en positiv syn på den nya sortens jazzlärande. Här återkommer tankar om hur *teori och teknik kan främja den personliga kreativiteten*. Lars Sjösten vittnar om sina studier vid Musikhögskolan i Stockholm:

Ju mera teori man har, desto roligare är det att improvisera, ju mera man lär sig, desto friare blir man, hävdar han. – Det finns oändligt mycket att plocka ur – man lär sig reglerna och bryter sen mot dom, men man måste alltid veta vad man gör. (OJ 1981 nr 4:11)

Saxofonisten Jonas Knutsson talar om hur förbättrad intonation, tonbildning och legato hjälpt honom att koncentrera sig mera på uttrycket när han spelar: "utifrån det kan jag sedan lägga in min personlighet och göra mina utflykter" (*OJ* 1988 nr 7/8:11).

De positiva *OJ*-argumenten om jazzlärandets institutionalisering tycks här främst handla om en positiv syn på kopplingen mellan kunskap och kreativitet. I sammanhanget kan noteras en emellanåt uttryckt övertygelse om vikten av att formulera ett svenskt alternativ till den amerikanska jazzpedagogiken.



III.1. Jazzgruppen Nexus var åren 1976–78 de första studenterna vid den nyinrättade tvååriga pedagogiska utbildningen för jazzmusiker vid Musikhögskolan i Malmö. Från vänster: Jörgen Nilsson, saxofon, Ulf Rådelius, bas, Anders Lagerlöf, trummor, Håkan Rydin, piano. Alla fyra har sedan varit verksamma som jazzpedagoger, Rådelius under åren 1987–96 som utbildningsledare vid jazzlinjen på Skurups folkhögskola. Privat foto i Ulf Rådelius ägo.

En ny utbildningsgång: kommunal musikskola–musikgymnasium–folkhögskola–musikhögskola

Under 1990-talet förekommer också många inslag i *OJ* som vittnar om att Sverige nu har fått en ny utbildningsgång för blivande jazzmusiker med formell undervisning på flera stadier. Pianisten Anders Widmark berättar att hans jazzintresse fick näring vid kommunala musikskolan i Uppsala: där "fanns också något som hette jazzimprovisation" (*OJ* 1991 nr 1:15). Jazzundervisning på gymnasiet är en nyhet under 1990-talet. Södra Latin presenteras 1991 som "det stockholmska gymnasium som tycks vara jazzens största löfte inför framtiden" (*OJ* 1991 nr 2:15). År 1993 rapporterar *OJ* att "Några av våra mest kända jazzmusiker blir lärare på Sveriges första 'jazzgymnasium', den treåriga jazzinriktade utbildningsgren som drar igång på Vasaskolan i Gävle i höst" (*OJ* 1993 nr 1:8). Efter kommunal musikskola och gymnasium öppnas möjligheter att studera jazz vid folkhögskola och musikhögskola. Trumpetaren Johan Setterlind gjorde bådadera, och hans jazzmusikaliska utbildningsgång presenteras som "normgivande för hans generation" (*OJ* 1996 nr 2:17).

Amerikanska perspektiv på jazzlärande

Även om Sverige med internationella mått var jämförelsevis tidigt ute, hade USA längre erfarenhet av formella jazzutbildningar (Arvidsson 2011:155). På 1990-talet har ett antal svenska musiker skaffat sig erfarenheter av att studera jazz i USA. Trumpetaren Anders Bergcrantz beskriver sina studier vid Berklee College of Music som *hårt, målmedvetet arbete*: "Det var en massa hemläxor. Jag skötte mig själv och gjorde mitt jobb, helt enkelt. Jag gick också framåt, kanske mer än jag gjort under någon annan period av mitt liv. Man ska nog vara ung när man går på Berklee." (*OJ* 1995 nr 6:2).

Saxofonisten Karl-Martin Almqvist studerade vid Mannes College of Music i New York 1994–1996 och vittnar om den pedagogiska *progression* som präglar amerikansk jazzutbildning:

På Mannes var det ordning och reda, man skulle lära sig vissa saker och visa detta innan man fick gå vidare. Det var noga med grunderna, och inte minst teoriundervisningen var fantastisk. Där fanns en steg-för-steg-metodik som också innebar, att man skulle praktisera kunskaperna – till exempel när det gällde harmonisering. Så här kan man göra, eller så här och så här – och sedan fick man i uppgift att göra det också, på alla sätten. (OJ 2001 nr 4:5)

Basisten Hans Andersson ger en liknande bild från sina studier vid Berklee College of Music 1987–1988: "Först måste man lära sig grunderna, hardbop och sånt, innan man uppmuntras att söka sitt eget uttryck." (OJ 2005 nr 4:19).

Pianisten Maggi Olin ställer *dynamiken mellan tradition och individualitet* i fokus. För henne ledde studierna vid Berklee till att hon "började respektera traditionen ... Efter Berklee har jag försökt hitta en balans mellan det som gjorde att jag började med jazzen, och den tradition jag lärde mig på skolan." (OJ 1995 nr 10:22).

Detta slags uppfattningar om de amerikanska jazzutbildningarnas fokus på sträng metodik kommer att utgöra en viktig aspekt när det svenska institutionaliserade jazzlärandet söker och utvecklar sin särart.

Positiva röster om jazzens institutionalisering

Alla delar emellertid inte den uppfattning som får sägas dominera 1980- och 1990-talens OJ-texter, nämligen att formell jazzutbildning med nödvändighet är problematisk. Saxofonisten Fredrik Lundin studerade 1990–1991 vid New School of Jazz and Contemporary Music i New York. Han beskriver skillnaden mellan sina egna studier och det man gör på "rytmkonservatoriet" i Köpenhamn: de danska jazzstudenterna är ofta "mycket unga och mer eller mindre sväljer det som erbjuds utan att reflektera. De blir duktiga men tråkiga". Joakim Milder kommenterar detta: "Jag tror i och för sig inte att dessa skolor är 'skadliga'. De som kommer därifrån som stereotyper skulle väl ändå aldrig ha utvecklat någon individualitet, och de som kan tänka själva tar nog ingen skada." Hans Ulrik tillfogar: "Det är knappast något fel att vara 'duktig'. Charlie Parker var ju det, och Keith Jarrett är ju extremt 'duktig'" (OJ 1992 nr 4:19).

Flera musiker beskriver studietiden vid Musikhögskolan som *en väg till spelerfarenheter och att knyta kontakter*. Basisten Lars Danielsson säger om sin egen tid vid musikhögskolan i Göteborg: "den stora grejen var förstås att få träffa och spela med andra som höll på med liknande musik som man själv" (OJ 1989 nr 5:19). Om liknande erfarenheter i Malmö respektive Stockholm vittnar saxofonisten Tomas Franck och trumpetaren Mårten Lundgren (OJ 1992 nr 1:22; OJ 2000 nr 2/3:23). Trumpetaren Peter Asplund säger om sin högskoleutbildning i jazz: "vissa lektioner var otroligt givande, andra gav inget alls ... Mötet med och slipningen mot andra jazzmusiker är viktig" (OJ 1995 nr 4:3–4).

En annan aspekt som förekommer i den jazzpedagogiska diskussionen i OJ handlar om *existentiella perspektiv som kan komplettera* de dominerande studierna i musikteori, instrumentteknik osv. Saxofonisten Joakim Milder inriktar sig som improvisationslärare vid Musikhögskolan i Stockholm på frågor om hållning och estetik:

De som går på skolan är så väl utvecklade musikteoretiskt och instrumentellt, att det egentligen är helt onödigt att ägna undervisningstid åt sådant. För många är det däremot helt okänt att tänka i mer filosofiska termer kring musiken ... Alla etiska och existentiella frågor blir så tydliga i musiken. (OJ 1997 nr 4:4–5)

En positiv syn på kopplingen mellan kunskap och kreativitet har noterats tidigare. Under 1990-talet kompletteras den med uppfattningar om den formella jazzutbildningens fördelar som dels är snarast filosofiska (att tänka är utvecklande), dels högst konkreta (att spela mycket är utvecklande).

Tematiska fält för kritisk diskussion av den jazzpedagogiska utvecklingen

Ett antal tematiska fält kan urskiljas, där jazzlärandets utveckling mot pedagogisk formalisering och institutionalisering ifrågasätts på olika grunder. I detta avsnitt presenteras de under följande fem rubriker: "Risk för homogenisering och kodifiering", "Känsla kontra intellekt och teknik", "Slå vakt om den muntliga traditionen och om svänget", "Föränderlighet kontra regelverk; det institutionaliserade lärandets konsekvenser för frihet och individualitet", samt "Utmaningar för jazzpedagogiken vid musikhögskolor och folkhögskolor".

Risk för homogenisering och kodifiering

Några utövande musiker uttalar sig generellt skeptiskt om formell utbildning i jazz. Trumpetaren Anders Bergcrantz uttrycker sitt synsätt i en intervju: "Man kan aldrig utbilda sig till jazzmusiker. Sådant måste redan tidigare komma inifrån. Man måste alltså veta vad jazzmusik handlar om, innan man vidareutbildar sig. Sedan kan man förkovra sig och lära sig teorin" (OJ 1990 nr 10:18).

Flera musiker varnar för *homogenisering och kodifiering* som konsekvenser av formell jazzutbildning. Nisse Sandström menar att "det blir broilermentalitet, att man ska lära sig snabbt", och Gunnar Lindqvist tillägger: "Nu kan man slå upp Coltranes skalor och allt i böcker och många rapar upp allt det där med den vanliga, hårda tonen utan något särskilt engagemang. I alla fall utan personlighet – det är inte dom själva" (OJ 1984 nr 10:8).

Basisten Kurt Lindgren pekar på homogeniseringens konserverande funktion:

I och med att man i dag undervisar i att spela jazz sker också en likriktning ... Det blir helt enkelt svårare att vara originell och personlig i dag. Häri ligger också att kvalitetskraven förändras ... Vad jag menar är att pedagogiken till sitt väsen är konservativ. Den ligger alltid efter det nyskapande, för den använder befintligt material. (OJ, 1988 nr 12:26–27)

Lars-Göran Ulander sammanfattar sin syn på jazzutbildningens potential så här:

Vad utbildningen i första hand gör är att den höjer nivån på medelmåttorna, skapar musiker som vet vad dom håller på med och musiker som kan spela olika stilar. I stort sett alltså musiker utan egen personlighet – och det är väl något nytt, detta att jazzens olika stilar håller på att kodifieras. (OJ 1989 nr 5:17)

Argument om likriktning hör till de vanligaste i debatten om formellt jazzlärande, och frågan fortsätter att diskuteras under de följande decennierna.

Känsla kontra intellekt och teknik

I många uttalanden sägs målet för undervisningen och spelandet vara musiken som *känslouttryck*. I ett debattinlägg klagar pianisten Steve Dobrogosz: "uttrycksmedlet blandas ihop med uttrycket ... det ska finnas någonting bakom tonerna!" (OJ 1981 nr 5:10). Pianisten Robert Malmberg instämmer: "om den som spelar KÄNNER något och lyckas förmedla det till andra människor, ja då är det bra musik ... Musiken får inte förknippas med prestation" (OJ 1981 nr 6:8–9, 30).

Saxofonisten Lennart Jansson är inne på beslätade tankegångar: "Teknik imponerar inte på mej. Har man som jag stått och tragglat etyder i årtal lyssnar man efter annat än teknik" (OJ 1986 nr 5:17). Bernt Rosengren "vill inte att musikskapande ska vara en intellektuell process, ett slags problemlösning. För honom är det viktigt att inte lekfullheten tappas bort. Han förespråkar det emotionella" (OJ 1985 nr 2:13).

Uttalandena ligger inom det tematiska fältet "förespråkare för äkthet kontra förespråkare för virtuositet" som behandlades i inledningen. Det skulle kunna betraktas som variationer på ett tema av Lester Young: "You're technically hip. But what's your story?" (Bjerstedt 2014:41).

Slå vakt om den muntliga traditionen och om svänget

Saxofonisten Lars-Göran Ulander beskriver utvecklingen som att "jazzen numera har hamnat i ett slags klassisk-musik-situation. Den är inte längre vidareförd som muntlig tradition" (OJ 1989 nr 5:16). Saxofonisten Nisse Sandström säger om sin undervisning i repertoarkännedom vid Kungl. Musikhögskolan: "Det är viktigt att dom lär sig att komma ihåg låtarna. Jazz är ju ett slags muntlig tradition. Inga fake-books ska det vara – det man kan ska man ha i huvudet" (OJ 1983 nr 11:7). Samma synpunkt formuleras av Bernt Rosengren: "det värsta är att dom unga jazzmusikerna i dag, dom måste ha den här 'hemliga boken' med sig med alla ackord i. Jag tycker det är väldigt synd" (OJ 1983 nr 11:7). Mellan dessa båda och producenten Gunnar Lindqvist utspinner sig följande dialog i ämnet:

Nisse: *Det är ju bättre att kunna ett fåtal låtar ordentligt än att ha med sig en sån där fakebok. Tänk om man åker på en jazzfestival och det blir jam fram på småtimmarna. Ska man då släpa med sig harmoniböcker? Fy fan, det är ju bara att glömma.*

Gunnar: *Det är pinsamt.*

Nisse: *Jazzmusiken är en muntlig tradition.*

Bernt: *Ja, egentligen skulle den ju vara det. Men jag tror att många*

känner sig osäkra. Dom kan låtarna men känner sig inte riktigt säkra. Då tar dom fram boken.

Nisse: *Dom har vant sig vid den där j-a boken.*

Bernt: *Javisst, det är en hopplös grej det där. Det kan vara att dom kan det ändå, men det ger en viss säkerhet.*

Nisse: *Snuttefilten.*

Gunnar: *Jag skulle skämmas ögonen ur mig. (OJ 1984 nr 10:7–8)*

Äldre musiker kan ibland beklaga att yngre har en enligt deras uppfattning underutvecklad musikalisk uppfattning i olika avseenden. Gunnar Lindqvist pekar på det rytmiska:

Det som förvånar mig mycket i dag är att ungdom nöjer sig med den fullständigt döda rytmik som finns i dagens populärmusik ... Dom är vilseledda. Det är ju ett faktum att det inte svänger, fast dom tror det. (OJ 1984 nr 10:9–10)

Föränderlighet kontra regelverk; det institutionaliserade lärandets konsekvenser för frihet och individualitet

Vi har redan tidigare sett argument mot de formella jazzutbildningarna som varnar för likriktning och värnar om personligt uttryck. Detta tematiska fält blir under 1990-talet livaktigt. Den självlärd trumpetaren Ulf Adåker är skeptisk till jazzens akademisering, som han befarar dels kan låsa fast musiken i stelnade former, dels inte förmår ge undervisning i viktiga sidor av jazzen. Han säger att han ser

en fara i den här institutionaliserade utbildningen ... man får lära sig "rätt" och "fel". Det inbjuder till ett annat, mer regelmässigt sätt att musicera, men det här är ju en genre som hela tiden måste förändras för att vara intressant, och den grejen är väldigt svår att lära ut. På musikhögskolan undervisar man i det som är lätt att göra en kursplan av, lätt att sätta betyg på. Kanske inte det som är nödvändigast. (OJ 1993 nr 11:5)

År 2001 publicerar OJ en omfångsrik debattartikel av Stuart Nicholson ("Vart tar jazzen vägen?", OJ 2001 nr 11:25–29) där ingressen deklarerar: "I USA är jazzen förstelnad ... Annat är det i Europa, där kreativiteten flödar" (a.a. 25). Nicholson pekar här (liksom senare i sin bok *Is Jazz Dead?* 2005) bland annat på "det livaktiga nätet av jazzutbildningar i USA" som förklaring till den stagnation han menar sig se:

Den sorts jazz som lärs ut på olika skolor över hela USA är centrerad kring en stilistisk huvudfåra, byggd på konventionerna inom hardbop och postbop från femtio- och sextiotalen. Den musiken har sina bestämda regler, är lätt att analysera och kategorisera, och innehåller för undervisningsprocessen underlättande definitioner av rätt och fel. (OJ 2001 nr 11:26)

Långt fler utexamineras från dessa skolor än vad som kan försörja sig som jazzmusiker, argumenterar Nicholson, med påföljd att de i stället blir lärare, trots minimal professionell musikererfarenhet:

På så vis förnyar undervisningen sig själv: eleverna blir pedagoger som lär ut just sådan jazz som de har lärt sig i skolan – en som lätt låter sig förklaras, analyseras, definieras och meddelas praktiska färdigheter i. (OJ 2001 nr 11:26)

I debattartikeln säger Nicholson emellertid ingenting om europeisk eller svensk jazzutbildning i förhållande till den amerikanska.

Högscoleutbildningar i jazz har också etablerats i Danmark och Norge. Inriktningen vid Det rytmske konservatorium i Köpenhamn framställs i OJ som mer *traditionell*. Saxofonisten Hans Ulrik ser stora skillnader hos jazz i Danmark, Sverige och Norge: "Det finns mycket mer så kallad fri musik i Sverige och Norge" (OJ 1992 nr 4:18). Saxofonisten Fredrik Lundin instämmer: "ifrån Det Rytmske Konservatorium i Köpenhamn kommer väldigt många musiker som låter likadant. De har lärt sig hur viktigt det är att 'kunna sin jazz'" (OJ 1992 nr 4:19).

Flera röster i OJ återkommer till frågan om musikhögscoleutbildning i jazz får konsekvenser för *musikerns individualitet*. Bertil Sundin sammanfattar frågeställningen:

Det anmärks ju på att dagens högscoleutbildade musiker som lärt sig "på akademiskt sätt", genom övningshäften med nedskrivna solon o dy [sic] har musiken mer i fingrarna än i själen och att förhållandet var motsatt under det gamla informella systemet, där man satt med i olika band, imiterade mästarna och så småningom tillägnade sig en personlig stil. (OJ 1992 nr 7/8:26)

I den pedagogiska debatten i OJ förekommer åsikten att *man måste leva musiken*; jazz går bara att lära genom att leva, inte genom att gå i skolan. Pianisten Per Henrik Wallin uttrycker sig generellt skeptiskt om jazzutbildning vid musikhögskolor:

Jazz är inget man lär sig på en skola utan det är livets erfarenheter som formar musiken och uttrycket, det är livet man lever och vad man råkar ut för plus att man naturligtvis måste kunna hantverket ... Man måste leva musiken, det är ingen stil som man övar in på en skola, det är ingen prestation utan det är livet. (OJ 1998 nr 7/8:7)

Den högscoleutbildade saxofonisten Lars Gulliksson menar att undervisningen *krymper utrymmet för egna upptäckter*: "det finns pedagogiska material för varje ändamål. Utrymmet för egna upptäckter blir mindre när allt serveras färdigt. Man får veta vilken skala som är rätt, och så spelar man den. Hade man inte vetat det från början skulle man kanske ha hittat på något nytt och eget i stället" (OJ 1997 nr 3:21).

Bakom argument av dessa slag finns tankefiguren att det finns en grundläggande polarisering mellan två synsätt beträffande vad det innebär

att vara jazzmusiker: är det att ha tillägnat sig en viss definierad mängd kunskaper och färdigheter, eller är det ett fritt, personligt sätt att vara och musicera? Uppfattningar om en sådan polarisering är också en viktig ingrediens när det svenska institutionaliserade jazzlärandet söker och utvecklar sin särart.

Saxofonisten Ulf Andersson resonerar kring riskerna för att formell jazzutbildning skulle undergräva musikerns personliga uttryck:

Man kan kanske se tecken på det i den amerikanska skolan med hundra tenorister som har fantastisk teknik men låter nästan likadant. Så är det inte i Sverige. Jag jobbar med att eleverna ska ha en bra intonation och kunna stämma instrumentet – men klangen och tonfallet kommer i alla fall att vara annorlunda hos var och en som musicerar. Precis som rösten hos varje människa är unik. (OJ 1999 nr 11:6)

Peter Asplund tror inte att någon jazzbegåvning har blivit förstörd av Musikhögskolan:

vi diskuterade det när vi gick där, [saxofonisten] Fredrik Ljungkvist och jag, för vi hade samma lärare i gehör och harmonik, lärde oss enligt samma system, det från Berklee, och vi fick lära oss vilka skalor vi skulle använda på vilka ackord. Men det är bara att titta på dom som har gjort egna skivor: det är stor skillnad mellan alla. (OJ 1995:4:4)

Bertil Sundin argumenterar för att musikhögskolorna bör ge jazzstudenterna kunskaper om jazzhistoria, och att *interpretens roll* bör uppvärderas lika väl som improvisatörens; alla kan rimligen inte vara stora personligheter. Han efterlyser "en bättre balans i fråga om återskaparens [interpretens] och nyskaparens roll, där jazzmyten om det egna uttrycket, det egna skapandet drivits in absurdum" (OJ 1992 nr 7/8:27).

Det samlade intrycket av pedagogisk debatt i OJ under 1990-talet är ändå att individualiteten bibehåller sin plats som jazzmusikerns adelsmärke. Ett ytterligare exempel på det ger ett yttrande av saxofonisten Lennart Åberg, som 1991 ingår i en stab av internationellt kända jazzlärare vid den musikskola i Rotterdam som Bob Brookmeyer drar igång, och där kommer det nyskapande och personliga att vara vägledande kvaliteter: "just en sån skola som jag själv skulle vilja gå i", säger Åberg (OJ 1991 nr 3:20).

Utmaningar för jazzpedagogiken vid musikhögskolor och folkhögskolor

Antalet debattartiklar med fokus på jazzutbildningarnas situation är inte stort i OJ. Men i två på varandra följande nummer 1992 formuleras synpunkter som förtjänar att återges mer utförligt. I OJ 1992 nr 7/8 skriver Bertil Sundin om några av de generella utmaningar som jazzundervisning på alla stadier enligt hans uppfattning står inför. Situationen är förändrad, i och med att jazzen nu har inlemmats i det akademiska utbildningssystemet. Ändå är den ännu inte riktigt hemtam där:

Så gott som alla musikhögskolor har i dag någon form av utbildning i den afroamerikanska traditionen. Ibland kallas den så, ibland använder man slasktrattbegreppet "andra genrer" för jazz, rock och olika former av etnisk musik och konnoterar därmed vad som är den viktiga och första genren: noterad västerländsk konstmusik. (OJ 1992 nr 7/8:25)

Bland de angelägna saker som enligt Sundin återstår att göra är att i akademiska sammanhang betrakta och hantera det jazzmusikaliska arvet på liknande sätt som det konstmusikaliska:

Inom noterad konstmusik, dramatik, litteratur arbetar konstnärerna i respekterade traditioner med en viss prestige. Det finns inget motsvarande för jazz. (OJ 1992 nr 7/8:26)

Sundin exemplifierar med Ellington, vars musik ingenstans återskapas på ett tillfredsställande sätt i pedagogiska sammanhang, så som däremot sker i mycket stor omfattning när det gäller den noterade konstmusikens stora namn. Ett annat exempel, säger han, är musikforskningen:

Hur kommer det sig att den livaktiga ungdomsforskningen och musiketnologin skriver om ragtime och blues men sedan gör ett långt hopp till 1956 och Bill Haley? (OJ 1992 nr 7/8:26)

Attityder till formell musikutbildning bland jazzmusiker och jazzlyssnare kan också vara en källa till svårigheter, påpekar Sundin:

Jazzvännernas attityd är här motsägande. Det finns fina grupper som inte riktigt accepteras eftersom de också sysslar med pedagogisk verksamhet. En del menar att det är livsviktigt att jazz behåller sin undergroundkaraktär. (OJ 1992 nr 7/8:27)

I en debattartikel med titeln "Ge svensk jazz en egen skola!" (OJ 1992 nr 9) resonerar basisten och utbildningsledaren Ulf Rådelius om behovet av en självständig svensk utbildningsinstitution för jazz, med utgångspunkt i en beskrivning av jazzutbildningen vid Skurups folkhögskola. Bland de värden som han framhåller i folkhögskolans jazzpedagogik är inriktningen på *den egna kreativiteten och den personliga utvecklingen*. Jazzundervisning måste innehålla

både kunskap om traditionen och ett öppet sinne för det som rör sig i nuet, gärna med blicken riktad framåt i tiden. Det är också nödvändigt att rikta blickarna utanför teknikövningar och inlärandet av låtar/skalor och andra hantverkskunskaper. Gör man inte det kan "balansen mellan hjärna och hjärta" bli fel hos de blivande musikerna ... [F]olkhögskolan är en bättre skolform för jazzundervisning än vad musikhögskolan är ... vi har byggt in en plats för kreativitet, eget skapande samt personlig utveckling i vårt sätt att undervisa. (OJ 1992 nr 9:23)

Ovan citerades några röster om jazzens fortlevnad som muntlig tradition. Rådelius poängterar att det är angeläget att utveckla just *en särskild jazzpedagogik som grundas på jazzmusikens gehörsbaserade, muntliga tradition*:

Jag anser att jazzundervisning bör utvecklas för sig och inte belastas för mycket med att infogas i ett redan existerande akademiskt högskolesystem. Jazzmusik är i grunden gehörsbaserad och traditionen är i sina väsentliga delar "muntlig". Det är helt naturligt – utan någon nedvärdering av traditionell musikutbildning – att man inte kan lära ut jazz med en metodik som till största delen bygger på noterat material. Jag ser en möjlighet att ta tillvara den "muntliga traditionen" och använda den som en metod – bland andra – att förmedla kunskap med. Detta utesluter inte att vi tar lärdom av den sk konservatoriemodellen. Det viktiga, som jag ser det, är att vi får utveckla vår undervisning på våra egna villkor. (ibid.)

I det studerade materialet framstår Sundin sammanfattningsvis som relativt ensam i sin argumentation för att jazzutbildningarna också bör förvalta ett musikaliskt arv och att de också bör utbilda interpret, inte bara improvisatörer. Fokus på musikerns individuella uttryck, kreativitet och utveckling dominerar i 1990-talets uttalanden om jazzlärande i *OJ*. I respons på de röster som värnat om jazzen som muntlig tradition formuleras också ett gehörsbaserat jazzpedagogiskt alternativ.

En svensk jazzpedagogisk profil växer fram

Under 00-talet kommer fler verksamma jazzpedagoger till tals i *OJ*. Flera av dem säger sig vara tveksamma till om det egentligen går att undervisa i improvisation. Att jazzpedagogik bör fokusera på *personligt uttryck och kommunikation*, snarare än på teknik och analys, är en synpunkt som återkommer i flera intervjuer. Enligt basisten Christian Spering kan man



III.2. Basisten Red Mitchell undervisar bland andra pianisten Matti Ollikainen och sångerskan Jeanette Lindström på Skurups folkhögskola. Foto: Ulf Rådelius.

"knappast lära folk att improvisera", men man bör "fokusera på och uppmuntra det personliga uttrycket – som finns där naturligt hos alla som verkligen har något att säga! ... Man får inte bli för analytisk – det gäller att släppa fram det spontana, det egna" (OJ 2000 nr 10:5).

Ett slags *filosofisk attityd* genomsyrar vissa beskrivningar av jazzpedagogik. Saxofonisten Johan Borgström berättar hur han upplevde att han saknade en egen musikalisk röst och hur Thomas Gustafson då kom att bli en betydelsefull lärare:

han ställde frågor och så fick jag komma på svaren själv. Det var snillrikt ställda frågor som fick mig att tänka men också enkla saker som: varför spelar du saxofon? ... Resultatet blev en helt ny inställning till mig själv, publiken, sammanhanget. (OJ 2000 nr 11:23)

Saxofonisten Jonas Knutsson uttrycker sig uppskattande om Sahib Shibabs lärarstil; han undvek att besvara frågor om tips på skalor och övningar:

han hade ett mer filosofiskt sätt att närma sig musiken. Han pratade om form, uttryck, sväng – och hade en attityd som påminner om spelmännens, mer praktisk än intellektuell. (OJ 2002 nr 11:5)

Flera säger att en viktig uppgift för jazzpedagogiken är att lära musiker tänka själva. Pianisten och trombonisten Ulf Johansson Werre vill "lära eleverna att ta fram det man hör inom sig och använda det för att göra något som betyder någonting" (OJ 2003 nr 11:6), och Peter Asplund uttrycker sig delvis likartat:

Det gäller att ta fram det kreativa och personliga hos var och en ... jag råder dem att gå ut i skogen och öva, eller läsa den eller den boken av Dostojevskij, eller jobba med att sätta musik till Valhallavägen... Jag uppmanar dem att spela mycket och att vara sina egna domare – att inte ta för givet vad som är rätt och fel, utan tänka själva. (OJ 2004 nr 6:5)

Pianisten Cecilia Persson vittnar om Maggi Olins attityd som pianolärare:

Hon är cool och tuff och lärde mig att man inte behöver hålla på med att ursäktas sig själv... Man fick lära sig att spela fel, att spela fult, att spela för mycket. Hon fick mig att hoppa över en stor barriär av vanföreställningar. (OJ 2009 nr 5:10)

Saxofonisten Joakim Milder, professor i improvisation och ensemblespel vid musikhögskolan i Stockholm berättar om hur han i en kurs koncentrerar sig på språket och låter musikerna härma vanliga röster:

Man kommunicerar, man vill uttrycka någonting. Det är det som drabbar mig, alltså en röst som berättar någonting. Hur komplicerad eller enkel musiken än är. (OJ 2007 nr 7/8:7)

I kontrast till dessa röster säger sig trombonisten Bertil Strandberg helt vilja undvika att gå in på elevens personliga uttryck:

Man kan inte lära ut så mycket när det gäller själva improviserandet, men man kan göra desto mer rent instrumenttekniskt, arbeta med det hantverksmässiga ... tonen, energin, andningen, luftpassagen ... Jag vill däremot inte styra det personliga uttrycket. (OJ 2005 nr 12:6)

Några musikerintervjuer speglar den jazzpedagogiska dynamiken mellan å ena sidan tekniska färdigheter och kunskap om traditionen, å andra sidan det personliga uttrycket. Saxofonisten Klas Lindqvist vittnar om sina egna folkhögskolestudier i jazz som en problematisk erfarenhet. Han var vid denna tid verksam i en traditionellt inriktad jazzorkester och hade svårt att förlika sig med det fokus på egen kreativitet utan traditionsanknytning som han upplevde vid folkhögskolan:

Där fanns inte mycket anknytning till tradition. Det fick inte svänga ens, och det smittade av sig på eleverna. Så det var två flumår, då jag gick omkring i ett vakuum och inte fattade nånting, och sen åkte jag hem då och då och blåste rent med Second Line ... inom vissa konstnärsutbildningar i Sverige handlar det om att man ska "hitta sig själv". Du kastas in i ett mörkt rum, dörren stängs bakom dig och du måste själv hitta en väg att komma ut ... På Musikhögskolan i Stockholm, där jag studerar nu, finns en mer traditionell förankring som eleverna kan bygga vidare på. (OJ 2005 nr 10:4-5)

Trots enstaka röster som framhåller vikten av jazzmusikerns tekniska hantverk och traditionsförankring blir fokus på det personliga uttrycket alltmer dominerande i 00-talets OJ-uttalanden om jazzlärande.

Lära för jazzen eller lära för livet

Jazzutbildningarnas omfattning kommer mot slutet av den studerade perioden att kraftigt överskrida arbetsmarknadens efterfrågan. Mot 00-talets slut står det klart att alla som utbildar sig till jazzmusiker i Sverige inte kommer att ägna sig åt detta som huvudsysselsättning. Av dem som gick ut jazzlinjen våren 2008 på folkhögskolorna Skurup, Fridhem och Birka är det två år senare endast en person som livnär sig på musiken (OJ 2010 nr 3:31). I intervjuer med företrädare för jazzutbildningarna kommer en syn på jazzlärandets ändamål till uttryck, där personlig utveckling värderas högre än framgång i det yrkesliv man utbildas till. Pianisten Maggi Olin undervisar vid Skurups folkhögskola och svarar nej på frågan om det utbildas för många jazzmusiker: "Nej, det är upp till var och en. Det är en stor fördel för individen att man har fått spela och vara kreativ" (OJ 2007 nr 5:14). Studierektorn Mattias Nordqvist vid Birka folkhögskola uttrycker en liknande inställning:

Ambitionen att utbilda samtliga för ett yrkesliv som musiker är dömd att misslyckas. Men vi har även fokus på individen. Musikens kraft berikar livet oavsett vad man gör efter Birka ... Jazzimprovisation fungerar som en väg att hitta sig själv. (ibid.)

Vi har tidigare sett hur synpunkter på jazzlärande har kommit att fokusera på musikerns individuella uttryck, kreativitet och utveckling. Under oo-talet utvecklas denna argumentation ytterligare, så att jazzlärande kan framställas som ett *medel för personlig utveckling*, snarare än som en väg till målet att bli jazzmusiker.

En jämförelse mellan institutionaliseringen av jazzmusik och folkmusik

I utvecklingen mot formaliserat lärande på jazzområdet går det att urskilja både musikaliska och sociologiska paralleller till de folkmusiktendenser som nämnts i artikelns inledning. I musikaliskt avseende handlar ett dominerande perspektiv om rörelsen från gehörsbaserat till notbaserat lärande. I *OJ* förekommer synpunkten att även jazzen hamnat i "ett slags klassisk-musik-situation" (saxofonisten Lars-Göran Ulander, *OJ* 1989 nr 5:16) där "det finns pedagogiska material för varje ändamål" (saxofonisten Lars Gulliksson, *OJ* 1997 nr 3:21). Framför allt genom amerikanskt inflytande har jazzpedagogiken i väsentlig utsträckning kommit att baseras på notation och ett slags musikteoretisk ("chord-scale") kanon (Prouty 2012:55). Gehörsbaserade lärprocesser framställs emellertid i många av *OJ*:s musikerintervjuer som idealtypiska, och som motvikt och komplement till den not- och teoribaserade pedagogiken formuleras ansatser till ett svenskt, gehörsbaserat jazzpedagogiskt alternativ.

Musikers föreställningar om hur det bör vara utgör ett centralt sociologiskt perspektiv på folkmusikens och jazzens institutionalisering. Åkesson konstaterar i sin undersökning av nutida vokala folkmusik att inslaget av äldre folkmusikaliska överföringsmönster som musikalisk släkttradition nu är försvinnande litet i Sverige; folkmusikens förutsättningar har förändrats och dess karaktär av performans för publik har förstärkts till följd av en rad faktorer, exempelvis folkmusikers erfarenheter av flera olika musikslag, lättillgängligt arkivmaterial, formaliserade kunskaper och färdigheter, vana vid ensemblespel och vilja att försörja sig som musiker (2007:302). Vi har sett hur liknande teman berörs och problematiseras i *OJ*-debatten om muntlig tradition kontra institutionalisering, exempelvis i saxofonisten Nisse Sandströms yttrande: "Inga fake-books ska det vara – det man kan ska man ha i huvudet" (*OJ* 1983 nr 11:7). Åkesson pekar vidare på olika slags utveckling i folkmusikmiljöer som präglas av institutionalisering: *den individuella utövarens skicklighet* har kommit i fokus (2007:50), musikens performativa eller *presentativa* aspekter har stärkts, och övergången till *etablerad genre* är märkbar (a.a. 106). Åkesson menar vidare att den vokala folkmusikens klangkaraktär kan komma att förändras när sången blir ett heltidsarbete som man utbildats för (a.a. 236). Synpunkter och reaktioner på liknande utvecklingstendenser återfinns också bland *OJ*:s röster om formell jazzutbildning, där många varnar för likriktning och varnar om musikernas personliga uttryck.

Några skillnader präglar emellertid också utvecklingstendenserna på folkmusik- och jazzområdena. För det första saknar institutionaliseringen av jazzen i Sverige nationalistiska förtecken. Någon motsvarighet på jazzens område till den koppling mellan nationalistisk politik och strävan att höja folkmusikens status som kan iakttas i flera länder (exempelvis Irland och Finland; McCarthy 1999:6 respektive Hill 2005:30) kan inte beläggas i

OJ-debatten under den studerade perioden. För det andra är en pedagogisk tendens att framhäva inriktning på den egna kreativiteten och musikerns personliga utveckling tydlig i den studerade jazzdebatten men framstår inte som lika markant på folkmusikområdet.

Sammanfattning

De tre decennierna mellan 1980 och 2010 framstår genom inventeringen av perspektiv på jazzmusikaliskt lärande i *OJ* som en brytningstid beträffande synen på formellt och icke-formellt lärande. I en tidigare studie med jazzmusikerintervjuer (Bjerstedt 2014) noterades som nämnts några tematiska fält där synpunkter på jazzmusikaliskt lärande bryts mot varandra: (a) en äldre musikergeneration mot en yngre, (b) självlärda musiker mot formellt utbildade, (c) en "öppen" utbildningskultur mot en ortodox samt (d) förespråkare för äkthet mot förespråkare för virtuositet (a.a. 338–345). I analysen av de perspektiv på jazzlärande som uttrycks i *OJ* under perioden 1980–2010 kompletteras de nämnda aspekterna (a–d) med ytterligare tematiska fält för kritisk diskussion. Den pågående utvecklingen mot ökad institutionalisering kommenteras exempelvis i form av varningar för homogenisering och kodifiering, och i uttalanden som värnar om musiken som känslouttryck, om den muntliga traditionen, om svänget, om musikerns frihet och personliga uttryck.

Under 1980-talet framstår den självlärda jazzmusikern ännu som idealtypisk i *OJ*. Även formellt utbildade musiker pekar på vikten av självinitierade, gehörsbaserade lärprocesser. Även i de synpunkter på jazzlärande som uttrycks i *OJ* under 1990-talet framhålls ofta en nyfikenhetsdriven, självreglerad lärandeprocess där musikerns individuella uttryck, kreativitet och utveckling sätts i fokus. Enligt en dominerande uppfattning lär man sig att spela jazz huvudsakligen genom att själv lyssna och genom att spela tillsammans i sammanhang där medmusiker fungerar som informella "lärare". Inställningen till framväxande formella jazzutbildningar är kluven. Återkommande argument handlar om att jazzen inte i samma utsträckning som tidigare vidareförs som muntlig tradition, och att detta sägs få konsekvenser för äkthet, repertoarkännedom, sväng med mera. Musikens emotionella värden framhålls framför de intellektuella. Flera musiker varnar för homogenisering och kodifiering som konsekvenser av formell jazzutbildning. Musikhögskoleutbildning i jazz anses av många få konsekvenser för musikerns individualitet. I den pedagogiska debatten i *OJ* förekommer åsikten att man måste "leva musiken"; jazz sägs bara kunna läras genom att leva, inte genom att gå i skolan, och formell undervisning sägs krympa utrymmet för egna upptäckter. Inriktning på den egna kreativiteten och den personliga utvecklingen framhålls som viktig, och det anses angeläget att utveckla en särskild jazzpedagogik som grundas på jazzmusikens gehörsbaserade, muntliga tradition.

Från 1990-talet finns i Sverige möjligheter till en lång formell jazzmusikalisk utbildningsgång (kommunal musikskola–musikgymnasium–folkhögskola–musikhögskola) och även en växande bank av undervisningserfarenheter som möjliggör jämförelser mellan svensk och amerikansk jazzpedagogik. Mot bakgrund av sådana erfarenheter kan en rikare debatt föras, bland annat kring

det formella jazzlärandets konsekvenser beträffande traditionsanknytning och individualitet. Uppfattningar om den amerikanska jazzpedagogikens stränga metodik blir viktiga för hur den svenska jazzundervisningen söker och utvecklar sin särart. Under 00-talet har en betydande del av jazzlärarna vid folkhögskolor och musikhögskolor själva genomgått svensk och i flera fall även amerikansk formell jazzutbildning. Framväxten av en tydligare svensk jazzpedagogisk profil kan tänkas ha sin grund i denna erfarenhetsbas. Stuart Nicholsons pessimistiska spådom att "eleverna blir pedagoger som lär ut just sådan jazz som de har lärt sig i skolan" (*OJ* 2001 nr 11:26) tycks alltså inte fullt ut ha besannats. För musiker har skolorna blivit ett nytt slags mötesplatser, som i betydande utsträckning ersätter mötesplatserna utanför institutionerna.

Till skillnad från tidigare är det därför i ökad utsträckning just inom utbildningssystemet som musikers synsätt på jazz och jazzlärande formas och kommer till uttryck. Ett centralt tema i diskussionen kan sägas vara relationerna mellan olika jazzmusikaliska ideal, varav åtskilliga kan uppfattas som positioner på en skala mellan polerna *frihet* och *tradition*: alltifrån en bild av jazz som främst traditionsförvaltande till en bild av jazz som huvudsakligen ett kommunicerande av musikernas impulser i spelögonblicket. Det handlar om att spela "fritt" eller att spela "rätt" – bör jazzen i första hand vara ett uttryck för konstnärens individualitet eller för konventionsanknutna förväntningar? Det samlade intrycket av det studerade källmaterialet, de synsätt på jazzmusikaliskt lärande som kommit till uttryck i *OJ* under perioden 1980–2010, kan sägas vara att den svenska jazzpedagogikens inriktning delvis tycks ha ändrats, så att personligt uttryck och kommunikation – snarare än teknik och analys – kommit i fokus, och att jazzpedagogikens roll för musikerns personliga utveckling har kommit att betonas. Trots enstaka röster som framhåller vikten av jazzmusikerns tekniska hantverk och traditionsförankring blir fokus på det personliga uttrycket alltmer dominerande i 00-talets *OJ*-uttalanden om jazzlärande, och flera musiker påtalar att en viktig uppgift för jazzpedagogiken är att lära musiker tänka själva. ■

Referenser

Primärkällor

Orkesterjournalen (OJ) 1980–2010.

Litteratur

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj 2008. *Tolkning och reflektion:*

Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod. Lund: Studentlitteratur.

Arvidsson, Alf 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. Möklinta: Gidlund.

Bjerstedt, Sven 2014. *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. (Diss.) Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö.

- Folkestad, Göran 2006. "Formal and Informal Learning Situations or Practices vs Formal and Informal Ways of Learning". *British Journal of Music Education*, 23(2):135–145.
- Gullberg, Anna-Karin 2002. *Skolvägen eller garagevägen: Studier av musikalisk socialisation*. (Diss.) Luleå: Luleå tekniska universitet, Musikhögskolan i Piteå.
- Hill, Juniper Lynn 2005. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*. (Öpublicerad doktorsavhandling.) Los Angeles: University of California. https://www.researchgate.net/publication/242370610_From_Ancient_to_Avant-Garde_to_Global_Creative_Processes_and_Institutionalization_in_Finnish_Contemporary_Folk_Music (sidan besökt 25 oktober 2016).
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000. *Musik, medier, mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds.
- McCarthy, Mary 1999. *Passing It On: The Transmission of Music in Irish Culture*. Cork: Cork University Press.
- Nicholson, Stuart 2005. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved To a New Address)*. New York: Routledge.
- Nylander, Erik 2014. *Skolning i jazz: Värde, selektion och studiekarriär vid folkhögskolornas musiklinjer*. (Diss.) (Linköping Studies in Behavioral Science, 183.) Linköping: Linköpings universitet.
- Prouty, Ken 2012. *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- von Wachenfeldt, Thomas, Brändström, Sture & Liljas, Juvas Marianne 2012. "Manifesta och latent ideologier om lärande inom svensk spelmansrörelse på 1920-talet". *Nordisk musikkpedagogisk forskning* 13:115–130. Oslo.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning: En studie över tratering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*. (Diss.) Luleå: Luleå tekniska universitet.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk folkmusik*. (Diss.) (Svenskt visarkivs handlingar 5) Stockholm: Svenskt visarkiv.

Music-making and Folk Piety in Lithuania

Continuity and Change in Performing the Walking of the Stations of the Cross

Rūta Žarskienė

This article aims to shed light on processes of change in the music-making at Lithuanian Catholic Church festivals, from the introduction of Christianity at the turn of the 15th century to the present. With the coming of Christianity to Lithuania, the Continental tradition of Church feasts was rapidly adopted, and brought with it the culture of musical design. The prestigious brass and percussion instruments of the Renaissance and Baroque periods were originally used by the aristocracy and the military. The same instruments, however, were also used in parish feasts, religious processions and in the devotional walking of the Stations of the Cross. I analyse these musical customs in a historical perspective against the background of religious rites, control by governmental authorities, and the current revival of folk piety traditions in post-communist Lithuania. With reference to recent fieldwork, I focus on the role of such music-making with brass instruments during one of the most popular Catholic Church feasts in Lithuania – the Great Feast of the Samogitian Calvary.

Keywords: Brass Bands, Catholic Church Feasts, Folk Piety, Hymn-singing, Kettledrums, Lithuania, Post-communism, Samogitian Calvary, Stations of the Cross.

THE MAJOR PART of the Lithuanian population regards themselves as belonging to the Catholic Church.¹ Therefore, it is not surprising that Catholicism is closely intertwined with the traditional culture. However, 50 years of imposed Soviet ideology did not allow scholarly study of religious expression. Thus, folk religion never was considered a valid subject for study, even among ethnologists. According to Jurga Jonutytė, Soviet ideologists deliberately separated, as incompatible, the oral “folk” or “village” culture from the written “urban” culture. In this way, the majority of religious expressions remained cut off from the rest of folklore. They were assigned to the forms of expression that were “not indigenous”, but rather imposed on Lithuanian culture from outside (Jonutytė 2010:101). However, this artificial exclusion did not exist in Western Europe, neither in certain countries of the socialist camp (in particular Hungary). According to Gábor Barna, the ethnology of religion, which took its shape in Germany at the end of the 19th century, covers “so-called folk religiosity or popular religion supplementing the practice of dogmatic religions, the everyday practice of religion and, in general, an ethnological/anthropological approach to the study of religious life” (Barna 2004:7). It is obvious that folk religion is directly connected to a nation’s folk culture. Therefore, while folk religion

1. According to the 2001 census, Lithuania’s population is 79% Roman Catholic, 4.07% Orthodox, 0.78% Old Believer, 0.56% Lutheran, 0.2% Evangelical Reformed, 0.08% Sunni Muslim, 0.04% Jewish, 0.01% Greek Catholic, 0.01% Karaite; in addition, there are representatives of various other professed beliefs (<http://www.religija.lt/straipsniai/tyrimai-analize-nuomones/lietuvos-gyventojai-pagal-tikyba>). These nine creeds have a long history and are officially recognised systems of belief in contemporary Lithuania (<http://www.state.gov/documents/organization/134433.pdf>).

is based on Christian universals, its manifestation in a particular culture depends on ethnic specifics. Since the re-establishment of independence, Lithuanian scholars have been paying more attention to religious folk customs. Nevertheless, according to Jonas Mardosa, there should be more in-depth analyses of the underlying Catholic liturgical base for these traditions (cf. Mardosa 2004, 2012).

We can find practices of folk religion, or folk piety, in Lithuanian Catholic Church feasts, called *Atlaidai*.² This kind of traditional feast is still very much alive in the Lithuanian provinces, where, unlike in the big cities, it was notable for the great numbers of pilgrims, even during the Soviet era. Actually, today – despite rapid secularisation and migration processes – local people as well as those who return from major cities or from abroad, gather in large numbers for the main town feasts. They attend Holy Mass, visit the family graves, meet with relatives and socialise with former neighbours, and explore the feast's bustling market. Samogitia (Žemaitija) differs from other regions of Lithuania with its particularly lively feast tradition. Here, not only parish feasts take place, but also the Šiluva and the Samogitian Calvary feasts, which are of regional importance, and are the most famous in Lithuania. The Samogitian feast processions cannot be imagined without the noisy rattle of kettledrums and the solemn sounds of brass instruments. J. Mardosa notes in his study of the modern feast traditions in Lithuania that the small brass bands, which play alternating with the hymn singers and have thrived to this day, create a “unique Samogitian musical colour scheme for the feasts” (Mardosa, 2003:275). Brass bands were very popular throughout most of the 20th century in Lithuania. Besides taking part in Church festivals, they played at weddings, funerals and other family and community holidays in villages and small towns (Žarskienė 2009:151–165).

The main purpose of this article is to discuss elements of continuity and change in this musical tradition over time, and to present examples of contemporary practice; the latter is based on fieldwork done by myself and other Lithuanian ethnologists. However, I will start by going back to the roots of this musical tradition. I will show how the use of brass and percussion instruments, with aristocratic and military connotations, has emanated from different folk religion practices dating back to the Baroque era. The conceptual background is a discussion of continuity and change within these musical customs, taking into account the context of religious rites, the control by governmental authorities, and the current revival of folk piety traditions in post-communist Lithuania.

In 2014, I started to organise seminars devoted to Lithuanian folk religion and piety.³ Discussions revealed that religiousness and piety expressed not only Catholic but also national identity during the Soviet occupation. The main place in Samogitia for the display of these identities was the Samogitian Calvary, which had a long history and enjoyed a continuous popularity. Therefore, in this study, based on my fieldwork, I focus on the Great Feast of the Samogitian Calvary, where strong musical traditions are still alive. My identification of brass ensembles into three groups, according to their roles at the Feast, reveals social changes based on what kinds of musicians (professionals or amateurs) have participated in this tradition. A great part of the source material consists of interviews with active musicians and other

2. “Atlaidai” in Lithuanian means a feast granting indulgences. (<http://www.christusrex.org/www1/CDHN/healing.html#INDULGENCES>, <http://www.catholic.org/prayers/indulgw.php>). It refers to the belief that a person who attends a feast, or performs a pilgrimage or other devotional act, will be granted indulgences, which may be considered as acts of anticipatory penance (<http://library.villanova.edu/research/topic-guides/pilgrimages-and-indulgences/#anchor7>). Although this is the official explanation upheld by the Church, many people participate in the feasts as supplicants for blessings, for gratitude, and for health (Balkutė 2002). In common use, *atlaidai* is understood to mean a special annual parish feast, held on the day of the patron saint of the church. The term can also apply to an annual regional celebration, which is attached to the name of the place, for example, the Feast of the Samogitian Calvary. In addition to church rituals, there is also a secular part of the celebration — the fairs, markets, and other entertainment. That is why the Lithuanian word *atlaidai* is translated into English as *indulgence feast*, or — as I use it in this paper — simply as *feast*.

3. Seven seminars on this topic were organised from 2014 to 2016 at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore in Vilnius. Some of them are available online. See: http://www.liti.lt/lt/liaudisko_pamaladumo_seminarai/.

informants during my fieldwork in 2013–2015, as well as my own experience as an observing participant in the Great Feast of the Samogitian Calvary in 2004, 2006, 2013 and 2015. In my research, I also use fieldwork materials by the ethnologists Rita Balkutė⁴ and Rimutė Garnevičiūtė⁵.

From Historical Sources

The Grand Duchy of Lithuania was the last country to become Christianised in Europe; the Roman Catholic religion was introduced in the late 14th and early 15th centuries.⁶ With the coming of Christianity to Lithuania, the Continental tradition of Church feasts was rapidly adopted, and brought with it certain musical traditions: solemn processions with orchestras and singers, and pilgrimages to parish feasts or holy places, accompanied by brass and percussion.

In the Grand Duchy of Lithuania, the first church procession is mentioned in 1390, just three years after the Christianisation, when the legates of the Pope Boniface IX arrived in Vilnius and witnessed bishop Andrius (Pl. *Andrzej*)⁷ walking through the city in a solemn procession, accompanied by the king and other baptised Lithuanians (Griciūtė-Šverebienė 2011:19). In Teodor Narbutt's Lithuanian history, there is a citation from the diary of the German count Conrad Kyburg, who visited Lithuania in 1397 and witnessed the playing of wind and percussion instruments after the singing of hymns in Vilnius Cathedral. He also noted that giant kettledrums (*kotly*) gave out such a sound that it was reminiscent of an "imitation of military noise" (Narbutt 1856:139–140). All over Catholic Europe processions flourished, especially in the 17th and 18th centuries, after the Council of Trent 1545–1563 (Kelly 2009:126–148). Members of the Jesuit Order were particularly active in the implementation of the Council's reforms and Counter-Reformation ideas. According to Jūratė Trilupaitytė, a researcher of Jesuit musical activities in Lithuania, the Jesuits who came to Lithuania in 1569 used to organise processions in Vilnius for the feast of Corpus Christi. These were unique in their splendour and pageantry, displaying triumphal chariots with living pictures (symbolic figures of Love, Mercy, and Justice), performing singers and musicians, and the firing of guns. Many people came to watch from the whole town and its environs (Trilupaitytė 1995:116).

The militaristic elements were highly favoured in both secular and religious culture throughout the Baroque epoch in the Polish-Lithuanian Commonwealth (Bumblauskas 2005:277–431). Important events, such as the crowning of miraculous paintings, viewing of relics of the Holy Martyrs, or opening of new Synods of the Diocese, were accompanied by processions including many different musical instruments, and cannons were fired. For example, with the canonisation of three hermit monks from the Augustinian Order on June 6 1761, a great procession took place in Vilnius. From the start of the procession at the Subačius city gates, all the way to the Augustinian church, were heard trumpets, drums, French horns, trombones and "echoes of their graces – the entire Vilnius Basilian choir" as well as gun shots (Griciūtė-Šverebienė 2011:191). Although the bishopric of Samogitia was not as rich as that of Vilnius, even here, people tried to celebrate as magnificently as possible. For example, in 1752, the

4. Fieldwork material of R. Balkutė, done in Samogitian Calvary (2001, 2010), is held in the Folklore Archives of the Lithuanian National Culture Centre.
5. Fieldwork material of R. Garnevičiūtė, done in Salantai (2011), is held in Vytautas Magnus University, Department of Culture and Ethnology Studies, Manuscript Collection for Ethnology – VDU ER 2074, Vol. X.
6. The Grand Duke of Lithuania, Mindaugas (Lat. *Mindogus*), was baptised in 1251, and Lithuania was declared a kingdom by Pope Innocent IV. In 1253, Mindaugas was crowned king of Lithuania and his wife Morta became queen. After he was assassinated in 1263, Lithuania returned to paganism. While the Lithuanian state began expanding to the east and joined the already-baptised Slavic tribes (Kievan Rus), part of the eastern Lithuanian nobility adopted the Orthodox faith. Lithuania with all its inhabitants was officially Christianised into the Roman Catholic faith in 1387 by the King of Poland, Jogaila (Pl. *Władysław II Jagiełło*), and his cousin Vytautas (Lat. *Alexander Vitoldus*), Grand Duke of Lithuania. Samogitia was Christianised in 1413, as this region was officially reclaimed from the Teutonic Order to Lithuania after the battle of Grunwald in 1411. In the first half of the 16th century, the teachings of Martin Luther, and later Calvin, were spread throughout Lithuania by members of the nobility, who had studied at West European universities. Soon a large part of the aristocracy adopted Protestant ideas, but the rulers of the Polish-Lithuanian state never abandoned Catholicism. Although Protestantism existed in Lithuania until the end of the 17th century, already in the second half of the 16th century people began to return to the Roman Catholic faith (Vardys 1997:39–173, Gidžiūnas 1991:131–138).
7. Christianity, together with European culture, came to Lithuania via Poland. For a long time bishops and priests were Polish, and members of the nobility studied at the university of Krakow. Therefore, it was natural that Polish became the language of the upper class, and it gained special prevalence during the Polish-Lithuanian Commonwealth era (1569–1795) (Trimonienė 2001:501).



Fig. 1. Brass players in procession, 2010. In the background the Basilica of the Visitation of the Blessed Virgin Mary. Photo: Rita Balkutė.

bishop of Samogitia, Antanas Domininkas Tiškevičius (Pl. *Antoni Dominik Tyszkiewicz*), called a synod in Varniai. The solemn procession of the synod went from the bishop's manor to the Cathedral, and at the end of the procession the Samogitian bishop himself followed. The rear of the procession was also strengthened by guards, soldiers and the townspeople of Varniai, equipped with swords and raised flags. The solemnity was increased by the constant sound of ringing bells, music playing, and echoing cannon salutes (Griciūtė-Šverebienė 2011:56, Čerskis 2013:97).

Inventory documents of the church, the monastery and the monastic orders from the 17th and 18th centuries show that even in local feast processions, kettledrums were used; they were known as “hussar” or “Cossack” drums. Their purpose was noted – they were procession drums. Brass instruments were played as well, usually trumpets and French horns (Griciūtė-Šverebienė 2011:135–138). The significance of these instruments is indicated by various financial accounts. One of those documents belonged to the Scapular Archconfraternity at the Church of All Saints in Vilnius, where it is noted that in the second half of the 17th century, the Archconfraternity paid four gold coins to the trumpeters and drummers for following the procession of the Corpus Christi octave. For following the procession to the Calvary, the trumpeters, drummers and those who carried the kettledrums were paid three gold coins (op. cit. 136, 81–82). The importance of music in the religious celebrations of that time is shown also by the fact that the fraternities, lacking their own musicians, invited these from neighbouring parishes. For instance, in Samogitia, trumpeters from Alsėdžiai were invited to play in the nearby town Lieplaukė, and for playing during the feasts of St. George, the Holy Ascension, and Trinity, they were paid seven gold coins. For playing during nine annual festivals, the same musicians were paid 20 gold coins from the budget of the monastic order (op. cit. 137–138).

In Samogitia, small brass bands became integral participants of folk rituals in the 19th century. In the 20th century, five to seven musicians used to play at weddings, baptisms, funerals, and church holidays. Even today, brass



Fig 2. Map of present-day Lithuania.
The green area is Samogitia.

music is heard during funerals, Easter and the titular church feasts⁸ in this region of Western Lithuania. If a village does not have their own musicians, these are hired from another parish, just as was the custom 300 years ago. The survival to this day of brass music-making at feasts in Samogitia can be related to the musical traditions of the Great Samogitian Calvary Feast, one of the most important Catholic Church feasts in Lithuania.

Music-making During the Great Samogitian Calvary Feast

From Establishment to the Mid-20th Century

The site of the Samogitian Calvary (Lith. *Žemaičių Kalvarija*) is the most significant pilgrimage centre in Samogitia (see map in Fig 2). This place is made famous by its Great Feast devoted to the Visitation of Virgin Mary and by a miraculous painting of the Virgin Mary with the Baby Jesus, held in the church. The Great Feast takes place every year in early July, always starting on a Friday, and lasting for twelve days.

“Calvary” refers to the Stations of the Cross, or the Way of the Cross (*Via Crucis*), also known as the Way of Sorrows – one of the most popular devotions in the Roman Catholic Church. It commemorates the most important events on the day of Christ’s crucifixion: his final walk through the streets of Jerusalem, carrying the Cross to the Mount Calvary (Golgotha), and his death on the Cross. In the Middle Ages, throughout Europe believers

8. During Easter morning rituals and local feasts, brass bands play hymn tunes alternating with the choir in the procession, during Mass and in the traditional march after Mass.

tried to visit the Holy Land, to walk the Way of the Cross contemplating the suffering of Jesus. However, pilgrimages to the Holy Land were very dangerous and expensive. Therefore, Calvaries started to be built in Europe. One of the earliest Calvaries in Western Europe was established in 15th century Spain.⁹ In the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth, the first Calvary was built in 1604 near Cracow, and the second in 1628 in Pakość. The third one began to be built in 1637 by bishop Jurgis Tiškevičius (Pl. *Jerzy Tyszkiewicz*) in Gardai, in northern Samogitia (cf. Vasiliūnienė 2010:33-66). It is a Dominican-type Way of the Cross, with nineteen chapels containing twenty stations, called *Kalnai* (hills). This naming may have its origin in the fact that the chapels were built on hills, and believers had to climb them while praying.

The Samogitian Calvary is famous for not only the Great Feast and miraculous painting, but also for the tradition of hymns, called the same as the Way of the Cross – *Žemaičių Kalvarijos Kalnai* (Samogitian Calvary Hills) or simply *Kalnai*.¹⁰ This is a continuous strand of prayers and hymns, meant for the walk through the Samogitian Calvary and for reflection on the suffering of Christ. *Kalnai* could be sung unaccompanied or interchangeably with brass instruments. Believers recite prayers at chapels, or stations, and sing hymns when they walk from one chapel to another. If musicians take part in the processions, the hymns are performed by the brass ensembles as well as by the singers. Altogether, there are 21 special prayers and three common Catholic prayers (Our Father, Hail Mary and Glory be to God), 22 different hymns, and two prayer-hymns. Since this is a live folk tradition, it is inevitable that tunes of hymns in different places will slightly differ. Nevertheless, even today local people try to sing hymn melodies as they heard them from their childhood. Therefore, in this study the *Kalnai* tunes are treated as a constant element, representing the continuation of tradition.¹¹

Since the establishment of the Calvary in Samogitia in the 17th century, the place has been visited by many pilgrims. The famous Lithuanian writer, Bishop Motiejus Valančius (1801–1875), describes customs of pilgrimage in the mid-18th century as follows:

The pastors, having gathered together their parishioners, with drums, brass instruments, altars and all the pomp of the church went to the Feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary ... Entering the town, the young men would wave flags, beat kettledrums, blow trumpets and shoot guns, while the old people and women would sing and shout, because it was a great honour to be the parish that would enter with the greatest noise. (Valančius 1972[1848]: 358-359; translation by Gabriella Žičkienė, 2016)

Several times, authorities unsuccessfully attempted to ban large processions; pilgrimages to this place never ceased. In 1763, Bishop Jonas Dominykas Lopacinski (Pl. *Jan Dominik Łopaciński*) learned about the inappropriate behaviour of some pilgrims and banned mass processions to the Great Samogitian Calvary Feast (Valančius 1972[1848]:359). Tsarist Russia fought the Catholic Church especially fiercely after the third division of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1795. Once the Grand Duchy of

9. See the article “Way of the Cross” from *The Catholic Encyclopedia* <http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>

10. In 1681 Jurgis Kasakauskis (Pl. *Georgius Kossakowski*), a Dominican, published in Vilnius a Lithuanian prayer book with hymns, intended for those who visited the Calvary stations. The Samogitian Calvary Hills prayers and hymns were first published in this book (the chapter “The Bloody Way of Jesus Christ or Prayers Suitable for the Chapels of the Samogitian Calvary”) (Kossakowski (1849 [1681]:221–287). The book was issued in 47 editions until the end of the 19th century. The origin of these hymns was studied by the literary scholar Mikas Vaicekauskas (2005) and the musicologist Alfonsas Motuzas (2003).

11. The *Kalnai* are still sung and played with brass instruments in Samogitia, not only when walking around the chapels, but also at wakes, death anniversaries, during Advent, and Lent. About the Samogitian Calvary Hills, prayers and hymns, singing and playing them during funeral rituals, see Žarskienė 2013.

Lithuania was incorporated into the Russian Empire, Russian authorities wanted all Catholics (Lithuanians, Samogitians, Poles, etc.) to speak Russian, to give up their customs and to convert to the Orthodox faith. This struggle intensified with the Russian government's answer to the 1863–1864 uprising, after which processions and solemnity were banned, seminaries and monasteries were closed, and some Catholic churches were remodelled into Russian Orthodox churches. (Merkys 1999:584–646, Vidmantas 1995:77).

Journeys to the feasts at the Samogitian Calvary gained a “second wind” in the early 20th century, when the bans of the Russian Empire were lifted, and particularly after 1918, when Lithuania restored its independent state. The journalist and future long-term head of Soviet Lithuania, Justas Paleckis, in 1930 described in colourful detail in his newspaper *Naujas žodis* (New word) the pilgrims and solemn procession of the feast:

A great procession with a great number of people. Four police officers on horseback and numerous stewards would barely be able to contain order beyond the baldachin. As people would approach the church, all the bells would ring, the orchestra played, people sang. In other words, people would praise God with various sounds, as was stated in the Psalm. (Paleckis 1930:290; translation by Gabriella Žičkienė, 2016)

From his text, we also learn that during the same year, at the solemn end of the feast, the choir of Telšiai sang at the cathedral, accompanied by organs and a symphony orchestra (op. cit. 291).

Jonas Totoraitis, in his 1937 book commemorating the 300-year anniversary of the Samogitian Calvary, harks back to the Baroque period. In this guide for pilgrims, the author also describes the travelling pilgrim groups of his own time, provided with all the necessities for solemn processions (a cross at the front, altars, and flags), and how they were met in the Samogitian Calvary town. There would be between nine and thirteen such organised groups daily; the pilgrims were led by priests or other members of the clergy. Some had a brass band, which accompanied their hymns, or at least a kettledrum, popular in Samogitia. (Totoraitis 1937:5–6).

Oppression During the Soviet Occupation

The solemn tradition of walking the Stations of the Cross lived on even during the Soviet occupation. At that time, the Station chapels of the Samogitian Calvary and their visitation had become a form of resistance. During the Soviet era, all monasteries and convents, as well as some churches, were closed. The names of streets, squares and even cities were changed (for example, the town of *Žemaičių Kalvarija* [Samogitian Calvary] was renamed as Varduva) in an effort to erase any association with religious constructs and symbols. There was even an attempt to prohibit the celebration of Christian calendar holidays (Christmas Eve, Christmas Day, and Easter). Other holidays were renamed to “neutralise” and to disconnect them from their religious context. For example, Shrove Tuesday was renamed the Winter Festival, and All Souls Day became a Day to Remember the Dead (Bogušauskas and Streikus 2005:296–297).

The same transformations took place in other Soviet satellite countries. Polish ethnomusicologist Piotr Dahlig writes that fêtes, fairs, and church fairs in small towns “were replaced with crowds celebrating to mark anniversaries of the rise to power, rallies of leaders. Instead of village spring pageants the crowds would flock to large towns or the capitals (for example on 1 May)” (Dahlig 2010:43). German scholars name the German Democratic Republic one of the most “de-churched” regions of Europe, which was the result of the anti-Christian policy of the Socialist Unity Party of Germany (SED) (Sweers 2010:76–77)¹². In comparison, repression against the Catholic Church and other Western Christian denominations was even stronger in non-Orthodox republics of the Soviet Union. In order to suppress the peoples’ religiosity and piety in Lithuania, the Calvaries of Vilnius, Vepriai and Beržoras were absolutely destroyed; more than once the Hill of Crosses in Šiauliai was mowed down to the ground. Attempts were also made to close and desacralise the Samogitian Calvary Chapels. In 1953, a few days before the Great Feast, the Chapels were given over to the “care” of the local collective farm. This provoked a major incident: the pilgrims came and arbitrarily removed the door locks from the chapels and, despite attempts by the militiamen¹³ to stop them, proceeded to walk the Stations of the Cross (Streikus 2006:340).

From 1957, a number of measures were taken by community authorities with the intention that fewer people would come to the feasts: secular events were organised (a Samogitian festival at Lake Plateliai was organised at the same time as the Great Samogitian Calvary Feast and, in parallel to the Šiluva feast, other celebrations were introduced by the river Dubysa). The media attempted to “unmask” the sanctity of these places, and state transport was banned for the pilgrims going there (op. cit., 341). While all these measures temporarily reduced the number of pilgrims, still many people persisted to travel to the feasts of Samogitian Calvary and Šiluva, as well as other church festivals throughout the Soviet era. According to a 46-year-old musician from the town of Varniai (Telšiai district) “even under the Russians, during the feasts or at Easter, there were masses of people”.¹⁴ Participation in feasts, besides the sense of sacral purification, also became a form of resistance against atheisation, and was a way of expressing national protest against the Soviet occupation. Guntis Šmidchens in his book *The Power of Song* notes that the poet Maironis (an activist of the Lithuanian national revival in the 1900s)

consolidated firm links between Lithuanian nationalism and Roman Catholicism. He defined Lithuanian identity, and along with it Lithuanian religious identity, in opposition to the Polish language and culture that was dominant among nineteenth-century clergy and rural gentry in Lithuania. It is in this context he wrote a poem of prayer to the Virgin Mary that was soon incorporated into the Lithuanian-language Mass. (Šmidchens 2014:96)¹⁵

Despite various kinds of interference and persecution, for the people of Samogitia it became a matter of honour to come to the Great Samogitian Calvary Feast and participate in the most pompous manner – with brass bands.

12. Papers from an ESEM seminar on “Music traditions in totalitarian systems” were published in *Musicology Today*, Vol 7, 2010.

13. In all republics of the Soviet Union the police was entitled *militia* (Russ. милиция).

14. Interview made by the author in July 2014 during fieldwork in Požerė village (Šilalė district) (LTRF cd 1151/5/).

15. The poem by Maironis, “Hymn to Mary”, once set to music by composer Česlovas Sasnauskas at the beginning of the 20th century, became the hymn “Marija, Marija”. This hymn, asking God for help and protection from enemies, became especially popular during the Soviet era. It is widely sung today; thus, one can call it a special hymn of folk piety.

During my fieldwork in the Telšiai district (February 2014), a 65-year-old brass musician recounted an incident during the Great Samogitian Calvary Feast in the late 1960s or early 1970s. According to him, as musicians stood out from the rest of the people in the crowd, they were arrested by militiamen, put in a “*voronok*” (militia car), and locked in prison for 24 hours or longer.¹⁶ Interviewees said that the KGB, with the help of militiamen, used to try to arrest the musicians before they left for the Hills, since during the procession the officers usually did not go near the brass players, as they were afraid that the pilgrims might attack them.¹⁷ In his article “Ethnomusicology in times of trouble” on music during wars, conflicts, forced migrations, etc., Timothy Rice cites David McDonald’s interview with a Palestinian musician, who said, “music is resistance” (Rice 2014:196). In the Lithuanian case, resistance was expressed by hymn singing and, especially, by the sounds of trumpets. The mournful ceremonial sounds of brass seemed to affect the participants of rituals emotionally and encourage them to empathise with the suffering of the Lord. This especially irritated the Communist government, which through various means tried to reduce the outbursts of folk piety.

Present-time Practices

In speaking of the current, independent, post-communist Lithuania since 1990, I will turn to my own and Balkutė’s field work done at the Samogitian Calvary and other places in this region. When asking elders who had been constant visitors to the Great Feast what happened after the restoration of independence in comparison with Soviet times, interviewees noted that the Feast was flooded with “new” pilgrims. Music pedagogues and their students, and staff of cultural centres and their musical groups, who during the Soviet period could not pray publicly, started to come to the Feast. The self-taught musicians were slowly replaced by academically trained musicians. The tradition of music-making began to change when instrumental pluralism appeared; folk group participants and young pilgrims came to the Samogitian Calvary, not with traditional brass instruments, but with the zither-type folk instrument *kanklės*, guitars, a drum and a wooden trumpet.¹⁸ By playing *kanklės*, guitars and drum as an accompaniment to the singing, they changed the musical structure and sound of *Kalnai* hymns from voice *or* instrumental to voice *and* instrumental. Guitars also appeared when groups of young people came to the Great Feast with Franciscan friars; they sang modern popular hymns, accompanied by this instrument. However, when walking the Stations of the Cross, both the friars and the young people sang the *Kalnai* in the traditional manner, which they had learned in their childhood, that is, without accompaniment.¹⁹

It should be noted that the *Kalnai* are performed antiphonically. When these hymns are performed vocally, usually men sing the first verse (or half of the verse), and women sing the second. When *Kalnai* are performed with a brass band, the first verse (or half of the verse) is sung, whilst the second is just played. While the brass instruments play, people will silently read or consider in their mind the omitted part of the text. The intention of the brass players is not simply to repeat the melody of the stanza, but to play the melody as if it were the actual text of the hymn. In this manner, only the words of every other stanza are sung. While the melody is played

16. Interview done by the author in February 2014 during fieldwork in Telšiai district (LTRF cd 989/5/).

17. Data from the author’s fieldwork, done in 2013–2015 at the Samogitian Calvary, Beržoras, Požerė, Plungė, Telšiai, etc.

18. Video cassette filmed in 2001 by Rita Balkutė. On another occasion, folklorists tried to restore “ancient tradition” by playing the *Kalnai* with a set of reconstructed wooden trumpets, not brass ones (see Žarskienė 2012:392).

19. Video cassette filmed in 2001 by Rita Balkutė, and data from an interview with a 41-year-old Franciscan friar, recorded by the author in 2012 in Vilnius.



Figure 3. Two young drummers near the Basilica. July 2015. Photo: Rūta Žarskienė.

by the band, the singers pray or read the text of the stanza in silence. Thus, every second verse disappears and in the storytelling of Christ's Passion, and the logic sequence seems to be lost. However, this way of performing is a surprise only to those who are unfamiliar with these traditions, not to the Samogitians who grew up with the *Kalnai*.

From Balkutė's video material it is clear that besides the young folk groups, older pilgrims walked the Stations of the Cross performing *Kalnai* in the traditional manner, just singing or singing and playing brass instruments alternately. Therefore, even though in the 2000s the musical tradition of visiting chapels was infused with new trends, there were always those who tried to pray and sing as their parents and grandparents once did.

Visiting the Great Samogitian Calvary Feast several times, I could sense the power of folk piety from the disposition of the pilgrims and the general atmosphere of the event. The playing of the brass band accentuated the effect. Therefore, in 2013 on July 8, I came to the Feast together with people from the St. Francis of Assisi (Bernardine) Church in Vilnius. I photographed and filmed the procession, and talked to the musicians and pilgrims. Bells were ringing, kettledrums thumping, hymns and brass instruments were sounding; beyond the churchyard fence, a festive market was held with traditional candy, devotionals, and religious publications. To me, and to the pilgrims from Vilnius, everything seemed to be very traditional, as in the beginning of the 20th century or as an "imagined past". However, at the same time there were the realities of the 21st century: the drums were no longer beaten by men as they were before²⁰, but rather by two young girls; the folk singers from Gargždai sang alternating with the playing of professional brass musicians from Telšiai and, at the fair, colourful privately-issued CDs and booklets were sold.

20. Traditionally in Lithuania as in other European countries (see: Jackowski 2006, etc.) kettledrums were beaten by men. This is evident from above-mentioned historical sources as well as 20th c. literature (see: Gričiūtė-Šverebienė 2011:81, 135–138; Ragaišis 1906:43, Paleckis 1930:291; etc.).



Figure 4. Brass band musicians from Telšiai and behind them folk singers from Gargždai near the Stations of the Cross chapel. 8 July 2013. Photo: Rūta Žarskienė

A call to attention was made through the synchronised beating of drums. It began with quite scarce strokes, then the pace gradually accelerated, a short tremolo ended with staccato, and then it began all over again (cf. video example). The choir, which sang during the Holy Mass, sounded magnificent, and the hymns were accompanied by an organ. Some pieces (such as the beginning of the hymn “Our Lord, Creator”) were performed by the choir alternating with the brass band. This day was dedicated to the consecrated life and the deanery of Gargždai; therefore, traditional hymn-singers from Gargždai, who accompanied the procession in visiting the chapels, sang the *Kalnai*. Especially memorable were the songs by the male singers and the powerful voice of the lead person, who vigorously began all the hymns and, together with the prayers, rapidly recited by the young seminarians, gave a tempo for the very fast walking pace. This greatly surprised those who participated for the first time in the feast. There was not even time to look around, we had to concentrate and rapidly walk seven kilometres up and down steep hills. However, this pace, it seemed, was normal and even rather slow for those who were regular participants.²¹ The singers of Gargždai – men and women who sang wholeheartedly the first half of the verse – were answered by the Telšiai trumpet players, and the newcomer pilgrims from Vilnius. The latter tried to out-sing the brass band, as they did not know the peculiarities of *Kalnai* hymn performance requiring that they should keep silent when the trumpets play. Professional brass

21. When I asked people who regularly go to the feasts why the pace was so fast, they acted surprised and claimed that this time the pace was slower than usual due to the brass band – it is much faster without a band. A fast pace in general is accepted as the norm and the entire ritual usually requires around three to three and a half hours.

players from Telšiai played with two trumpets, a euphonium, and a tuba during Mass and the procession; they were invited so that the people from Vilnius could see the “true” *Kalnai*. Somewhere around the middle stop on the Way of the Cross, a conflict started between the singers and musicians; the melody version of a certain hymn sung by the people from Gargždai was different from the version known by the musicians from Telšiai. This kind of conflict is common in these situations, as melodies naturally tend to differ in different places.

After having walked the hills with the group of pilgrims from Vilnius, led by two bishops and a group of priests and Franciscan friars, everyone returned to the Basilica and sang together with the Gargždai hymn singers. Three hymns from the end of the *Kalnai* were sung in the traditional antiphonic manner: “Gracious Queen”, “Holiest Mother of the King of Heaven” and “Dearest Jesus”. At the very end, as if wishing to further consolidate the moment of solemnity, the aforementioned representational hymn of folk piety “Marija Marija” was sung.²² ([video link here](#))

The Roles of the Musicians

The singularity of the Great Samogitian Calvary Feast is, according to a 47-year-old musician from Klaipėda, that it is a “gathering of brass players”.²³ A 49-year-old interviewee remembers that when she visited the Samogitian Calvary for the first time about 36 years ago, there were so many musicians: “Some on one hill, some on another. Inside the church, it almost seemed like the church was swaying, you could neither enter nor leave; one group of trumpets would enter, another would leave, such was the traffic [...]”.²⁴ It turns out that this tradition is alive even today. A 53-year-old man, who had been taking part in the Feast every year since his childhood, told that usually, especially on the weekends, three to four groups of musicians used to wait in the churchyard until a groups of pilgrims without brass players of their own would hire them, to play and pray together while walking over the hills.²⁵

When asked about the composition of the brass bands, the interviewee from Klaipėda explained that they used to play as a quintet (the classical composition of a brass ensemble); later, the number of musicians began to decrease to two or even one musician: “only two would go. This year only one person took part, a musician from Mažeikiai with a French horn. It seems that money is shared more easily this way”.²⁶ The musicians would be remunerated with a donation by the pilgrims who were gathered at the chapel. Usually, the musicians would go among the praying people with a cap at the fifteenth station of the Way of the Cross, and the pilgrims could donate as much money as they saw fit.²⁷ Some groups of musicians, who came to the Samogitian Calvary to earn money, would walk the hills the first time as a sacrifice to God, fulfilling a promise, “for free”, while the other times they would do it “for pay”.²⁸ Usually musicians would lead the hymns, while the prayers would be led by priests, or clerics. If a group of people who wish to walk the hills “privately”, without a priest, invite musicians, then the musicians lead all of the rituals for the procession.

Summarising the material collected during recent and earlier fieldwork, we can see that in the feasts of the Samogitian Calvary, three different combinations of roles and functions for the musicians can be identified:

22. Cf. footnote 15.

23. Electronic message from 2 September 2013.

24. Data recorded by R. Garnevičiūtė in 2011 in Salantai (VDU ER 2074, vol. 10, p. 96).

25. Data recorded by the author in 2013 in Vilnius (LTRF cd 1151/01/).

26. Electronic message from 2 September 2013.

27. Having participated since childhood in many feasts, the man remembered that his father, having joined a group that walked with the musicians, would give them 5 or 10 roubles. According to him, these days people give the musicians similar donations (interviewed in 2013) around 5–10 litas, less often up to 20 litas (LTRF cd 1151/01/).

28. According to the aforementioned 53 year-old interviewee, the old musicians would do so. But even today, young students and fresh graduates who come to the feasts, whether with their parents, relatives, or on their own, first walk the hills and later “earn” some money (LTRF cd 1151/01/).



Figure 5. Musicians leading the procession along the Samogitian Calvary hills. July 2010. Photo: Rita Balkutė.

1. Musicians only play. Usually professional musicians are invited to play *Kalnai* tunes in official processions, during which the relic of the Holy Cross is carried, and during Mass in the church. (This is an example of the above-described participation of the Vilnius Bernardinai parish at the feast.) Often an agreement is reached with the musicians beforehand; the choir leader approves the repertoire to be sung during Mass. In this case, the musicians who visit the chapels only play, alternating with the singers in antiphony. The solemn procession and the prayers are led by the priests, and/or bishops and other clerics. The brass band includes four to six musicians.
2. Musicians lead prayers as well as sing and play. The musicians are usually raised in a traditional environment, self-taught or having some musical education. At least one of them knows the course of the Stations of the Cross very well and, with a strong voice, leads the groups of pilgrims who go over the hills “privately”. The pilgrims agree beforehand, or on that same day, who will lead each station. Such a group of pilgrims²⁹ often go praying by themselves, without a priest. In such a case, the musicians are invited to join, or they form a group just for the procession and perform all of the leading functions: lead the pilgrims along the Way of the Cross, say prayers, begin or on their own sing and play hymns. The brass ensemble contains two to five musicians but might also be reduced to one.
3. A midway option is also possible, when the prayers are led by the elders of the group of pilgrims, while the musicians sing and play the *Kalnai* hymns. The musicians are usually, but not always, professionals. They may arrive with their own parish or be invited by the priest

29. The group might consist of relatives meeting after a long time, work colleagues, or pilgrims who did not know each other beforehand.



Figure 6. Musicians from Mažeikiai singing the Kalnai hymns July 2010. Photo: Rita Balkutė.

of another parish. The musicians sing together with the pilgrims and play instrumental responses, and in addition, they usually play at the Holy Mass. This procession is commonly led by priests or by the active parishioners, who also say the prayers. The brass band is usually composed of four to six musicians.

Thus, it is obvious that the same group of musicians, depending on the situation, might perform the different roles described above. From conversations with musicians and other interviewees it became clear that the roles performed by professional musicians can often be applied to the first and third cases, while self-taught and/or slightly trained musicians (the majority of them of an older age) usually perform the roles described in the second (sometimes third) case.

These different roles of the musicians, determined by their musical skills, preparedness, ceremonial knowledge, etc., might have an impact on the quality of the performance, and on the musical structure in a broader sense. They also indicate a rather wide span in social and ritual functions, as the musicians can limit themselves to playing and singing the hymn tunes, or they can expand their activities by taking on the role of temporary priest, and so become religious leaders and directors of the whole event. An open question is if this expansion is connected to an enhancement of the musicians' payment. The Italian ethnomusicologist Giovanni Giuriati, when discussing which factors affect the changes in musical traditions, writes, "change in the musical structure is an index and a signal of changes in the social structure that continue until now." (Giuriati 2010:26). He gives an example of the Carnival in Montemarano, where "nowadays the local success of tarantella

is such that several young players consider it as a possible source of income (primary or, mostly, secondary)” (op. cit. 26).

So do the musicians at the Samogitian Calvary today. According to Alan P. Merriam, musicians are specialists and therefore naturally they should be paid (Merriam 1964:124). But is playing for money typical only for the present, or the recent past? The historical research behind this article shows that the musicians were paid for their services at feasts in the 17th and 18th centuries, and possibly even earlier. We can surmise that they were most likely professionals, belonging to the musicians’ guild, and this was their primary work. In the 20th century, the social status of musicians changed constantly. In the 1910–1930s, both professionals (during special festivities) and amateurs played at the Samogitian Calvary. During the period of Communist persecution, when participation in church-related events could mean losing one’s job, only amateurs would play at the feasts. Most of them were practising Catholics, who considered playing music not only as a means to make money, but also as an act of resistance and piety, that is, a sacrifice to God (therefore, their payment was freely-made donations from the pilgrims). During the Soviet times, when parish pilgrimages were forbidden, the visitation of the Stations became a private affair, and the need arose for leadership in the ritual. Thus, the musicians took over the responsibility for leading the prayers and often the singing as well. With the changing times, we observe several aspects of change in the tradition, for example, concerning gender as well as status of the musicians. Women instead of men may beat the kettledrums today, and professional musicians slowly replace the amateurs. The attitude of the musicians toward this tradition, closely associated with folk piety, is changing, and their performance methods and functions are changing as well.

Conclusion

In this article, while addressing the question of continuity and change, I have discussed the musical tradition of the Church festivals from the end of the 14th century to the present. My primary focus is on the Great Samogitian Calvary Feast, where music-making has a particularly important place in the ritual walking of the Stations of the Cross. From the very beginning of their creation in the mid-17th century, chapels of the Samogitian Calvary were the centres for solemn processions, accompanied by hymns and the music of brass instruments and kettledrums. This tradition developed during the Baroque era, survived the repression of Tsarist Russia as well as Soviet Russia, and is still alive today, which shows a strong continuity. During the Soviet era, walking the Calvary with brass instruments could imply a folk expression of national resistance against the occupation and Communist atheisation. Once pilgrimages were officially banned, musicians started to lead the pilgrims in the walking of the Stations, taking on the role of priest, sometimes also the role of hymn singers.

Changing political and economic systems usually affect shifts in traditions. Fieldwork research reveals that at the turn of the 21st century, women started to be active in the music-making process, replacing men in playing kettledrums at the Samogitian Calvary. Thus, in the post-communist period,

both instrumental and performative pluralism have appeared with the coming of “new” pilgrims. Hymns started to be accompanied by *kanklės* and guitars instead of being performed only by singing or singing in alternation with brass. Simultaneously, however, traditional performance remained in these rites of folk piety. To this day, during the Great Samogitian Calvary Feast, pilgrims walk the hills with brass ensembles, usually composed of two to six musicians. Their roles may differ from simply playing the melodies to leading everyone over the hills with prayers and hymns, which indicates a wide span in the ritual functions of the musicians. Though amateur musicians, especially those who were raised with the *Kalnai* tradition, are better accustomed to this, they are being slowly replaced by musically educated performers. With the return of professionals, performance style is changing – changing the musical design of the *Kalnai* as well as changing the musicians’ views of their roles and functions, and their attitude toward the folk piety tradition itself. ■

References

Non-printed Material

Fieldwork material (interviews, sound, photo and video) by the author from 2004, 2006, 2013–2015 at the Samogitian Calvary, Beržoras and other places in Samogitia.

Personal Interviews

Interview with 41-year-old a Franciscan friar, recorded by the author in 2012.

Interview with 47-year-old musician from Klaipėda. Electronic message to the author 2013-09-02.

Lithuanian Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Interview recorded by the author with a 65-year-old male musician in February 2014 during the fieldwork in Telšiai district. LTRF cd 989/5/.

Interviews recorded by the author with a 53-year-old man (born in Plungė) in 2013 in Vilnius, and with a 46-year-old male musician in July 2014, during the fieldwork in Požerė village (Šilalė district). LTRF cd 1151/1, 5/.

Manuscripts

Vytautas Magnus University, Kaunas, Department of Culture and Ethnology Studies, Manuscript Collection for Ethnology

Transcribed material from Rimutė Garnevičiūtė’s fieldwork.

Interview with a 49-year-old female musician recorded in 2011 in Salantai. VDU ER 2074, Vol. X.

Video Material

Lithuanian National Culture Centre

Video cassette filmed by ethnologist Rita Balkutė during the Great Samogitian Calvary Feast in 2001.

Lithuanian Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Videocassette filmed by the author during the Great Samogitian Calvary Feast on July 8, 2013. LTRV 597.

Photo Material

Lithuanian Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Photos made during the Great Samogitian Calvary Feast by the author, July 2013 and July 2015. LTRFt 16979, 20280.

Lithuanian National Culture Centre

Photos made during the Great Samogitian Calvary Feast by Rita Balkutė, July 2010.

Internet Sources

New Religions Research and Information Centre, Religija.lt. <http://www.religija.lt/straipsniai/tyrimai-analize-nuomones/lietuvos-gyventojai-pagal-tikyba> (last accessed 5 October 2016)

Lithuanian Government, document.s <http://www.state.gov/documents/organization/134433.pdf> (last accessed 5 October 2016)

Catechism of the Catholic Church. <http://www.christusrex.org/www1/CDHN/healing.html#INDULGENCES> (last accessed 29 March 2016)

Catholic Online: The Enchiridion of Indulgences. <http://www.catholic.org/prayers/indulgw.php> (last accessed 11 October 2016)

Pilgrimages and Indulgences. In: Villanova University. Falvey Memorial Library. <http://library.villanova.edu/research/topic-guides/pilgrimages-and-indulgences/#anchor7> (last accessed 11 May 2016)

Way of the Cross. In: *The Catholic Encyclopedia* <http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm> (last accessed 6 October 2016)

Literature

Bagušauskas, Juozapas Romualdas and Streikus, Arūnas (eds.) 2005. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys*. [Lithuanian Culture in Captivity of Soviet Ideology 1940-1990. Collection of Documents]. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras. Pp. 296–297.

Balkutė, Rita 2002. “Žemaičių Kalvarijos atlydai” [Feast of Samogitian Calvary]. In: *Liaudies kultūra*, No. 4: 34–51.

Barna, Gábor 2004. “Ethnology of Religion in Europe. Foreword”. In: *Ethnology of Religion. Chapters of the European History of a Discipline*. Edited by Gábor Barna. Budapest: Akadémiai Kiadó. Pp. 7–8.

Bumblauskas, Alfredas 2005. *Senosios Lietuvos istorija 1009–1795* [History of Old Lithuania 1009-1795]. Vilnius: R. Paknio leidykla.

- Čerskis, Stanislovas (ed.) 2013 [1830]. *Žemaičių vyskupijos aprašymas* [Description of Samogitian Bishopric] (su trimis nedideliais žemėlapiais sudarytas katedros kanauninko Stanislovo Čerskio, teologijos mokslų daktaro, daugelio mokslo draugijų nario). Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.
- Dahlig, Piotr 2010. "Music and Totalitarianism. Artificial Enthusiasm". In: *Musicology Today, Vol. 7. Music Traditions in Totalitarian Systems*. Warsaw: Institute of Musicology, University of Warsaw and Musicology Section of the Polish Composers' Union. Pp. 41–54.
- Gidžiūnas, Viktoras 1991 [1968]. "Katalikų bažnyčia Lietuvoje" [Catholic Church in Lithuania]. In: *Lietuvių enciklopedija, Vol. XV, Lietuva: Lietuvių enciklopedijos leidykla*. Pp. 131–141.
- Giuriati, Giovanni 2010. "Coping with Change. Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology". In: *Musicology Today, Vol. 7. Music Traditions in Totalitarian Systems*. Warsaw: Institute of Musicology, University of Warsaw and Musicology Section of the Polish Composers' Union. Pp. 9–37.
- Griciūtė-Švėrebiene, Liepa 2011. *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje* [Ecclesiastical Processions in the Great Duchy of Lithuania in the 17th–18th Centuries]. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Kelly, Joseph F. 2009. *The Ecumenical Councils of the Catholic Church: A History*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.
- Kossakowski, Georgius [Kasakauskis, Jurgis] (ed.) (1849 [1681]). *Rozanczius swęzciausios Marios Panos yr saldziausi warda Jezusa su rejkalingesniomis małdomis diewabajmingam katalikuj* [Rosary of the Blessed Virgin Mary and the Sweet Name of Jesus with Necessary Prayers for a Pious Catholic]. Vilnius: Spaustuwi A. Dworczius.
- Jackowski Jacek 2006. "Traditional Customs of Kettledrumming During Eucharistic Processions in Central Poland (Łowicz Mazovia Region Examples)". *Tautosakos darbai / Folklore Studies*, Vol. XXXII: 126–137. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Mardosa, Jonas 2003. "Šiuolaikiniai atlydai Lietuvoje: religinis ir socialinis aspektas" [Modern Church Feasts in Lithuania: Religious and Social Dimension]. In: *LKMA suvažiavimo darbai*, Vol. XVIII, Book 1. Pp. 259–278.
- Mardosa, Jonas 2004. "Religious Ethnology and Trends in Studies of Folk Religion in Lithuania". In: *Ethnology of Religion. Chapters of the European History of a Discipline*. Edited by Gábor Barna. Akadémiai Kiadó Budapest. Pp. 159–174.
- Mardosa, Jonas 2012. "Įvadas į religijos etnologiją, liaudies religiją ir liaudiškąjį pamaldumą: paradigmų ir tyrimo turinio klausimai" [Introduction into Religion Ethnology, Folk Religion and Folk Piety: Paradigm or Questions of Content Research]. In: *Lietuvos etnologija: Socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, Vol. 12(21): 9–29.
- Merkys, Vytautas 1999. *Motiejus Valančius. Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo* [Motiejus Valančius. Between Catholic Universalism and Nationalism]. Vilnius: Mintis.

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Motuzas, Alfonsas 2003. *Lietuvos Kalvarių Kryžiaus kelių istorija. Apeiginiai papročiai ir muzika* [History, Rites and Music of Lithuanian Calvaries' Ways of the Cross.]. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Narbutt, Teodor 1856. *Pomniejsze pisma historyczne. Szczegolnie do historyi Litwy odnoszące się* [The Lesser Historical Writings. Particularly Connected with the History of Lithuania]. Vilnius.
- Paleckis, Justas 1930. "Lietuvos Jeruzalė – Žemaičių Kalvarija" [Lithuanian Jerusalem – Samogitian Calvary]. In: *Naujas žodis*, No. 14(125). 1, August 1930: 290–291.
- Ragaišis, Antanas 1906. *Žemaičių Kalvarijos aprašymas* [Description of Samogitian Calvary]. Vilnius: "Vilniaus žinių" spaustuvė.
- Rice, Timothy 2014. "Ethnomusicology in Times of Trouble". In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. XLVI: 191–209.
- Streikus, Arūnas 2006. "Atlaidai Žemaičių Kalvarijoje ir Šiluvoje: jų pobūdis bei reikšmė sovietmečiu" [The Feasts in Samogitian Calvary and Šiluva: Their Nature and Significance during the Soviet Era]. In: *Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis*, Vol. XXVIII: 339–344.
- Sweers, Britta 2010. "Interview Perspectives in Historical Reconstruction: Insights from Two German Totalitarian Systems". In: *Musicology Today, Vol. 7. Music Traditions in Totalitarian Systems*. Warsaw: Institute of Musicology, University of Warsaw and Musicology Section of the Polish Composers' Union. Pp. 55–82.
- Šmidchens, Guntis 2014. *The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle and London: University of Washington Press & Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Totoraitis, Jonas 1937. *Žemaičių Kalvarija*. Marijampolė: Marijonai.
- Trilupaitienė, Jūratė 1995. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje* [Jesuit Musical Activities in Lithuania]. Vilnius: Muzika.
- Trimonienė, Rita Regina 2001. "Polonizacija" [Polonization]. In: *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūra: Tyrinėjimai ir vaizdai*. Edited by Vytautas Ališauskas, Liudas Jovaiša, etc. Vilnius: Aidai. Pp. 492–507.
- Vaicekauskas, Mikas 2005. *Lietuviškos katalikiškos XVI–XVIII amžiaus giesmės* [Lithuanian Catholic Hymns of the 16th–18th centuries.]. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Valančius, Motiejus 1972 [1848]. "Žemaičių vyskupystė" [Samogitian Bishopric]. In: *Raštai*, Vol. II. Edited by B. Vanagienė. Vilnius: Vaga.
- Vardys, Vytautas S. (ed.) 1997. *Krikščionybė Lietuvoje* [Christianity in Lithuania]. Chicago: Lietuvos krikščionybės jubiliejaus komitetas.
- Vasiliūnienė Dalia 2010. *Žemaičių Kalvarija. Piligriminio centro istorija ir dailė XVII–XIX a.* [Samogitian Calvary. The History and Art of the Pilgrimage Center in the 17th–19th Century]. Vilnius: Aidai.

- Vidmantas, Eduardas 1995. *Religinis tautinis sąjūdis Lietuvoje XIX a. antroje pusėje – XX a. pradžioje* [National Religious Movement in Lithuania in the Second Part of the 19th Century – First Part of the 20th Century]. Vilnius: Katalikų akademija.
- Žarskienė, Rūta 2009. “Pučiamųjų instrumentų orkestrai tradicinėje Lietuvos kultūroje: nuo didikų rūmų iki sodžiaus” [Brass Bands in Traditional Lithuanian Culture: From Manors to Rural Villages]. In: *Tautosakos darbai / Folklore Studies*, Vol. XXXVIII. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas: 149–168.
- Žarskienė, Rūta 2012. “Instrumentinė muzika kaip kultūrinės regioninės atminties raiška” [Instrumental Music as Expression of Regional Cultural Memory]. In: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*. Edited by Bronė Stundžienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. Pp. 371–392.
- Žarskienė, Rūta 2013. “The Role of Brass Bands in Funeral Rituals of Samogitia”. In: *Studija instrumentorum musicae popularis*, Vol. III (New series). Edited by Gisa Jänichen. Verlagshaus Monsenstwein und Vannerdat OHG Münster. Pp. 387–402.

Reviews

BOOK

Balladesang og kædedans *To aspekter af dansk folkevisekultur*

Lene Halskov Hansen
*Köpenhamn: Museum
Tusculanums forlag. 2015.*

KARIN L. ERIKSSON

Lene Halskov Hansens bok *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur* fokuserar på balladsång och kedjedans i Danmark. Boken inleds med presentation av syfte, bakgrund, källor, centrala begrepp, förkortningar och liknande. Därefter är den indelad i två större avdelningar. Den första – ”Ballader som fortællende sang” – fokuserar på balladsång, sånguttryck och traditionella sångares gestaltande av balladernas berättelser. I den andra delen – ”Kædedans” – är det i stället historiska källor om kedjedans i Danmark som står i fokus. I det sista uppsummerande kapitlet lyfter författaren blicken fram till i dag.

Halskov Hansen tar sin utgångspunkt i ”traditions- og performanceteorier hvor tradition forstås som forandring funderet i det kollektive, det fælles og det konventionelle i evigt samspil med det individuelle, det kreative, det opfindsomme på såvel det bevidste som det intuitive/instinktive plan” (s. 18). Hon drar också nytta av egna erfarenheter av att sjunga och dansa i sin tolkning av källmaterialet, liksom att hon personligen träffat en del av de sångare vars inspelningar hon analyserar.

I den första och större delen av boken behandlas ballader med fokus på sångarens sånguttryck och mötet mellan hen och balladerna. Det är en specifik grupp med sångare som står i fokus: de traditionella sångarna. Dessa – menar Halskov Hansen – karaktäriseras inte i första hand av vilken repertoar de sjunger, utan vilka användningsområden de har för repertoaren, hur de sjunger den och hur de har tillägnat sig den. Denna tredelning är sympatisk, då den framhäver vikten av att se till flera delar av vad det innebär att vara en sjungande människa. Den ligger också i linje med att sätta görandet i centrum, liksom med att hon menar att ballader är något som ”hverken tilhører middeladleren, renæssancen eller en anden afgrænset tid, men eksisterer – som al anden musik – i nuet. Den tilhører sangeren, tilhøreren, den der læser den, nynner den, skriver den, ændrer den osv. i en given situation.” (s. 38).

Bokens första del har i sin tur två större underavdelningar med något olika karaktär. I den ena läggs fokus på hur visor och repertoar överförs, lärs in och tillägnas av sångare, i vilka situationer visorna har sjungits, den individuella sångarens förhållande till och användning av repertoaren samt åhörarnas upplevelser av visorna. Genom samtliga dessa kapitel ligger som en underliggande bordun att sångerna och sjungandet har betydelse, de är meningsfulla, både för individen och för kollektivet och ska inte enbart ses som tidsfördriv och förnöjelse.

Centralt i denna del av boken är tonvikten på ett sångsätt som är berättande. Med det menar författaren att sångaren får ordens ljud, melodi och rytm att samspela på ett sätt som lyfter fram berättelsen, men inte på bekostnad av melodi och rytm. Det är två nivåer av berättelser som inkluderas här: dels den berättelse som finns i visan, och dels sångarens egna underliggande berättelse (s. 41). Halskov Hansen pekar också på skillnaden mellan ”syngemåde” (sångsätt) och ”sangudtryk” (sånguttryck),

där det förra avser en grupps sätt att sjunga på, medan sånguttryck är individens uttryckssätt (s. 141). Denna del av boken hade jag gärna sett framhålls mer tydligt som en sammanhängande enhet. Jag uppfattar nämligen författarens resonemang på så sätt att begreppet berättande sånguttryck är överförbart till andra kontexter och därmed inte enbart analytiskt verktyg för att studera balladsång.

Därefter ägnas fem kapitel åt närstudier av fem sångares sånguttryck när de sjunger ballader. Här fokuserar författaren på samspelet mellan sångaren, visans handling, visans betydelse för sångaren, sångarens fraserings och artikulation, rytmen och i viss utsträckning melodiska utsmyckningar. Analyskapitlen innehåller i regel också ett personporträtt, och sångerna finns dessutom med på den tillhörande cd-skivan. Både inblicken i sångarnas livshistorik och möjligheten att lyssna till deras sång – i vissa fall också berättande – ger Halskov Hansens analys av sångerna ytterligare en berikande dimension.

Mitt kvarstående intryck efter att ha läst bokens första del är att den traditionella sångarens sätt att sjunga kommer väl till sin rätt genom att utövarna tar sångerna och sjungandet på allvar. Det är också uppenbart att detta är ett sångsätt som står på egna ben, som inte behöver ursäktas inför andra sångsätt och som är värt att studera i sin egen rätt. Därför blev jag överraskad av några utvecklingar i texten som lyfter in en klassiskt skolad sångerska perspektiv. Halskov Hansen motiverar jämförelsen med att ”klassisk syngemåde ofte bruges som eksempel på modsætningen til traditionel syngemåde” (s. 199). Men trots att dessa inslag är intressanta i sig, uppfattar jag inte att de tillför något till min läsning av boken. Det står inte klart för mig varför de finns med, utöver att det klassiska sångsättet ofta sätts i motsättning till det traditionella. Jag saknar också att när det klassiska perspektivet lyfts, så används det inte fullt ut för att fördjupa och nyansera den diskussion som förs ytterligare. Kanske hade syftet med att lyfta in den klassiskt skolade sångerskans röst i resonemanget blivit tydligare om jämförelsen mellan de klassiska och de traditionella sångarna gjorts samlat på ett ställe, exempelvis som en del av en avrundande diskussion?

I bokens andra del flyttas fokus till kedjedans. Syftet är att med förnyad källkritisk blick lyfta fram en del av den (danska) danshistorien, med fokus på folklivet i och omkring kedjedansen. Halskov Hansen säger att hon själv kan ”tilslutte mig [til] antagelsen at der kan have været sunget ballader til kædedans i middelalderen” (s. 232). Detta till trots är dock hennes målsättning att med ett brett källmaterial belysa kedjedans till såväl sång som instrumentalmusik med fokus på dansuttryck och variation i kedjedanserna. Dansuttryck kan här ses som ett parallellt begrepp till sånguttryck.

Källmaterialet är från vitt skilda tidsåldrar, från medeltiden till 1979. Det presenteras och diskuteras i omvänd kronologisk ordning, vilket är ett smart grepp för att undvika uppkomsten av en historisk sammanhängande kronologi. En sådan kronologi verkar dessutom inte heller vara möjlig utifrån det material som författaren presenterar. Hennes analyser är ofta empirinära, samtidigt som hon tillåter sig att ge ett eller ibland flera tolkningsförslag. Analyserna av källmaterialet i denna del skiljer sig dock från bokens första del genom att vara lite mindre ”levande”, vilket sannolikt beror på att det här inte är inspelningar som analyseras utan historiska dokument.

Jag saknar i flera av kapitlen i den här delen av boken de avrundande uppsummeringar som återfinns i anslutning till många av analyskapitlen i bokens första del. Möjligen är detta ett resultat av författarens ambition att ”gennemgå både direkte og indirekte kilder over et langt tidsspand og i sidste ende forstå dem i forhold til

hinanden uden at drage forhastede konklusioner da de i mange tilfælde kan tolkes i forskellige retninger” (s. 292). Men Halskov Hansen visar emellertid med all tydlighet genomgående i boken att hon behärskar att tydligt skriva fram vad hennes resonemang baseras på: egna erfarenheter, tidigare forskning och/eller hennes källmaterial. Det hade därför säkert varit möjligt att både ge exempel på fler möjliga tolkningar av materialet även om dessa pekar åt olika håll, och gå lite längre ut på den tunna isen rörande frågan om (kedje)dans till ballader än vad som nu görs, utan att för den skull riskera att dra förhastade slutsatser. Jag är för övrigt enig med författaren om att det inom problemområdet som rör dans till balladsång finns en hel del ”förhastade slutsatser”, samt att det är ett bra grepp att bredda kedjedansens historik till att bli något mer än dans till balladsång och genom det visa på den mångfald som finns inom detta område.

I andra delens sista kapitel, introduceras ett nytt begrepp: ”ett dansande sånguttryck”. Det vill säga ett sånguttryck som blir något annat än ett berättande sånguttryck på grund av att sången sker till dans och inte i en lyssningssituation. Helt klart en spännande aspekt av sånguttryck som jag hoppas att Halskov Hansen beskriver ytterligare i kommande publikationer.

Boken som helhet avrundas med kapitlet ”Ballader og kædedans – Afslutning eller fortsættelse”. Här görs bland annat ett nedslag i nutid utifrån en enkät genomförd 2008. Enkätens syfte var att undersöka varför man idag sjunger ballader och skickades till personer som i olika sammanhang sysslar med att sjunga ballader och dansa kedjedans. Enkäten visar sammanfattningsvis att syftet för deltagarna var rekreation, underhållning liksom att de sociala aspekterna var viktiga, vilket ligger väl i linje med vad jag exempelvis själv fann vid studier av balladdans i Slaka 2010.

Till sist slås jag av att jag hade velat se en mer utvecklad och fördjupad konklusion av vad som är mervärdet med att samla balladsången och kedjedansandet i samma volym, eftersom del 1 och del 2 mycket väl hade kunnat fungera var för sig som separata studier. I bokens undertitel utlovas att två aspekter av dansk folkvisekultur ska behandlas – balladsång och kedjedans. Det hade varit en möjlig ingång till en vidare diskussion i exempelvis slutkapitlet. En annan hade kunnat vara att, med utgångspunkt i författarens fotfäste i en performanceinriktad forskningstradition, lyfta fram vad hon anser att denna utgångspunkt har givit för mervärde i relation till balladsång och kedjedans i just den här studien.

Trots dessa invändningar är jag glad över att fått ta del av Lene Halskov Hansens genomgång och analys av såväl material om och inspelningar av balladsång och av hennes genomgång och analys av historiska källor om kedjedans. Hennes fokus på sånguttryck och på kedjedans som något mer än kedjedans till balladsång är välkommet. Författarens användning av sina egna erfarenheter lyser på flera ställen igenom och fungerar väl i hennes analyser, samt ger ytterligare en dimension till helheten. ■

Karin Strand är fil. dr i litteraturvetenskap och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv. En del av det omfattande arbete som ligger bakom denna bok har hon utfört inom ramen för sin tjänst, men främst med externa forskningsmedel, genom stöd av Sven och Dagmar Saléns stiftelse samt projektet "Utanförskapets röster", finansierat av Statens kulturråd 2013–2015. Strand har också ingått i forskarnätverket "Vardagligt skriftbruk. Diakrona perspektiv på literacy i Sverige och övriga Norden". Flera av de texter som ingår i boken har tidigare publicerats som olika delstudier, en av dem i antologin *Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial* (2015). De båda böckerna förenas bland annat av att de betonar de billiga tryckens kulturella betydelse, en gatans litteratur för det stora flertalet, under en tid då tryckta böcker framförallt lästes av en ekonomisk och kulturell elit. I *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv* blir detta perspektiv än tydligare, dels genom fokus på flera former av visor som berättar om samhällets skuggsidor, dels genom att Strand här fördjupar sin analys och på olika sätt kontextualiserar visornas historiska, estetiska och sociala sammanhang.

Strand undersöker tre olika grupper av visor som publicerats i skillingtryck och som berättar om sociala angelägenheter i sin samtid. Det rör sig om tiggerverser av synskadade (så kallade "blindvisor"), visor om verkliga brott och brottslingar samt berättelsesånger som propagerar mot dryckenskap. I en inledande introduktion och vägbeskrivning diskuterar författaren sitt material, sina utgångspunkter och sin målsättning. Studiens övergripande syfte är att ge ökad kunskap om hur visornas texter "representerar de verkliga omständigheter och händelser de utger sig för att skildra". Materialet förenas av att det har publicerats i folkliga vistryck och att texterna ofta är skrivna speciellt för detta medium. De undersökta visorna är främst utgivna under 1800-talet och 1900-talets början, även om de kan ha rötter längre tillbaka i tiden.

Begreppet skillingtryck uppfattas ofta som en genrebeteckning, men var i grunden ett medium – enkla, vikta trycksaker med en eller flera vistexter, som utkom från slutet av 1500-talet, fick en betydande uppgång vid 1700-talets slut och 1800-talets början och trycktes ända in på 1920-talet. De svenska skillingtryck som studien huvudsakligen utgår från finns bevarade vid Kungliga biblioteket. Även om medieformen är gemensam så är innehållet långt ifrån enhetligt; trycken innehöll visor av mycket olika slag. Strand menar att även om den stereotypa bilden av skillingtrycksvisan inte omfattar alla de genrer och stilar som publicerats där under historiens gång, så ligger det något i att det är det sensationella och känslamma som är skillingtrycksvisornas kännetecken; det "braskande och sentimentala i stoff och utformning är rent allmänt säljande strategier". De visor som Strand undersöker förenas också genom att de talar till känslorna och vill väcka medlidande, fasa eller indignation. Med litteraturforskaren Ann Cvetkovichs begrepp talar Strand om "affektens politik": "att via känslorna, den kroppsliga sensibiliteten, söka nå och påverka publikens medvetande".

Den mest ingående studien, "Köp den blindes sång", behandlar så kallade blindvisor. Dessa visor, många gånger utformade som tiggerverser, såldes ofta av blinda, framförallt män, på gator och torg, på marknader och andra ställen där människor samlades. De har författats av blinda – eller attribuerats till dem – och berättar i första person om livet som synskadad, ofta utformade som små självbiografier. Att sälja blindvisor var ett sätt att försörja sig för den som inte kunde göra det på annat sätt. Den äldsta bevarade texten är från 1688 och blindvisor trycktes långt in på 1900-talet – även efter det att skillingtrycket som medium hade upphört. Så sent som 1973 gjorde Svenskt visarkiv en inspelning av "Penten" Olsson, som sålde och sjöng sin visa "Mitt livs öde"

BOOK

**Brott, tiggeri och
brännvinets fördärv***Studier i socialt orienterade
visor i skillingtryck***Karin Strand***Hedemora: Gidlunds förlag. 2016.**Skifter utgivna av Svenskt visarkiv 41.*

ANNIKA NORDSTRÖM

på Rabbalshede marknad i Bohuslän. Strand finner att genren har lång kontinuitet, men att den också har genomgått förändringar genom seklen. Den har gått från andlig klagovisa präglad av föreställningen om att blindhet skulle vara en Guds prövning till "modernitetens mer direkt självbiografiska vittnesmål", som på olika sätt väddar till människors givmildhet. Med stor ämneskunskap belyser och analyserar Strand visorna utifrån olika estetiska och sociala infallsvinklar. I avsnittet "Mellan visa och verklighet: två rallaröden" undersöks förhållandet mellan visa och levnadshistoria. Här fördjupas förståelsen av visornas betydelse för den enskilda människan genom att Strand har sökt efter flera källor som kan kontextualisera visornas bakgrund. Det rör sig i båda fallen om män, födda på 1870-talet, som invaliderades genom sprängningsolyckor i arbetet som rallare, och för vilka visorna kom att bli en betydelsefull inkomstkälla. Idag kan visorna ge oss titthåll till en annan tid, till människor som har levt sitt liv på marginalen.

Bokens andra avsnitt fokuserar på skillingtryck om särskilda brott och brottslingar. Det inleds med en övergripande inventering och beskrivning av genren och fördjupas med ingående studier av två brott som givit upphov till visor i skillingtryck. De så kallade missdådarvisorna utgör en väsentlig samling bland de skillingtryck som finns bevarade i KB, och deras modus har, likt blindvisornas, förändrats från andlig uppbygglighet till mer direkta rapporter. De allra flesta trycken om brott och brottslingar handlar om mord och kom ut under 1800-talet, då det till och med kunde tryckas temanummer, "en säregen blandning av kriminalreportage och moralitet". Missdådarvisorna från denna tid berättas oftast i tredje person och tar tydligt avstånd från brottet och brottslingen. Vissa brott kunde resultera i många olika visor, exempelvis om den så kallade "giftblandarprästen" i Sillbodalen, som på 1860-talet giftmördade en barndomsvän och flera församlingsbor med nattvardsvinet. En "kriminalvisa" som länge levt vidare är "Elvira Madigan", som bygger på en verklig händelse. De brottmål som Strand har valt för närmare studier är idag inte lika kända; det ena handlar om ett äktenskap mellan två kvinnor i Vaksala 1799, det andra om mordet på en kofferdikapten vid Bosporens inlopp 1859. Strand jämför skillingtryckens texter med andra samtida dokument för att undersöka brottens bakgrund och hur visornas texter förhåller sig till "de verkliga skeendena". Det är spännande läsning som handlar om överträdelser av normer som i samtiden betraktades som oerhört utmanande. I båda fallen fanns misstankar om homosexualitet. Händelsen i Vaksala ansågs så prekär att förhandlingarna hölls inom lykta dörrar och rättegångsprotokollen aldrig trycktes. Många människor fick sin bild av händelsen genom olika skillingtryck, som i moraliska och känslomässiga ordalag fördömde handlingen; man ska inte sätta sig emot den gudomliga ordningen. Samtidigt var ämnet i sig säkert lika spännande som senare tiders sensationsjournalistik.

Den tredje gruppen av de socialt orienterade visorna studeras under rubriken "Se denna mörka tafvel: nykterhetsrörelsens berättelsesånger". Detta är en genre som bygger på fiktiva berättelser om de vådliga följderna av dryckenskap, ett slags lärodikter som talar såväl till känslorna som till förnuftet. De har sin bakgrund i ett omfattande samhällsproblem, aktuellt under hela 1800-talet och in på 1900-talet. Visorna kom till kring sekelskiftet 1900; de är inte så många till antalet men har varit vida spridda. Strand undersöker vad som utmärker två av de mest spridda berättelsesångerna – "Drinkarflickans död" och "Ester och Axel" eller "Så bister, kall sveper nordanvinden" – och finner att de, likt flera av skillingtryckens texter, står i ett dialogiskt förhållande till händelser i samtiden, till andra former och genrer.

Brott, tiggeri och brännvinets fördärv är mycket läsvärd! Den är idérik, välskriven och pedagogiskt upplagd. Genom goda exempel visar Karin Strand hur skillingtrycken kan vara ett spännande källmaterial som på olika sätt kan berätta om sin samtid.

Genomgående för hela boken är också att Strand noggrant beskriver och reflekterar över sina källor, och som läsare är man hela tiden med henne i arkivens skillingtrycksamlingar, tidningslägg, brevsamlingar, kyrkoböcker och brottmålsprotokoll. Boken skulle lämpa sig som kurslitteratur inom många olika discipliner och angår den som intresserar sig för en annan, brett förankrad del av vårt skriftbruk, för visor, litteratur, socialhistoria, folkliv, levnadshistoria, berättande ...

Något att önska? Jag fäster mig speciellt vid det korta avslutande stycket under rubriken "Visornas röster", som gärna hade fått vara lite längre och kanske kan utvecklas i kommande projekt.

Avslutningsvis: Karin Strands bok visar också på vikten av att se forskning som en omistlig del av arbetet vid våra kulturarvsinstitutioner och att ge möjligheter till medarbetare med unik kompetens att kunna bedriva fördjupad vetenskaplig forskning. ■

Collaborative Ethnomusicology är en antologi skriven av dels urfolksrepresentanter i Australien, och dels akademiker. En välbehövlig bok, temat är mer aktuellt än någonsin. Tidigare forskning har oftast varit sådan att akademikern som representant för en västerländsk tradition kommer och studerar urfolkens traditioner och tar med sig materialet medan resultaten sällan återkopplas till den beforskade gruppen. Från 1970-talet började röster höras från urfolken att man inte längre vill vara objektet i forskningen utan snarare subjektet. Med tiden vill man inte heller längre vara subjektet, utan snarare jämlik forskare och medarbetare. Redan i förordet får vi insikt i det nya som boken vill lyfta fram, *samarbetet*. I sin första mening säger Lexine Solomons att hon som Torres Strait Islander (som har status som urfolk i Australien) tidigare har varit involverad i samarbete med akademiker, där hon har berättat sin livshistoria, men att hon aldrig har fått se resultatet av deras forskning. Katelyn Barney, som är redaktör för boken, skriver också i inledningskapitlet om att representanter för urfolk sällan har stått som medförfattare till artiklar och böcker. Barney ger oss en introduktion där vi inser att olika folkgruppers perspektiv kan vara väldigt olika. I de elva olika kapitlen speglas dessa olika perspektiv, historiskt och i nutida samarbeten. Sammanfattningsvis kan man säga att slutsatsen av denna bok är att det behövs mer samarbete mellan västerländska akademiker och urfolksrepresentanter. I detta fall gäller det specifikt musiketnologin men det gäller även all annan forskning som rör urfolkens kulturer. Avkolonisering ska ge möjlighet att återta urfolkens kunskaper och värdegrund.

Kapitel två, Margaret Somervilles "Creative Collaborations in the Contact Zone", är en beskrivning av hur författaren själv lärt sig förstå landet och marken i samarbete med aboriginer. Hon reflekterar över *kontaktzoner*, ett begrepp lånat från Mary Louise Pratt. Termen betecknar en mötesplats där olika maktförhållanden råder. Det måste vara en obekväm zon för att man ska nå resultat. Somerville skriver att i stället för att tala generellt om ceremonier behöver hon återinträda i kontaktzonen med sina erfarenheter tillsammans med Pintubikvinnorna från Western Desert of Central Australia. Författaren skapar tillsammans med Immiboagurramilbun (Chrisslejoy Marshal) metoden *thinking through country*, en metod som visar på att det förflutna är starkt sammankopplat med nutiden och framtiden. I ceremonierna är svanen, sjön, människorna och landet en ontologisk enhet som kan upprepas gång efter annan.

Kapitel tre, "Collaboration, Provenance and Copyright/'Ownership': Navigating Challenges in the Production of Torres Strait Islander CD/DVD Projects in Australia" är skrivet av Karl Neuenfeldt. Neuenfeldt är en för mig välkänd forskare som här fokuserar på äganderätt och upphovsrätt. Han går igenom proceduren vid skiv- och

BOOK

Collaborative Ethnomusicology

New Approaches to Music Research between Indigenous and Non-Indigenous Australians

Katelyn Barney (red.)

Melbourne: Lyrebird Press. 2014.

KRISTER STOOR

filminspelningar, som visar att synen på ägande och upphovsperson kan skilja sig väsentligt mellan västerländsk tradition och urfolkstradition, i detta fall Torres Strait Islanders. En viktig person i produktioner är kontaktpersonen för den lokala gruppen. Denna person brukar i regel också vara en *culture broker* som fungerar som allt i allo och är en katalysator för det framtida samarbetet.

Kapitel fyra, av Payi Linda Ford, Linda Barwick och Allan Marett har titeln "Mirrwana and Wurrkama: Applying an Indigenous Knowledge Framework to Collaborative Research on Ceremonies". Författarna skissar en metod byggd på ceremonin *mirrwana wurrkama* hos Tyikinfolket i Northern Territory, där en giftig palmnöt behandlas och därmed blir ätbar. Metaforen talar om att man ska söka likheter i stället för olikheter. Kapitlet är väl dokumenterat med bilder från Fords hemmiljöer och förklarar de olika ceremonierna och deras roll.

Det femte kapitlet, "Remembrances and Relationships: Rethinking Collaboration in Ethnomusicology as Ethical and Decolonising Practice" är skrivet av Elizabeth Mackinlay och Gordon Chalmers. Deras huvudfokus är att stå i relation till det man forskar om/med. Aboriginska kvinnors minnen uttrycks genom sång och ritualer, och kunskapen om landet, identiteten och folket uppehålls i detta uttryck. Big Women-projektet som de analyserar är ett forskningssamarbete mellan olika parter med ett gemensamt resultat. Viktigt var att de kvinnor som deltog i projektet fick uttrycka sig på sina egna villkor.

Kapitel sex, av Katelyn Barney och Monique Proud, har titeln "Collaborative Music Research at the Contact in Cherbourg, an Aboriginal Community in Queensland". Likt Willie Ermine (2007), Cree scholar vid First Nations University at Prince Albert, Saskatchewan, Kanada, som behandlar begreppet *ethical space*, diskuterar Barney och Proud kontaktzonen där forskningens representanter möter sina medarbetare. Denna kontaktzon kan vara präglad av obehag som behöver övervinnas. De bygger sina teorier om kontaktzonen på Somerville & Perkins (2003) arbete – jämför kapitel två i antologin. Kapitlet kan ses som en vägvisare för hur man kan arbeta och skildrar hur författarna själva gick igenom processen.

Kapitel sju, "Two Decades in the Contact Zone: A Critical Assessment of Process and Productivity in Koori Music Research" är skrivet av Robin Ryan och Uncle Herb Patten. Även dessa två författare diskuterar kontaktzonen; deras sammanfattning är att kommunikation är bättre än ingen alls. Patten är en vis äldre aboriginsk man, och hans nätverk med alla människor ger honom tillgång till stora utrymmen i världen. Uttrycket *dadirri* innebär att man inte ska döma utan lyssna; detta är ett första steg till en bra relation.

Kapitel åtta är skrivet av Aaron Corn och Payi Linda Ford: "Consensus and Collaboration in the Making of the National Recording Project for Indigenous Performance in Australia". Ett av deras citat sätter verkligen igång tankeverksamheten: "varför är det musik när Mozart har framfört ett verk, medan när en aborigin framträder så är det etnomusik?". Våra tankevärldar är styrda av det eurocentriska paradigmet.

Kapitel nio av Genevieve Campbell och Teresita Kilapayy, "When Performance Comes before Research: Reflecting on a Tiwi/Non-Tiwi Musical and Research Collaboration", är en studie av hur professionella musiker arbetar tillsammans med aboriginska sångare. Diskussionen är mycket bekant även i en samisk kontext. När den traditionella sången styr är strukturen komplex och svår att följa för musikerna. I anpassningen i mötet mellan de två formerna hittar man nya vägar. Det intressanta är att traditionalisterna gärna vill göra mer popinfluerade låtar medan de vita musikerna gärna vill försöka med det komplext svåra.

Det tionde kapitlet, av Aaron Japangardi Corn och Wantarri Jampijinpa Patrick, har titeln "Singing the Winds of Change: Ethnomusicology and the Generation of New

Collaborative Contexts for the Teaching of Warlpiri Knowledge across Generations and Cultures”. Författarna diskuterar ett pedagogiskt projekt för att lära ut urfolksmusik vid Australian National University (ANU). Den skrivna texten är inte det normativa i detta fall, utan musiken. Warlpiri-epistemologi lärs ut genom fem steg, *Walya* (land), *Kuruwarru* (law), *Mayuwana* (ceremony), *Jaru* (language) och *Warlalja* (kin). Genom denna process lär man ut Warlpirikunskap, och samtidigt lär man sig mycket om sig själv.

Kapitel elva har titeln “How Do You Feel about Squeezing Oranges? Dialogues about Difference and Discomfort in Intercultural Ethnomusicological Research Collaboration in the Kimberley” av Sally Treloyn och Rona Googninda Charles. Titeln metafor beskriver forskningsläget ur ett urfolksperspektiv; när man har kramat ut all juice ur frukten finns inget kvar och forskaren tar med sig all kunskap, endast skalet finns kvar för dem som lämnat ut all information. Författarna kommer in på den svenske zoologen och etnografen Erik Mjöberg, som stal och fraktade hem till Sverige mängder av skelett och artefakter. År 2004 återfördes materialet från Etnografiska Museet till Australien.

Antologin Collaborative Ethnomusicology ger flera exempel på metoder och perspektiv på hur man kan samarbeta mellan urfolk och akademien. För den teoretiskt intresserade ger den information, men det är framför allt som metodbok den kommer till sin rätt. ■

Det är 1750-tal. Johann Georg Hamann, blivande egensinnig filosof i Königsberg, har fått anställning som privatlärare på ett gods i Livland och kastas ut i verkligheten:

”Hans böcker kom i rörelse, som ett skred av upptornade och instabila ordmassor, när vagnen plötsligt krängde över några stenar och med förfärande stark lutning gled nerför åbrinken. De franska banden föll över honom utan system, en tjock Shakespeare slog honom i huvudet, och den tyska teologin rasade ner på det smutsiga golvet. (...) brunaktigt isvatten började sippra in genom dörrspringan. Han fick snabbt upp Luther och Melancthon på sätet, men gjorde sig redo för ett räddande språng mot torra land...”

Det här var inledningen till en – med titeln “Förnuft och känsla” – av de 12 underhållande och vittra essäerna som musikeknologen Anders Hammarlund författat och samlat i den lilla volymen *Documentum*. Volymen är Hammarlunds bidrag till det av Statens kulturråd finansierade forskningsprojektet “Mixa eller maxa” (2011–2014) som studerade insamlingsideologier, identitetspolitik och kulturarvshantering ur ett musikeknologiskt perspektiv. Svenskt visarkiv stod i projektets fokus, men Hammarlunds uppgift var att sätta in arkivets verksamhet i en internationell kontext.

Kanske det är just det faktum att det hela utgår från ett folkmusikarkiv, och ursprunget till ett sådant slags samlande och arkiverande, som gör dessa essäer så trevliga och annorlunda för en museolog: det är inte det gamla vanliga tjetet om renässansens kuriosakabinett och hur dessa sedan på 1700-talet spjälkades upp i vetenskapliga specialmuseer. Istället gör Hammarlund nedslag och små djupdykningar i platser och historiska personers intellektuella och politiska göranden och låtanden, företrädesvis i de gamla europeiska kulturstaternas nuvarande områden Tyskland, Österrike, Slovakien, Ungern (vilket inte hade kunnat göras om inte han hade behärskat tyska!). Och forskaren själv reser i dessa personers fotspår.

I Kunsthistorisches Museum i Wien, detta “sakrala centralrum för den habsburgska självförståelsen”, hittar han på tredje våningen den numismatiska avdelningen och mitt i den ett portabelt bokliknande schatull, *nummophylacium*, en resväska för myntsamlare, ett slags historieskrivning i materiell skepnad. Numismatiken, idag degraderad till en historieforskningens “hjälpvetenskap”, var på 1600- och

BOOK

Documentum

Ett resonemang om samlande, samlingar och samlare

Anders Hammarlund

*Stockholm: Svenskt visarkiv/
Musikverket. 2015. Meddelanden
från Svenskt visarkiv 49.*

KERSTIN SMEDS

1700-talen en central historisk vetenskap som den tidens *erudits* (lärde) och furstar ägnade sig åt. Mynt och medaljer bar vittnesbörd om gamla och nya statsbildningars förvaltningsmässiga kontinuitet och ekonomiska utveckling. Furstegenealogierna var viktiga forskningsfält. Hammarlund konstaterar att barockens numismatik framstår som det moderna samlandets urform, som lämnade sitt mönster till filatelin och andra mer eller mindre professionella samlingsfält.

Sedan anmäler sig folket i farstun. Nämnde Hamann, som fick Shakespeare i huvudet, får sedermera bland andra Johann Gottfried Herder till elev i Königsberg, och kretsen börjar utveckla ett "intelligent uppror" mot upplysningens förnuftskult. Folket, "das Volk" och folksjäl, "die Volksseele", bakas fram. Folksjälens överskrider ståndssamhällets sociala distinktioner, och här föds tanken om nationen som en politisk och social organism där alla ingår och har ett gemensamt ursprung. Herder ger ut sin banbrytande samling av folklig diktning och sånger, *Stimmen der Völker in Liedern*. En intressant detalj som Hammarlund för fram är att folket och folksjäl för Herder var främst av kulturell och historisk natur. Som biologiska varelser var människorna ett enda släkte, en jämställd gemenskap. Herders nationskoncept skulle idag kallas mångkulturellt: alla olika nationer och kulturer är likvärdiga, och han vänder sig bestämt mot upplysningens vanliga eurocentrism, konstaterar Hammarlund. "Med denna kulturrelativism sammanhänger också [Herders] poängtering av bevarandet, ett slags kulturarvstanke. Varje språk, varje tradition, varje nations försvinnande gör världen fattigare och minskar mångfalden". Herder kunde ju inte veta hur hans teorier om nationella folksjälar skulle komma att missbrukas mer än 150 år senare. Folksånger och visor hade i alla fall "upptäckts" för att stanna.

Ett litet exempel på vad denna "upptäckt" långt senare kunde leda till finner Hammarlund i kurlänningen Krišjānis Barons, som på 1860-talet i jakten på den lettiska folksjälens ägnade sig åt outtröttligt samlande av så kallade *dainas*, traditionella fyrradiga diktstrofer på lettiska. Här fann han en grupp människor som uttryckte sig på ett specifikt, för dem egenartat sätt, i vilket Barons tyckte sig se "homeriska" spår; kväden som kom nära "urdiktningen". Eller, som ovannämnde Hamann redan hade sagt, "det de sjunger är inget annat än en kadens på några få toner, som har stor likhet med versmått. Om en diktare skulle uppstå bland dem, så skulle det vara helt naturligt att alla hans verser skulle formas enligt deras rösters måttstock" – apropå diktens ursprung i sången (som det varit tal om då Dylan vann Nobelpriset). Dessa insamlade och upptecknade hundratusentals *dainas* ordnade Barons sedan upp i ett specialbyggt skåp, där var rad hade sin plats.

Vid denna tid var det redan vanligt i europeiska kulturkretsar att betrakta kulturskapelserna som naturfenomen; kulturen blir *organisk* och samhället en *organism* som "bör växa i enlighet med sina naturliga anlag". Att dessa "organismer" sedan innebar en grov inkludering och exkludering och sortering av "folk", behöver knappast nämnas. Men nu levde vi ännu i inkluderingens tidsålder. Till nationalstatskonceptet hörde ju att låta nationens regionala särdrag blomma, men dock erkänna tillhörigheten till det större nationella överjaget. Så tänkte man också i den habsburgska dubbelmonarkin, där en kommission för folkvisor tillsattes 1904 på initiativ av kejsardömetets kultur- och undervisningsminister Wilhelm Ritter von Hartel. Uppgiften var att samla och utge kejsardömetets sjungna folkliga kulturarv. *Das Österreichische Volkslied-Unternehmen* (det österrikiska folkviseprojektet) omfattade arbetsutskott i provinserna som utifrån nationella och territoriella kriterier skulle organisera och publicera samlingarna på de lokala språken. Hammarlund konstaterar att *Volksliedunternehmen* var ett uttryck för en statligt understödd multikulturalism av mycket herderskt snitt.

Mer enkulturell og nationalistisk, men inte mindre intressant, är berättelsen om tillkomsten av *Matica srpska*, ett arkiv och bibliotek för det serbiska språket; muntliga berättelser som nedskrevs och systematiserades med början på 1820-talet i Budapest. Detsamma gäller motsvarigheten för den slovakiska identiteten, *Matica slovenská* (1863), ett institut som utgjorde embryot till det slovakiska nationalmuseet. Det för här för långt att återge Hammarlunds underhållande beskrivning av hur *Matica slovenská* hade vuxit fram i den lilla staden Martin med en nationellt-geografisk, "longitudinell" struktur som författaren sedan till fots följer och kommenterar: "en något avskalad kultplats; skamfilad är kanske rätta ordet, eftersom en del av det som 1800-talets entusiaster, samlare och artister sysslade med här, av flera orsaker blivit skambelagt och tvingats till skyltbyte". Utanför staden hittar han sedan (i en innehållsrik not) *Múzeum slovenske dediny*, vanligen kallat Skansen! Helt riktigt, med Artur Hazelius Skansen som förebild, till och med namnet.

Hammarlund börjar avrunda sin essäsamling med reflektioner kring den digitala tidsåldern och vad den medför då samlingarna frigörs från geografin och de fysiska platserna. Musiken finns i allt större utsträckning som digitala ljudfiler och kan kopieras, lagras och distribueras – något han kallar förminskningens logik. "Så vad skall man göra med alla dessa hyllor med numrerade och uppmärskade plastsaker, med krav på klimatisering och lokalvård? Administratörerna ser ingen nytta. Däremot har inte samlandet för den skull upphört – det "attributiva" samlandet verkar snarare vara en allt viktigare form för *individuellt* identitetsbygge.

Det pågår förhandlingar om samlingarna (Sveriges Radios grammofonarkiv), konstaterar Hammarlund. "Kan man inte helt enkelt sälja dem?"

Svaret får ni läsa i slutet. ■

Denne boka er skriven som del av prosjektet «Mixa eller maxa», som vart drive av ei forskargruppe frå Svenskt visarkiv og finansiert av Statens kulturråd. Boka gir ein grundig gjennomgang av historia til Arkivet for folklig dans. Det er nå ei avdeling av Visarkivet, men har si eiga historie som går tilbake til 1965. Første delen av boka handlar i stor grad om pioneren Henry Sjöbergs arbeid for svensk samværsdans, som ein ville seia på norsk. Det var Sjöberg som skapte arkivet ut frå sine egne visjonar og behov. Ei vesentleg side ved dette var korleis Sjöberg plasserte seg i høve til dei ulike aktørane som dreiv med ulike former for dans i Sverige. Forfattaren, Mats Nilsson, som har arbeidd med, og er inspirert av Sjöberg, peikar på dei spenningane som Sjöberg førde vidare mellom folkedansorganisasjonen Svenska Ungdomsringen/ Folkdansringen, og ulike kritikargrupper. Eitt springande punkt var at organisasjonen tok inn i omgrepet folkedans former som var skapt for den svenske operaballetten på 1800-talet, og likeeins seinare koreografiar frå dansepedagogar. Sjöberg meinte at både formene og stilen i arbeidet var fjernt frå det folkelege som organisasjonen hevda seg å representera. Med denne vinklinga gir Nilsson eit grundig og vel argumentert oversyn sentrale trådar i utvikling av svensk folkedans.

Den andre delen av boka er ein argumentasjon om kvifor arbeidsmåten i arkiv og museum ikkje kan sikra vidareføring av praksisar. Det at ein på ulike måtar lagar dokument som viser praksisar, gjer ikkje i seg sjølv at praksisen held fram. Dette er også eit kjernepunkt bak UNESCO-konvensjonen om sikring av immateriell kulturarv. Konvensjonen vil gi grunnlag for at praksisar kan halda fram, og då blir dokumentasjon eit verkemiddel, men ikkje ei hovudsak, eller nok åleine. Nilsson går ikkje langt inn på konvensjonen, men tek, som så mange forskarar, ut eitt element av termen

BOOK

Dokument dansar inte

Om dans, arkivering, traditioner og kulturarv

Mats Nilsson

Stockholm: Svenskt visarkiv/ Musikverket. 2016. Meddelanden från Svenskt visarkiv 50.

EGIL BAKKA

«immateriell kulturarv», og drøfter «kulturarv» åleine. Då får vi ein kritikk av handlingar og arbeidsmåtar knytte til dei gamle metodane og tankegangane i museums- og arkivfeltet. Eg saknar ein diskusjon av det termen «immateriell kulturarv» er meint å stå for og som gir nye svar på ein del av dei dilemma Nilsson teiknar opp ganske presist.

Vi kjem så til diskusjonar eg hadde med Sjöberg, og endå meir med Nilsson mellom anna om dansen som produkt og prosess. Ja, sjølv sagt er dansen ein prosess. Vi kan berre oppleve han i si primære form når han blir dansa. Det står ikkje att eit materielt produkt når dansen stoppar. På den andre sida vil dansarane i dei fleste kulturar og samanhengar seia at dansen også framstår som noko som kan gjentakast, og som difor har ei form og eit namn. Når menuetten har levd i om lag 350 år, og valsen 250, og når begge formene i stor grad har hatt same karakteristika heile tida, så er det vel ingen tvil om at dansen er eit immateriell «produkt» med ein kjerne av seige strukturar. Så er det ulikt kor stor variabiliteten har vore frå form til form. Dansing som berre er prosess utan form, er knapt reell; eg vil også stilla spørsmål ved om «meningen med dansandet för individen finns i opplevelsen av dansandet, inte i produkten, dansen som sådan». Sjöberg og Nilsson ønskte å løysa opp stramt autoriserte variantar og få til ei opnare handsaming av eit breiare formmateriale. For dei synes formene vera fastlåste variantar, nærast tvangstrøyer. I den samanhengen kan ein forstå ideen om at det er dansinga som gir meining, men reint generelt er dans bygd på former som har meir eller mindre opne eller faste rammer, og kan vanskeleg tenkjast utan det.

Nilsson legg seg på ei heller kritisk linje i siste delen av boka si. Han spør om at formene er av verdi å føra vidare, og om ikkje dansinga er nok. Ein parallell til musikken ville vera å foreslå at melodiar ikkje er av verdi å føra vidare, berre musiseringa. Det ligg eit rikt materiale for vidare drøftingar i denne boka, og Nilsson har opna høgst aktuelle spørsmål for den svenske debatten. På norsk side går kanskje debatten i noko annan retning. ■

BOOK

Modermålets sanger

*Finlands svenskheter
framställda genom musik*

Johannes Brusila, Pirkko Moisala
& Hanna Väättäinen (red.)

*Helsingfors: Svenska
litteratursällskapet i Finland.
2015. Folklivsstudier XXIII.*

PAAL FAGERHEIM

Hvordan konstrueres den svenskspråklige befolkningen i Finland? På hvilke måter kan man påstå at musikalske praksiser er sentrale i slike konstruksjoner? Disse spørsmålene er sentrale i antologien *Modermålets sanger. Finlands svenskheter framställda genom musik*.

Boken berører noen etablerte og velkjente perspektiver innen musikkvitenskap, da spesielt spørsmål knyttet til identitet, geografi, nasjonalitet og kulturelle skjæringspunkt. Nærmere spesifikt omhandler boken svenskspråklige grupperinger i det Finske nasjonalterritoriet. Utgangspunktet er dermed knyttet til kulturelle praksiser som er, og har vært, aktive i et geografisk område preget av forskjellighet, kulturell annerledeshet, forhandling og etniske grenser. Hver artikkel i antologien berører disse overliggende perspektiver på hver sin måte, og bevarer i stor grad en tilfredsstillende bredde i publikasjonen.

Johannes Brusila, Pirkko Moisala og Hanna Väättäinen presenterer innledningsvis bokens tematikk på en ryddig måte med en gjennomgang av forfatterne aktuelle teoretiske perspektiver på musikk og samfunn. Boken har også en relativt enhetlig teoretisk innfallsvinkel til tematikken; nemlig gjennom kulturteoretisk tankegods og perspektiver fra Gilles Deleuze og Felix Guattari. Til tross for et slikt enhetlig utgangspunkt, har de fleste forfatterne på hver sin måte benyttet seg av Deleuzes og Guattaris tankegods, enten som teoretisk posisjon, metodisk perspektiv eller som diskursivt rammeverk. Dette må anses som en styrke ved publikasjonen, som også kan vurderes som et solid musikkvitenskapelig bidrag inn mot et «Deleuziansk» kulturanalytisk felt. Også imagologi benyttes som et teoretisk rammeverk av noen bidrag.

Dette utfyller det Deleuzianske hovedmotivet i boken, og må også anses som relevant i antologiens drøftinger knyttet til nasjonalitet, samt konstruksjoner, opprettholdelse og forhandlinger av nasjonale bilder, klisjéer og stereotypier. Antologien preges også av en vel gjennomtenkt refleksivitet hva angår de forskerposisjoner forfatterne innehar. Bidragsytternes bakgrunner og faglige posisjoner presenteres på en god måte.

«Finlandssvenskheter» er, som boken presiserer, en konstruert dimensjon der prosessen begynner på slutten av 1800-tallet og pågår på ulike sosiale, ideologiske og kulturelle fronter spesielt frem mot 1930-tallet. Perioden preges av konstruksjonen av ett finlandssvensk folk, en konstruksjon av etnisitet der renhet og samhörighet stod i fokus. Forfatterne av bokens innledende kapittel problematiserer dette perspektivet på en god måte. «Svenskheter» brytes opp i ulike svenskheter som «variationer och sammanblandningar» (s. 13). I kapittel 2, «Refleksjoner, definisjoner og konstruksjoner», foretas en solid gjennomgang av tidligere forskning om den svenskspråklige befolkningens musikkliv. Både musikkhistoriske, folkemusikalske, populærmusikalske og kunstmusikalske praksiser dras frem på en slik måte at både sosiale, kulturelle og ikke minst institusjonelle faktorer medvirker til en dypere forståelse med hensyn til konstruksjoner av finlandssvenskheter.

Antologien presenterer et bredt og etter hvert meget interessant etnografisk materiale i sine ulike artikler. I Niklas Nyqvist sin artikkel «Två Åbotrubadurer» omhandles to finsk-svenske trubadurer, Tom Gardberg og Olle Söderholm, som på hver sin særegne måte kan sies å uttrykke svensk-finske identitetsprosesser. Gjennom en imagologisk studie av viser ønsker Nyqvist å påvise ulike bilder av finlandssvenskheter. Artikkelen «Sången på tre orter i svenskfinland» av Ros-Mari Djupsund omhandler finlandssvensk korsang, hvem som synger, i hvilken sammenheng det synges og variasjoner i ulike geografiske miljøer, for å nevne noen perspektiver. Teksten er også i stor grad preget av et kvantitativ metodeapparat, og således relativ «teknisk» i forhold til mer tradisjonell musikk sosiologi. Men Djupsund opprettholder både interesse og relevans gjennom koblingen mellom kvantitative data og intervjumateriale. Flere personer kommer rimelig klart til uttrykk i teksten, noe som gjør artikkelen både interessant, personlig og relevant. Johannes Brusila sin artikkel om dur- og molltonalitet i sammenheng med dansebandmusikk er meget interessant lesning. I utgangspunktet er dette en relativt problematisk tematikk, der tonalitet kan sies å være et vanskelig parameter for å spore identitetsforskjeller, kulturell utfoldelse og forhandling. Men Brusila greier på en meget tilfredsstillende måte å argumentere for valg av dur eller moll som ikke bare et «symbol eller markör för etnisk tillhörighet, utan ett konkret element som inverkar på musikernas etniska och yrkesmässiga positioner samt karriärval» (s. 18).

Pirkko Moisala behandler en tematikk omkring musikaliske livsfortellinger (musikaliska livsberättelser), også disse i stor grad innrammet i et teoretisk rammeverk fra Deleuze og Guattari. Gjennom en analyse av et utvalg fortellinger ser Moisala «finlandssvenskheter som en kontinuerlig intern process av tillblivelse» (s. 184). Hanna Väättäinens sin tekst omhandler ulike former av svenskheter i verbale, dansede og musikaliske fortellinger om funksjonsnedsetting. En særskilt interessant styrke i teksten er dens til dels grundige og relevante refleksjoner omkring forskningsmetode. Hun diskuterer også perspektiver fra Deleuze og Guattari, men ut fra et forskningsmetodisk og -etisk perspektiv. Dette bidrar ytterligere til at publikasjonen som helhet fremmer et bredt og omfattende blikk på Deleuzansk tankesett som på et mangfold av måter kan være relevant for musikkvitenskapelig forskningspraksis. Sentralt i artikkelen står drøftinger om sammenhenger mellom musisering (musikande), kroppslighet (eksempelvis gjennom dans), funksjonsnedsetting og behandling av ulike identiteter. Svenskfinnskheter som etnisitet problematiseres. «Svenskheter», i Väättäinens rhizomatiske

förståelse, er ingen rotfestet identitet, men utgjør «... dörrar bland flera olika slags öppningar till en flexibel och varierande labyrinth där gångar genomkorsar och snärjer sig kring varandra, brister och förgrenar sig» (s. 211). Antologiens siste artikel, av Pia Maria Ahlbäck, er en imagologisk studie av Arvid Mörnes dikt «Sjömansvisa» fra 1899, som Hanna Hagbom satt melodi til i 1906. Ahlbäck problematiserer møtet mellom poesi og musikk og hvilken konsekvenser dette møte kan ha for bilder og forestillinger. Også Ahlbäck knytter opp sin diskusjon mot Deleuze og Guattari, gjennom å vise til hvordan *melodien* deterritorialiserer *diktet*. Betydninger, bilder og forestillinger om «svenskhet» mistes eller endres i konverteringen av poesi til musikalsk uttrykksform.

Publikasjonen som helhet kan sies å være et både interessant og aktuelt bidrag inn i musikkforskning, spesielt knyttet til forholdet mellom musikalske praksiser og identifikasjonsprosesser. Det prosessuelle som tematikk fremheves, og samtidig presiseres den kompleksitet og mangfoldighet som preger kulturell identifikasjon. Det geografiske regionale perspektivet er også interessant og relevant, der artiklene på hver sin måte drøfter empirisk materiale opp mot kulturelle skjæringspunkt, forestilte grenser og sosial forskjellighet. Antologien må også anses som betydningsfull med sitt fokus på Deleuze og Guattari sitt tankegods som rammeverk for de fleste kapitlene. Dette gjør publikasjonen relevant, ikke bare for musikkvitenskap, men også til en bredere fagkrets innen både humaniora og samfunnsvitenskap. Noen artikler kunne også vært vinklet inn mot andre teoretisk posisjoner, eksempelvis velkjente perspektiver fra sosiologien (eksempelvis Bourdieu) eller fenomenologiske studier (eksempelvis Merleau-Ponty), uten at de valg som her har blitt gjort er noen svakhet. Noen bidrag i antologien kan også anses som forholdsvis omfangsrike, eksempelvis Brusila sitt kapittel om dur- og molltonalitet som er på 44 sider. Et mindre format kan i noen tilfeller være hensiktsmessig. Kortere artikler er som vi vet en trend innen dagens akademia. Dette ville åpnet opp for flere bidrag, og kanskje noen som omhandler finlandssvenskhet i nyere populærmusikalske praksiser. Men, det som da mistes, er ofte dypere refleksjoner som tross alt er mer plasskrevende, i tillegg til eksempelvis mer fagspesifikke analytiske gjennomganger av musikk som klingende fenomen. Dette perspektivet ivaretas heldigvis av flere bidrag i antologien. Det er tross alt viktig at musikken diskuteres i bøker om musikk! Samtidig må det også sies at tekstene er velskrevet og således lett tilgjengelige, også for lesere utenfor den harde kjerne av musikkvitere. Dermed er det god grunn til å berømme publikasjonen for å fokusere på en relevant og aktuell tematikk innen forskning på musikk og samfunn, og for å utføre solide analytiske prosjekter på et interessant og folkelig empirisk utvalg som innehar en klar relevans for akademiske miljø utenfor det musikkvitenskapelige. ■

BOOK

Noise Uprising

*The Audiopolitics of a World
Musical Revolution*

Michael Denning

London/New York: Verso. 2015.

ALF ARVIDSSON

Kulturhistorikern Michael Denning har tagit ett stort grep og sammanställer många olika forskares beskrivningar för att hävda en tes – nämligen, att perioden 1925–30 innehöll en mängd förändringar som tillsammans innebar en genomgripande förändring av vårt sätt att lyssna på, gestalta och tänka på musik. Han för samman införandet av elektrisk inspelning av grammofoonskivor med den internationella koloniala världshandelns nätverk av hamnstäder, med exotism och frigörelse, med folkliga sätt att musicera, intern och internationell migration samt oligopol-situationen inom grammofoonindustrin. På detta sätt tecknar han en bild av en kort period då det skapades nya format för musik, och då spår och mönster präglades som är giltiga än idag. Den snäva avgränsningen av denna produktiva period har sin grund i att grammofoonindustrin mer eller mindre fick ett sammanbrott i början av 30-talet på

grund av Wall street-kraschen; dessutom konkurrensen från radio och ljudfilm, och att de stora bolagen köptes upp av hårdvarukoncerner – Victor av RCA och Gramophone/His Master's Voice av EMI.

Utgångspunkten är att de stora skivbolagen, som ägde de få presserierna i världen (Victor och Columbia i USA, Gramophone/His Master's Voice i Storbritannien, Pathé i Frankrike samt Grammophon och Lindströmkoncernen (Odeon) i Tyskland) markant ökade sin produktion för export under andra halvan av 1920-talet – vilket de facto betydde att inspelningar gjordes i andra länder, pressades i bolagens hemland och exporterades till upphovsländerna. Den nya inspelningstekniken möjliggjorde en mängd nyheter. Tillgängligheten till såväl musiker som marknader ökade – mer lätttransporterad inspelningsutrustning gjorde det möjligt att göra inspelningar med sikte på regionala marknader, ofta med lokala dotterbolag som säljorganisationer. Så expanderade skivutgivningen i Latinamerika med USA-bolag som producenter, England skapade lokala marknader i sina kolonier, Frankrike likaså. Tyska Beka etablerade sig i Indonesien, Pathé i Shanghai, His Master's Voice i Indien samt Victor på Hawaii, i Filippinerna och i Vietnam. Denning menar att en faktor som förenar alla dessa nya regionala marknader är att de byggdes kring stora hamnstäder, där det fanns framväxande folkliga urbana musikstilar som byggde på inhemska traditioner men som hade förändrats för den urbana miljöns underhållningsbehov. Detta skedde genom inkorporering av nya industriproducerade instrument samt influenser från europeisk konst-, salongs- militär- och kyrkomusik. Han tar sin utgångspunkt i sinsemellan musikaliskt olika former som rembetika, fado, palmwine, highlife, beguine, tango, son, calypso, hula, tarab och kroncong.

Denning fortsätter sin diskussion med att den nya inspelningstekniken inte bara reproducerade framväxande musikstilar, utan också förändrade sättet att lyssna på dem – och därigenom också hur de kom att framföras i fortsättningen. Han delar in musikinspelningens historia i fyra eror – den akustiska (1900–1925), den elektriska (1925–1948), tape-eran (1948–1980) samt den digitala. Det är inte bara inspelningsteknik utan olika *sound formations* som inbegriper ekonomisk organisering, platser, vilka andra medier som inspelningarna samverkar med och hur man lyssnar. Live-musik får nya betydelser i varje era. Bland det speciella med den elektriska eran framhåller han att inspelningar i stället för nottryck nu kom i centrum för musikindustrin. Vidare innebar den elektriska inspelningstekniken att musiken gavs rumskänsla (genom möjligheten att fånga upp rumslig efterklang eller skapa sådan i ekokammare etc.). De nya musikstilarna kom i regel i två distinkta former: en sångform och en dansform. "Jazz" blev på många håll det begrepp som användes för att fånga in den nya populärmusiken.

Denning diskuterar om de inhemska formerna kan ses som en "avkolonisering av örat". Å ena sidan kan musikindustrin ses som en gren av imperialismen, en produktion styrd utifrån och inriktad på en marknadssituation – något som också många antikoloniala röster påpekade och satte i ett sammanhang där det ifrågasattes vilket subjekt som kolonisatörerna ville skapa. Å andra sidan blev de nya musikformerna något som fick en lokal folklig uppslutning, något för de underkuvade att identifiera sig med, musik och musiker från den egna miljön och sånger på det egna språket (som kunde vara dubbeltydiga). Denning hävdar att genom sitt sound var skivorna "en improvisation om en postkolonial värld" – inte utopiskt men föregripande många av de motsättningar som skulle komma: improviserad demokrati gentemot stjärnkult, kontrasterande könsroller, regionala skillnader. Han gör också en poäng av hur musikformerna talade till varandra, och kroncong rumba, hula blues med flera hybridformer pekar på nya internationella mönster för kontakter.

I ett kapitel utgår han från huruvida de producerade skivorna kan svara på frågan "hur lät dessa nya musikformer" och formulerar genast tre problematiseringar: skivorna berättar om hur inspelningarna lät men är inte självklart avspeglings av en live-praktik; det intressanta är hur de lät i sin samtid (vad som var nya klanger framstår idag som schabloner); och, kan man föra samman dem till en enhet? På den sista frågan är hans svar att koppla samman inspelningarna till tre större diasporor: den afrikansk-amerikanska tvärs över Atlanten, den romska kring medelhavet, och den polynesiska kring Stilla Havet. I dessa diasporamiljöer för han fram den nya ensemblen *dansbandet*, med uppdelningen i melodi- och rytminstrument, som gemensam form. Dessa dansband – *bando regional*, *orquestra tipica* etc. – utmärktes enligt Denning av fyra distinkta drag: *noisy timbres*, synkoperade rytmer, ovanliga harmonier och inspelade improvisationer. Förutom instrumentsammansättningar där olika instrument klingade distinkt i relation till varandra, ett brott med familje-tanken i europeiska musikinstrument, kom de nya inspelningarna att lansera okonventionella speltekniker. Nya industriproducerade instrument introducerades (särskilt olika dragspel, och harmonium i Indien). Vidare fick vardagliga röstklanger höras, fjärran från bel canto-ideal, inklusive mikrofonnära crooner-teknik. "Synkopering" blev nyckelordet för att fånga in alla rytmiska variationer: särskilda rytminstrument, trumsetet, spänningen mellan jämn puls och variationer i rytmen. De "ovanliga harmonierna" uppstår i mötet mellan folkliga konventioner och europeisk harmonik i form av ackordsinstrument: ackordbytena (till exempel i 12-taktsblues) blir ofta ytterligare ett rytmiskt skikt, snarare än en produkt av stämföring. Improvisation ser Denning som en självklar folklig praxis, men nu i form av en improviserad virtuositet som passade för tävling, *faking* (dvs att ge sken av att spela notbundna arrangemang), och för inspelningar, där följden blev att musiker började återskapa inspelade framföranden i stället för att gestalta notbilder.

I avslutningskapitlet diskuterar författaren fortsatta resultat och utvecklingstrender. 1930-talet innebar ett konservativt eller reaktionärt bakslag på många håll, vilket drabbade de nya musikstilarna; i vissa länder (t. ex. Brasilien, Mexico och Kuba) blev resultatet dock en nationalisering av den nya inhemska populärmusiken – den tillskrevs en position som nationell symbol (ibland med klassiskt skolade tonsättare som tillskyndare). Under 50- och 60-talen uppstod revivalrörelser som på många håll direkt grep tillbaka på skivinspelningar, och det nya LP-formatet användes för återutgivning initierade av entusiaster. Återigen fick processen olika nationella utformningar: de olika genrerna togs upp olika av nationalister, populisterna och motståndsrörelser; oppositionell musik blev turistmusik. Författaren uppmärksammar också fenomenet *world music* från 1980-talet och framåt samt påpekar två karakteristika: att skivbolagen riktar sig till en transnationell marknad samt de copyright-strider som blivit följden när lokala marknader länkats in (Paul Simons *Graceland* med flera exempel).

Denning jämför denna förändring med nottryckets införande och kallar den "den andra musikaliska revolutionen". I polemik med Adorno ser han en emancipatorisk potential hos inspelningsteknik, att den möjliggör nya former av "affiliation and solidarity across space and time" och att de vernakulära musikformerna kan ses som inte bara en teknisk men också en kulturell revolution: de gav löften om en musik bortom kolonialismens rasordningar och bortom varuformer och kapitalismens arbetsrelationer. "Noise" i titeln är en tydlig referens till Attalis resonemang kring nya musikformers sociopolitiska potential.

Det är en rad slående överensstämmelser som Denning letar fram; självklart är boken en framställning med de stora penseldragens svagheter. Den är ett redskap

att tänka med, en uppsättning av mönster som ska ge läsaren hjälp att förstå hur nya sätt att tänka och känna musik bröt fram. Dess värde ligger i hur pass mycket som kan inrymmas i tolkningsramen. Här kan då en testfråga bli: hur passar de nordiska länderna in i författarens historieskrivning? Han nämner dem inte – är de för inkorporerade i den västeuropeiska populärmusiken för att räknas in? Med utgångspunkt i avkoloniseringsperspektivet hör de inte riktigt hemma i resonemangen. Men andra drag kan nog jämkas samman med Dennings modell om vi ser till industrialisering och urbanisering. Det är svårt att tvärsäkert nåla fast alla väsentliga förändringar inom en femårsperiod, men gammal dansmusik på dragspel ändrar form runt 1930 när bas och gitarr bildar komp (jämför Calle Jularbos inspelningar från 1910-talet där en violinist eller andre dragspelare sekunderar) och de stora dragspelen slår igenom, i form av gammaldansbandet. Eric Öst kan också uppmärksammas som förnyare i det sammanhanget. Likaså kan trubadursången, med Evert Taubes karaktäristiska röst, härledas till den här tiden. Båda genrerna kan karaktäriseras som folkliga traditioner som får en ny, grammfonmedierad form.

Uppläggningen och argumentationen gör att boken till börja med känns något trögläst. Efter inledningen där huvudteserna presenteras följer två kapitel som huvudsakligen redovisar empiri i form av framväxten av stora hamnstäder som internationella kommunikationscentra, grammfonbranschens internationella expansion och framväxten av regionala musikstilar, land efter land. Framställningen blir något tröttande, något av katalog med belägg för att bekräfta teserna i inledningen. Samtidigt grundar de för resonemangen i andra halvan av boken, som därigenom får större tyngd än vad många framställningar av generella hypoteser lyckas åstadkomma. ■

Detta är en bok som bör läsas av alla dansetnologer, musiketnologer och andra som är intresserade av dans, dansmusik och det ibland svårfångade etnografiska arbetssättet. Boken bygger på Mats Melins doktorsavhandling från 2012 vid Universitetet i Limerick, Irland, *Exploring the Percussive Routes and Shared Commonalities in Cape Breton Step Dancing*. Melin berättar om en personlig resa i dansens tecken från Stockholm via Skottland till Irland och Kanadas östkust, där Cape Breton är en halvö i provinsen Nova Scotia. Som provinsnamnet antyder härstammar många av invånarna från främst skotska immigranter, men också det irländska och franska inflytandet märks tydligt.

Översatt blir min förståelse av titeln ungefär ”att vara ett med musiken” eller kanske ”att vara i musiken”. Titeln är talande, inte minst eftersom musiken är en viktig del av steppdansen enligt Melin, en ingång som dessutom förstärks av att detta är en ”ljudande” dans. Att steppa är ett, eller snarare flera, sätt att dansa, där dansaren ofta också blir ett ackompanjerande instrument. Ljudet av dansen är en viktig dimension hos steppdansen. Även i andra dansformer kan ljud som handklappningar eller fotstamp vara en viktig del, men sällan så genomgående som hos steppdans.

Steppdansen i Cape Breton har sina särdrag, men resonemangen i boken är i stort sett helt överförbara till andra dansformer, även om en del synpunkter och påståenden nog gäller främst för den typ av performativa solodanser som steppdans är idag. Melin beskriver och resonerar kring hur inläring och överföring, eller om man så vill trädning, av dans sker via visuell, aural och kinestetisk transmission. På svenska kan vi tala om överföring av dansen med hjälp av synen, hörseln och den kroppsliga direktkontakten, att hålla en annan dansare i handen. Hos den äldre generationen som Melin intervjuat var de viktigaste platserna för inläring och social dans dels hemmet och dels danslokaler (*square dances*). Yngre dansare lär sig

BOOK

One with the Music

*Cape Breton Step Dance
Tradition and Transmission*

Mats Melin

*Sydney, Nova Scotia: Cape
Breton University Press. 2015.*

MATS NILSSON

däremot främst på kurser, och själva dansandet förs successivt över från danslokaler till konserter och dansföreställningar. Likaså finns en tydlig trend att kvinnor idag tar större plats än tidigare som både danslärare och dansare. Denna sociala och deltagande aspekt av dansen (Turinos begrepp *participatory dancing*) är viktig, inte minst historiskt, och relateras till steppdansens uppenbara drag av framförande och uppvisning (Turinos *presentational dancing*), som idag alltså verkar bli ett alltmer dominerande drag. Dansarna steppar i båda fallen, men uttrycket blir annorlunda. Å andra sidan är det tydligt att steppandet, det speciella fotarbetet, inte bara används i solodanser för uppvisning utan också används i *reels* och andra gruppdanser av mera deltagande karaktär.

Människorna som dansar, utövarna, får stort utrymme i boken, vilket gör att den får en både etnologisk och folkloristisk karaktär med många empiriska exempel. Exempelvis finns som appendix en biografi över ett flertal kända dansare i Cape Breton. En utveckling mot det gäliska språket och dess samband med musiken/dansen är det enda jag tycker är något svårsmält och kanske onödigt invecklat. Det är möjligt att det finns ett samband mellan gäliskan och dansen/musiken. Om det är så är det värt en egen, större utredning. Här hamnar denna aspekt lite vid sidan om. Kanske andra läsare har en annan åsikt än jag och ser detta som en viktig del av boken; i så fall fyller det ett syfte, men jag ser inte detta samband tydligt nog.

Melin blandar generellt genom hela texten sina egna reflektioner med referenser till andras tolkningar och analyser, men det framgår alltid vem som säger och tycker vad. De få svartvita bilderna i boken, liksom de i färg på framsidan, visar två saker. Dels hur svårt det är att fånga rörelser i stillbilder, inte minst social dans; dels steppdansens tydliga drag av solodans och uppvisning. Vad vi ser är poser, inte rörelser. När dansarna i en social dans gör rörelser med den egna kroppen och samtidigt rör sig mot, runt och tillsammans med andra dansare kan en stillbild inte fånga det. En liten men otillräcklig väg är bilder med rörelseoskärpa, vilket Melin också konstaterar.

Vem är då den troliga presumtiva läsaren av Melins bok? Förutom för dem som är intresserade av just steppdans från Cape Breton och närliggande teman bör boken vara intressant för den som vill vidga sitt perspektiv på vad dans och dansforskning är, eller kan vara. Boken ger också en insikt i vilken roll en forskares personliga intresse har för ämnesval och möjligheter att förstå och tolka ett material. I den mån dansetnologi finns som akademiskt fält, är detta som redan antytts absolut ett intressant bidrag. All folkdans, populärkulturell dans och annan "social" dans rör sig i nutid mellan musik och teater, mellan det sociala och det konstnärliga, mellan deltagande/participatory och uppvisning/presentational. ■

B O O K

The Oxford Handbook of Music Revival

Caroline Bithell & Juniper Hill (red)
Oxford: Oxford University Press. 2014.

SVERKER HYLÉN-CAVALLIUS

Folklorismus, fakelore, invented traditions, revitalisering, revival ... Listan över begrepp som antyder olika grader av spänningsförhållanden mellan det levande och autentiska i relation till olika "andra" kan göras lång. Diskussionen kring samtliga begrepp har varit omfattande, kanske inte minst för att de alla riskerar att upprätta gränser mellan ursprungligt och återskapat, mellan sant och falskt, som i synnerhet i vår tid framstår som allt mer konstlad. Samtidigt behöver vi redskap för att förstå alla återbruk, återupptäckter och återupplivanden som pågår i vår tid – och som ibland till och med av utövare själva beskrivs som just "revival" (och detta glidande mellan emiska och etiska innebörder bjuder i sig på svårigheter).

I Oxford Handbook-serien kom 2014 ytterligare en volym, denna gång på temat "Music Revival". Det är en diger bok, som angriper problematiken kring musik och revival

på alla nivåer – från själva revivalprocesserna i sig till mer övergripande frågor om teoretiska begrepp, immateriella kulturarv och globalisering. Redaktörer är Caroline Bithell och Juniper Hill, och i likhet med dem är majoriteten av de medverkande författarna musiketnologer från den engelskspråkiga världen. Boken är på hela 701 sidor, och till den hör också en mängd onlinepublicerat extramaterial som på ett föredömligt sätt åskådliggör kapitlens rika flora av empiriskt material. Bithell och Hill inleder med en kritisk diskussion av själva revivalbegreppet, en historisk översikt över forskning om och i revivals, orsaker till revival, selektivt historiebruk, omkontextualiseringar, autenticitet, spridning och post-revival. Inledningen avslutas med en beskrivning av bokens upplägg. Det är med andra ord en inledning som spänner över stora avstånd i både tid och rum, från romantikens Herder till postmoderna dekonstruktioner.

Boken är därefter uppbyggd i åtta sektioner, som i tur och ordning handlar om teoretisering, forskarnas och samlarnas roll i revivalprocesser, immateriellt kulturarv, nationella pånyttfödelser och postkoloniala perspektiv, de roller revivalprocesser har spelat efter krig och katastrofer, nyskapande och omvandlingar, festivaler, media och marknadsföring, och så avslutningsvis diaspora och globalitet. Mark Slobin gör i detta avsnitt en avslutande kommentar som talar till boken som helhet. Jag har valt att i det följande lyfta upp ett fåtal artiklar ur denna omfångsrika bok.

I den teoretiska sektionen framhåller Owe Ronström ett viktigt villkor i revivals: att de alltid innebär förflyttningar eller *shifts*. Förflyttningarna kan vara tidsliga, rumsliga och sociala – och, för att ta ett exempel, de kan innebära att inte bara flytta ett uttryck från en tid till en annan utan också att förflytta vårt sätt att se på själva tiden och dess gång. Folkmusiken har, från att ha identifierats i sådana termer under tidigare delen av 1800-talet, enligt Ronstrom rört sig från att kontrolleras av olika positioner inom fältet. Från 1800-talets "vetare" (uppptecknarna, forskarna) till "görarna" (utövarna) under 1970-talet, och vidare mot "makarna" (producenter, distributörer och arrangörer) under 1980-talet, för att under 1990-talet komma att avknoppas i en "världsmusik" som blir en del av makarnas domän.

Keith Howard undersöker i sin tänkvärda artikel om Sydkorea den identifiering av immateriella kulturarv som pågått i landet sedan början av 1960-talet. Sydkorea kom paradoxalt nog att efter decennier av japansk ockupation efterlikna Japans arbete med att organisera immateriella kulturarv, och genom landets tidiga arbete nationellt kom man också tidigt att etablera sig i UNESCO:s förteckningsarbete. Sydkoreas immateriella kulturarv har i själva verket kommit att omsättas i en mängd kreativa revivalprocesser, alltså långt från de vitt spridda föreställningarna om att bevarande förstenar levande kulturella uttryck (som hörts både i koreansk opinion och bland musiketnologer). Howard visar hur Sydkoreas nationella lista över immateriella kulturarv, som i sig var en förebild för UNESCO:s lista, i sin tur har lett till revivals av allt från folkvisor till schamanska ritualer. Han pekar också på att eftersom Sydkorea påbörjade detta arbete mer än fyra decennier före UNESCO kan processen ge en aning om också det globala kulturarvsutnämmandets framtida effekter. Mer kreativitet, fler levande och föränderliga traditioner alltså, inte tvärtom, menar Howard.

I sitt gedigna empiriska bidrag om identitet och revival bland medlemmar av Choctaw- och Chickasawnationerna lyfter Victoria Lindsay Levine fram flera viktiga poänger som sannolikt kan appliceras på revival – eller vad vi nu ska kalla de ganska olikartade fenomen som ryms i antologin. Ibland pekar författaren inte själv ut hela poängen: eftersom Chickasaw saknade en bredare traditionell repertoar efter 1940-talet – sånär som på the Garfish Dance (garfish betyder förresten näbbgädda) – och det fanns berättelser om hur chickasaws traditionella uppträdanden rymt inslag och ibland medverkan från

andra nationer, så kom deras revival att präglas av en hybridiserande blandning och samverkan. Levine menar att detta är motsatsen till den renhetsideologi som präglat nationella revivals, men för mig framstår snarare poängen som att det innebär just renhet att vara hybridiserande och eklektisk i det här sammanhanget. Visst är väl det en viktig tanke: att hybridisering i sig kan vara tradition? Och andra gånger finns här poänger som vi alla kan behöva ta till oss, som kanske kunde lyfts fram lite extra: där Choctaws centralgestalt Ned Buster – av delvis personliga skäl – pekar ut det personliga, levda minnet som utgångspunkt för all traditionsförmedling, så hävdar Chickasaws ålderman Gary White Deer att traditioner snarare lever i ett kollektivt, generationellt minne och kan ”sova” för att sedan väckas igen. En viktig påminnelse om traditioners rörlighet och föränderlighet för alla som vill peka ut laborerandet med historiska och ibland arkiverade förebilder som falska eller ”skapade” traditioner.

Britta Sweers jämför i sin artikel elektrisk folkrevival i Lettland under den post-sovjetiska eran med den brittiska motsvarigheten under 1960- och 70-talen med utgångspunkt i teoribildningar om globalitet (ett förhållande), globalisering (en process) och globalism (en ideologi). Tre perspektiv från globaliseringsforskare används för att tolka situationen i Baltikum och andra platser: skepticism (en negativ förståelse av globalisering i termer av homogenisering), idén om en hyperglobal ekonomisk process (en positiv förståelse av globalisering i termer av en alltmer ekonomiskt och socialt sammanflätad värld), och förändringsförespråkandet (en förståelse av globaliserade strukturer som nödvändiga för nya musikaliska strukturer). Sweers landar i att de tre perspektiven endast tillsammans kan förklara samspelet mellan globala flöden och revivals. Sweers artikel tillhör de texter i antologin som har en mer teorigrundad ingång – vilket skapar en analytisk tydlighet men också något fyrkantiga avgränsningar och tolkningar. Begreppen får karaktären av färdiga boxar, i vilka olika processer i olika tider i Lettland och Storbritannien kan placeras, men utan att författaren egentligen går i närmkamp med begreppen och reflekterar över vad de inte täcker in eller lyckas förklara. På gott och ont lämnar jag artikeln med fler frågor än jag började med: är elektrisk folkmusik nödvändigtvis ”revival”? Är letternas skepticism till den ryska minoriteten verkligen en skepticism mot globalisering, handlar det inte om annat?

I sina avslutande ”re-flektioner” påminner Mark Slobin för det första om själva revivalbegreppets svårigheter, dess mångtydighet och motsägelsefullhet. I likhet med flera andra re-begrepp ser det ut att peka mot ett återvändande, i det här fallet till livet, ett återupplivande. Och vart leder det egentligen tanken? När jag läser så slås jag av något som flera folklorister och musiketnologer påpekat i olika ordalag, nämligen att tanken på re-vivals också förutsätter en föreställning om ”vivals” – levande, autentiska, omedierade, kanske oreflekterade och obrutna traditioner? Och vad innebär det att en tradition är ”död” (alltså förutsättningen för revival), är det – som vissa skulle hävda – när utövarna dött men inspelningar och transkriptioner finns kvar i arkiv och museer? Slobin påminner för det andra om vikten av att tala med ett bredare sammanhang. Med hänvisning till Simon Reynolds bok *Retromania – Pop Culture’s Addiction to Its Own Past* pekar Slobin på den upptagenhet vid det egna förflutna som alltmer (enligt Reynolds) hindrar nyskapande inom populärkulturen och inte minst populärmusiken. Ett annat sammanhang är de studier av språkrevival som studerats av lingvister, processer som skildras med begrepp som Slobin menar skulle kunna befrukta den musiketnologiska diskussionen. Och ja, för mig som forskare med intresse för populärkulturellt återskapande och omskapande, så kan boken stundtals ge ett lite slutet intryck. Eller kanske snarare få mig att längta efter ytterligare en bok, en där musiketnologer, tillsammans med populärmusikforskare, medievetare, idéhistoriker,

lingvister, folklorister och andra samlas kring de fenomen som här benämns revival. Men Slobins invändning är inte särskilt tung: det måste gå att diskutera revivals på bredden och tvären – denna gången blev det såhär, nästa gång blir det något annat.

Nej, mina avgörande anmärkningar kring boken rör sig på en mer generell nivå. Den är dyr, och så väger den mycket, vilket får mig att tro att den framförallt kommer att spridas artikelvis i utskriften och uppkopierad form. Detta är synd, eftersom delarna i helheten talar på ett fint sätt till varandra. En mer allvarlig invändning är ändå att endast tre av de 31 författarna tillhör institutioner utanför den engelskspråkiga akademiska världen (några till är verksamma där men har bakgrund i andra länder). Inte mindre än 13 av författarna är verksamma i USA. I en bok som rör sig så fritt över världen, från Iran till Brasilien, Vietnam, Ukraina och Indien kan det bara beskrivas som häpnadsväckande. ■

När det blev klart att 2016 års Nobelpris i litteratur skulle gå till sångaren och låtskrivaren Bob Dylan väckte det synnerligen intressanta reaktioner med bäring både på sjungen lyrik och på Nobelpriset som institution. Var Svenska Akademiens val en rättmätig uppgradering av den klingande, mera folkligt tillvända lyriken – eller var det en populistisk eftergift, en ”trumpifiering av Nobelpriset”, som *Sydsvenskans* Per Svensson uttryckte det?

Den sjungande poesins status är, liksom den sjungande poetens, svårbestämd. På det populärmusikaliska fältet är det den genre vars texter ofta anses ligga närmast skönlitteraturen. Till skillnad från tryckt eller ”tyst” dikt är musiktexter dock örats lyrik, intimt förknippade med sin musik och med en (särskild) sjungande röst. Sångtexter lyder kort sagt under egna estetiska och sociala villkor och låter sig inte enkelt jämföras med boklyrik. Detta var också något som framhölls i diskussionerna i Nobelpriskungörandets spår.

Den moderna trubaduren, musikern som till enkelt ackompanjemang framför egna meningsfulla texter och gärna med socialt patos, finns i de flesta delar av västvärlden under olika benämningar. Sedan åtminstone 1950-talet har denna gestalt och hans musik intagit en viktig roll i olika politiska och kulturella skeenden. I forskningen är dock *singer-songwritern* (för att använda den engelska termen) märkligen förbisedd. De fördjupade studier som finns kommer i första hand från icke-akademiskt håll och behandlar enskilda utövare som unika konstnärer. Sällan relateras artisterna till vidare koncept eller genrebegrepp, utan möjligen till andra enskilda artister som har influerat eller influerats av dem.

Detta ensidiga fokus på subjekt snarare än genre har dominerat kunskapsproduktionen om singer-songwritern som fenomen, vilket speglar en modernistisk uppfattning om autenticitet och konstnärskap som kan sägas vara en genrekonvention i sig. Vetenskapliga genomlysningar av vad artisterna i sina olika falanger och språkområden har gemensamt, vad som skiljer dem åt och vad detta kan bero på har däremot saknats.

Mot denna bakgrund är ambitionen med antologin *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place* att samla studier kring efterkrigstidens sjungande poeter. Genom att sammanföra musik- och språkvetare från olika delar av Europa vill redaktörerna Isabelle Marc och Stuart Green komma till rätta med en annan brist på fältet: avsaknaden av internationella perspektiv, tendensen att enbart studera det egna landets artister och den inhemska kanon. Föresatsen är god, men det ska sägas att få av artiklarna i sig själva utgår ifrån ett tväreuropeiskt perspektiv. Det är läsarens uppgift att se paralleller över nationsgränserna.

BOOK

The Singer-Songwriter in Europe

Paradigms, Politics and Place

Isabelle Marc & Stuart Green (red.)

London: Routledge. 2016.

KARIN STRAND

Vad gäller geografisk spridning är det dessutom endast Syd- och Centraleuropa (Frankrike, Italien, Portugal, Spanien och Tyskland) som förutom Storbritannien är representerade vad gäller författarnas och/eller studieobjektens hemvist. Öst- och Nordeuropa lämnas alltså därhän i detta sammanhang vilket är beklagligt, men är en brist som i rättvisans namn kommenteras. Avsikten är inte att ge en heltäckande bild av en essentiellt europeisk tradition i motsats till exempelvis en amerikansk. Det polycentriska Europa är en heuristiskt vald plats där delade geopolitiska realiteter, kulturella lik- och olikheter och inte minst språkskillnader motiverar ett tvåeuropeiskt angreppssätt. Detta perspektiv utmanar också den inflytelserika uppfattningen om singer-songwritern som ett exklusivt angloamerikanskt fenomen.

Antologin inleds med ett teoretiserande kapitel där redaktörerna konceptualiserar singer-songwritergenren som stil och som social och ideologisk kategori. Gestalten spåras till efterkrigstiden som ett generationsbarn med rocken och som manifestation av en modern attityd. Sedan kom singer-songwritern att utvecklas längs olika linjer: dels under inflytande av 1960-talets folkmusikvåg, dels i ungdoms- och studentkulturen på caféer och barer.

I inledningen skisseras också några viktiga parametrar som förenar och skiljer singer-songwriters i Europas olika länder. En av dem är det *självbiografiska paradigmet*, ett paradigm som snart sagt alla artister förhåller sig till genom att uttrycka sig med olika grad av självreferentialitet. En annan variabel är *graden av introspektion och beaktelse*, där man kan notera såväl nationella skillnader som historisk föränderlighet. En allmän europeisk tendens är, inte oväntat, att sociala och politiska budskap tonar ut till förmån för mer självcentrerade texter.

En annan mät punkt är *den kulturella statusen* hos gestalten och sångerna, vilken varierar stort i ländernas olika kontexter, delvis beroende på förhållandet till den inhemska litterära scenen. I länder som Frankrike och Spanien är singer-songwriters högt värderade av den intellektuella eliten, medan gestalten i den engelsktalande världen intar en lägre kulturell position. Situationen i Frankrike får sin historisering i Peter Hawkins artikel där han studerar den täta relationen mellan *auteur-compositeur-interprète* och elitlitteraturen kring 1950-talets slut med föreläsare som Léo Ferré.

Hur ser då genuslogiken ut på det fält vars största fixstjärnor i hög grad är män? Som diskuteras i flera artiklar har singer-songwriterlinjen i de allra flesta länder varit påfallande manlig. Könssdiskrimineringens mekanismer ser inte annorlunda ut än inom populärmusikfältet generellt, i synnerhet vad gäller "autentiska" genrer där kvinnor sällan kvalificerar sig som *auteurs*. Som framkommer till exempel i Jacopo Tomatis genomgång av italienska *canzone d'autore* har det förvisso förekommit många kvinnor i genren men de har sällan blivit erkända som låtskrivare. Tomatis pekar bland annat på fenomenet att kvinnor som skriver sånger tillsammans med andra lättare reduceras av skivbolag och kritiker till att "bara" vara medförfattare, och därför främst framställs som sångare.

En liknande diskussion om tyska förhållanden finner man i Dietmar Elfleins artikel om hur kvinnliga artister har haft svårt att göra sig gällande som *Liedermacher(innen)*, och som fortsätter att förbises av forskningen. Förutom utövarens genus finns på tyskt område en genrenorm vad gäller ämnesval som i vissa fall verkar diskriminerande för kvinnliga utövare. Den dominerande (västtyska) diskursen om (den huvudsakligen västtyska) *Liedermachern* föreskriver socialt och politiskt orienterade texter, medan figuren i Östtyskland, där protestsång har varit långt ifrån oproblematiskt, även sjunger om andra teman.

Vad beträffar genus och representation anar man en liten ljusning i Paula Wolfes undersökning av mediarepresentationen av kvinnliga singer-songwriters i brittisk tabloidpress från början av 2000-talet. Wolfes kan notera en försiktigt positiv trend i form av ett ökat fokus i intervjuer och recensioner på de kvinnliga artisternas författarskap snarare än på deras privatliv och utseende.

Just författarskapet, det att författa egna betydelsefulla texter, är den röda tråd som länkar samman singer-songwritergestalten i olika länder. Hur det ser ut i Sverige och övriga Norden får vi alltså inte svar på i denna studie, men för den som vill ge sig in på fältet erbjuder antologin en bra sammanställning av europeiska fallstudier. För våra förhållanden vore det till exempel intressant att undersöka tendensen med avseende på genus: det tycks som om de artister som går under beteckningen singer-songwriters på våra breddgrader påfallande ofta är (unga) kvinnor. Detta att ställa mot den näraliggande litterära visan som i en nästan obruten linje från Bellman till våra dagar är en bedövande mansdominerad historia.

Inledningsvis påtalades att musiklyriken inte enkelt låter sig jämföras med poesi. Vad gäller sångtexternas kulturella funktion finns det dock mycket som talar för nära släktskap, inte minst om vi betraktar utgivningen. Förlagsvärlden ser avsättning för rena textutgåvor med framstående sångpoeters alster, och omvänt finns, åtminstone inom svensk vissång, ett oförminskat intresse att tonsätta kanoniserade lyriker i ambitiösa skivprojekt. Kan då singer-songwriterlyrik betraktas som "litteratur"? Tills vidare finns åtminstone en utövare som fått ett otvetydigt kvitto på det. Dylan själv deklarerade i sitt tacktal till Svenska Akademien att han för egen del aldrig ställt sig frågan. Men han tackade Akademien "både för att den har begrundat just den frågan och, slutligen, för att den har lämnat ett sådant underbart svar". ■

Syftet med denna publikation är enligt baksidestexten att granska inspelningsverksamheten vid Svenskt visarkiv (SVA) och (dåvarande) Musikhistoriska museet (MM) under 1960-talet. Mathias Boströms undersökning är annars orienterad mot två aspekter som rätteligen berör Samarbetsnämnden för svensk folkmusik (SfSF), närmare bestämt dess organisation och verksamhet. Undersökningen uppdelas i fyra avsnitt, vilka samtidigt överensstämmer med bokens kapitelindelning. Efter introduktionen undersöks på detta vis först SfSF:s organisering och ekonomiska förutsättningar, därefter summariskt de folkmusikinspelningar som utfördes under nämnda period; vidare fördjupas diskussionen kring de berörda dokumentationerna, och avslutningsvis sammanfattas och diskuteras undersökningens resultat. Sist i boken finns ett appendix som redovisar antalet inspelade band 1961–1967, inklusive en jämförelse med motsvarande verksamhet på Sveriges Radio (SR). Publikationen innehåller ett intressant bildmaterial, företrädesvis föreställande de inspelade informanterna jämte fältarbetarna.

Första kapitlet inleds med en bakgrund till hur en formaliserad inspelningsverksamhet av svensk folkmusik tar sin form, gällande både vissång och instrumentalmusik; vidare granskas verksamhetens administrativa utveckling. Från slutet av 1940-talet och genom 1950-talet hade en betydande del av folkmusikdokumentationerna utförts av Radiotjänst/Sveriges Radio – i princip ett nationellt pionjärbete utfört av medarbetaren Matts Arnberg. I en artikel från 1960 gör emellertid Arnberg den bedömningen att även om SR under tiden förenat nytta med nöje, så är det i ett längre perspektiv inte radions uppgift att bearbeta det insamlade materialet med hänsyn till ett mera vetenskapligt synsätt. Ett år tidigare hade Ingmar Bengtsson

BOOK

Det stora inspelningsprojektet

Samarbetsnämnden för svensk folkmusik och inspelningsverksamheten under 1960-talet

Mathias Boström

*Stockholm: Svenskt visarkiv/
Musikverket. 2016. Meddelanden
från Svenskt visarkiv 51.*

PATRIK SANDGREN

lyft motsvarande fråga och betonat att dylika inspelningsprojekt inte enbart borde hänskjutas till radions verksamhet, utan istället utvidgas och samtidigt spridas ut på fler uppdragsgivare. I november 1961 anordnas så ett möte där prominenta representanter för Musikmuseet och Svenskt visarkiv deltar: Ernst Emsheimer, Bengt R. Jonsson, Ulf Peder Olrog och Jan Ling. Syftet med sammankomsten är att skapa en arbetskommitté för dokumentations- och forskningsfrågor rörande svensk folkmusik. På Olrogs initiativ sluter kommittén i samma veva ett avtal med teknikföretaget Luxor, vilket innebär sponsring i form av en rullbandspelare – den då modernaste tekniken – jämte resekostnader för ett år. Avtalet är i viss mån förenat med motprestationer; Luxor förväntar sig att allra minst få indirekt reklam. 1962 ombildas kommittén på Bengt R. Jonssons förslag till en mer beständig sammanslutning, Samarbetsnämnden för svensk folkmusik.

Parallellt engagerar sig spelmansrörelsen i frågan, och Nils August Flodén från Medelpads spelmansförbund söker vinna gehör för att återuppväcka Folkmusikkommissionen. Han argumenterar samtidigt för att spelmännen själva ska börja engagera sig i inspelningsverksamheten och får stöd från Sveriges Spelmäns Riksförbund (SSR). Arnberg tycks kritisk mot detta utspel och menar att Folkmusikkommissionen redan har spelat ut sin roll. SSR lämnar likväl 1964 in en ansökan om statliga pengar för att förnya sin verksamhet. En remissinstans sätter emellertid käppar i hjulet för detta måhända fåfänga försök; sakkunniga på SVA menar att inspelningsverksamheten var en ”professionell uppgift som skulle utföras av utbildad biblioteks- eller arkivpersonal”. I mars 1965 anordnas ett folkmusiksymposium, där det bestäms att en särskild arbetsgrupp ska bildas inom SfsF, vilken ska verka för inventerings- och inspelningsverksamheten; som plåster på sårerna erbjuds SSR två platser i denna grupp.

Åren 1965–1967 förefaller till stor del att handla om att söka pengar; inledningsvis för ett inspelningsprojekt som beräknas pågå under en tioårsperiod, 1,5 miljoner sammanlagt. Allteftersom tonas emellertid ambitionsnivån ner, samtidigt som tilldelningarna blir mindre än förväntat. Samtidigt syns kollegorna inom SfsF inte vara helt eniga om hur verksamheten ska bedrivas; åtminstone Ulf Peder Olrog och Bengt R. Jonsson förefaller ha skilda betraktelsesätt. Märta Ramsten väljs 1967 in i nämnden och blir framöver en kraft att räkna med, både som fältarbetare och förgrundsgestalt. 1968 blir hon anställd som ledare för det som Bengt R. Jonsson tidigare betitlat ”Det stora inspelningsprojektet”, det vill säga ett potentiellt startskott för en utökad dokumentationsverksamhet. I samband med att SVA förstatligas 1969 införlivas SfsF:s projekt med SVA:s verksamhet och upplöses i maj 1970.

I andra kapitlet redovisas SfsF:s inspelningsverksamhet mellan 1961 och 1970. Under 1961 och 1962 spelar Jan Ling åtminstone 16 band, merparten i en kontext med nyckelharpa, vilket ligger i linje med hans specifika intresseområde. Ling samarbetar periodvis med Ulf Peder Olrog, vilken under samma tid är egenagerad i ett projekt omkring vissångerskan Svea Jansson från Nötö i Åbolands skärgård. På sommaren 1962 reser Olrog till Nötö tillsammans med Göran Marteus, som var anställd på Luxor och personen bakom sponsringsavtalet med SfsF. På Nötö saknas elektricitet, men Luxor lånar ut en batteridrivna bandspelare tillverkad av tyska Uher. För år 1963 lägger SfsF fram ett antal uppslag till inspelningsresor som dock inte blir av. Jan Ling lyckas i stället erhålla ekonomiskt stöd från en kunglig fond, kan därigenom anskaffa bättre inspelningsutrustning än vad avtalet med Luxor erbjuder samt fortsätter spela in nyckelharpspelare. Inom SfsF:s ram reser Olrog 1964 ånyo till Nötö och spelar in 21 band, och 1965 kan bland andra Birgitta Hjelmström dokumentera spelmän i Halland samt året därpå dokumentera träskofiolstradition i Skåne.

Fram till 1968 dokumenteras en mindre mängd än vad Luxors stöd gav utrymme för; när Ramsten tar vid ökar mängden inspelningar markant, och de görs i hela landet. Nu är det Nagra-bandspelare som används, en tålig och portabel (om än tung) maskin av hög kvalitet.

Tredje kapitlet behandlar vad som faktiskt spelades in och utifrån vilka premisser. Boström menar att det vid tiden för SfSF:s verksamhet existerade en rådande konsensus om vad som var "folkmusik"; närmare bestämt "den svenska allmogekulturens musik" (Ling 1964), eller: äldre instrumentala låtar publicerade i *Svenska låtar*, jämte medeltida ballader, nedärvda folkvisor, koralvarianter, lockrop och sånglekar, samt skillingtrycksvisor – dessa typer av material typologiserades samtidigt av institutioner som Svenskt visarkiv. Under inspelningsarbetet fanns det en risk för att träffa på så kallade sekundärkällor, vilket innebar att även undersökandet av historisk och bakomliggande kontextualitet var önskvärt, även om det inte alltid ingick som en naturlig del av dokumentationsprocessen eller ens var möjligt att utföra i praktiken. Det mesta av det som spelades in anses av författaren tillhöra "etniskt svenska folkmusiktraditioner". Dock tycks det förekomma flera undantag från denna "regel", också med hänsyn till de sociala strukturer som inte tolkas som en omedelbar rest av det gamla bondesamhället. Gällande åldersfördelning var de flesta informanterna äldre personer; 80 % var födda före 1909. Könstillfördelningen speglar inte dagens situation – mer än två tredjedelar av de inspelade var män. Fördelningen mellan den instrumentala och den vokala musiken var dock jämn, i procenttal 52 respektive 56. Att summan överstiger 100 % beror på att flera av de dokumenterade både spelade och sjöng på inspelningarna.

Det avslutande kapitlet inleds med frågan om varför resultatet av SfSF:s verksamhet blev så pass litet under 1960-talets första del, det vill säga fram till Ramstens tid. Boström menar att det kan utkristalliseras två huvudorsaker: dels var inte staten särskilt samarbetsvillig när det gällde att hantera ansökningarna avseende de ekonomiska anslagen, åtminstone inte till en början; dels var de inblandade institutionerna, inklusive dess enskilda medarbetare, inte alltid beredda att reformera sin verksamhet så att den passade in på ett delvis nytt arbetssätt. Sammantaget är detta en tänkvärd bok om en subversiv epok avseende musikeknologin i Sverige, inte minst ur ett kulturpolitiskt perspektiv. ■

I många europeiska länder har vi länge levt med en tveksam och för forskningen alltför mellanåt lamsläande uppdelning mellan historisk musikvetenskap och musikeknologi. Med detta avses inte institutionella uppdelningar, olika perspektiv på studieobjekt eller liknande, utan artificiella avgränsningar som närmast fördunklar det faktum att man i bägge disciplinerna studerar sinne- och idévärldens olika manifestationer av det som med en lika inklusiv som övergripande term kan kallas musik. Glädjande nog finns idag en ökande förståelse inom musikvetenskap, etnologi och angränsande ämnestraditioner, dels om att historiskt material kan belysas med etnologiska metoder, dels att musikhistoria (historisk musikvetenskap) i huvudsak är ett perspektiv – inte enbart ett angreppssätt som betingas av historiskt material, utan forskning präglad av frågeställningar som i sin mest naiva form skulle kunna vara "hur har det varit?", "varför är det så här nu?", "hur har det blivit så här?" och "håller detta på att förändras?". Dessa frågor kan ställas till empiri som skapas denna minut, till exempel genom intervjuer och observationer av musicerande.

I skenet av de förändrade relationerna mellan vad som under lång tid varit olika forskningstraditioner måste det faktum att det i vår tid utges handboksliknande

BOOK

Theory and Method in Historical Ethnomusicology

Jonathan McCollum &
David G. Hebert (red.)

Lanham: Lexington Books. 2014.

MATTIAS LUNDBERG

antologier rörande "historical ethnomusicology" hälsas med stor belåtenhet. Ett sådant exempel är den här anmälda volymen, vars redaktörer representerar olika (huvudsakligen vad som i Sverige skulle kallas musiketnologiska) forskningsfält.

Volymen inleds med tre artiklar av redaktörerna själva: "Foundations of Historical Ethnomusicology", "Methodologies for Historical Ethnomusicology in the Twenty-First Century", samt "Philosophy of History and Theory in Historical Ethnomusicology". Det är i hög grad uppfriskande att man inte räds att postulera "foundations" inom den vetenskapliga verksamhet som tecknas. Det finns inga större skäl till beröringsångest med den äldre litteratur inom etnologiskt studium och jämförande musikkforskning som ofta utgick just från "Grundlage". Den traditionen har ju dessutom fortlevt genom det senare 1900-talets standardlitteratur av Bruno Nettl, Alan Merriam med flera (I Keith Howards förord till den anmälda boken kallas också den traditionen "'how to' books", s. xii). Det är naturligt att musiketnologi har ett görande perspektiv, "ethnomusicologist" är i detta avseende delvis närmast en profession jämfört med "historical musicologist".

Jonathan McCollums kapitel "Analysis of Notation in Music Historiography: Armenian Neumatic Khaz From the Ninth Through the Early Twentieth Century" är ett av de mer omfattande. Det är en mycket inträngande studie med stor relevans för alla fall där en historiografi till synes är tunnelartad – alltså när vi vet vad som åker in i en tunnel på en tid och plats, och vi vet vad som, helt annorlunda, kommer ut på en annan tid och plats, och vill försöka förstå om det var det förra som blev till det senare, och i så fall hur detta gick till.

Frågan om vad teori och metateori är, och bör vara, förefaller vara prekär i musiketnologisk forskning. Förutom diverse debatter och positioneringar kunde Timothy Rice till exempel inleda en artikel 2010 (i *Yearbook for Traditional Music* 42) med påståendet att "theory [...] has yet to take firm root in our disciplinary imagination". Från en sådan utgångspunkt är McCollums och Heberts historiefilosofiska kapitel ett mycket ambitiöst och genomreflekterat bidrag. Frågan kvarstår i vilken grad "theory" bör vara djupliggande i en forskningsdisciplin, eller snarare något som ligger på forskarens abstrakta förförståelsenivå, med syftet att generera intressanta, ej tidigare ställda frågor. En stor mängd aktuell musiketnologisk forskning får i detta kapitel nötas mot Peter Burke med flera historieteoretiker, samtidigt som typfallen drastiskt varierar, bland annat med tillämpning på högst dagsaktuella aktörer som Chelsea Manning och Edward Snowden (exempel som möjligen riskerar att göra argumentationen svår att följa för forskare redan inom en snar framtid).

Av lätt insedda skäl kan inte alla kapitel i en sådan här handbok få separat behandling i en kort recension, men särskilt omnämnande förtjänar Ann E. Lucas "Ancient Music, Modern Myth: Persian Music and The Pursuit of Methodology in Historical Ethnomusicology". Lucas menar att "the discipline is reaching an age where ethnomusicologists are themselves unintentionally producing historical documentation, albeit on a smaller, short-term scale" (s. 176). Detta är på flera sätt en kärnpunkt i musikkforskning (som de latent sprickor där ett vedträ enklast kan klyvas), nämligen musiketnologins relativa avsaknad av kumulativitet. Föregångarnas arbete kan synas i varenda söm, utvecklas, kritiserar, omprövas etc., men mycket sällan förefaller man sätta sig med *exakt samma* empiri med nya teorier och metoder, eftersom det är centralt att generera empiri. Lucas uttrycker detta så: "as time passes, one researcher's ethnographic present inevitably turns into another ethnographer's bona fide past." Här ligger alltså en samtida utmaning för historiskt orienterad musiketnologi.

En fråga som infinner sig på nordiskt språkområde är vad det i boken allmänt förutsatta begreppet "historical ethnomusicology" skulle innebära för skandinaviska förhållanden? Termen "Historisk musiketnologi" dras ju med samma oklarhetsproblematik som "historical ethnomusicology", alltså bland annat att det är oklart om det är metoden som är historisk och materialet etnografiskt eller vice versa. I summan av texter i här anmälda volym framstår det tydligt att det är etnologiska teorier och metoder tillämpade på historiskt material som är det centrala, medan historiska teories tillämpning på vad man skulle kunna kalla "förstenad" och "de facto"-etnografi (alltså den art av individuellt uttryckta utsagor och musik som föreligger historiskt, utan att vi ens teoretiskt sett kan påverka vilken form de har fått) är mindre centralt.

Med förbehåll för ett möjligen småaktigt disciplinperspektiv kunde man av boken förutom det som där redan ingår ha önskat sig medverkan av forskare som i större utsträckning tillämpat etnologiska och antropologiska teorier och perspektiv på vad man ibland kallar "flaskpostmaterialitet", alltså historisk empiri där vi vet exceptionellt lite om materialets genes, användning, överlevnadsgrad, fullständighet och representativitet, men där vi har det som fixerat objekt öppet för tolkning. Detta står förvisso närmast konträrt motsatt etnologiskt arbete i metodologiskt avseende, där man förväntas att med stor kontroll skapa sin empiri, men det hade kanske varit vitaliserande för bokens helhetsperspektiv med ett kapitel av exempelvis Peter Jeffery eller Anna Maria Busse Berger. Båda har sökt penetrera minneskultur, tratering och individens performativitet – samtliga centrala perspektiv för musiketnologiskt arbete – på månghundraåriga källmaterial där vi helt saknar metanivån av individers och grupper tankar, identiteter med flera "lyxlager" i empirin.

De teoretiskt sett tyngst vägande bidragen i denna bok är de tre inledande av bokens redaktörer. Många av de andra bidragen är mycket intressanta rörande konkreta metodologiska angreppssätt, men i vissa fall på en konkretionsnivå som är tämligen materialbunden. ■

Reviews – Shorter Reports

Den ofrivilliga lyssnaren

Möten med butiksmusik

Olle Stenbäck

Göteborgs universitet: Institutionen för kulturvetenskaper. 2016.

Olle Stenbäcks avhandling i etnologi tar upp den utveckling som butiksmusik har genomgått de senaste decennierna, från att vara bakgrundsmusik till att vara mer påtagligt närvarande och utgöra en del av butikers image. Detta studeras genom en mångsidig undersökning, där butiksområdet Inom Vallgraven i Göteborg utgör geografisk utgångspunkt. Avhandlingen bygger på 12 intervjuer, en digital enkät med ca 120 svar, hemsidor för olika företag (butiker och bakgrundsmusikföretag), nätdiskussioner samt författarens egna observationer på gator och i butiker. Syftet är att analysera potentiella kunders möten med och förhållningssätt till butiksmusik. Tidigare forskning om bakgrundsmusik, soundscapes, affekt och konsumtionsteori är viktiga referensramar. Efter inledningskapitlet behandlas olika aspekter av syftet i en serie kapitel med olika fokus. I det första av dessa analyseras Inom vallgraven som soundscape, och vad det innebär att röra sig i ett gatulandskap där musik hörs från olika butiker. Inom vallgraven beskrivs som ett centralt shoppingstråk med många butikskedjor men också med lokala butiker, vilket är representativt för större städer och som samtidigt ger en lokal särprägel. Butiksmusiken är en del av det upplevda brus som förknippas med moderna stadsmiljöer. En viktig

metafor som de potentiella kunderna använder för butiksmusiken är klubbkänsla – butiken vill skapa känslan av en klubbmiljö – men musiken ses också som auditiv inkastare.

Ett kapitel ägnas retorik, främst från musikföretagen, om hur butiksmusik fungerar. Tempo är den parameter som framhålls mest. Två förhållningssätt finns: ett mekaniskt stimuli-responstänkande, samt ett (mer sällsynt och främst hos butiksrepresentanter) där kunden förväntas ha större utrymme för egen tolkning.

En poäng Stenbäck gör är att den nya nätbaserade musikdistributionen har ändrat villkoren för butikers användning av musik. En konsekvens är att musik används för nätverksbyggande med kunderna. Exempelvis kan butikskedjor ha egna musikproducenter i stället för att anlita bolag, till exempel i form av "månadens DJ". En butik hade en längre period gästande DJs i lokalerna. Kedjan Weekday har gått in som sponsor i musikfestivaler och startat ett eget interaktivt musikmagasin på nätet med egna spellistor. Även skivbolagen använder specialaffärer som klädbutiker för att nå kundkretsar som skivaffärer tidigare stod för.

Ett kapitel behandlar situationer då informanter känner sig särskilt utsatta för auditiva intryck. Här uppmärksammas Hørselskadades Riksförbunds olika kampanjer för bättre ljudmiljöer, liksom hörselskadades generella upplevelser av stadsmiljöers ljud, men också fenomen som övermättnad på julmusik, individuellt mobilt lyssnande som avskärman-

de taktik samt att tystnad i offentliga miljöer kan uppfattas som obehaglig. Ett motargument som har framkommit i nätdebatter är att storstadsliv innebär en särskild ljudmiljö.

Försöken att skapa gemensamma rum genom att appellera till kunders musiksmak och skapa affektiva allianser ställs i ett kapitel, med hjälp av Sara Ahmeds teorier om emotioner och affektion, mot kunders vilja att behålla sin favoritmusik som privat och deras upplevelse av viss musik som fel val för miljön.

Kapitel 7 handlar om informanternas syn på sig själva, vilket ställs i relation till musikföretagens förutsättning att alla är potentiella konsumenter. Här arbetar Stenbäck med tre konsumenttyper: behovskonsumenten som gör inköp efter behov; de som gör motstånd mot att konsumera, samt de som ser konsumtion som ett nöje. Graden av reflektion och medvetenhet om butiksmusikens betydelser varierar mellan grupperna, men gemensamt för majoriteten är förutsättningen att det finns samband mellan konsumtion och musik och att butiker/musikföretag har särskilda kunskaper om detta, samt att man som konsument är en "en bricka i spelet". Marknadsföringsteorierna täcker inte in de mer komplexa sätten att som kund relatera till butiksmusik. Samtidigt finns en diskurs om butiksmusikens verkningar som påverkar informanternas uppfattningar om sig själva och sin förmåga att bedöma musikens betydelser.

I avslutningskapitlet sammanfattas och förtydligas de teman som återkommit. Gränsdragningen mellan när miljömusik

är njutningsbar och när den är påträngande är hårfin och varierar situationellt för informanterna. Stenbäck benämner en bärande princip som ett lika-gillar-lika-resonemang men finner också att identifikation med genre inte verkar ha någon avgörande betydelse för vare sig välbefinnande eller reträtt. Begreppet *klubbkänsla* används av flera för att fånga in försöken att upprätta personliga allianser.

Sammanfattningsvis kan sägas att avhandlingen fångar in aktuella tendenser och förändringar i musikedistributionsformer, ljudmiljöer och idéer om konsumenters positioner samt hur de realiserar i butiksmusikens praxis. ■

Alf Arvidsson

Kaller var deras skog

Balladen och berättelsen

Marie Länne Persson

Mjölby: Atremi. 2016.

Marie Länne Perssons bog er et lille skrift på 33 sider som ikke desto mindre følger en såkaldt middelalderballade, »Per Tyrssons döttrar«, gennem 500 år. Ad den sti møder vi blandt andet en kildekult, middelalderlige symbolsprog, en familietragedie og nutidige tolkninger i musikalsk og filmisk form. Stedsagn med samme tema som balladen løber dessuden som en rød tråd gennem kapitlerne. Det er en stor mundfuld, men detaljeringsgraden er på rimelig vis tilpasset den lille bogs ramme. Dette er forfatterens anden bog om traditionsmusik med tilknytning til Slaka i Östergötland.

Som indledning får vi en præsentation af balladen, hvilke andre lande den er optegnet i, og i hvor mange svenske og danske egne der findes stedsagn med balladens tema. Dernæst føres vi igennem sagn- og balladevarianter fra forskellige århundreder, der på hver sin måde og med forskellig fokus beretter

om brødrene der uforvarende myrdede deres søstre, og om faren der straffede sig selv fordi han – uforvarende – var skyld i den ulykkelige udåd. Det fortælles, at dér hvor de tre søstre blev begravet, sprang en kilde frem. Og en kildekult opstod da unge, nøgne piger kom for at drikke af vandet for at fremkalde regn i tørketid; først omtalt i 1598 og senest set i 1800-tallet. Ud over folk i almindelighed, så har også dramatikere, komponister og mindst én filminstruktør været fascineret af fortællingen om Per Tyrssons døtre, og har hver især bidraget med endnu en variant eller en ny form. Med fire link til lydindspilninger af »Per Tyrssons døtre« forstår vi at fortællingen stadig fascinerer; den nyeste er fra 2014.

Man kunne sige at middelalderballaden er en ballade til hver en tid. Marie Länne Persson gør bogen nærværende med temaer som sandhedsværdi, balladesangerens troværdighed, indre billeddannelse og familietragedie. Der stilles mange spørgsmål undervejs; ikke alle besvares, nogle kan ikke besvares, og nogle giver rum til eftertanker. Bogen er velskrevet og viser på en lettilgængelig måde nogle af de mange facetter og tilgange en enkelt ballade kan rumme. Undervejs er der, direkte og indirekte, råd om og vejledning i hvad forfatteren mener er en balladesangers opgave og muligheder. Bogen kan således både fungere som en appetitvækker for (komende) (ballade)sangere og for lokalhistorisk interesserede i Slaka. For dem der yderligere vil fordybe sig i sammenhænge mellem stedsagn og ballader, kan jeg anbefale David Colberts artikel »Når folkeviser finder sted« i første bind af det danske værk *Svøbt i mår*, 1999. ■

Lene Halskov Hansen

Norske Middelalderballader Melodier, bd 1–4

Oslo: Spartacus forlag. 2011–2016.

Norske Mellomalderballadar

www.bokselskap.no

I november 2016 slutfördes norska Nasjonalbibliotekets stora publiceringsprojekt kring norska medeltida ballader. Resultatet föreligger i form av fyra innehållsrika tryckta bokvolymmer med balladmelodier och åtta nätpublicerade böcker med balladtexter. Det mångåriga bakomliggande arbetet har framför allt gjorts vid Norsk visearkiv (från 2014 en del av Nasjonalbibliotekets musikavdelning); även Norsk Folkeminnelag och Det norske språk- og litteraturselskap är och har varit samarbetspartners. Att publiceringen sker i två olika delar beror på att ett par olika tidigare projekt nu är sammanförda till en slutprodukt. Melodiutgåvans språk är bokmål medan textutgåvans kommentarstexter är på nynorsk.

Såväl text- som melodibanden är strukturerade enligt katalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (TSB) från 1978, där de olika balladkategorierna har olika beteckningar (naturmytiska visor under A, legendvisor under B osv.) och där varje balladtyp har en beteckning samt en kort Summary på engelska. Detta gör att de norska publikationerna är lätta att använda i kombination med varandra, och dessutom tillsammans med de danska, färöiska, isländska och svenska balladutgåvor som tidigare finns publicerade.

De fyra banden *Norske Middelalderballader, Melodier* omfattar de allra flesta balladmelodier som finns i norska skriftliga källor – ca 1500 melodivarianter totalt. Melodier som enbart finns i fältinspelningar eller i nutida bruk bland sångare har alltså fallit utanför den avgränsning utgivarna har sett sig tvingade att göra för

att få projektet hanterligt. Tre av banden innehåller melodier som har dokumenterats till respektive naturmytiska ballader, legendvisor och historiska visor, riddarvisor, kämpa- och trollvisor samt skämtvisor. Det fjärde bandet innehåller en rad viktiga tillägg: redaktionen för melodibanden har utformat biografier över 370 sångare och 95 insamlare, förutom titel-, förstarads- och omkvädesregister, geografisk översikt, text- och nottillägg samt förteckning över manuskript och litteratur som har använts vid skapandet av den samlade notutgåvan. Musikforskaren Astrid Nora Ressem står för notskriften, liksom för huvuddelen av den vetenskapliga redigeringen.

Detta är alltså första gången som ett så stort antal melodivarianter till ballader dokumenterats i Norge – eller någon annan stans i Norden – finns tillgängliga i en och samma publikation, med gemensamma redigeringsprinciper och samlade källhänvisningar. *Norske Middelalderballader, Melodier* rymmer alltså en enorm melodiskatt och kommer att få stor betydelse för såväl sångare som forskare och studenter inom en rad områden, långt utanför Norges gränser.

Texterna finns publicerade på [Det norske språk- og litteraturselskaps \(NSL\)](#) e-boksportal www.bokselskap.no under titeln *Norske Mellomalderballadar* och är fritt tillgängliga såväl för läsning på nätet som för nedladdning och utskrift. Ett band innehåller titelregister och ett par orienterande artiklar av litteraturforskaren Olav Solberg, folkloristen Velle Espeland och editionsfilologen Ellen Wiger. De övriga sju banden innehåller texter till naturmytiska visor, riddarvisor och övriga kategorier. Här har utgivarna varit tvungna att begränsa omfånget till högst fem varianter av varje ballad – något som kan jämföras med att upp till så många som 25 upptecknade eller inspelade och transkriberade varianter av varje ballad finns avtryckta i sin helhet i utgåvan [Sveriges Medeltida Ballader](#)

(1983–2001), samt att eventuella ytterligare dokumentationer finns förtecknade där. Enligt redigeringsprinciperna för den norska publikationen har man valt de mest innehållsrika varianterna, alltså sådana som omfattar många verser och flera narrativa motiv.

Den digitala utgåvan fungerar alltså mycket bra som översikt, som ett första källmaterial för sångare och forskare, och som en lättforcerad ingång till balladvärlden i allmänhet – i synnerhet som varje ballad har försetts med en inledande kommentar om handlingen och var andra varianter kan sökas. Den som söker andra specifika varianter av balladerna, eller enskilda sångares varianter, får dock liksom tidigare söka sig till en rad olika källor bland skrift- och ljudmaterial. Motsvarande begränsning gäller melodibanden, där såväl sångare som forskare även behöver vända sig till inspelat material. Men bortsett från de nämnda begränsningarna utgör publiceringen av de två kombinerade utgåvorna ett utomordentligt resultat av ett stort arbete, och ett betydelsefullt framsteg; nu blir omfattande delar av norskt/skandinaviskt balladmaterial tillgängliga på ett helt annat sätt än tidigare. Att skapa stora vetenskapliga utgåvor av texter och melodier i vårtid ärt storverkisig. ■

Ingrid Åkesson

Polskans historia

En studie i melodyper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok

Magnus Gustafsson

Lund: Institutionen för kulturvetenskap, Lunds universitet. 2016.

I början av november 2016 försvarade Magnus Gustafsson sin doktorsavhandling i musikvetenskap vid Lunds universitet. Den omfångsrika undersökningen, 930 sidor, är inriktad mot *polskan*, den

dansmusik som allra mest kommit att symbolisera folkmusiken i Sverige. Gustafsson har inriktat sin undersökning mot i Sverige bevarade handskrivna notböcker med dansmusik, så kallade *spelmansböcker*, i första hand från tiden 1640–1880. Som särskild fallstudie har han valt en notbok efter Petter Dufva, daterad 1807 i Verkeback, Småland.

Gustafsson närmar sig källmaterialet utifrån tre övergripande frågeställningar: 1) hur förhåller sig repertoarerna i spelmansböckerna till varandra och i relation till utgåvan *Svenska låtar* (1922–1940); 2) hur har melodierna i spelmansböckerna spridits över tid och rum; 3) hur ska en modell utformas som klarlägger polskans olika typer?

Kapitel 1 innehåller förutom en inledande bakgrundsbeskrivning, syfte och frågeställningar även ett avsnitt om teori och metod samt tidigare forskning. Gustafssons undersökning utgår från en hermeneutisk tolkningstradition, där hans mångåriga verksamhet inom folkmusikfältet och praktiska bruk av spelmansböcker utgör en viktig grund för hans förståelse av materialet. Därutöver ansluter sig Gustafsson bland annat till modern diffusionistisk teori kring kulturmöten och spridning av kulturelement. Avsnittet om tidigare forskning är omfattande och behandlar studier kring polska och motsvarande danser och dansmusik i Sverige, Norden, Polen och Tyskland.

Det andra kapitlet ägnas spelmansböckerna. Spelmansböckerna undersöks som musikalisk källa och här tecknas också historiken kring hur de samlades in av Folkmusikkommissionen (Fmk) i Sverige i början av 1900-talet. Därefter riktas sökarmen mot inskriptioner i spelmansböckerna, och slutligen presenteras en kvantitativ genomgång av drygt 90 000 melodier i notböcker. Dessa jämförs med ett utsnitt ur samma korpus: innehållet i Fmk:s samling av spelmansböcker (ca 25 000 melodier). Utifrån denna genomgång

kan den första frågeställningen belysas genom ett flertal slutsatser.

I kapitel 3 och 4 sätts spelmansböckerna i sociala och historiska sammanhang, vilket avser att belysa avhandlingens andra frågeställning. Detta sker genom en presentation av ett par musikmiljöer, dels den som fanns kring Växjö på 1700- och 1800-talen, dels kontexten kring Petter Dufva och hans notbok.

I det femte kapitlet angrips den andra frågeställningen utifrån en mer övergripande musikalisk utgångspunkt. Polskor, polonäser och menuetter som begrepp samt deras historiska utveckling och spridning diskuteras. Författaren understryker dansmusikformernas relation till äldre danssviter, liksom polskemusikens koppling till såväl fiolens som den figurerade pardansens växande popularitet.

Kapitel sex ägnas åt att diskutera olika metoder för musikalisk analys av polskemelodier: rytmisk, melodisk och med avseende på motivform. Den tredje frågeställningen besvaras i form av att en ny typologi om fem typer av polska som musikform presenteras.

I det omfattande sjunde kapitlet (nästan 400 sidor) står spridningen av melodierna i praktiken i fokus. Samtliga 201 melodier i Dufvas notbok analyseras, och de kända varianter som Gustafsson identifierat presenteras. För vissa melodier, som återkommande har noterats under flera sekels tidsrymd, växer framställningen till ett slags biografier, medan andra melodier i denna notbok inte tycks ha fått någon vidare spridning alls.

Avhandlingen avslutas med en sammanfattning av undersökningens resultat och ett omfattande register. ■

Mathias Boström

Conference Reports

The 21st Symposium of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music

Musée de l'Homme, Paris, France: 9–13 March 2016

The 21st symposium of the [ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music](#) took place in Paris, France, in Musée de l'Homme, March 9–13 2016. Susanne Fűrnis, research director at the National Centre for Scientific Research (CNRS), was the local organiser of this symposium, which takes place every second year, moving between different countries. Musée de l'Homme was a very impressive and inspiring location for this study group meeting, not only because of the thematic proximity to our subject, but also because of its very spectacular and “typical” view of Paris: exactly in front of the Eiffel tower. All of the participants had the chance to visit the Museum de l'Homme during the breaks. The contextual closeness of the contents of the museum to our research areas formed an ideal combination in order to spend our free time very entertainingly.

There were two different topics for presentations: 1) Evaluation of historical sound recordings, and 2) The study of history through oral and written sources of music. The precise definitions of these two topics in the call for papers gave the participants well-constructed, profound information in order to specify their presentations for this symposium. This is why the contents of the presentations were pretty homogeneous and complemented each other.

Different perspectives, issues and problems concerning historical sound archives were the central topic of most of the presenters. The function and networking of archives in the past and present was investigated in the panel of Gerda Lechleitner (Austria), Pál Richter (Hungary), and Rastko Jakovljević (Croatia/USA) from three different points of views. The strategies and context of sound recording and archiving in Central and South Eastern Europe was the main research subject here. A group of French scholars in ethnomusicology and engineers presented [Telemeta](#), their newly-developed web platform for managing

and improving access to digitised sound archives. It is an open-source web audio Media Asset Management System (MAMS), which is dedicated to digital sound archives. This new and very inspiring platform was presented by a panel including, among others, Émeline Lechaux and Joséphine Simonnot.

Topic two, “The study of history through oral and written sources of music”, was thematised by researchers such as Janika Oras (Estonia), Hande Sağlam (Austria), Susana Sardo (Portugal), and, from France, Maho Sebiane, Cedric Yvinec, Sylvie Le Bomin, Jérémy Gardent and Marie-France Mifune. They discussed not only diverse oral transmission methodologies in order to examine alternative possibilities and ideas of archiving, but also showed us different possible interpretations of historical sources. Several speakers talked about written sources and their different roles in an archive or as an archive: Judith Haug (Germany) analysed the written sources of Alî Ufukî in order to emphasize its enormously important role in the transmission of Ottoman history. Shai Burstyn (Israel) presented in his paper a single Hebrew song and elucidated its influence on the creation of popular culture in order to show how it functioned as an element of legend in Israeli history. Janika Oras, Maho Sebiane, and Ingrid Åkesson (Sweden) encountered in their papers the interpretation of musical sources in relation to history by evaluating existing sources in multifaceted ways.

One of the highlights of the study group symposium was without doubt the presentation of the film *Simha* by Jerome Blumberg. Not only the film, but also the discussion after the film with the well-known collector Simha Arom was very interesting and gave the participants the emic aspect of this film. He is without doubt a pioneer in his area, and for us it was a pleasure to hear his memories, impressive life story, and his comments on this film. The presentation by Éric Gonthier of the lithophones of the Musée de l'Homme was another very interesting part of the study group meeting, in which we received historical information about these 10.000 years old instruments and their acoustic sounds. Another activity of the study group meeting was the *bal-conference* with the vocal ensemble Quaus de Lanla, in which they sang bourrées, schottische, mazurkas and polkas. This gave us the opportunity to dance with them, and to understand the musical character

of this musical world deeply, but also to get to know each other better and relax after an intensive three-day conference, and to discuss different problems, issues and new perspectives on archives in different countries. The competent and international profile of the participants and the excellent local organisation made this meeting very successful.

[The programme and abstracts can be viewed here.](#) ■

Hande Sağlam

Jazz Utopia

Birmingham, Storbritannien: 14–17 april 2016

Forskningsprogrammet "Rhythm Changes" var finansierat av det europeiska forskningsrådet HERA och löpte 2011-2013. Inom dess ram anordnades två internationella konferenser, vilka visade på behovet av sådana träffpunkter; därför har konferenserna fortsatt och detta var den fjärde "Rhythm Changes"-konferensen. Titeln "Jazz Utopia" anspelade på det lokala firandet av Thomas Mores *Utopia* från 1516, och utopi var också ett tema som genomsyrade många av inläggen vid konferensen. Inte minst lyftes det fram hur jazzmusiken har fungerat som en möjlighet att förverkliga utopier, både i musikaliska och i sociala termer.

Att "Rhythm Changes" fyller ett viktigt behov för vetenskapligt utbyte visades i att den samlade ett hundratal deltagare från 27 olika länder. Här fanns många uppmärksammade personer inom vad som kallas "new jazz studies", det vill säga den nyorientering mot att se jazz i vidare samhälleliga och historiska kontexter och med socialkonstruktivistiska ansatser som förnyat jazzforskningen, inte minst med genus- och diskursteoretiska perspektiv. Den avslutande gemensamma programpunkten utgjordes faktiskt av ett samtal som historiserade new jazz studies. Under rubriken "Revisiting Classic Texts in Jazz Studies" presenterade Alyn Shipton och Krin Gabbard kontexterna för sina respektive nyare standardverk, *A New History of Jazz* (2001) och *Jazz Among the Discourses* (1995).

Den första av två keynote speakers var Ingrid Monson, Columbia University, USA, som talade för att undervisningen i jazz studies och motsvarande bör vara inklusiv och relatera till helheten i dagens musikutbud. Med tanke på att jazzmusikens historia är ett ständigt provande av nya influenser och dissonanser mellan olika generationer är hennes position rimlig – om inte universiteten ska bidra till att cementera en färdig kanon.

Den andra huvudtalaren var Raymond MacDonald, professor i musikpsykologi i Edinburgh, Skottland. Han gjorde en exposé över aktuell forskning om improvisation och landade i en

presentation av en flödesmodell över individens val i gruppimprovisation, med alternativen "maintain" respektive "change"; det förra med alternativen "imitate/respond", det senare med alternativen "adoption, augmentation, contrast" – samt en feedbackslinga tillbaka via "evaluation".

De individuella presentationerna fördes i fyra till fem parallella sessioner, och titlarna visar på en stor spridning. En grov sortering kan vara i pedagogiska, estetiska, kulturhistoriska och socio-kulturella samtidsstudier, och flera talade från flera positioner samtidigt, som till exempel utövande musiker och lärare eller historieforskare. En decentralisering av jazzforskningen, där mångfalden av perspektiv ersätter den homogena USA-dominerade jazzhistorien, var det dominerande intrycket. Detta formulerades också av Krin Gabbard i avslutningssamtalet där han exemplifierade med Heli Reimanns presentation av sin forskning om jazzamatörer i Estland i början av 1950-talet. Andra exempel under konferensen hämtades från bland annat Kina, Japan, Kuba och Sydafrika. Relationen till andra genrer var aktuell hos flera talare, både nationella stilar och populärmusik, hip-hop, progressiv rock och klassisk musik. Jazz i digitala miljöer togs också upp i flera sammanhang, bland annat som fråga om arkivering och bevarande av "jazz heritage". Redaktörerna för de tre viktigaste internationella tidskrifterna, *Jazz Perspectives*, *Jazz Research Journal* och *International Journal of Jazz Studies* var på plats och höll ett gemensamt lunchseminarium om publicering. Sammantaget visar "Rhythm Changes" (som ska återkomma med 18-månaders intervaller) på bredden i den aktuella forskningen och ger många stimulerande impulser.

Jag vill tacka Kungl. Musikaliska Akademien för det resestipendium som gjorde mitt deltagande möjligt. ■

Alf Arvidsson

Att avtäcka livshistoria: "Excavating Lives"

Nicosia, Cypern: 26–29 maj 2016

[International Auto/Biographical Association](#) (IABA) är ett internationellt forskarnätverk med såväl en världsomspännande som en europeisk sektion. 26–29 maj 2016 hölls den tionde världskonferensen i Nicosia (*Lefkas*) i Cypern. Som namnet på organisationen antyder handlar det om forskning om levnadsteckningar i olika former; att skriva, beskriva och tolka levnadsöden i olika textformer. Musiketnologin har intresserat sig för musikens roll i människors identitetsprocesser och

på liknande sätt närmar sig den brokiga kretsen av (själv) biografiforskare identitetsprocesser utifrån livsberättelser. Temat för årets konferens var "Excavating Lives" med inriktning på dolda, undanträngda och okända livsberättelser. Att temat valts för en konferens i Cypern var synnerligen passande med tanke på landets rika arkeologiska traditioner.

Konferensen samlade forskare från hela världen med ämnesmässig koncentration på litteraturvetenskap och språk, men flertalet kom från angränsande kulturvetenskaper som cultural studies, översättningsvetenskap, historia och musiketnologi. Inläggen hölls i parallella sessioner som byggdes upp som "streams" på teman som "Faked lives", "Recorded lives", "Queer lives" och "Life writing and therapeutic practices".

De tre huvudtalare som engagerats speglade olika infallsvinklar på ämnet och utgångspunkter för hur människors liv kan beskrivas, med berättelsen i fokus. Litteraturforskaren Julie Rak (Department of English and Film Studies, University of Alberta, Kanada) öppnade konferensen med ett föredrag under rubriken "Radical connection" där en fallstudie om släktforskning stod i fokus. Akademiska forskare tenderar att se något nedsättande på genealogi, men som Rak argumenterade är detta en verksamhet som är nära besläktad med arkeologi. Det är inte bara fynden utan även forskningsprocessen i sig som bidrar till kunskap. I släktforskarens fall är det ett hisnande existentiellt perspektiv som står på spel i sökandet och tolkningen: vem är jag?

Av ett helt annat slag var den turkiska advokaten, människorättsaktivisten och författaren Fethie Çetins presentation av sin egen väg till förståelse av sitt ursprung. Utgångspunkten var intervjuer med hennes egen mormor, vars liv länge hade varit höljt i dunkel för resten av familjen. Çetin, som aldrig haft skäl att betvivla sin turkiska identitet, fick genom de till en början trevande samtalen successivt tillgång en berättelse om folkmorden på armenier i Turkiet – en berättelse som visade sig vara en del av hennes egen historia.

Alfred Hornung, professor i American studies (Gutenberg Universität, Mainz, Tyskland) utvecklade konferensens nyckelbegrepp "life writing" under rubriken "Out of life writing". På engelska kan "out of" som bekant bära en rad betydelser – till följd av, som motiv till – och i sitt föredrag kopplade Hornung detta till olika slags berättelser; historiska händelser eller förflyttningar när människor med eller mot sin vilja omplacerats i nya miljöer. Från det historiska perspektivet drog Hornung linjen till dagens situation med flyktmottagning och främlingsfientlighet och de roller som ny teknik (läs: smarta telefoner) kan spela för människor på flykt. En ny typ av *egodokument* har uppstått där kommunikation genom sociala medier och fotogallerier på nätet både blir ett sätt att dokumentera sina upplevelser och hålla kontakt med sina nära – samt, potentiellt: att delge omvärlden vad som verkligen händer.

Vid konferensen deltog ett tiotal svenska forskare, däribland litteraturvetaren Karin Strand och musiketnologen Dan Lundberg från Svenskt visarkiv/Musikverket, som gav presentationer utifrån det gemensamma projektet "Utanförskapets röster". Lundberg uppehöll sig vid de "kåksånger" ("Swedish prison songs: from expressions of individual life stories to markers of collective identity") som har varit en per definition undanskymd del av det folkliga musikaliska kulturarvet. Utifrån dokumentationsprojekt vid Svenskt visarkiv på 1960- och 70-talen diskuterade Lundberg spänningsfält mellan individ och kollektiv i texterna till svenska kåkvisor.

Karin Strands presentation ("Singable crimes: in search of life stories behind street ballads on sensational matters") rörde en medieform som för sin samtid snarast är att likställa med dagens kvällspress, nämligen brottsrapportering i skillingtryck. Utifrån ett minst sagt pikant fall rörande två unga kvinnor som gifte sig med varandra 1799 diskuterade Strand förhållandet mellan vistextens och domstolsprotokollens rapportering om skandalen, och skisserade konturerna av dem som saknar egna röster i visan: de inblandande huvudpersonerna.

Det är svårt att göra rättvisa åt bredden och djupet i konferensens många inlägg på detta suggestiva tema. Sammanfattningsvis kan sägas att dagarna inte bara belyste hittills undanskymda liv och levnadsteckningar – de gav förnyade insikter om hur mycket mer som finns att avtäcka. ■

Dan Lundberg & Karin Strand

Songs of Liberation, Rebellion and Resistance

International Ballad Conference 2016

*The Irish World Academy of Music and Dance,
University of Limerick, Irland: 27 juni–1 juli 2016*

Sånger har spelat en viktig roll i samband med frihetssträvande, motstånd, uppror, strejker m.m. och i olika folkrörelser över hela världen – och gör det fortfarande. Detta slags sånger är också föremål för studier ur flera olika aspekter. En internationell konferens på temat *Songs of Liberation, Rebellion and Resistance* hölls sista veckan i juni 2016 vid *The Irish World Academy of Music and Dance* vid University of Limerick, Irland. Konferensen anordnades i samarbete med *Kommission für Volksdichtung* som årets internationella ballad- och sångkonferens. Cirka 40 personer deltog från en rad europeiska länder, men också från Nordamerika, Sydafrika, Sydkorea och Japan.

Konferensen tema var inspirerat av hundraårsminnet av det irländska påskupproret 1916. Dessutom har hela decenniet 2012–2022 förklarats som ett ”[Decade of Centenaries](#)” som relaterar till viktiga händelser i irländsk 1900-talshistoria, framför allt i samband med kampen för nationellt självbestämmande och sociala reformer. Irland som helhet har, liksom Limerick och området däromkring, rika sångtraditioner på såväl engelska som gaeliska. Temat formulerades bland annat på följande sätt i inbjudan: ”Songs have consistently been used as communicative devices, markers of identity and much more. They work in a multitude of ways: as expressive tools; historical documents and propaganda pieces; agents of unity and solidarity, fear and exclusion; etc. Their study can provide a window into the minds of those affected by social and political distress and success.” Call for papers inbjöd vidare till inlägg under rubriker som ”Songs of war and protest, rebellion and revolution”; ”Singing as an act of liberation and agency”; ”Gender representation in songs of liberation, rebellion and resistance” och ”Songs as instruments of change and transformation”.

Åtskilliga föredrag behandlade hur kamp- och frihetssånger ur historien har framförts, tolkats och ibland mytologiserat enskilda personer eller händelser, liksom sångers roll i krig och patriotiska rörelser; flera av dem rörde naturligtvis irländsk historia och irländska sånger. Arbetarrörelsens sånger var ett annat tema, till exempel den välkända sångboken ”The Little Red Songbook” som användes i rörelsen the Industrial Workers of the World (IWW), där bland andra den svenske aktivisten och sångdiktaren Joe Hill spelade en central roll. Några deltagare tog upp konferensen tema i relation till traditionella ballader. Bland dem var Ana Maria Paiva Morão från Lissabons universitet, Portugal, som talade om subtila och halvt dolda budskap i portugisisk muntlig tradition och Ingrid Åkesson från Svenskt visarkiv, Stockholm, som i sitt paper diskuterade hur könsmaktsmönster uttrycks i ballader. Andra papers ägnades åt enskilda sångare och sångdiktare eller enskilda sånger. Mycket av diskussionen kom att röra sig kring sång som uttryck för såväl koloniala strävanden som motstånd mot politisk dominans.

Något av det jag själv tyckte var intressantast vid den här konferensen var en rad papers som inkluderade videor och annan dokumentation av hur musikalisk praktik idag kan fungera med ett befriande eller förlösande syfte, och för att skapa gemenskap. Ceara Conway, en irländsk bildkonstnär och sångare, visade hur hon har arbetat med den traditionella irländska klagosången, *keening*, tillsammans med kvinnor som söker asyl i Irland och som har någon typ av klagosång i sina egna musikkulturer. I *lamenting* eller gråtsång är det oftast kvinnors röster och kroppar som uttrycker eller kanaliserar sorg och smärta, även på ett ställföreträdande vis – ”song as a conduit for regarding the pain of others”, vilket var titeln på

detta paper. Hilary Moss, lärare och forskare vid Irish World Academy of Music and Dance, talade om hur musikterapi i form av sång inom mentalvård och äldreomsorg kan ge patienten en tydligare individuell profil och underlätta kommunikationen mellan patienter och personal. Kathleen Turner, också från Limerick, visade hur hon som *community musician* arbetar med att skapa sånger och gemenskap tillsammans med skolbarn.

Programmet omfattade flera musikevenemang; både lunchkonserter och dansföreställningar ingick i en samtidigt pågående kurs på the Irish Academy. Dessutom bevistade vi en konsert i St Mary’s Cathedral med sånger från den irländska självständighetskampen och en *ceilidh* där deltagarna fick delta i irländska danser. Vi fick också i samband med en dagsutflykt besöka den lokala gruppen Chapel Gate Singers i Clare. Organisationskommittén kring Sandra Joyce gjorde ett fantastiskt arbete, stämningen var god och samtal och diskussioner livliga. ■

Ingrid Åkesson

Sinnena och staden – om inre och yttre påverkan på dans

The ICTM Study Group on Ethnochoreology

Graz, Österrike: 9–16 juli 2016

[The Study Group on Ethnochoreology](#) är den äldsta gruppen inom [The International Council for Traditional Music](#) och har i dag ungefär 170 medlemmar från 45 olika länder, främst dans-etnologer och dansantropologer. Gruppen anordnar symposier vartannat år, och den 9–16 juli 2016 var det dags för dess 29:e symposium, arrangerat av [Institut für Ethnomusikologie](#) vid Kunstuniversität Graz i Österrike.

Årets två teman var ”Dance and the Senses” och ”Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts”. Det första temat hade tolkats på många olika sätt och vi bjöds på flera intressanta papers. En del inlägg handlade ganska konkret om dansarnas – och åskådarnas – sinnen. Andrea Conger (Indiana University, USA) hade till exempel undersökt följarens roll i pardans. Eftersom man i pardans inte kommunicerar verbalt om hur man tillsammans ska utföra dansen, krävs en förhöjd medvetenhet om andra sinnesintryck, och Conger hade utifrån dansarnas egna beskrivningar av sina upplevelser undersökt hur detta fungerar. Andriy Nahachewsky (University of Alberta, Canada) hade tittat på skillnaden mellan hur dansare i sociala sammanhang och dansare inom koreograferad dans på scen använder sina sinnen. Han hade främst inriktat sig på blicken och

hur den på olika sätt och i olika syften används som redskap för dansen. Ann David (University of Roehampton, Storbritannien) undersökte Bollywoodfilm och hur ett engagerat åskådande, med flera sinnen involverade, nästan kan upplevas som fysisk beröring av filmens innehåll, och hur detta gör åskådaren till medskapare av den totala filmupplevelsen.

Andra inlägg berörde sinnen lite mer indirekt. Colin Quigley (University of Limerick, Irland) och Sándor Varga (University of Szeged, Ungern) hade analyserat dansares beteende på dansgolvet utifrån Edward Halls begrepp *proxemics* – studiet av människans bruk av rummet och vilka effekter befolkningstäthet har på beteende, kommunikation och social interaktion. Vi fick bland annat se en film i slowmotion som visade hur både dansarnas beteende och dansformen i sig påverkades av hur trångt det var på dansgolvet.

Marit Stranden och Sjur Viken från Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Trondheim, Norge, berättade om sitt projekt, där de analyserar dansares sviktkurvor med hjälp av *motion capture*. De fäster ett antal visuella markörer på dansarens kropp för att sedan kunna se rörelserna som tredimensionell data och på så sätt kunna jämföra olika dansares svikt och rörelsemönster, eller dansarens svikt i relation till spelmannens stråkföring.

Vår svenska panel ingick i konferensens andra del, med temat "Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts", och hade titeln *From Rural Dancing to Plural Dancing*. Linnea Helmersson föreläste om hur danserna som ligger till grund för vår svenska folkdansrevival nästan helt hade försvunnit och om hur de återupplivades av endast ett fåtal amatörforskare. Hon belyste hur dessa eldsjälares intentioner och metoder i hög grad har påverkat hur danserna dansas i dag och den syn man har på dansernas ursprung. Anna Nyander gav ett exempel på en av dessa amatörforskare, Börje Wallin, och berättade om hans arbete med att återuppliva den svenska folkliga menuetten, samt om hans sätt att förhålla sig till tradition, källmaterial och rekonstruktion av dans. I panelen ingick dessutom Mats Nilsson, med inlägget *From Community Dancing to Dancing Communities – Modernity at Work* där han betraktade den svenska dansrepertoaren ur ett vidare perspektiv. Han diskuterade hur urbanisering och andra förändringar i det postindustriella samhället påverkat folkdansens i Sverige i dag.

Under det urbana temat rymdes flera bidrag som problematiserade hur danskulturer har transformerats i skiftet från rural till urban miljö, samtidigt som de har blivit viktiga i formeringen av nationella eller etniska identiteter. Maria Koutsouba från Grekland diskuterade hur dansen Syrtaki, som fick ett stort genomslag i 60-talsfilmen *Zorba the Greek*, har kommit att symbolisera grekiskhet. Syrtaki är dock en koreografi, byggd på den traditionella dansen rebetika, och komponerad för filmen. Idag används dansen ofta i turistsammanhang men

förekommer också i flashmobs. Vi fick se några olika filmer med tusentals syrtakidansare som strävade efter att komma med i Guinness rekordbok.

Några av inläggen diskuterade hur danskulturer kan uppstå och fungera som ett nav för en diaspora. Chariton Charitonidis (Kapodistrian University of Athens, Grekland) berättade om hur grekiska flyktingar i Ungern bildade grekiska danshus på 70-talet, inspirerade av den då nya ungerska danshusrörelsen. Då fungerade de som en viktig mötesplats för den grekiska diasporan, medan det idag är det mest ungrare som deltar i de grekiska danshusen. Liz Mellish (Storbritannien) beskrev i sin föreläsning kring balkandans i England en motsatt utveckling: den engelska balkanscenen bestod under många år främst av engelska dansare, men har nu till stor del omformerats till att fungera som mötesplats och identitetsskapande arena för invandrare från Balkan.

Flera presentationer beskrev en växelverkan mellan ett lokalt och ett kosmopolitiskt perspektiv. Elina Djebbari (King's College London, Storbritannien) diskuterade den framväxande salsascenen i Benin och visade hur den präglas av en kamp om tolkningsföreträdet av dansens rötter. Bland dansare i Benin framhålls att salsan har sitt ursprung i just Benin, och att den nu har kommit tillbaka till sina rötter. Samma retorik förekommer dock även i andra västafrikanska länder. Samtidigt som det framhålls att salsan i Benin skiljer sig från hur salsan dansas i andra länder, finns en stark kosmopolitism inom scenen med en blick riktad ut mot den internationella salsascenen.

Under symposiet hölls också möten med ett par sub-studygroups inom etnokoreologi. Mats Nilsson och Linnea Helmersson deltog på möte med gruppen som fokuserar på 1800-talets runddanser liksom med fältarbetsgruppen. Sammanfattningsvis gav symposiet många nya perspektiv och idéer och kontakter knöts för möjliga internationella samarbeten. [Symposieprogrammet finns här.](#) ■

Anna Nyander & Linnea Helmersson

Musics/Music Makers/ Musicologists' Transhumance

*European Seminar in
Ethnomusicology (ESEM) XXXII*

*Cagliari & Santu Lussurgiu, Sardinia,
Italy: 20–25 September 2016*

The 32nd European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) took place from 20 to 25 September 2016 in two locations; the city of Cagliari and the village of Santu Lussurgiu, Sardinia. The

conference was hosted by the Department of History, Cultural and Territorial Heritage of the University of Cagliari, and by the Community of Santu Lussurgiu. There were a total of 51 presentations: 41 papers, seven poster sessions and three films.

The local organisers were Ignazio Macchiarella and Marco Lutz, along with several other colleagues and students, both in Cagliari and in Santu Lussurgiu. They did a wonderful job making sure that the logistics of having the conference in two locations worked well, and that we had coffee breaks and lunches. They also provided a simple dinner for those who did not want to go out to a restaurant. In addition, the organisers provided us with daily opportunities to experience the multipart singing of several a cappella men's singing groups in both the *cantu a concordu* and *cantu a tenore* styles, and the playing and making of launeddas reed pipes as well as other styles of playing and singing, including diatonic accordion and *cantu a chiterra* (singing with guitar). Musicians who had given presentations at the end of the conference day joined us for dinner and often sang and played. Conference attendees also provided dance music (complete with dance instructions) in the form of reels and set dances, among them the SOAS Ceilidh Band as well as Ian Russell on diatonic accordion.

This seminar had *transhumance* as a major theme. The term *transhumance* itself is not so often used in today's ethnomusicology. However, the term is implied in much of the literature, and in conference and seminar titles. Term and phrases such as *crossing borders* (of all kinds), *transnational*, *transmigration*, *leaving and returning*, and many more reflect the various ways humans, musical genres, musical instruments and other aspects of culture move and spread – being shared, borrowed, fused, co-opted, stolen, inflicted and syncretised in new cultural milieus. I think most of these terms, and more, were addressed as various forms of *transhumance* in many of the fifty-plus presentations. Aspects of reflexivity addressing the impact of researchers on the social environments that we study were also a part of the seminar.

Participants came from circa 18 different countries. I say "circa" because scholars also practice transhumance; growing up in one or more places, studying in another, and working in yet another. Quite a number of studies were presented about music of immigrants, guest workers and minority groups in Europe, including church music of people from the Philippines in Rome, Albanians in Montenegro, Koreans in the United Kingdom, etc. There were several interesting papers on the migration of specific songs and music genres across borders, as well as case studies including, for example, repertoires of traditional and theatre music from Cambodia, and Islamic ritual among the Uighur people of Xinjian. [The Seminar Programme can be found here.](#)

Ankica Petrović, retired from UCLA, and a former Ph. D. student of John Blacking, showed a film she was involved in, *Shepherds' Roads*, from 1980, that documented a community of Bosnian Muslim shepherders (many of whom were killed or displaced during the 1990s war) and their transhumance to summer pastures. Federico Spinetti presented his documentary film, *Un breviario partigiano (The Enemy – A Partisan Hymnbook)*, focusing on a reunion of an Italian rock band as part of a project meant to deal with unresolved issues between fascist and partisan factions from WWII in a small Italian town. Both films presented communities, the first from pre-war Bosnia and the second from post WWII Italy, and how the effects of war take on a new relevance in today's light.

To apply various theoretical approaches to one's work is a stimulating and often enlightening process of framing research. There was some discussion in the seminar about the use – or lack of use – of theory in the presentations. Ethnomusicology sometimes receives criticism for its lack of original theoretical creativity – too much focus on the study of "ethno", and not enough on "ology". The fact that we have inherited the discipline from the early 1900s gives us a history of a very wide range of theoretical approaches (sociological, psychological, historical, musicological and so on) that we utilise. Despite the criticism, many ethnomusicologists such as Steven Feld, Mark Slobin, and Thomas Turino, have created approaches (perhaps with some reluctance to call them full-blown "theories"). Theories do not need to be new to be useful, and, in my opinion, one need not use a whole theoretical approach, but can pluck out what one finds useful. Still, it is very healthy to ask ourselves how we stand at the moment in our use and creation of theoretical tools.

During my presentation on my research on Balkan musics in Sweden, a Croatian colleague asked about an illustration I used from a Croatian artist. This colleague questioned my use of the term "Balkan" together with discussions about music from various countries that were part of the former Yugoslavia, and indicated that the newer generation of Croatians dislike the use of "Balkan". A presenter of another paper received a similar remark from a Serbian colleague about the use of "Balkan" when discussing the transhumance of music from the Balkan Peninsula to the Czech Republic. The term is used worldwide, often when talking about folk music and dance, connecting the cultures of the geographical and historical region of the Balkan Peninsula. Even though we differentiate between the cultures and musics of various regions from the peninsula, I began to wonder myself about the use of "Balkan" as an overall term, with its over 500-year history of wars and occupations, and struggles for to retain languages, religions, and cultures. Even though there are now discussions about *postnationalism*, national and cultural identities continue to

play a very important role among the world's populations. I have begun to rethink the use of "the Balkans" as simply a geographical descriptor, as I see that some inhabitants of the region are rethinking their own identities and relationships to the term "Balkan" and its various historical interpretations.

Unfortunately, the scholar who was to give the annual John Blacking Memorial Lecture became ill and, at the last minute, could not attend. The organisers were very quick on their feet and created a session in the spirit of John Blacking, titled "Sardinian Masters' Talks. Dialogical Ethnomusicology in John Blacking's Memory". The session was a dialogical meeting between Sardinian master musicians, both on video and live, along with the seminar participants, discussing the state and future of folk music on Sardinia. It was quite insightful to hear how they perceive their unique musical expressions, to which several of them have dedicated up to 40 years, both on a personal level and within local and global contexts.

One video interviewee, when asked about the future of his art, stated that if no one were to follow in his footsteps, then the art form would simply die a natural death. I have heard this sentiment expressed by tradition bearers before. However, ethnomusicologists and archivists rely on the on-going vitality and "preservation" of the expressive arts. Other musicians on the panel were themselves active as researchers and chroniclers of their art forms and had varying views; one of them stated that music is a kind of "social action", and that both music makers and music researchers have value, as well as responsibilities to the society from which they emanate. I experienced this dialogic approach as a very rewarding and revealing pathway into the realities of ethnomusicology. I would highly recommend this form to be used more regularly within the public venues of conferences and seminars. ■

Jill Ann Johnson

Unfinished Stories: Folklife and Folk Narrative at the Gateway to the Future

American Folklore Society

Miami, USA: 19–22 oktober 2016

[American Folklore Society](#) (AFS) anordnar varje höst årsmöten på olika platser runtom i USA. Föreningen organiserar förstås framförallt amerikanska folklorister, men många deltagare kommer också från andra delar av världen. AFS årsmöten är utan tvekan en av världens största sammankomster för folklorister. 2016 års möte arrangerades dessutom tillsammans med International Society for Folk Narrative Research (ISFNR), vilket innebar ett

ovanligt stort inslag av folklorister från andra delar av världen, framförallt Europa och Asien. Detta innebar också att konferensen var ovanligt stor, med sexton parallella sessioner under tre heldagar (plus inledande och avslutande halvdagar). Temat för mötet var *Unfinished Stories: Folklife and Folk Narrative at the Gateway to the Future*. I det följande ska jag nämna några av de sessioner och papers som jag fann särskilt intressanta under årsmötet.

Alexander DJ Brickler IV (Florida State Univ.) förde en spännande diskussion kring Hiramoto Akiras mangaserier om blueslegendaren Robert Johnson. Brickler pekade på hur väl den japanske tecknaren lyckats förstå och gestalta afrikansk-amerikansk folkkultur och folklöre. Han menade att det finns vissa intressanta paralleller inte minst mellan japansk och afrikansk-amerikansk folktro, t. ex. beträffande demoner (japansk "oni" och motsvarande "orisha") och likheter mellan japanska biwa-spelande kringvandrande buddhistmunkar och bluesmännens kringvandrande liv. En liknande ansats till jämförelser mellan folkkulturens uttryck fanns i Meng Rens (Univ. of Missouri) undersökning av reggaens starka ställning bland minoritetsfolket Wa i den kinesiska Yunnanprovinsen. Här handlar det till stor del om en musiksemiotisk jämförelse, som ser till allt från olika instruments symbolik i *roots reggae* och *wa reggae*, till rytm och gudsföreställningar. Båda lyckades lyfta frågan om vad det är som gör att just vissa globalt spridda fenomen lyckas få fäste och närmast sömlöst gå in i sammanhang långt från deras ursprung. Där finns många frågor att reflektera över, såsom relationerna mellan individuella artisters betydelse och mer övergripande genrekonventioner, och mellan slumpvisa paralleller och kausala samband, men också om själva medieringen och vikten av den globalt förhandlade populärkulturen – mellan till exempel USA och Japan eller Jamaica och Kina – som utgör ytterligare en hel värld av folktro och folklöre. Men dessa frågor gör förstås inte den här formen av studier mindre intressant.

Jonathan Roper från universitetet i Tartu, Estland, gjorde en spännande framställning om folklingsvistik i den kanadensiska provinsen Newfoundland. Här användes historiska förklaringar med hänvisning till regionala variationer på brittiska öarna för att förstå varför "man" i provinsen uttalar ord på vissa sätt (och dessa föreställda lokala standarduttal visar sig ju ofta dölja en mycket större variationsrikedom), eller varför hjälten i en ballad fått ett annat namn än i brittiska varianter. Språklig variation används också för att karaktisera personer och byar. I slutänden landar detta i reflektioner kring folkligt tänkande om variation, nämligen att det inte kan finnas skilda och lika korrekta varianter, utan bara kan finnas en som är korrekt. För mig öppnar det här upp tankarna också kring andra uttrycksformer och deras variationer, förutom att uppmärksamma mig på ett intressant folkloristiskt fält.

I en panel med bland andra Robert Glenn Howard (Univ. of Wisconsin Madison) och Charles Briggs (Univ. of California Berkeley) diskuterades traditionalisering och medialisering. Howard gjorde med utgångspunkt i aktör-nätverksteori en läsning av en mediehändelse i termer av en "nätverkshändelse" – alltså ett nätverk av händelser från militärövning till mobiluppladdning på youtube till nyhetsrapportering och så vidare – istället för en mer traditionell läsning som "text". Briggs diskuterade i en inspirerande men också komplex presentation olika sätt att se på relationen mellan traditionalisering och medialisering. Utgångspunkten är Martín-Barberos kritik av mediebegreppet, där form, ideologi och praktik blir bärande för att förstå medialisering som process. Briggs menar att relationen mellan traditionalisering och medialisering har beskrivits på fyra dominerande sätt: som varandras motsatser, som överlappande, som ömsesidigt konstituerande och som blandning. Men Briggs hävdar att Martín-Barberos medialiseringsbegrepp snarare kan *översättas* till traditionalisering: som sammanflätanden av form, ideologi och praktik i ett tredimensionellt rum.

Ett växande folkloristiskt forskningsområde handlar om digital folklore – från berättande och folklore i sociala medier till digitala vandringsäppler och digitalt hantverkande. En väldigt spännande session ägnades åt internetloren kring den spöklika, nutida folklorefiguren Slenderman, och där stod Andrea Kittas (East Carolina Univ.) diskussion "Slender Man goes viral" särskilt ut. Kitta, som specialiserat sig på folkmedicin och folktro, visar hur den s. k. "slender sickness" som sägs drabba de som kommit i närheten av Slenderman överlappar med symtom på depression, vilket samspelar på ett intressant sätt med hur Slenderman i många berättelser (s. k. fan fiction) gör illa eller dödar mobbare (och alltså "försvaret" de mobbningsutsatta, berättelsernas berättar-jag). I Kittas analys fungerar alltså slender sickness som en folkförklaring av symtom på depression, en vanlig konsekvens av mobbing. I berättelserna om Slenderman blir det i sin tur extra tydligt att läsaren bjuds in att placera in sig själv i narrativet, genom ett slags "anonymisering" i form av ett genomgående användande av "f/n" (first name) och "b/n" (bully's name).

Själv ingick jag i en förarrangerad nordisk session om digital folklore. Med tanke på mängden parallella sessioner (och att det parallellt pågick en paneldebatt med internationellt kända namn) var publikantalet inte så högt, men som bekant behöver inte det vara negativt för engagemanget och diskussionen. Utöver min egen presentation, som handlade om hur populärmusik diskuteras i kommentarsfält på Youtube, diskuterade Ida Tolgensbakk nätverkande, memes och annan digital folklore bland unga svenskar i Oslo, och Fredrik Skotts och Coppélie Cocqs gemensamma presentation handlade om

dels Blåkullagrupper på Facebook och dels användningen av det mytiska väsendet ställu i samisk digital aktivism kring en gruvkonflikt.

Mötet i Miami var mycket inspirerande, från empiriska aha-upplevelser till teoretiska insikter. Att därutöver få träffa så många kollegor från när och fjärran, och därtill få njuta av ett dopp i lite varmare oktobervatten än de hemmavid, gör att årsmötet dröjer sig kvar som ett ljust minne såhär i midvintermörkret. Och så kan man redan börja längta till nästa årsmöte (som går av stapeln i Minneapolis den 18–21 oktober 2017). [Program med abstracts finns här.](#) ■

Sverker Hyllén-Cavallius

Musiketnologin i Skandinavien – tillbakablickar, utsikter över samtiden, framtidsidéer

*Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk
folkultur, Uppsala: 25–26 oktober 2016*

Den 25–26 oktober 2016 samlades nordiska musiketnologer för att diskutera ämnets utveckling. En bakgrund till detta är att det nu är 30 år sedan musiketnologin som disciplin etablerades på allvar i Norden. 1985 höll *International Council for Traditional Music* (ICTM) sin världskongress i Stockholm och Helsingfors. Flera yngre skandinaviska musikforskare mötte där en rad av tidens ledande musiketnologer. Året därpå bjöd några av dem in den amerikanske forskaren Mark Slobin till en musiketnologisk Sverigeturné. Det var i samtalen med Slobin som de närvarande bestämde sig för att använda just "musiketnologi" som benämning på sin forskning. Detta för att ge ämnet en tydligare och enhetligare profil – innan dess hade flera olika beteckningar använts; förutom musiketnologi bland annat musikantropologi och musiksociologi.

I början av 1990-talet fanns också ambitioner att göra musiketnologin till ett eget universitetsämne även i Sverige. Detta kom aldrig att ske, men trots det har antalet verk-samma musiketnologer ständigt ökat. Ett direkt resultat av aktiviteterna för 30 år sedan var att det under början av 1990-talet kom ett stort antal avhandlingar inom ämnet. Sedan dess har den musiketnologiska forskningen i Norden varit livaktig och producerat avhandlingar, en mängd studier, flera tidskrifter, satsningar på utbildningar, kurslitteratur, radio och TV-program m. m. I Norden talar vi idag också om "dansetnologi" – ett ämne som utvecklats i nära kontakt med musiketnologin. Vid mötet i Uppsala medverkade även företrädare för dansämnet.

När man nu samlades för att reflektera över sitt eget ämne skedde det under den trefaldiga rubriken "Tillbakablickar, utsikter över samtiden, framtidsidéer", och i inbjudan ombads talarna att fokusera på dessa aspekter. Mötet hölls i Kungl. Gustav Adolfs Akademiens lokaler i Uppsala och arrangerades av Akademien i samarbete med Svenskt visarkiv och Svenska kommittén av ICTM. Programmet samlade arton talare från Sverige, Danmark och Finland samt en stor publik av forskare, doktorander och andra intresserade.

I diskussionerna behandlades inte minst det faktum att vare sig musiketnologi eller dansetnologi i Sverige och Danmark är egna universitetsdiscipliner – idag befinner sig dessa ämnens forskare och studenter främst inom musikvetenskap och etnologi. I Sverige har musiketnologin haft ett tydligt centrum utanför universiteten hos Svenskt visarkiv och tidigare hos Musikmuseet (nuvarande Scenkonstmuseet). Att ämnet inte har status som egen universitetsdisciplin har både för- och nackdelar. En uppenbar fördel som flera nämnde är att man "inte kan lägga ner något som inte finns". En uppenbar nackdel är naturligtvis att rekryteringen av studenter försvåras. Det finns ju idag ingen tydlig kanal in i miljön för den som vill bli just musiketnolog. En fördel med att Svenskt visarkiv har kommit att fungera som en samlingspunkt för den musiketnologiska verksamheten i Sverige är att det genom en rad individuella forskare hela tiden har funnits en gemensam kontaktyta gentemot de internationella organisationerna ICTM, ESEM (European Seminar in Ethnomusicology) med flera, vilket har medfört att Sverige genom åren har haft en stark position internationellt.

Vi kan se en likande utveckling i de övriga länderna i Norden där olika typer av kulturarvsinstitutioner i samverkan med universiteten har spelat viktiga roller i utvecklingen av ämnet, både som fysiska mötesplatser och som centra i forskningsnätverk. Här kan man bland annat nämna Dansk Folkemindesamling i Köpenhamn (numera en del av Det Kongelige Bibliotek), Finlands svenska folkmusikinstitut i Vasa, Kansanmusiikki-instituutti i Kaustinen, Rådet for folkemusikk og folkedans i Trondheim samt Norsk visearkiv i Oslo (numera en del av Nasjonalbiblioteket).

De har som sagt gått trettio år sedan de viktiga impulserna i slutet av 1980-talet. Mötet i Uppsala var på sätt och vis ett bevis på att musik- och dansetnologin har etablerats på allvar i Norden sedan dess – bara det att mötet samlade ett femtiotal presentatörer och åhörare är i sig en viktig skillnad.

Seminariebidragen kommer att publiceras i Kungl. Gustav Adolfs Akademiens skriftserie under 2017. [Programmet finns här.](#) ■

Dan Lundberg

Musiksociologidagen

Linnéuniversitetet, Växjö: 27 oktober 2016

Sedan ett par år tillbaka har musikvetenskapen vid Institutionen för musik och bild, Linnéuniversitetet, arrangerat en temadag med inbjudna talare. Hösten 2014 var temat folklig sång, 2015 musikteori och 2016 var temat musiksociologi. Valet av teman utgår i hög utsträckning från vilka forskningsområden som vi musikvetare vid institutionen arbetar inom. Ansvar för dagen skiftar inom kollegiet och bakom årets arrangemang stod Eva Kjellander Hellqvist och Ursula Geisler. Årets upplägg följde tidigare år med tre inbjudna talare som var och en fick möjligheter att presentera egen forskning.

Inledningsvis resonerade Geisler över svårigheterna att besvara frågan "Vad är musiksociologi?". Hon konstaterade att musiksociologisk forskning omfattar ett stort område med många olika inriktningar och att det finns en stor spännvidd av olika typer av frågor som studeras inom området. Geisler frågade sig därför också om musiksociologi sysslar med allt, och om det finns ett tydligt fokus i något avseende.

De inbjudna talarnas bredd sinsemellan kan i sig illustrera den bredd som kan karaktärisera ett forskningsområde som musiksociologi. Först ut var sociologen Anna Lund, docent vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Linnéuniversitetet i Växjö. Hon presenterade delresultat från det pågående forskningsprojektet "Efter Hultsfred: kulturella entreprenörer i spåren av festivalen". I presentationen lades särskild stor vikt på frågor om genus, kulturellt entreprenörskap och Hultsfredsfestivalen och hur traditionella könsroller även påverkade arbetsfördelningen inom festivalorganisationen.

Därefter gav musikpedagogen Ylva Hofvander Trulsson, forskare vid Konstnärliga fakulteten, Musikhögskolan i Malmö, en exposé över den forskning hon genomfört utifrån titeln "Barndom, musik och rörlighet". Titeln i sig sammanfattar väl den röda tråd som löpte genom hennes presentation. Hon inledde med att kort presentera sitt pågående forskningsprojekt "ARTIS, ARTs agency and social mobility: Intergenerational transmission of Sami culture in family, educational and community settings". Därefter lyfte hon upp teman från tidigare projekt.

Sist ut var sociologen Erling Bjurström, professor emeritus vid Linköpings universitet på Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur (ISAK) och Kultur och samhälle (TemaQ). Utifrån rubriken "Högt och lågt i musiken" förde Bjurström ett resonemang dels om olika perspektiv på hur musik klassificeras, dels om relationen mellan hitlistor och kanon. En fråga som efter hans presentation fanns kvar i mina tankar var den om det överhuvudtaget går att skapa musik

och kulturella uttryck utan några former av distinktioner och smakomdömen.

Ett starkt intryck från temadagen var för mig att det troligen är lika svårt att besvara frågan om vad som är musiksociologi som att besvara frågor kring vad som är musiketnologi, vad som är musikhistoria et cetera. De frågeställningar som Geisler lyfte i sin inledning, liksom flera av de frågeställningar som tangerades i de övriga inläggen, känns igen även utifrån en musiketnologisk horisont. Särskilt de som rör hur ett vetenskapligt fälts innehåll och tematik kan avgränsas. Var går exempelvis gränsen mellan musiketnologi och musiksociologi? Eller för den delen mellan musiksociologi och musikpedagogik? Finns det tydliga gränser mellan dessa forskningsfält? Och vad definierar ett fält? Val av frågeställningar, val av metod, teoretiska perspektiv, eller kanske forskarens huvudsakliga ämnestillhörighet? Emellertid är det kanske viktigare att hålla diskussionen om gränsdragningar, kärnområden och intressefält vid liv som ett medel för att reflektera över det egna fältets göranden, än att de facto komma fram till några svar? ■

Karin L. Eriksson

Svenska kommittén av ICTM

International Council for Traditional Music (ICTM), är den största internationella sammanslutningen av musik- och dansetnologer. Den är uppbyggd av dels nationella kommittéer eller kontaktpersoner i 127 länder (2016), dels 21 så kallade *study groups*, specialiserade på olika aspekter av musik- och dansetnologi. ICTM har ett sekretariat i Ljubljana, Slovenien, och är bland annat formellt knutet som rådgivande organ till UNESCO i frågor kring immateriellt kulturarv.

Den svenska kommittén har ett 20-tal medlemmar från olika universitetsinstitutioner och andra kulturvetenskapliga institutioner som Institutet för språk och folkminnen,

ISOF, och Musikverket. Ordförande är för närvarande Ingrid Åkesson, Svenskt visarkiv, Musikverket, och vice ordförande Mats Nilsson, Göteborgs universitet. Flera medlemmar av ICTM är aktiva i *Puls* redaktionsråd och vetenskapliga råd. Medlemmar i den svenska kommittén deltar regelbundet i internationella symposier och konferenser som arrangeras av ICTM centralt samt de olika *study groups*, med ekonomiskt stöd från Statens kulturråd. Den svenska kommittén har under en följd av år även arrangerat seminarier några gånger per år, där olika forskare med musiketnologisk inriktning presenterar aktuella projekt, publikationer med mera.

Aktiviteter under 2016

9–13 mars: Symposium of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music, Musée de l'Homme, Paris

Teman: 1. *Evaluation of Historical Sound Recordings*. 2. *The Study of History Through Oral and Written Sources on Music*.

Deltagare från Svenska kommittén: Mathias Boström och Ingrid Åkesson. Se Konferensrapporter/Conference Reports.

21 april: Årsmöte Svenska kommittén

9–16 juli: Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Graz

Teman: 1. *Dance and the Senses*. 2. *Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts*.

Deltagare från Svenska kommittén: Linnea Helmersson, Mats Nilsson, Anna Nyander. Se Konferensrapporter/Conference Reports.

25–26 oktober: Musiketnologin i Skandinavien – tillbakablickar, utsikter över samtiden, framtidsidéer Nordiskt seminarium, Gustav Adolfs akademien, Uppsala.

Samarbete mellan Gustav Adolfs akademien, Svenskt visarkiv och Svenska kommittén av ICTM.

Som ett led i processen att utöka samarbetet mellan musik- och dansetnologer samt verksamma inom besläktade områden i Skandinavien/Norden hölls detta seminarium – 30 år efter att termen ”musiketnologi” slog igenom i svenskt språkbruk. De två dagarna omfattade 18 talare från Sverige, Danmark och svenskspråkiga Finland. Seminariet var välbesökt med livliga samtal och diskussioner. [Programmet finns här](#). Se även Konferensrapporter.

18–20 november: Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Sub Study Group on 19th Century Derived Couple Dances, Ljubljana

Deltagare från Svenska kommittén: Mats Nilsson.

Planerade aktiviteter 2017

Under 2017 planerar svenska medlemmar i första hand att delta med presentationer vid the 44th ICTM World Conference, Limerick, Irland, 13–19 juli. Deltagare från Svenska kommittén kommer bland annat att delta i fem internationellt sammansatta paneler och roundtables samt hålla ett par individuella papers. Krister Malm sitter i

planeringskommittén för ICTMs 70-årsjubileum, som firas i samband med konferensen, och Ingrid Åkesson kommer att delta i mötena för nationella representanter samt ordföranden i Study Groups.

För ytterligare information, se <http://www.ictmusic.org>
Ett par seminarier i Sverige planeras också.

Authors and Other Contributors

Eva Sæther is Professor in Music Education at the Music Academy of Malmö, Lund University, with Educational Sciences as her profile. Her point of departure is Swedish folk music, and she has developed a research profile that focuses on intercultural perspectives on musical learning and creativity. In 2003, she defended her doctoral thesis *The Oral University. Attitudes to music teaching and learning in the Gambia* – a research project that laid the foundation for further development of musically informed research methods. Her international experience covers participation in international research projects and active involvement in the International Society for Music Education (ISME) and the Music in Schools and Teacher Education Commission, where she was one of the commissioners (2008–2014). From autumn 2013, she is mentoring the doctoral students at the Institution for Educational Sciences at Campus Helsingborg, Lund University. Since 2015 she is an associate professor at the University of the Arts, Helsinki, and member of the International Advisory Board in the project "Global Visions".

eva.saether@mhml.lu.se

Markus Tullberg is a Ph.D. candidate in Music Education at the Music Academy of Malmö, Lund University. The dissertation project examines the wooden transverse flute in Swedish traditional music from pedagogical and artistic perspectives. He is also an active teacher and freelance traditional musician. He has been part of the revival of the wooden transverse flute in Swedish traditional music and has released a number of CDs.

markus@markustullberg.com

Sven Bjerstedt är filosofie doktor i musikpedagogik, universitetslektor i musik vid Teaterhögskolan i Malmö och vicedekan med ansvar för forskning och forskarutbildning vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet. Han forskar om begreppsliga lån mellan konstarterna, exempelvis "storytelling" i jazzimprovisation och "musikalitet" i skådespeleri, och har skrivit två böcker om detta: *Storytelling in Jazz Improvisation* (2014) och *Skådespelarens musikalitet* (under utgivning 2017).

sven.bjerstedt@thm.lu.se

Dr. Rūta Žarskienė is a Lithuanian ethnomusicologist, working as senior research fellow and head of the Lithuanian Folklore Archive department at the Institute of Lithuanian Literature and

Folklore in Vilnius. She published the monograph *Music Making with Multi-Pipe Whistles in North-Eastern Europe* in 2003. With Dr Austė Nakienė she has published a series of CDs with books, containing Lithuanian traditional music from phonograph recordings made in the period 1908–1941. Žarskienė has been the leader of different research projects, including research on historical sound recordings and digitization of folklore archives, as well as contemporary field research. She has published numerous scholarly and popular articles. In addition, she is the artistic leader of the Lithuanian folk group Dijųta in Vilnius since 1998. Her research interests include archival sound recordings and instrumental folk music as well as the use of all types of musical instruments in traditional culture.

ruta@liti.lt

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Umeå university

Egil Bakka, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim

Mathias Boström, Musik i Syd

Karin L. Eriksson, Linnæus University, Växjö

Paal Fagerheim, Nord University, Nesna

Lene Halskov Hansen, Dansk Folkemindesamling ved Det Kongelige Bibliotek

Linnea Helmersson, Umeå University

Sverker Hyllén-Cavallius, Svenskt visarkiv

Jill Ann Johnson, Rättvik

Dan Lundberg, Svenskt visarkiv

Mattias Lundberg, University of Uppsala

Mats Nilsson, University of Gothenburg

Annika Nordström, The Institute for Language and Folklore, Gothenburg

Anna Nyander, Svenskt visarkiv

Hande Saglam, Universität für Musik und darstellende Kunst, Vienna

Patrik Sandgren, Folklivsarkivet med

Skånes musiksamlingar, Lund

Krister Stoor, Umeå University

Kerstin Smeds, Umeå University

Karin Strand, Svenskt visarkiv

Ingrid Åkesson, Svenskt visarkiv

Information

Puls – musik- och dansetnologisk tidskrift är en öppen e-tidskrift från Svenskt visarkiv (<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>) som utkommer en gång per år. Tidskriftens inriktning är bred med utgångspunkt i musik- och dansetnologi men omfattar även angränsande ämnen som andra delar av musikvetenskap och dansforskning, folkloristik, litteraturvetenskap och andra kulturvetenskaper. Den sammanhållande idén är att *Puls* ur ett brett vetenskapligt perspektiv ska belysa musikens och dansens uttryck, roller och funktioner i samhället.

Puls innehåller artiklar på de skandinaviska språken samt engelska. Artiklar granskas före publicering enligt vetenskaplig praxis.

Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology is an annual, online open access journal published by Svenskt visarkiv/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research, Stockholm, Sweden (<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>). The main focus of the journal is ethnomusicology and ethnochoreology, but the journal also embraces adjacent disciplines, such as other aspects of musicology and choreology, folkloristics, comparative literature, and related studies of traditional and popular culture. The journal focuses on discussion of the expressions, roles and functions of music and dance in society.

In *Puls*, articles are published in the Scandinavian languages or in English. Articles are subject to a peer review process prior to publication.

Inbjudan till författare för *Puls* nr 3 finns [här](#).
Deadline 1 april 2017.

Författaranvisningar finns [här](#).

Call for contributions for *Puls* no 3 can be found [here](#).
Deadline April 1st 2017.

Guide for authors can be found [here](#).

Svenskt visarkiv är ett forskningsarkiv som bevarar, samlar in och publicerar material inom folkmusik, visor, äldre populärmusik, svensk jazz, folklig dans, spelmansmusik och framväxande musiktraditioner.

Svenskt visarkiv är en enhet inom Musikverket, <http://musikverket.se>.

Svenskt visarkiv is a research archive specialised in collecting, preserving and publishing material in the fields of traditional music, early popular music, Swedish jazz, traditional and social dance, and emerging traditions.

Svenskt visarkiv is a unit within the Swedish Performing Arts Agency, <http://musikverket.se/om-musikverket/?lang=en>