



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 3 ————— 2018

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK

TIDSKRIFT, VOL 3, 2018

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 3, 2018

Utgivningsav/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 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 Hyllén-Cavallius*, Svenskt visarkiv,
Assoc Prof *Karin L Eriksson*, Linnaeus University,
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: Mariusz Szczygiet / Adobe Stock Photo

ISSN: 2002-2972

© 2017–2018, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	6
<i>Musings About Accessibility of Archival Recordings of Traditional Music and Dance</i>	
ARTICLES	
Ros-Mari Djupsund: "Helan går" i Svenskfinland	18
<i>En studie av snapsvisetraditionens funktion i konstruktionen av det finlandssvenska</i>	
Thomas von Wachenfeldt: Folkmusikfältets uppkomst och autonomisering tolkat genom tre kulturfurstars strategier	37
Wictor Johansson: Inge Landtbom	60
<i>Spelman eller dragspelare? Spelman och dragspelare?</i>	
REVIEWS	
Arbetslösas röster	79
Herbert von Karajan	80
<i>Musikethnologische Annäherung an einen "klassischen" Musikstar</i>	
Jailbird Singers och det andra 60-talet	83
Kåklåtar	85
<i>Fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv</i>	
Skæbnesymfoni og krokodillepolka	87
<i>Musikkulturen på en stor gård mellan 1880 og 1960</i>	
Musik till vatten och punsch	89
<i>Kring svenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringsmöten</i>	
Musiker och folkbildare	91
<i>Fem porträtt av musiker som började sin bana inom militärmusiken</i>	
The Globalization of Musics in Transit	92
<i>Music, Migration and Tourism</i>	
Svensk Jazzhistoria Vol. 11 (1970–1979)	95
<i>Jazz Cosmopolit</i>	
Reviews – Shorter Reports	98
Conference Reports	102
Svenska kommittén av ICTM	109
Authors and Other Contributors	110
Information	111

Editorial

INGRID ÅKESSON

General Editor

WELCOME TO THE third issue of *Puls*! We are happy to announce that the journal is now included in the [Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers \(NSD\)](#). The inclusion is retroactive, beginning with the second issue, published in 2017.

Volume 3 comprises three articles in Swedish, relating respectively to the role of music in Finland-Swedish ethnicity, the autonomisation of a Bourdieuan folk music field in the early 20th century, and the crossing of boundaries between different musical roles by an individual musician.

For the third and fourth issues of *Puls*, the Guest Editor is dr. philos. Hans-Hinrich Thedens from Oslo. Thus, the Editorial Board has now got a stronger Scandinavian profile. Thedens has a long experience as a university employee and music archivist, as well as from within the folk music milieu. He is now working as a specialist of Norwegian instrumental traditional music at the music department of the National Library of Norway. In this issue of *Puls*, the Guest Editor's Column is a longer essay on traditional music archives and collections in Norway. The text discusses the choices that the staff of folk music and dance archives have to make in relation to, on the one hand, demands of access and, on the other, the responsibility to protect their sources.

The subject of Ros-Mari Djupsund's article originates in the partly joint history of Finland and Sweden, namely in the fact that Finland, from the late twelfth century until 1809, was a part of the Swedish kingdom. The Swedish-speaking minority in Finland has for centuries cultivated its own special forms of Swedish cultural expression (as well as a number of distinct Finland-Swedish spoken dialects). Today, several official institutions oversee the maintenance and development of this cultural heritage. The issue of Finland-Swedish identity is currently being studied, discussed, and problematised in various research projects. In her article, Djupsund discusses the function of a certain kind of drinking-song tradition (*snapsvisa*) as an element in the construction of a Finland-Swedish ethnicity and identity. Originally a Swedish academic tradition, the *snapsvisa* is very popular among many groups within the Swedish-speaking minority of Finland. The songs are performed at private as well as academic festivities, partly as an oral tradition and partly sung from song books or other printed texts. Based on fieldwork and interviews, Djupsund argues that this drinking song tradition maintains the functions of entertainment and cultural integration, as well as contributing to the continuity and stability of the culture. The author gives special attention to the elements of humour and irony in her analysis.

Over the last 100 years, two Swedish regions, namely, Dalarna and Hälsingland, have achieved recognition as especially prominent areas of traditional music, through

the activities of several persons. This claim, however, has been, and continues to be, contested by numerous examples of other strong regional and local traditions, as well as a successively changing discourse concerning issues such as values, individual style and perspective. Still, the early twentieth century establishment of the two regions and the connected local musical styles as pre-supposed high status phenomena constitutes an interesting issue, which is addressed in one of the articles. Thomas von Wachenfeldt aims to explore the creation and autonomisation of a folk music field – to be more exact, a field consisting of older layers of instrumental music – in Sweden at the beginning of the twentieth century. This is exemplified by two fiddlers from Hälsingland, Jon-Erik Hall and Jon-Erik Öst, and one fiddler from Dalarna, Hjort Anders Olsson. Using Bourdieu's field theory as well as concepts such as cultural capital, habitus, and consecration, the author discusses the roles of these three musicians in the process of creating an autonomous field. Wachenfeldt's study discusses how the positions of the three performers gradually shifted within the field, and how they built and negotiated their own artistic careers in dialogue with consecrating elements, such as the participation in fiddlers' competitions, representation in published collections of traditional music, and public attention from bourgeois folk music enthusiasts.

In late nineteenth as well as twentieth century Swedish folk music discourse, several dominant actors have ascribed different roles to traditional music on the one side and (newer or modern) accordion music on the other. This difference is not manifest in all countries or cultures but has been rather deeply rooted in Sweden. Roughly speaking, the concept of *spelman* (a musician playing traditional music, in the ideal case on a bowed string instrument) denotes an orally transmitted repertoire, often unaccompanied, and connection to a loosely defined folk music canon. An accordionist, on the other hand, is rather expected to play modern types of dance music, often using sheet music, and additionally, to make changes in the fiddlers' repertoire by the use of chords. This same discourse not only differentiates between the two roles but definitely gives a higher status to the fiddlers' tradition than to the accordionists' music. Victor Johansson's article is a study of an individual musician and his repertoire as an example of the often multi-faceted, overlapping and genre-crossing musical identities which can, in reality, be encompassed within one and the same performer. The repertoire of accordionist Inge Landtbom from Gotland, an island off the east coast of Sweden, contains older, local, traditional tunes, as well as modern and popular dance music, and the musician himself did not regard them as belonging to different kinds of music. In this way, Johansson argues, Landtbom's musical identity can – from an outsider's view – be described as twofold and as bridging the constructed discursive gap. The author goes on to discuss the extent to which the two kinds of music are represented in the official image of Landtbom.

In addition to the articles, this issue offers a number of reviews and shorter reports as well as reports from music- and folklore-related conferences and seminars in 2017. I would like to thank all the persons involved in producing *Puls*, including the anonymous reviewers of articles, whose contribution is crucial. As always, 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

Musings About Accessibility of Archival Recordings of Traditional Music and Dance

Hans-Hinrich Thedens

FOLK MUSIC AND dance archives can serve a number of purposes, and dissemination is a central one. Archives can be the backbone of folk music revivals where musicians dig into older layers of music traditions, or archival recordings can inform and augment the repertoire and playing style of a living tradition. As the Norwegian guest editor in a Swedish scholarly journal, I want to use this opportunity to reflect on how these functions are served by folk music and dance archives in Norway today, what means are used for dissemination, and what the conditions are like for this activity.

I do this from my perspective as folk music archivist at Norway's National Library in Oslo and as one of the coordinators for the informal network of Norwegian folk music archives.¹ I have followed our discussions of these matters at our yearly meetings in Trondheim, on our email list and on social media. At the National Library, I currently participate in a collaboration project with the National Broadcasting Service (NRK), which seeks to develop a new database platform as a tool for sound archives in Norway. In addition, I have interviewed a number of colleagues and have looked at examples of disseminating recordings on the Internet, which currently are carried out by some of the archives in the network. In the following, I will describe the archives, their user groups and their role in contemporary musical practice. I will look into attitudes towards dissemination of traditional material, and the legal and other concerns surrounding the publication of audio-visual files on the Internet or through other channels.

Landscape and History of our Archives

The archive I work at was not in the least founded with the purpose of dissemination or as a resource for musical practice. Its *raison d'être* was to create a corpus of sound recordings for musical analysis when technical apparatus became available in the 1950s. Only 20 years later, when the archive became a part of the University of Oslo, and the staff of engineers were replaced by a historian and a musician, did it begin to disseminate archival recordings back into local music milieus.

There are four additional folk music and dance archives in the country, which are not limited to any geographical area. The archive of the Norwegian Broadcasting Corporation is the oldest and has used recordings to create weekly folk music radio shows since the 1930s. [The North Norwegian Folk Music Collection](#) at the University of Tromsø is, in practice, the national archive for Sami music as well as a regional archive for the three northernmost

1. The web page for the network only contains links to the member archives: <http://www.folkemusikkarkivet.net/>

provinces (*fylker*). The [Arne Bjørndal Collection](#) in Bergen covers the western part of Norway, but its founder, Bjørndal, travelled and collected in a much larger area. However, he collected not only music recordings but also folklore and interviews. Last, but not least, the [Centre for Folk Music and Dance](#) in Trondheim has accumulated what might very well be the largest collection of folk dance films in Europe. Beginning in the 1960s, folk dance scholar Egil Bakka carried out fieldwork documenting many local and regional dances covering large parts of the country. All of these archives have disseminated their recordings in various ways. The best-known and most active disseminator has been the NRK. Its programming of [folk music half hours](#) on Sunday afternoons has been the showcase for folk music for decades. At first, they presented Hardanger fiddle players and later included singers and players of the standard fiddle – as it is played in the east and north of Norway. The music featured in the radio programmes largely overlapped with the music presented at contests (*kappleiker*), which have been the main arena for traditional music since the early 20th century. However, there were exceptions. In 1955, programme host, Rolf Myklebust, presented music from his field trip to northern Norway, which had been completely invisible on the contest scene. While the university archives were less focused on the best-known traditions, they did very little to make their holdings known to the public or even to the traditional music scene.

A grass-roots movement, starting in the 1970s, sought to emancipate the traditional music of areas that had not been visible at the contests. Local fiddlers' clubs were founded and performers discovered that collectors had indeed visited their area and made recordings that nobody had heard locally. They pursued the idea to "repatriate" such collections found in the large archives back to the areas where they were recorded. The intention was to use these recordings as a resource for revitalising, and sometimes resurrecting and reconstructing, the local traditions. Starting around 1980, a number of local and regional archives were founded, mostly by these fiddlers' clubs – which by then consisted not only of fiddle players, but also of singers, dancers and practitioners of older instruments such as dulcimers (*langeleiks*), jew's harps and folk wind instruments. Along with dissemination, the purpose of these smaller archives is further documentation of current musical practices.²

Accordingly, these archives have a different perspective on their holdings and their users than the research archives or the broadcasting archive have. At least since the 1970s, strong emphasis has been placed on local style and repertoire. While Hardanger fiddlers earlier rode the wave of national music before and after Norway's independence as a nation in 1905, and played the most prestigious fiddle tunes on stage, it became increasingly important for musicians in general to perform their own local or regional tunes and songs, or local versions of more widespread repertoires such as medieval ballads. The smaller archives aimed at documenting the repertoire and styles of a region's past, stressing the unique and the local, not necessarily the oldest repertoire or the technically best performances.

2. For a description of some of these archives and their activities see Thedens 2002.

Current use

Today, our network consists of the four large archives and twelve staffed regional and local archives. In addition, there are a handful of collections without staff. With such a dense landscape of archival resources one would think that they were highly frequented and used by the active folk musicians, such as fiddle players, singers, and dancers. But this is not always the case. There is plenty of work for the archivists, but when my colleague Olav Sæta taught the class “Knowledge about Traditions” at the State Academy of Music, he was stunned to learn that even accomplished young performers had not heard music from their own local tradition from just two generations back. They had learned to play in the fiddlers’ clubs, and for many of them, archival recordings were not at all a part of their musical upbringing.

In my opinion, however, this is likely to change. The folk music movement in Norway is so strong that in many places its members are satisfied with the repertoire and style used in the fiddlers’ clubs and the contest circuit. They simply do not need more input of repertoire and playing styles in order to keep their musical activities going. But, sooner or later, there will be a generational shift. Many of today’s local teachers and leaders of the fiddlers’ clubs became involved in folk music during the 1970s. They learned from the old masters, some of whom were concert performers, and many of whom were contest players. The 1970s generation were the main proponents of establishing the smaller archives and certainly were very interested in older recordings, but they taught their repertoire “the old way”, so their students did not need access to the recordings. Now, as the teachers get older, their students may very well become more curious about other music than their core repertoire, and they might want to learn about playing styles from recordings. This has already begun to happen among a growing number of young professional performers: in order to stick out from the crowd, they look for special repertoires and have become the most prominent users of the archives. Singers have been using texts and tunes from written sources and recordings for a long time. Other user groups are local historians, families of folk musicians, musicians performing other styles and genres of music, researchers, and increasingly museums who want to include sound in exhibitions about local culture.

Norwegian traditional music is more visible today than it has been for a long time. Still, it is a field of specialty interests, a niche. The fiddle players’ movement that has maintained and developed the music has had limited interest in reaching larger audiences. For a long time, folk song, instrumental music, and dance have existed on the fringe, and the general public’s interest has been highly ambivalent.

Demands for Online Access

But, whoever the user groups are, today there is a demand from both users and politicians to make materials more accessible. So far, apart from radio programmes, the most widespread way of disseminating archival recordings has been on CDs. The archivists have produced such discs and by choosing specific recordings, have acted as curators. For my own archive, I can say

that one explicit goal for these productions has been to showcase the variety of performance styles. On two CDs with vocal recordings, my collaborators and I chose performers and recordings from different traditions and with a variety of singing styles. However, users today do not expect curators to choose for them. The younger generations show a general shift in attitudes. In times of constant accessibility of so much (mainstream) music through streaming services, young listeners grow up with totally different expectations. They are used to having access to an enormous amount of information at their fingertips – on whichever device they are using at any given time. Even eight years ago, at the Norwegian Sound archive conference, this was a widespread notion. Then it was personal computers, now it is smartphones. New users of the archives want to be able to search on their own and they are much less willing to engage with the recorded performers in order to use the recordings (see below). To them, having to ask for permission looks like nothing but a bureaucratic hindrance. When you can stream the music of high profile artists for free, or a moderate monthly fee, why would you need to get permission to gain access to and use archival recordings?

Different Perspectives

The reason is of course that the users are not the only people that the archives relate to. They also have a relationship with the people and the communities whose recordings they have collected and which they safeguard. Different interests regarding the accessibility of archival recordings can be quite contradictory. This problem is best described by an example from the real world:

In 2016, a mishap occurred at the Mo i Rana branch of the Norwegian National Library, where all the recordings of the National Broadcast Corporation are stored. Suddenly, all of the folk music recordings from their archive were available on the library's web site. Folk music enthusiasts quickly discovered this, and the news spread like wildfire on *Facebook* and through other communication channels. What a gold mine! Everybody was wondering if this access was intentional, as there had been no information whatsoever about any plans for this. Even at the music section of our Oslo branch we could not answer this question. Then, after two days, it became evident that it was indeed a mistake, and access was shut down. I do not know if anyone actually managed to download any recordings; I did not think too much about it and was almost disappointed that this wealth of music was not available to the public.

Talking to my colleague at the NRK's archive, I learned that far from everybody was enthusiastic about this incident. The NRK's archivists were, in fact, terrified. The reason was that the NRK has always distinguished between the music that they broadcast, and the music they collect, but do not broadcast. For various reasons, the recordings that are broadcast must live up to certain standards. The listeners expect quality, so if a player makes a mistake while playing, or if the recording has technical flaws from either the equipment or outside noises, then it is not considered fit for broadcasting. Such recordings are labelled and filed as "raw material". The NRK is protecting its own reputation for producing professional programmes

with quality content. But the institution is also protecting the performers who play or sing for their producers and who do not want to make available any recordings that they are not satisfied with. Their reputations as performers are on the line. This may sound strange in a folk music community of amateur musicians, but when contests have been the main arena for folk music for more than 100 years, both performers and listeners have clear standards of quality. Performing at a *kappleik* is anything but informal and what does not live up to the performers' standards should not be broadcast or distributed in other ways.

So the terror of the NRK staff is understandable. Their sources trust them to handle the recordings in a way that protects their reputations. Since the NRK is extremely visible, having one's music featured on national radio raises one's status, but it also means being exposed. Until the 1980s, it was literally the only radio station you could receive on the FM network in the countryside, and the weekly folk music show was extremely important for the folk music community. A performer expects that no substandard recording "gets out" – and it was raw material that became accessible in the described case.

I seriously doubt that the audience, who was overjoyed to get access to the NRK's precious recordings, was the least interested in finding flaws in anyone's recordings. From the reactions of people I communicated with, I suspect them to be music enthusiasts who are knowledgeable about the NRK's archive and the performers whose music is archived there. The NRK has been collecting since the 1930s, and has followed the contest scene closely. They have recorded many of the most cherished contest performances and visited many well-known musicians. Program host Rolf Myklebust was inspired by the first conferences of the International Council for Traditional Music³ after WWII and responded to the call to publish traditional music. He collaborated with RCA to issue EP records with exemplary performances from many regions in Norway.⁴ These have since been reissued, first on LPs and then on CDs.⁵ These recordings are well known, and I suspect the people who were so happy about access to the NRK archive immediately started to look for other recordings that were not accessible to the public.

Rules, Practice and the Law

But those are just assumptions. Let us rather look at more Norwegian folk music and dance archives and how they handle the dissemination of archival recordings.

The different practices of the archives have largely been a matter of custom, and the conditions under which recordings are disseminated have not been especially clear – not even between the archives themselves. In general, they are all open to the public, and anyone may listen to the collections on the premises. In order to have copies of any recordings made, a user needs permission from the performer. The reasoning behind this rule was not to follow a specific law, but to encourage contact between users and source musicians – who often did not have many people to play for. The Norwegian Collection of Folk Music makes exceptions for research

3. The name of the organisation was then The International Folk Music Council.

4. Thus he played a similar role to e.g. Matts Arnberg in Sweden and Peter Kennedy in the UK.

5. <http://www.talik.no/serien-norsk-folkemusikk.5150151-299840.html>

purposes, including students needing recordings for papers and theses. In cases where the performer was deceased, it was recommended to the user that they contact the family about permission or possible objection. Permission forms were drafted and shared between the archives. Still, it was uncertain whether the different archives kept to the same set of rules, and whether or not exceptions were made.

In the 2000s, it became increasingly usual that the performers had passed on, and that users had to get permission from the performers' descendants. The community character of these interactions started to fade into the background, even if there were many cases where families were delighted that someone was interested in their parents' and grandparents' music, in some cases they did not even know their relatives played or sang. The need to examine the relevant legal conditions became apparent. A project employee who prepared examples from the Norwegian Collection of Folk Music's web page studied the Norwegian Copyright Act (*Åndsverkloven*) and concluded that the situation was not complicated at all, as very little folk music has copyright status as works of art. When no composer is known, all the rights one has to take into account are the performers' rights (*nærstående rettigheter*) which last for 50 years after the recording was made.⁶ In 2015, the law was changed to extend a performer's rights to 70 years, but this only affected published recordings, not archival recordings. According to the law a simple permission by the owner of the rights is enough to give a user the right to use a recording for personal purposes. Even using an archival recording in a commercial production does not require more than a specified permission.

Availability Outside the Archives

With these questions settled, there is nothing to keep the archives from putting all their recordings older than 50 years online. Or is there? The demand is certainly there. Norwegian folk music and dance are not as visible on all the modern ubiquitous media platforms as a lot of other musics are. Streaming services offer some Norwegian folk music, but mostly of recent date, in arranged form, and by professional artists. Some of the commercially issued productions that you find on *Spotify* and other services are new productions by solo fiddlers and singers, along with reissues from the NRK archives on the record labels Ta:lik and Buen Kulturverkstad, as well as some published recordings by a few other archives. On the community driven sites *YouTube* and *SoundCloud*, searches for "Norwegian folk music" or "Hardanger fiddle" (in Norwegian or English) as well as the Norwegian *kappleik*, still produce quite random results with more touristy or folkloristic character. Usually, what you find is music performed in traditional costume, or folk-rock, that are not necessarily recorded in Norway. Performances from within the Norwegian folk music scene are rare. The audiences at the contests often film performances, but until recently, they have not uploaded much of this material. My guess is that there is a general feeling within this community that you do not just publish videos without getting permission from the contestants. Recording for your personal use is still much more common than sharing recordings online.

6. *Åndsverkloven* kapittel 5: andre rettigheter: https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2/KAPITTEL_5#KAPITTEL_5

What you find on these sites, then, is very different from the holdings of a specialised archive, due to what people will or will not upload and how they describe it. Metadata, such as an archivist would strive to add, are totally lacking. The archives, on the other hand, are not very visible on the Internet.

The Online Presence of Archives

There are a number of exceptions, though. The County Archives in Sogn og Fjordane developed their own database and published passages of audio recordings on their [web page](#). For these recordings, they have acquired permissions from the performers. The database is searchable, but will soon be moved to a new platform, which will be accessible from the [county archives main web page](#).⁷ In addition, the archive has started to use the platform *SoundCloud*, which has a different audience and function. The archivist curates [playlists](#) there, according to what music will work for this purpose. However, to access the complete metadata, a user still has to visit the archive or contact the archive staff.

The Centre for Folk Music and Folk Dance runs a web page for [music recordings](#) and [dance films](#) that works as a loan portal (*Folkedansporten*). Here, users have to register and ask for specific material – and give some reasoning for why they need it. Staff capacity permitting, the recordings are then digitised and can be streamed for 30 days, but not downloaded. In addition to this, the centre has published [videos of contest and concert performances](#) on *YouTube*, where all of the permissions have been given by the performers.

In the valley of Hallingdal, enthusiasts have tried to make the regional music available in several ways. In the 1970s, recordings from the university archive in Oslo were copied onto cassettes and placed in the local libraries. Currently, the music of the valley has been visible thanks to Olav Sataslåtten, grandson of a master fiddle player, and who works professionally as an employee at the [National Archives of Norway](#). This institution usually deals with official written records but is also an umbrella organisation for Norway's private archives – including the folk music archives. Sataslåtten has taken on the task to collect recordings, digitise them with his personal equipment and make them available in several ways – all in his spare time and with local funding. Since his project began, several private collectors have donated their recordings. He uses the [Locloud](#) solution that the EU project *Europeana* has made available, especially for smaller archives, and publishes the recordings through the local [community archive in Ål](#). Thus, archival materials are made available quickly and easily. In the descriptions, the [conditions for using the collections](#) are specified, and permissions for protected material have been acquired. There is a clause about two of the collections that forbids further sharing, everything else is free to download and disseminate for everyone. In addition to these pages, Sataslåtten has made [early radio recordings](#) available on *SoundCloud*. These recordings are so old that the performers' rights have expired, and as far as I know, no special permissions were sought from the NRK concerning the production rights.

When Sataslåtten presented his project at conferences, he was met with some scepticism by the established archives. They were afraid that he might

7. The plan is to put up the page musikk.fylkesarkivet.no.

be reinventing the wheel with yet another database. Most of them use the database system Fiol developed by the Norwegian Collection of Folk Music. In 2003, the maintenance and development of Fiol was taken over by [Folkmusikens Hus](#) in Rättvik, Sweden, which has delivered support to Norwegian as well as some Swedish users. But while this system works well, its days are probably numbered and nobody has come up with a replacement that would incorporate the accessibility of the Internet and the robustness that newer software platforms offer. Hardly anyone can blame Sataislåten for finding his own way and making the recordings available instead of waiting for the larger actors to find funding for a new system.⁸ But they have other concerns as well: The simple LoCloud solution cannot provide as much metadata as one could wish for, and a one-person project has its limits when it comes to proof reading. On the relevant pages there are a lot of misspellings, but it is unclear whether these are from the original collection or if they occurred when the web page was created. In *SoundCloud* the performers' names only show up in playlists, not on the single tracks.

Still, the established archives have not come up with anything on this scale. But why are they taking so long? The largest actor, the NRK, has indeed done a lot of work in this department. They have not made their radio archive of folk music available quite yet, but they are making impressive progress in putting up television and radio programmes online at [radio.nrk.no](#) and [tv.nrk.no](#). Through the decades, they have made many folk music programmes. If the user knows what to look for, there is a wealth of material to be found. There is also a 24/7 [internet audio channel](#) hosting folk music recordings without commentary. Of course, disseminating music this way is easier for the NRK than for the other archives, as their main task is publishing, and they have contracts with their contributors and performers. As mentioned, it is their raw material that is problematic to publish.

Without contracts, the conditions for dissemination look different. Recordings were made long before anyone could be asked for permission for publication on the Internet. Thus, the question is what kind of permissions and what technical means are necessary in order to make online dissemination possible. There are only a few cases where the performers have given the archives a general permission to share their recordings with anyone and forever. This could be interpreted as sufficient to put these materials up for everyone to access. But in a vast majority of cases, permission has to be acquired by users for every single recording they want to acquire a copy of.

The law clearly distinguishes between temporary access and production of copies (*eksemplar-fremstilling*). That is why access is easily granted at museums, libraries and archives, and why the temporary "loan" through the *Folkedansporten* does not require extra permissions. A solution with access to streaming media might be what the archives need to implement, but – as the reader can imagine – these questions are not focused upon within the law, and so there is still a lack of clarity and agreement about how to interpret its text. The law specifies that archives may produce new copies for safeguarding or conservation purposes. Still, the centre in Trondheim is particular about the necessity to acquire new permissions when recordings are transferred to new media, while other archives do not see a problem with migrating recordings to new media, for example, digitisation.

8. See <http://www.folkemusikkogfolkedans.no/images/FremtidensFolkemusikkarkiv-DigitalUtfordringer.pdf>

Concerns About Liberal Access

With its dance film collection, the centre also holds different attitudes concerning their material than many of the other archives, which mostly hold sound recordings. They regard traditional dance not as the work of one artist or performer, but the shared expression, culture and property of a local community. The staff are adamant that the community wishes to, and must be able to, execute some control. The centre wants to strengthen the dance culture in the community where the films were made. These dances are not the intellectual property of the whole nation, and not simply up for grabs for anyone who is interested. They are local expressions, not commodities. The staff have also experienced that visual representations of dance are much more likely to lead to conflicts about whose version of a dance is “right” and ought to be documented. In addition, dance is usually a social activity, and social dancers are much more anxious about being watched by people than dancers who perform for audiences. They may be very uncomfortable if the films were to be made available to the public. Agreements between the collectors and the dance community were made orally, and the understanding was always that these films were for documentation and research, not publication. When Egil Bakka filmed dances, he made oral agreements with the performers, stating that the documentation was only to be used for teaching and research. Other forms of use would need permission from the performers. Some of the material is strictly restricted by the performer or the collector.

Even on their portal, the centre asks the user for a reason for wanting access to a film. They want to know what the intended use is, as there are many possible uses. Local organisations might arrange a seminar and want to show films from the collection. Some showings are only for members, some are open to the public. Sometimes the audience pays a fee at an event where a film is shown, sometimes not, and the centre wants to know what the purpose will be for having a copy made or for accessing files. The [conditions](#) for using the *Folkedansporten* are clearly stated, but rules for acquiring copies are not as clear. In essence, the centre encourages interaction with knowledgeable staff instead of simply allowing people free access.

Also with music recordings, the staff argue for using their own discretion instead of mechanically following the law. Even if these are performances by single singers or instrumentalists, they are still the performer's private expressions, which need to be protected. They deem it irresponsible to just make material accessible online after 50 years. They feel the copyright law does not provide enough protection, and that ethical concerns should be just as important as legal ones. How can the law override oral agreements made at a time when nobody could dream of how easily and how far recordings can be disseminated 50 years later?

Another issue is that much of the material needs proper description in order to give the user any kind of useful information. So the centre's second concern has been that users do not necessarily have the skills and experience to understand the archived films. Staffers have experienced many misunderstandings. They want to protect the sources against being seen as performers (and maybe poor ones, as many of them were old and

out of practice), but rather to be seen as tradition bearers who remembered specific elements and features of the dances of their youth. As in the case of the NRK raw material, the fear is that the source dancers are judged on entirely wrong premises. This was more of a problem earlier, though, than it is now. The centre has been the foremost place for the study of traditional dance for 25 years now, and Bakka has developed a methodology to train folk dancers in watching and interpreting traditional dance. Many are now aware that there is not necessarily *one* correct way of dancing a type or a local variety of a dance, and this has made the source films at the centre, and the access to them, less crucial. Still, even today the centre seems to have a problem with how their practice appears to outsiders. There still seems to be the perception that it protects the films more than necessary and is unwilling to let users view them in their own way and with their own understanding. Few are willing to visit the centre, and the number of requests for copies is actually declining, as people expect everything to be available online.

Yet another concern is what kind of material is most helpful for different types of users. A gym teacher, who wants to teach the acrobatic solo dance *halling* in class, will get much more out of watching a contest performance by a top dancer, than they can get from archival films of older dancers who are trying to remember and recreate what they used to do decades ago. So the staff try to guide users to the most helpful material. This is one of the reasons why they publish performances by accomplished performers on the centre's *YouTube* channel, where all the rights have been cleared and permission has been granted by the performers.

Conclusion

As we can see, there are many sides to this story. The way that the Norwegian Centre for Folk Music and Dance is working makes a lot of sense, and their position has been reached after many years of working with the material, the sources and a variety of users. On the other hand, it is almost diametrically opposed to the present demands for universal access and the expectations derived from streaming services: huge amounts of content with hardly any metadata or other context information. That the centre can be seen as restrictive is no big surprise. Their stance also puts forth the question of how much it can monopolise the users' interpretations. Are the archivists or scholars, by default, right about how to interpret the material? The centre will certainly not claim anything like this and explicitly aims at presenting and promoting a variety of styles and plurality of interpretations, but users can easily be intimidated by the status of archivists as experts.

In any case, we archivists have to find out what best fills the needs of users as well as of our sources. We need the trust of the active music and dance scene today, so we can document what is going on now for the future – even if we have no idea who future users may be and how they will use our material. In order to build this trust, we cannot appear to simply disseminate all our recordings without granting the performers some kind of control. The NRK has already experienced that young traditional musicians are extremely reluctant to have anything recorded that does not

show them in the absolutely best kind of light – even after being told that making copies of “raw material” will require their permission until the 50 years have passed.⁹ The majority of folk music archivists seems to be happy with the clarity in the copyright law and to agree that the risk of misuse of 50-year old recordings is rather minute. There are no great fears about putting older recordings online. But with the mentioned concerns, does that mean we are merely hiding behind the copyright law? What happens after the 50 years have passed? When according to the law the recordings are not protected any more, does that mean we, as archivists, are off the hook and have no choice but make all material accessible online? How much should we decide? Is the practice of the centre in Trondheim the way to go, or is it too restrictive and paranoid?

It is always possible to use the formalised restrictions (*klausul*). If we need to protect performers, we do have the means to do that. But who makes the decision about when to use these tools? It seems doubtful that we archivists should be the only judges of that. And can we be the judges of what might be detrimental for the performers' reputation? What would in this case be the justification for such a status? That nobody else can do it? The family will seldom be in a position to judge the quality of performances, and more often than not, it is hard enough for the performers themselves.

We want to make archival materials accessible for research, as well as for infusing the living tradition with knowledge about music and dance of the past. But, on the other side, what kind of obligation do we have towards the general public, whose tax money pays for our institutions? As mentioned, the regional archives were mostly initiated by local folk music and dance milieus, but where should the larger, national institutions position themselves? As advocates and lobbyists for the folk musicians and dancers, or rather as service institutions for the general public? In the near future it seems highly unlikely that Norwegian folk music and dance will conquer more of the public space or receive more widespread attention. The users will mainly be musicians from within the folk music and dance community, and as I have stated in the beginning of this text, I assume the interest for archival materials will grow rather than shrink in this community. The “free for all access” will hardly be the most urgent need for some time to come, and the concerns for the sources will play a certain role. But then, my prognosis is that the crises surrounding too much liberal access and too little control will be few in years to come. ■

9. In addition to the performance films, there is an older archive film on the Trondheim centre's YouTube channel, uploaded with permission by the successors of the performers: <https://www.youtube.com/watch?v=W8KJcPwRDkw>. The centre has experienced that publishing this film on YouTube alone has made certain performers reluctant to let their dance be documented.

References

Websites

- Portal for Norwegian Folk Music Archives: www.folkemusikkarkivet.net
(last accessed 2 Jan 2018)
- Sogn og Fjordane fylkesarkivs playlists on SoundCloud: <https://soundcloud.com/fylkesarkiv>
- Europeana site: <https://www.europeana.eu/portal/en> (last accessed 2 Jan 2018)
- LoCloud: <https://www.locloudhosting.net/> (last accessed 2 Jan 2018)
- Creative commons licence text: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode> (last accessed 26 March 2018)
- Norwegian National Archives: <https://www.arkivverket.no/en>
(last accessed 2 Jan 2018)
- Norwegian Centre for Folk Music and Dance
Streaming portals: <http://folkemusikkporten.no/>; <http://folkedansporten.no>
(last accessed 2 Jan 2018)
YouTube channel: <https://www.youtube.com/user/Rffsentret/videos>
(last accessed 2 Jan 2018)
- Norwegian copyright law: <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2>
(last accessed 2 Jan 2018)
- NRK weekly Folk Music Show: <https://radio.nrk.no/serie/folkemusikktimen>
(last accessed 2 Jan 2018)
- Searches for “Norwegian Folk Music” on YouTube: https://www.youtube.com/results?search_query=norwegian+folk+music (last accessed 22 Jan 2018)
- and Soundcloud: <https://soundcloud.com/search?q=norwegian%20folk%20music>
(last accessed 22 Jan 2018)
- Early radio recording playlists published by Olav Sata slåtten:
<https://soundcloud.com/olasat> (last accessed 22 Jan 2018)
- Database software Fiol: <http://folkmusikenshus.se/fiol-webbfjol/>
(last accessed 2 Jan 2018)

Published Sources and Literature

- Thedens, Hans-Hinrich 2002. “Local Archives as a Resource for the Living Folk Music Tradition: Recent Developments in Norway.” In: *Music Archiving in the World*. A. G. B. Simon. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Viken, Sjur 2015. *Fremtidens folkemusikkarkiv – Digitale utfordringer*. Dragvoll, Trondheim: Opplandsarkivet & Norsk senter for folkemusikk og folkedans. 2014.
<http://folkemusikkogfolkedans.no/images/FremtidensFolkemusikkarkiv-DigitaleUtfordringer.pdf> (last accessed 2 Jan 2018)

Recordings

- Ta:lik CD edition of NRK’s EP-series: <http://www.talik.no/serien-norsk-folkemusikk.5150151-299840.html> (last accessed 2 Jan 2018)

"Helan går" i Svenskfinland

En studie av snapsvisetraditionens funktion i konstruktionen av det finlandssvenska

Ros-Mari Djupsund

A Study of the Function of the Drinking-song Tradition in the Construction of Finland-Swedish Ethnicity.

This article aims to explore the function of the drinking-song ("snapsvisa") tradition as an important form of cultural expression within the Swedish-speaking minority of Finland (the so-called "Finland-Swedes"). This unique tradition is linked to the Swedes and the Finland-Swedes as a part of a joint history, and today the two meet in an annual playful competition between the two countries in creating new drinking songs. I argue that the drinking song tradition has a function of entertainment and cultural integration as well as of contribution to the continuity and stability of the culture; thus, it functions as an important part of the construction of a Finland-Swedish ethnicity. The study is theoretically informed by studies in the functions of music and folklore, including a special focus on humour. Methodologically, the research is based on fieldwork conducted between 2008 and 2017, comprising both interviews and observations. Additional material includes song texts, song books and internet sources.

Keywords: Drinking songs, Humour, Ethnicity, Identity.

SNAPSVISESJUNGANDET ÄR EN viktig finlandssvensk tradition som är värd att bevaras och stärkas, konstateras det i en framtidsvision för att bevara det svenska i Finland fram till år 2030. Visionen är sammanställd av Finlands kommunförbund tillsammans med den finlandssvenska tankesmedjan Magma (Wikberg & Sundell 2010). I texten kopplas snapsvisornas värde samman med behovet av att synliggöra gemensamma traditioner i en tid då de svenskspråkigas relativa andel i Finland minskar och många, framför allt unga, upplever begreppet finlandssvensk som problematiskt (a.a:100). Kopplingen mellan snapsvisor och finlandssvenskhet är inte någonting nytt och bör ses mot bakgrunden av hela traditionens svenska rötter. Enligt visforskaren Christina Mattsson är snapsvisan "inte bara typiskt svensk utan *unikt* svensk" (2002:215). Med detta avser hon inte enbart en tradition i Sverige utan räknar även in det svenska Finland. Även om det finns olika former av dryckesvisor¹ också i Norge och Danmark är snapsvisetraditionen enligt henne i främsta hand typisk för Sverige och Svenskfinland.²

I Finland har snapsvisesjungandet långa anor framför allt i de svenskspråkiga akademiska festtraditionerna, men idag sprids traditionen också aktivt utanför studiemiljöerna, bland annat via media och sångkörers. Det verkar i första hand vara fråga om en urban tradition, framför allt bland

1. Mattsson skiljer mellan skålvisor, som hon menar hör till själva skålceremonin, medan dryckesvisor sjungs mera allmänt, för att besjunga "samvaron och stämningarna i dryckeslaget" (Mattsson 2002:62). Snapsvisorna tillkom som en följd av förändrat dryckesbeteende då ölet hade bytts ut mot brännvin (a.a:94–95). Se också Häggman 2010:73–77.
2. Med Svenskfinland avser jag de trakter där de svenskspråkiga finlänarna huvudsakligen bor. Områdena finns framför allt längs kusten, från Österbotten i norr till Östra Nyland i sydost. Däremellan ligger Åboland och det enspråkigt svenska, självstyrda landskapet Åland.

högutbildade män i alla åldrar (Djupsund 2015:93). Visorna framförs både i samband med officiella fester och vid familjära sammankomster, med texter som sångarna ofta kan utantill men ibland sjungs från utdelade sångblad.

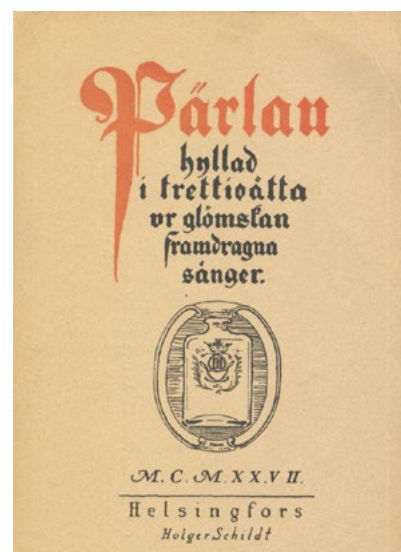
Även tanken om att det är fråga om en viktig tradition som bör bevaras har långa anor. Den upptas redan i den första svenskspråkiga snapsviseboken *Pärulan hyllad i trettioåttio ur glömskan framdragna sånger*, som utkom i Helsingfors år 1927 (under pågående förbudslagstid). Traditionen sågs som något som svetsade samman generationerna och som bidrog till "stärkande av känslan för den historiska kontinuiteten" (a.a:15), det vill säga som något som är värt att bevara. Numera bidrar flera centrala finlandssvenska kulturinstitutioner till att värna om traditionens fortbestånd med hjälp av bland annat tävlingar i nyskrivna snapsvisor. Snapsvisetraditionen har med andra ord blivit en bland många sångtraditioner som ända sedan de första finlandssvenska sång- och musikfesterna på 1800-talet fått en identitetskapande och traditionsbärande betydelse.³ Den har blivit en byggsten i konstruktionen av det finlandssvenska. Samtidigt är det anmärkningsvärt att en stor del av den svenskspråkiga befolkningen inte personligen känner för, eller är bekant med traditionen (se Djupsund 2015:95–98). Den kan således av många upplevas som någonting underhållande och viktigt på ett personligt och etniskt plan, medan den för andra kan kännas avlägsen eller direkt onödig.

I denna studie närmar jag mig den finlandssvenska snapsvisetraditionen som en del av den finlandssvenska identitetskonstruktionen.⁴ Ur det perspektivet inbegriper traditionen enskilda snapsvisors text och melodi, själva framförandet eller sjungandet med åtföljande ritualer och i vidare bemärkelse den sociokulturella kontext där snapsvisorna framförs. Jag frågar mig vilken funktion denna tradition, i dess olika former, har för konstruktionen av en finlandssvensk identitet. Hurudan typ av svenskhet i Finland är det som konstrueras? Vem inkluderas och vem exkluderas i snapsvisetraditionen?

Materialet till studien bygger på intervjuer⁵ gjorda under perioden 2005–2017⁶ och på observationer i olika festsammanhang, där jag deltagit både som värdinna, gäst och forskare, med alla de problem det medför att kombinera de olika rollerna (jfr Moisala & Seye 2013:29–55). Samtliga intervjuer och observationer är dokumenterade i form av bandinspelningar (tillsvidare i författarens ägo). Även tryckta snapsviseböcker, sångblad och Internetkällor har analyserats och citeras.

Musikens funktioner

Bruket av musik och musikens funktioner behandlas inom ett stort antal ämnesområden, allt från musiketnologi till psykologi, folkloristik och sociologi. Inom musiketnologin framstår Alan Merriams olika kategorier fortfarande som riktgivande trots att hans kategoriseringar skapades redan på 1960-talet (1964:209–227). Merriam skiljer mellan begreppen "bruk" och "funktion" och menar att bruket syftar på själva situationen där musiken är en del av en mänsklig handling medan funktion handlar om orsakerna för själva handlingen och speciellt ett bredare bakomliggande syfte. Utgående från till exempel sångtexter kan man uttolka kulturella värderingar samtidigt



III. 1. *Pärulan hyllad i trettioåttio ur glömskan framdragna sånger* är den första svenskspråkiga snapsviseboken. Den utkom i Helsingfors år 1927, mitt under pågående förbudslagstid.

3. För sångfesternas betydelse, se bl. a. Lönnqvist 2001a:31, Lönnqvist 2001b:278–279.

4. Artikeln är en del av en sammanläggningsavhandling som behandlar hur finlandssvenskhet konstrueras genom sång. Tidigare publicerade artiklar är "Jag hörde till dem som inte fick vara med i Luciatåget". En studie i hur en Kör för alla-kör konstruerar sin identitet på den finlandssvenska musikarenan" (Djupsund 2014) och "Sången på tre orter i Svenskfinland" (Djupsund 2015).

5. I det följande hänvisar jag till de intervjuade med påhittade förnamn som ett led i anonymiseringen av dem.

6. Intervjuerna från år 2005–2007 finns redovisade i Djupsund 2015:81–106.

som texterna i sig uttrycker vissa samhälleliga funktioner genom dessa värderingar. Merriam föreslår sålunda tio huvudsakliga funktioner för musiken; att uttrycka känslor, att vara estetiskt nöje, att underhålla, att fungera som kommunikation, att fungera som symbolisk representation för idéer och beteenden, att locka fram fysisk respons, att upprätthålla accepterade sociala normer, att rättfärdiga sociala institutioner och religiösa ritualer, att bidra till kulturens kontinuitet och stabilitet samt att bidra till social integration. Bruno Nettl har i sin tur föreslagit att funktionerna symbolisk representation, upprätthållandet av normer, kontinuitet och stabilitet samt integration kombineras till en form av uttalande att musik fungerar som symboliskt uttryck för en kulturens viktigaste värderingar, strukturer eller teman (1983:150). Enligt musikpsykologerna John A. Sloboda, Susan A. O'Neil och Antonia Ivaldi (2001:11) gäller Merriams funktioner framför allt i en kollektiv kontext där levande musik delas av en grupp deltagare som uttryckligen musicerar. Därför gäller de nämnda funktionerna huvudsakligen grupper, snarare än individer. De uppkommer generellt i en kontext som utmärks av långvarig stabilitet, konstituerandet av en social grupp, speciella sociala ritualer och en specifik musikrepertoar.

Musikens betydelse för skapandet av både individuell och kollektiv identitet har utforskats av bland annat populärmusikforskaren Simon Frith (2007), som menar att populärmusikens sociala funktion ligger i skapandet av en identitet, behandlingen av känslor och uppfattning om tid. Var och en av dessa funktioner beror i sin tur på att vi uppfattar musiken som något som kan ägas. Vi använder till exempel popmusik för att placera oss själva i samhället tillsammans med andra med samma smak, samtidigt som vi tar avstånd från dem som har andra musikpreferenser. Liknande funktion har folkmusiken när det gäller att skapa en etnisk identitet. Populärmusikens betydelse för vår uppfattning om tid gäller egentligen inte hur den reflekterar våra ungdomsupplevelser utan mera hur den definierar vad "ungdomlighet" är. Och genom att "äga" musiken gör vi den till en del av vår identitet och vår uppfattning om oss själva. (Frith 2007:140–144.)

Till diskussionen om musikens funktioner hör obönhörligt definitionen av vad musik är. Enligt musikeknologen Martin Clayton (2016) ligger distinktionen mellan till exempel musik och ljud inte i själva ljudet utan i hur människor använder sig av det. Han vill därför dela in musikaliskt beteende i fyra funktioner: reglering av individens känslotillstånd, förmedling mellan självet och andra, symbolisk representation samt koordinering av rörelse eller handling. Samtidigt betonar han svårigheten i att plocka ut en enda central funktion för en musikalisk handling samt vill hellre se hur flera av funktionerna är aktiva samtidigt. Musik är både ett verktyg för den individuella identitetskonstruktionen och ett hjälpmedel för skapandet av en grupp, något som samtidigt därmed tillåter både inkludering och exkludering av medlemmar. (Clayton 2016:47–59.)

Förutom till musikens funktioner vill jag hänvisa till folklorens funktioner eftersom snapsvisetraditionen också kan räknas som folklore. Bland annat folkloristen och antropologen William Bascom (1965) indelar folkloren i fyra olika funktioner: Den är underhållande, den bekräftar kulturen genom att bekräfta dess ritualer och institutioner, den har en pedagogisk och därmed socialiserande funktion och slutligen upprätthåller den normer för

accepterade beteendemönster. Bascom menar att en del former av folklöre inte enbart bekräftar institutioner och attityder, utan utgör också en form av social påtryckning och social kontroll. Folklöre är således en viktig mekanism för att upprätthålla kulturens soliditet (Bascom 1965:279–298; se också Wolf-Knuts 2001:169–177). Musik, inklusive sångtexter, blir på så sätt en summarisk aktivitet för att uttrycka värderingar (jfr Merriam 1964:209–227).

Olika teorier om musikens funktioner täcker i stort all form av musikande (jfr Clayton:47–59) till vilket jag också räknar sjungandet av snapsvisor. I min studie av snapsvisetraditionen i en finlandssvensk kontext använder jag mig av både Friths, Bascoms och Claytons, men framför allt av Merriams funktionsindelningar, väl medveten om att gränserna kan vara både flytande och otydliga. Snapsvisetraditionens funktion i konstruktionen av det finlandssvenska indelar jag sålunda i tre huvudkategorier: *underhållning*, *socialisering* samt *bekräftande av kulturen*. Under rubriken underhållning skriver jag in Merriams tre första kategorier nämligen känslouttryck, estetiskt nöje och underhållning. Kommunikation ser jag som en del av socialiseringsprocessen tillsammans med fysisk respons. Detsamma gäller funktionen som symbolisk representation, upprätthållandet av accepterade sociala normer samt bidragandet till social integration. Kulturens bekräftande sker genom rättfärdigandet av dess sociala institutioner och ritualer samt genom alla nämnda funktioner, vilka tillsammans bidrar till kulturens kontinuitet och stabilitet.

Snapsvisetraditionen som underhållning

De flesta av de personer som intervjuats för denna studie anger att de sjunger snapsvisor för att visorna lockar till skratt och skapar ett allmänt välbehag. Visan kan jämföras med en vits, "den sätter sprutt på gänget" (Österberg 2010:88). Bruket av snapsvisor som stämningshöjande festelement kan, liksom humor överlag, upplevas som enbart ett trivialt nöje, men samtidigt kan traditionen erbjuda möjligheter att förhandla flera känsliga, komplexa frågor som berör finlandssvenskheten. Det här framkommer i snapsvisornas texter, men också i melodierna, i sättet som visorna framförs på samt i sammanhangen. Snapsvisetraditionen är på många sätt representativ för den komplexitet som humor enligt dagens forskning alltid inbegriper. Det finns en mångfald av teorier om humor, men de tre dominerande är överlägsenhetsteorin (superiority theory), oförenlighetsteorin (incongruity theory) och lättnadsteorin (relief/arousal theory).⁷ Var och en av dessa teorier kan användas för att förklara vissa typer av humor, men det är diskutabelt huruvida en enskild teori på ett tillfredsställande sätt kan förklara all humor (Monro 1988:355). Likaså finns det skäl att komma i håg att de flesta humoristiska fenomen inbegriper drag som sammanfaller med flera än en av förklaringsmodellerna.

Med den första, överlägsenhetsteorin, avser man att humorn uttrycker en önskan hos självet att på något sätt vara överlägsen den andra. Teorin går tillbaka ända till antikens uppfattning om att svaghet är något som kan locka till skratt. Med skratt visar man sin överlägsenhet och enkelt uttryckt går den ut på att man skrattar *åt* andra, inte med dem. Oförenlighets- eller

7. Jfr Olsson, Backe & Sörensen 2003:46–47, Billig 2005:38 och Monro 1988.

inkongruensteorin menar att humor bygger på konflikter och oförenligheter. När logiska motsättningar gör oss förvirrade uppträder ett glapp mellan känsla och tanke, och detta glapp måste fyllas med något. Svaret är med humor. Den tredje, lättnadsteorin, hänvisar till att skrattet och humorn har en spänningsreducerande effekt. Humorn kan skapa distans till problem och göra det lättare att hantera olika svåra situationer. Den fungerar som en säkerhetsventil och kan dölja både ilska och förakt. En del psykoanalytiker ser humorn som en försvarsmekanism. (Olsson, Backe & Sörensen 2003:25–26, 44–56.)

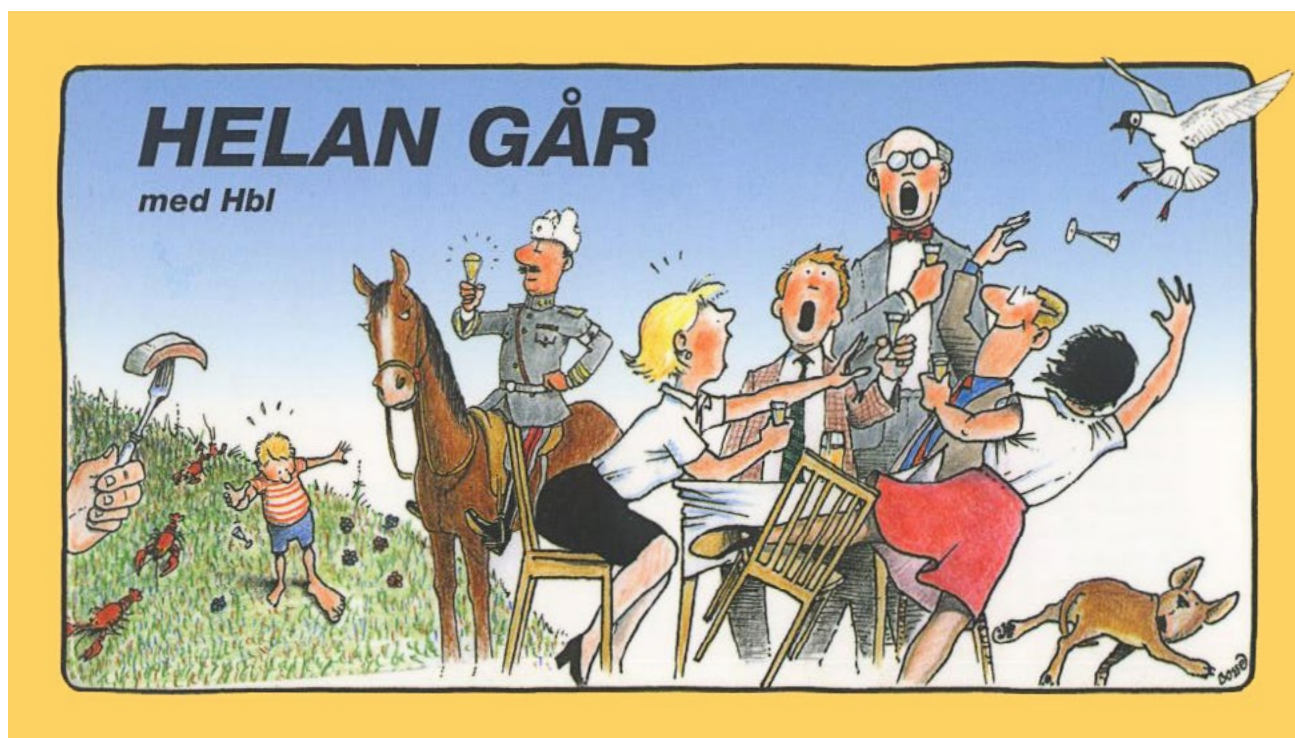
Ser vi till den finlandssvenska snapsviserepertoaren kan de många visorna med *ryssen* som tema ses som typiska för överlägsenhetsteorin. Här avser jag visor med text till ryska melodier eller texter som behandlar ryska teman, till exempel "Lille Ivan" (Otto sångbok 2011:26) eller "Rysk begravningsvisa" (Axels sångbok 1963:46). I visorna stärks den finländska självkänslan genom att man betonar misstro och fördomar mot det ryska i allmänhet och det kommunistiska forna Sovjet i synnerhet (jfr Wolf-Knuts 2001:169–177). Eller som folkloristen Ulrika Wolf-Knuts konstaterar "Den [dryckesvisan] tillåter en analys som blottar det mänskliga behovet av att uttrycka och för en stund betvinga osäkerheten inför det skrämmande okända för att man själv skall framstå som segraren med övertaget och makten" (a.a:176). Överlägsenheten riktas också ofta mot den finlandssvenska konstruktionens mest centrala alter, rikssvenskhet och finskhet (jfr Brusila 2015:115–118). Till exempel har snapsvisan "Gör mig till finlandssvensk" (Otto sångbok 2011:7–8), blivit populär på finlandssvenska studentfester, förmodligen tack vare sitt skämtande om stereotypa uppfattningar om rikssvenskars omanliga mjäkighet och finnars överdrivna maskulinitet. Sångaren positionerar sig då mitt i det som i Svenskfinland ofta kallas Ankdammen, det vill säga kärnan i den diskursiva konstruktionen av finlandssvenskhet, och ser ner på både det finska och det rikssvenska, som utgör de motpoler som man relaterar till.

En annan visa som kan kopplas till överlägsenhetsteorin är "Hurrin kanssa" ("Finnar i nöd") (Lindholm 2004:142) som är skriven av den välkända finlandssvenska snapsvisediktaren, visartisten Henrik Huldén. Visan är full av både självironi och drift med det finska, eller stereotypa uppfattningar om båda befolkningsgruppernas dryckesvanor. Det finska betonas ytterligare i och med att texten sjungs till Unto Mononens välkända tangomelodi *Satumaa* (Sagolandet). Texten beskriver, ur en finskspråkigs perspektiv, hur besvärligt det är att festa med finlandssvensken då både visorna tar slut och rösten sviker, det vill säga underförstått när det alltid ska sjungas. Men den tilltänkta sångaren har kommit på lösningen; vi delar på arbetet – låt finlandssvensken sjunga, så dricker jag i stället.

*Hurrin kanssa juhliessa aina vaivaa tää
laulut loppuu, ääni pettää, mieltä kismittää.
Nyt on mulla oiva keino, jolla torjun tuon:
Työn me jaamme – hurri laulaa, minä senkun juon!*⁸

8. "Fest och snaps med finlandssvenskar är ett stort problem / finska sångerna tar slut och törsten blir extrem. / Här är mitt förslag: Vi delar jobbet bit för bit / Finlandssvensken sjunger och vi finnar dricker sprit." (Översättning av Henrik Huldén)

Snapsvisan bygger visserligen på ett ironiserande kring stereotypa uppfattningar om både majoritetens och minoritetens dryckesvanor, men samtidigt finns det i visan ett drag av överlägsenhet från minoritetens sida; vi



finlandssvenskar sjunger och har roligt medan de andra, finnarna, bara dricker. Överlägsenheten kan ändå övergå i kränkning och uppfattas då vara direkt diskriminerande. Många snapsvisor som ingår i olika studentföreningars sånghäften har väckt motreaktioner. Bland annat Åbo Akademis studentkår har uppmanat studenterna att klistra på sina sånghäften ett klistermärke med texten "Jag stöder inte diskriminerande snapsvisor" för att visa att man tar avstånd från snapsvisor som kan såra (Karlsson 2014).

I fråga om melodierna bygger snapsvisorna ofta på travestier och parodier av kända sånger. Melodierna kan ha sitt ursprung i psalmer, nationalsånger, väckelse- och andra folkrörelser, skillingtrycksvisor, sånglekar, jul- eller barnvisor och internationella evergreens.⁹ I snapsvisorna kopplas dessa ofta oväntat samman med texter med ett helt annat innehåll. Snapsvisorna kan på så sätt fungera som exempel på inkongruensteorin, som bygger på överraskningar och kontraster. En av de mest bekanta travestierna i finländsk kontext torde vara "Mera brännvin i glaset" till Internationalens melodi.¹⁰ Här skapas motsägelsen av att en av arbetarrörelsens viktigaste sånger förvandlas till en hyllningsvisa till brännvinet, dessutom med politiska antydningar som inte överensstämmer med sångens ursprungliga innehåll. I en version som allmänt förekommer i Svenskfinland har den inledande svenska texten utökats med ett finskspråkigt tillägg. Visans fyra första rader är en översättning av den svenska texten, men efter det svävar texten ut i en hyllning till det finska, och i en del versioner till och med till Storfinland.¹¹ Visan sjungs oftast turvis på båda språken (Otto sångbok 2011:22, Urho Matti/Internationalen). I Storfinland-versionen blir visan samtidigt ett exempel på överlägsenhetsteorin, i en tvåspråkig, finländsk kontext. Marscher till Skåne har blivit översatta till marscher till Karelen, med ett Storfinland som mål, det vill säga ryssen ska övervinnas, vilket i dagens kontext blir komiskt. I en del versioner har Storfinland utbytt mot

III. 2. I snapsviseshäftet *Helan går med Hbl* ingår det över 300 visor som utvalts bland drygt 2 000 snapsvisor.

9. Jfr Mattsson 2002:167–190, Häggman 2004:154–155, Häggman 2010:76–77.

10. Melodin är tagen från refrängen på kampsången "Internationalen", komponerad år 1888 av Adolphe och Pierre Degeyter, och snapsvisetexten är skriven av Hans Dalborg (Mattsson 2002:209).

11. Storfinland (på finska Suur-Suomi) var ett tänkt rike som eftersträvades av vissa nationalisterna i Finland, till exempel Akademiska Karelen-Sällskapet, före och under andra världskriget.

ett mera opolitiskt Finland.¹² Målsättningen är ändå ett större Finland, både språkligt, befolknings- och arealmässigt.

Ett annat exempel på inkongruensteorin går att finna i snapsvisans "knorr", det vill säga den fyndiga slutkläm som avslutar visan och som ofta anses vara definierande för en snapsvisa. Enligt visartisten, arkitekten och illustratören Bosse Österberg är en bra snapsvisa en kort visa, som sjungs på en melodi som alla kan, har en knorr på slutet, är lätt att komma ihåg, har bra rim och gärna avsiktliga så kallade "ordsnubblingar" (Österberg 2010:88; se även Mattsson 2002:226). I Maryelle Lindholms inledning till snapsvisesamlingen *Helan går med Hbl* blir definitionen ännu mer tillspetsad när hon slår fast att "En god snapsvisa består av fyra rader, har ett överraskande tema och avslutas med en knorr" (Lindholm 2004:1). En typisk snapsvisa får med andra ord en oväntad upplösning i en avslutande knorr, som ofta består av ett verbalt skämt i vilket de föregående radernas mening vänds så att säga uppochner.

Till definitionen på en snapsvisa hör alltså att melodin skall vara bekant och därmed blir den i sin nya kontext en del av skämtet eller ironin i visan. Snapsvisan "Minne" kombinerar till exempel den kända melodin "Memory" ur musikalerna *Cats* av Andrew Lloyd Webber med en text som behandlar alkoholkonsumtion. Visan lever numera så gott som anonymt i traditionen,¹³ men texten är skriven av tidigare nämnda Bosse Österberg och tillkom 1986 i samband med Visans Vänners i Stockholm 50-årsjubileumsfirande.¹⁴ Texten tar bland annat upp den finlandssvenska identiteten mellan det svenska och det finska (jfr Mattsson 2002:212),¹⁵ men även drickandets glädje och sorger:

*Minne! Jag har tappat mitt minne!
Är jag svensk eller finne? Kommer inte ihåg.
Inne! Är jag ut' eller inne?
Jag har luckor i minne; sån' där små alkohål.
Men besinne! Man tatar med det brännvin man får,
fastän minne och helan går! (Lindholm 2004:10)*

12. Se till exempel ämnesföreningen Delta rf:s (Åbo Universitet) databas <http://www.deltatu.fi/wiki/index.php?title=International&oldid=16432> (Besökt 2017-03-31).

13. Häggman 2004:155, Mattsson 2002:212, Österberg 2015:79

14. "Där satt hundratals trubadurer från alla hörn i Sveriges långa land, som förde visan med sig hem. Som en löpeld spred sig Stockholmar-nas hyllningsvisa över hela landet. Ja, det gick till och med så långt att hovsångerskan Birgit Nilsson sjöng den som sin favoritnubbevisa i Sveriges TV." (Österberg 2015:79).

15. Den finska texten inleds med frågan "Minne?" som betyder Vart? på svenska. Texten som följer är som ett svar på frågan och visan handlar om vart minnet försvunnit och vad som händer sen; "Ota ryyppy, ja muistis juol!" (Tag en sup och drick ditt minne. Översättning av förf.).

Visan kan även ses som exempel på den tredje humorteorin, den så kallade lättnadsteorin där humorn har en spänningsreducerande effekt (Olsson, Backe & Sörensen 2003:26). Snapsvisetraditionen är ju sammankopplad med alkoholkonsumtion, vilket inbegriper flera känsliga frågor om var man drar gränser för bland annat korrekt beteende, konsumtionsnivå, festseder och uppfostran. Å ena sidan behandlar den minnesproblem som förorsakas av stor alkoholkonsumtion, å andra sidan kan man säga att visan förhållsdrickandet; slutklämmen låter förstå att det, trots minnesluckor till följd av alkoholkonsumtion, är viktigast att man sjunger och har roligt. Genom att omfatta båda aspekterna kan man erkänna drickandets problematiska sidor men ändå behålla alkoholen som ett element i festen. Oberoende av hur humorn i snapsvisorna används ingår någon av överlägsenhets-, inkongruens- eller lättnadsfunktionerna i all kommunikation där humor ingår. Avgörande är hur kommunikationen används och var den äger rum. Humorn kan vara antingen förenande eller särskiljande, beroende på sändarens och mottagarens relationer och attityder, det vill säga hur



III. 3. "Minne" framförs ibland med olika handrörelser för att understryka textens innehåll. Eternell-fest, maj 2012. Foto: Ros-Mari Djupsund.

förhållandet är till den kulturella kontext där humoruttrycket förekommer (Olsson, Backe & Sörensen 2003:33–47).

Ett annat sätt att framkalla humor och skratt kan vara med hjälp av lek (jfr Bachtin 1968). Vardagsrealiteten byts ut mot en annan verklighet. I snapsvisetraditionen kan normer och koder brytas, sångare förvandlas till lekfulla varelser som betar sig på oväntade sätt i oväntade sammanhang. Det är dock viktigt att tiden för skämtandet är lämplig och att helheten överensstämmer med relationen mellan de medverkande. Humorn är också en del av sociala hierarkier och har delvis med makt att göra (Olsson, Backe & Sörensen 2003:122). I den akademiska kontexten kan till exempel den festklädda professorn ställa sig på middagsbordet och framföra sin favoritvisa, och i mer intima miljöer kan den enda kvinnan med adlig härkomst sjunga de mest skabrösa och "fula" snapsvisorna. De nämnda exemplen kan också sägas vara förenliga med överlägsenhetsteorin där det akademiska och det adliga tar sig friheten att bete sig hämningslöst och samtidigt överlägset mot de andra. Allt bör ändå ske i rätt tid och sammanhang och i rätt eller lagom form.

Snapsvisetraditionen förekommer i en kontext där visornas och sjungandets humoristiska och stämningshöjande karaktär betonas. Denna roande sida av traditionen inbegriper dock flera funktioner som i själva verket ger dem som deltar en möjlighet att förhandla flera för finlandssvenskheten centrala, men komplexa frågor, såsom ens egen identitetsposition och finlandssvenskheten i förhållande till dess huvudsakliga alter (finskhet, rikssvenskheter men också ryskhet). Samtidigt kräver humorn i snapsvisetraditionen en viss kulturell kompetens som antingen inkluderar eller utesluter ur gemenskapen. Man bör till exempel förstå det komiska i att koppla samman vissa melodier med vissa texter och slutklämmarnas uddar. Traditionens akademiska och borgerliga anknytning sätter också sin prägel på de normer den förespråkar; skålandet innebär ett riskfyllt drickande, men det accepteras i de former som manifesteras i snapsvisetraditionen.

Snapsvisetraditionen som en del av socialiseringen

Visorna och sjungandet står i regel inte i centrum för evenemangen där snapsvisorna framförs. Visorna bidrar dock till att skapa en gemenskap kring mat och dryck tillsammans med vänner, studiekamrater eller olika yrkesgrupperingar. Visorna sjungs också i samband med årstidsfester, jubileer eller födelsedagar (Djupsund 2015:101–102, jfr Mattsson 2002:217–228). Snapsvisetraditionens funktion blir därmed socialiserande och kommunicerande, om vi återkopplar till Merriams funktionskategorier. Sammanhangen där visorna förekommer blir tillfällen där traditionen överförs inte bara i form av symboliska representationer utan också som sociala normer, som för sin del bidrar till social och kulturell integration. I snapsvisetraditionen förstärks en form av gemenskap där igenkännandet av text eller melodi kan bygga eller förstärka band av gemensam sinnesstämning eller till och med av delad ideologi. Samtidigt kan detta bidra till att de som inte känner till traditionen, eller inte anser sig kunna eller vilja sjunga visorna, inte känner sig inkluderade utan känner sig utanför eller uteslutna. (Jfr Clayton 2005:55–56.)

I Svenskfinland har traditionen sina rötter framför allt i akademiska och studentikosa sammanhang och miljöer. Studenternas roll som både skapare, förvaltare och förmedlare kan inte nog betonas. Det här gäller såväl idag som på 1800-talet då traditionen kom till Finland från Sverige. De flesta av dem som blivit intervjuade för denna studie nämner också studiemiljön som den främsta snapsvisekällan, eller hemmiljön om föräldrarna studerat vid något universitet. Via studentsången sprids snapsvisetraditionen ut över landet och traditionen upprätthölls i första hand av borgerskapet, i en urban borgerlig miljö eller i herrgårds- och bruksmiljö.¹⁶ Fortfarande verkar snapsvisetraditionen i första hand vara en urban tradition, kopplad till tätorterna i södra Finland (Djupsund 2015:95–102). Även de insända bidragen till Finska mästerskapet i nyskrivna snapsvisor åren 2000–2016 verkar bekräfta detta. Trots att den regionala spridningen är stor har de flesta bidragen sänts från Helsingforsregionen, följt av större orter som Borgå, Ekenäs, Mariehamn, Åbo, Vasa och Jakobstad.¹⁷

Traditionen har ursprungligen i första hand gällt männen och deras gemenskap, och fortfarande verkar uttryckligen manskörerna vara viktiga traditionsbärare. Kvinnorna har ändå på senare år allt aktivare engagerat sig och skapat sina egna gemenskaper och grupperingar, och de fungerar också som försångare eller ledare i olika festsammanhang (Otto-fest 2016, Eternell-fest 2016). Även de insända bidragen till de nationella mästerskapen i nyskrivna snapsvisor visar på en hög aktivitet bland kvinnliga skribenter. Detsamma gäller för finalisterna i både de finländska mästerskapen och i landskamperna Finland-Sverige. Männen dominerar ändå fortfarande bland tävlingarnas domare och programledare.¹⁸

Snapsvisetraditionens betydelse för den sociala integrationen i Svenskfinland blir särskilt tydlig då den upplevs markera gränsen mellan det finlandssvenska och dess alter. "Det var ju snapsvisor man skulle kunna!", menade den numera tvåspråkiga Irma då hon berättade om svårigheten

16. Jfr Häggman 2010:76, Mattsson 2002:220.

17. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLS arkiv, FMI 231-468.

18. Se Svenska litteratursällskapet i Finland, SLS arkiv, FMI 231-468; Finlandssvenska Rimakademin FiRA/snapsvisetävlingar.

att komma in i de finlandssvenska studentkretsarna under sin studietid i Helsingfors. Det var först genom sin blivande man, en aktiv studentsångare, som hon lärde sig sjunga snapsvisor och därmed kände att hon började växa in i den andra språkliga identiteten. Mannen sjöng snapsvisor till och med när han bytte blöjor på barnen, som sålunda växte in i traditionen redan från barnsben.

Snapsvisetraditionens humor och sammanhanget när ett humoristiskt inslag kan framföras utgör ett socialt kodsysteem som de inblandade måste ha kunskap om (jfr Olsson, Backe & Sörensen 2003:10–11). Sällskapet måste få "positiva vibrationer" av sjungandet, menar en av de intervjuade, Tim från Esbo (jfr Mattsson 2002:228). I Tims egen familj har man sjungit snapsvisor så länge han minns. Föräldrarna var teknologer och hämtade traditionen från den akademiska studiemiljön i Åbo och nu förs den vidare också till en yngre generation som i sin tur hämtar in nya visor från sina studiemiljöer. Han har med andra ord socialiserats i traditionen och upplever sig som en del av den. Ändå är han medveten om att snapsvisetraditionen många gånger kan kännas främmande för hans närmaste bekantskapskrets. Han menar att "Det är inget hinder om finskspråkiga är med på festen, men om man sjunger till varje snaps så blir det för mycket av det finlandssvenska kulturinslaget". Om traditionen inte är tillräckligt förankrad så minskar lusten att sjunga.

Alla finlandssvenskar sjunger ändå inte snapsvisor, även om de är körsångare, visvänner eller akademiker (jfr Wass 2016). Bland annat säger vissångerskan Barbara Helsingius i ett radioprogram att hon varken tycker om snapsvisor eller om snaps. Hon tycker att traditionen är konstlad och att man varken hinner äta eller prata (Yle, Radio Vega, 2011-05-01). Samtidigt godkänner hon en snapsvisa som hennes far i tiden hade lärt henne. Traditionen verkar således skapa motstridiga känslor. Å ena sidan skapar den en känsla av utanförskap i och med att man inte själv dricker snaps eller tycker om snapsvisor, å andra sidan skapar den en form av gemenskap, i det sistnämnda fallet med en tradition som förmedlats via den intervjuades far. Snapsvisetraditionens borgerliga stämpel bidrog också till att mer vänsterinriktade studentkretsar på 1970-talet tog avstånd från snapsvisesjungandet. "Man sjöng inte snapsvisor för det var för småborgerligt, det var borgarnas tradition", säger Sverker och Elisabet som i tiden var aktiva inom den socialdemokratiska studentrörelsen. Idag deltar de ändå i sjungandet och förmedlar framför allt nyskrivna snapsvisor till en följande generation. Särskilt småironiska visor som "Hurrin kanssa" och "Flottskaja"¹⁹ uppskattas.

Snapsvisetraditionens socialiserande funktion kan ytterligare förstärkas genom uppförandetraditionen, som följer ett mönster som de medverkande förväntas känna till eller lära sig. De allra flesta sammanhang där snapsvisesjungande ingår inleds till exempel fortfarande med "Helan går". Visan nämns redan i *Pärulan hyllad i trettioåttio år glömskan framdragna sånger* (1927). I boken liknas "Helan går" vid en hymn och kan därför sägas fungera på samma sätt som en nationalsång eller varje annan sång där avsikten är att samla gruppen. Visan skapar en känsla av trygghet och kontinuitet och blir en klingande symbol för en vi-gemenskap och kan också framkalla starka känslor, den funktion som står överst på Merriams lista. Mark, som

19. "Äta flottskaja / Dricka gottskaja / Dricka merskaja / Slå i flerskaja / Å bli fullskaja / Fall' omkullskaja / Om ja' villskaja / Ta en till." (Text: Anders Bergman, Esbo, Finland. Melodi: Svarta ögon. Visan bör framföras "med stark slavisk brytning och ännu starkare känsla" (Lindholm 2004:24). Visan finns att lyssna på här: <https://www.youtube.com/watch?v=1jlvq4R4dUQ>



III. 4. "Innan helan uppstämdes, och liksom för att bereda sig för dess anammande, kunde man ibland sjunga: En liten fågel ..." (Pärland 1927:19)

brukar delta i herrmiddagen Svensk Akademisk Afton på Svenska klubben i Björneborg, beskriver till exempel hur han "får nackborst när han hör hundra galtar stämma in med Helan går". Årsfesten har snart 90-åriga anor och är avsedd för "manliga studenter som räknar svenska som ett kärt språk".²⁰ Festen är fylld av traditioner och ritualer dit även sjungandet av snapsvisor hör.

"Helan går" inleder en uppförandepaxis som än i dag liknar den som beskrivs i *Pärland hyllad i trettioåtta ur glömskan framdragna sånger*:

Ritualen bestack sig i stora drag däri, att de som sutto vid bordet – brännvinet togs nämligen till maten – sade det magiska ordet skål, varefter de höjde sina glas mot varandra, tittade varandra in i ögonen för att se om det tilläventyrs bodde något svek i dem [...]/ [v]arpå man ånyo blickade djupt och stint in i varandras ögon för att besegla det hemliga brödraskap, som sålunda instiftats. (1927:9)

Sjungandet fortsätter med "Halvan", "Tersen" och "Kvarten" i nämnd ordning, och leds ofta av en på förhand utsedd försångare eller snapsviseseledare. Det här gäller i första hand mer officiella fester där visorna är tryckta på sångblad (jfr Huldén 2010:24–25). Försångarens uppgift är att inleda snapsvisesjungandet och samtidigt skapa ett tempo för hela festen. Sjungandet kan också genomföras i betydligt mer demokratisk anda genom att låta samtliga festdeltagare sjunga sin egen favoritsnapsvisa. Då behövs inte skrivna texter utan alla sjunger efter eget minne. Samtidigt lär sig de andra deltagarna de andras visor efter gehör och visorna traderas därför lättare vidare. Snapsvisesjungandet åtföljs sålunda kontinuerligt av olika fastställda ordningar. Till dessa kan också höra olika fysiska rörelser, såsom till exempel anges i visan "Höj armen i vinkel", eller olika handrörelser som ytterligare betonar textens innehåll. Den fysiska responsen kan även ta sig uttryck i form av stampningar och krav på att någon ska utföra en uppgift, som att stiga upp på bordet. Traditionen kan också vara ett sätt att ritualisera en sammankomst, antingen den är en familjemiddag, kräftskiva eller årshögtid. Etnologen Alf Arvidsson (1999:128–129) talar om vikten av att skapa social tid, att skilja ut tidpunkten från en annan och använda musik för att skapa rätt stämning. Olika högtider är till exempel ofta förknippade med särskilda sånger eller musikformer. Sålunda sjungs snapsvisor i Svenskfinland i första hand kring Valborgs- och midsommarfirandet, eller i samband med kräftskivor, olika årsfester (årsligen återkommande, oftast högtidliga festmiddagar) och jubileer, men i vissa fall också i samband med högtider som jul och påsk. Snapsvisorna kan till exempel vara den enda sånggenre familjen samlas kring, och ibland behöver man inte ens sjunga utan det utropas endast "ett, två, tre, fyra, fem och så ropar alla på en gång skål" (Djupsund 2015:98).

En melodilös text kan således också kallas snapsvisa, eller "rap", som Christina Mattsson (2001:167) vill kalla den. Det är bruket som avgör. Bland de melodilösa "rapparna" verkar framstötandet av ett "Nu!" vara speciellt populärt i Svenskfinland, men också Ingmar Bergmans snapsvisa: "Tystnad! Tagning" citeras ofta (jfr Mattsson 2002:167). Författarnamnet "Johan Ludvig Runeberg" uttalas i första hand långsamt och högtidligt som inledning till

20. Se Inbjudan till Svensk Akademisk Afton i Björneborg LXXXVII.

Svenska Litteratursällskapet i Finland årshögtidsmiddag, en tillställning som Wolf-Knuts kallar "det finlandssvenskaste av finlandssvenska sammanhang" (Wolf-Knuts 2001:169). Årshögtiden firas på Runebergsdagen som är en central finlandssvensk högtidsdag. Uttalandet av författarnamnet skapar inte enbart samhörighet bland middagsgästerna utan även samhörighet med alla dem som tidigare deltagit i festligheterna och alla dem som kämpat för det finlandssvenska (ibid).

Bland snapsvisetraditionens funktioner är socialiseringen i den finlandssvenska gemenskapen central. Även om språkgränsen till en viss mån luckrats upp kopplar de flesta, såväl svensk- som finskspråkiga, traditionen främst till finlandssvenskhet. Det är ändå inte fråga om någon heltäckande gemenskapskänsla som skulle inbegripa alla svenskspråkiga i Finland. Den akademiska och borgerliga bakgrunden präglar fortfarande mycket av traditionen som oftast förknippas med årstidsfester och högtider. Socialiseringen innefattar även tanken om att man ska lära sig eller kunna traditionen för att bli eller vara en del av gemenskapen. Med beteendet kommuniceras idéer och normer som styr festandet; sångtraditionen är i första hand ett socialt fenomen, snarare än ett estetiskt. Deltagande kräver en viss kunskap om repertoaren och de sociala normer som styr tillställningen, medan kraven på sångförmåga är av mindre betydelse. En snapsvisa kan framföras både solo och som allsång likaväl som i form av en "rap".

Snapsvisetraditionen som bekräftare av kulturen

Med åren har snapsvisetraditionens funktion som bekräftare av en finlandssvensk kultur blivit allt starkare. I ett kulturanalytiskt perspektiv innefattar ett bekräftande av det här slaget ett rättfärdigande av kulturens sociala institutioner och ritualer, som gemensamt bidrar till kulturens kontinuitet och stabilitet. En del former av folklöre inte enbart bekräftar och förstärker institutioner och attityder, utan kan också utgöra social påtryckning och social kontroll (Bascom 1965:294).

Snapsvisetraditionen kan sägas ha tagit ett steg i den formella institutionaliseringens riktning i och med grundandet av de nationella mästerskapen i nyskrivna snapsvisor. Det här skedde kring millennieskiftet 2000, och samtidigt upplevde snapsvisan en renässans, enligt folkmusikforskaren Ann-Mari Häggman (2010:76). Bakgrunden till de finländska tävlingarna går att finna i Sverige, där Vin & Sprithistoriska museet i Stockholm år 1995 startade Svenska mästerskapen i nyskrivna snapsvisor. Målsättningen var att utöka snapsviserepertoaren. Några år senare var också finländska bidrag välkomna, men intresset från Finland var så stort²¹ och framgångarna så många att arrangörerna såg sig tvungna att be finländarna ordna egna tävlingar (Häggman 2010:76–77, Österberg 2015:31). Den första finländska tävlingen arrangerades i samband med Kulturhuvudstadsåret 2000 i Helsingfors. Bakom de första finländska arrangemangen stod de finlandssvenska organisationerna Finlands svenska folkmusikinstitut i Vasa, kulturstadsprojektet Rötter, Röster, Rum i Helsingfors och Visans Vänner i Helsingfors.²² Samma år som den finländska tävlingen grundades arrangerade man också den första landskampen mellan Finland och Sverige. Numera kallas tävlingen Världsmästerskap och arrangeras turvis i de båda länderna. Antalet insända

21. År 1999 kom 67 av 200 inlämnade bidrag från Finland.

22. År 2002 grundades föreningen Finlandssvenska Rimakademin r.f. (FiRA) som har som uppgift att "befrämja skapandet och nyttjandet av goda bordsvisor, inspirerande verser och stiliga rim". (Häggman 2004:150, Österberg 2015:31).

bidrag till de nationella tävlingarna låg i början kring 150, de flesta från Helsingfors med omnejd, men har under åren varierat. År 2016 var antalet 73, men fördelat på betydligt färre personer eftersom många deltagare sändt in två eller tre visor.²³

Institutionaliseringen kan sägas ha förstärkts ytterligare med hjälp av olika uppslag som den svenskspråkiga rikstidningen Hufvudstadsbladet initierat. Snavsvisetraditionen sågs som så starkt sammankopplad med finlandssvenskhet att man efterlyste både äldre och nyare snavsvisor bland sina läsare.²⁴ Uppropet resulterade i 700 insända bidrag som delvis publicerats i snavsvisehäftet *Helan går med Hbl* (2004). Inför midsommaren 2015 publicerade tidningen också på sin webbsida "Tio snavsvisor som alla finlandssvenskar borde kunna" (Hbl 2015-06-15) och "Snavsvisorna läsarna inte kan vara utan" (Hbl 2015-06-17). På den förstnämnda webbsidan presenteras visorna både i text och i videoklipp medan den senare webbsidan presenterar ett urval visor i textform. Redaktionen står för urvalet på båda webbsidorna och i videoklippen sjunger fyra redaktionsmedlemmar visorna samtidigt som de skålar och äter jordgubbar och knäckebröd. Humorinslaget är påtagligt och självironin märkbar. Ändå är det uppenbart att skämtandet bygger på tanken att tidningens läsekrets är bekant med traditionen och både känner igen sig i den och förstår ironin. Därmed blir hela upplägget ett både bevarande och förnyande inslag i traditionen.

De finlandssvenska institutionernas intresse för snavsvisetraditionen har också lett till att man börjat samla in visorna för arkivering. Bland annat arkiveras visorna från de nationella mästerskapen och landskamperna av Svenska Litteratursällskapet i Finland i samlingen för folklig musik- och dansutövning. Likaså har Folkkultursarkivet vid Svenska Litteratursällskapet samlat in sångblad från kalas och fester samt snavsvisor ur nationssångböcker.²⁵ Insamlandet påminner om den nationalromantiska insamlingsivern av allmogens visor på 1800-talet. I båda fallen vill man bevara vad man anser vara en rik och för befolkningsgruppen unik tradition. Insamlingen av den svenskspråkiga allmogens folkdiktning på 1800-talet ingick i den process som skapade beteckningen *finlandssvensk* och den ideologi som förknippades därmed, och arkiverandet av snavsvisetävlingarnas visor och Hufvudstadsbladets aktion kan ses som en fortsättning på denna verksamhet.

Både Hufvudstadsbladets aktioner och de nationella snavsvisetävlingarna pekar på ett behov av att skapa gemensamma traditioner för svenskspråkiga i Finland samtidigt som världsmästerskapen i nyskrivna snavsvisor positionerar de finlandssvenska bidragen i stark motpol till de rikssvenska bidragen och förstärker därmed det finlandssvenska. Beskrivande för både tidigare och nyare institutionell verksamhet är att en expertkår sällar fram urvalet utgående från en ideologiskt färgad uppfattning om hurudan traditionen förväntas vara. I fråga om snavsvisetävlingarna och Hufvudstadsbladets utgivning är utgångspunkten institutionernas definition av en god snavsvisa, vilket även innefattar tankar om vilka aspekter inom kulturen man önskar betona. En grundtanke i snavsvisetävlingarna är till exempel att texten skall vara författad på svenska, och i och med att det är fråga om att främja traditionens nyskapande fortlevnad får texten inte vara publicerad tidigare. Melodin däremot skall inte vara nykomponerad utan den bör vara känd från förut.²⁶ Samtidigt betonas det att melodier till psalmer

23. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLS arkiv, FMI 231-468.

24. Ett exempel på Hufvudstadsbladets uppmaning. Se https://www.youtube.com/watch?v=ffHziD7m_Xs (Besökt 2017-11-29)

25. E-post från fil. mag. arkivarie Anne Bergman, Svenska Litteratursällskapet i Finland.

26. Se <http://www.rimakademin.fi/snavsvisetavlingar/regler/> (Besökt 2017-10-06).

och nationalsånger i regel brukar ratas. Traditionen bygger med andra ord på en igenkänningsfaktor i fråga om melodier och humorn bygger på ett kreativt nyttjande av att de införstådda har en gemensam bas att utgå ifrån och relatera skapelsen till. Ändå skapar institutionerna gränser i fråga om värden man inte önskar skämta om inom traditionens ramar.

Med åren har också privata personer samlat in snapsvisor med målet att bevara och föra traditionen vidare. En av de intervjuade, Cleo, nämner att det i hennes dator finns cirka 250 snapsvisor som hon har tecknat ner vartefter hon hört dem, ur minnet eller från sångblad. Själv har hon i första hand bekantat sig med traditionen under sin studietid på 1970-talet då hon sjöng i en studentkör i Åbo. Däremot saknades den helt i familjemiljön i Vasa. Hennes insamlingsverksamhet motiveras av att hon en dag önskar få hålla en kurs till exempel i ett vuxeninstitut eller studieförbund. För Cleo har snapsvisorna med andra ord blivit en del av ett gemensamt kulturarv som hon vill värna om.

Snapsvisetraditionen har med andra ord utvecklats från att ha varit ett element i festtraditionen till att uppfattas som en del av ett finlandssvenskt kulturarv. Institutioner som har som sin uppgift att värna om det finlandssvenska bidrar på ett centralt sätt till denna tanke genom att uppta snapsvisetraditionen i sin verksamhet. Man vill också föra traditionen vidare genom att uppmuntra till skapande av nya snapsvisor samtidigt som reglerna och principerna fungerar normerande. Alla får delta men på vissa villkor och genom att dela de regelverk som gäller.

Sammanfattning

Sjungandet till skålen har långa anor och traditionen har ingått i flera kulturer där drickandet som en gemensam handling fungerat som en form av social solidaritet (Mattsson 2002:215–216). Till Finland har dryckes- och snapsvisetraditionen kommit västerifrån, med och via studenter som ännu idag sprider traditionen vidare till miljöer också utanför de akademiska kretsarna. Snapsvisetraditionen anses framför allt vara underhållande. Med humorns hjälp förmedlas värderingar och ritualer som tillsammans bekräftar och utmanar både samhörighet och ideologi. Snapsvisan blir ett medel att konstruera och förhandla identiteter. För en finlandssvensk sker detta ofta via självironi eller skämt kring den egna språkgruppen. Humorn blir både ett försvar och ett försök till anpassning gentemot det andra, i första hand både det finska och det rikssvenska. Humor i kombination med musik kan därför sägas vara en förutsättning för en etnisk minoritets överlevnad (jfr Brusila u.u:11).

Till snapsvisesjungandet hör inte sällan olika ritualer som kan ses som en del av förstärkningsprocessen gällande gemenskap och gruppidentitet. Traditionen får en socialiserande funktion och kan också bidra till integration in i en typ av finlandssvenskhet. Samtidigt skapar den en norm för ett finlandssvenskt festande. Visorna bör ändå överensstämma med gruppens och individens värderingar både vad gäller text och melodi, och ritualerna blir samtidigt ett hjälpmedel till att bekräfta kulturen och dess institutioner. Snapsvisetraditionen lever idag vidare i Svenskfinland framför allt i familje- och vänskretsen eller i olika sammanhang som bygger på en gemenskap

kring studier, studieminnen eller olika intressen, som vis- och körsång. Visrepertoaren bekräftar samhörigheten och ibland kan snapsvisor vara de enda sånger man sjunger. Visorna ger en känsla av trygghet samtidigt som de kan ge en känsla av att vara utvald. Stämningen avgör när visorna sjungs i familje- och vänkretsen medan beslutet att sjunga snapsvisor i större och mer officiella sammanhang tas av arrangörerna. Detta sker då oftast med hjälp av utdelade sångblad eller -häften. Sångblad används idag framför allt på mer organiserade fester men också för att de som inte kan sångerna ska kunna sjunga med.

Idag förmedlas snapsvisor också via Internetkällor. Snapsvisan har visserligen genomgått en renässans men de nyskrivna finalvisorna i de nationella snapsvisetavlingarna följer ändå det gamla mönstret att melodin skall vara bekant. Visorna bygger huvudsakligen på kända melodier från det svenska språkområdet och de mest använda melodierna härstammar från skillingtrycks- och barnvisor. Textinnehållet varierar från golf och segling till brännvinssorter och livets förgänglighet, med teman som verkar beröra främst en åldrande finlandssvensk generation.

Enligt flera finlandssvenska institutioner är seden att sjunga snapsvisor en unik och rik tradition, värd att bevara och förvalta. Institutionerna vill se traditionen som ett typiskt finlandssvenskt uttrycksätt och anser att den skapar en gemenskap som förstärker finlandssvenskheten och det svenska språket. Snapsvisorna bidrar således till socialiseringen in i en finlandssvensk gemenskap. Alla svenskspråkiga finländare sjunger ändå inte, eller vill inte sjunga snapsvisor. Det är därmed fråga om en både inkluderande och exkluderande tradition som bidrar till att dra gränser både inom den egna språkgruppen och till andra, framför allt finskspråkiga, samtidigt som den konstruerar en finlandssvenskhet som präglas av ett borgerligt, urbant arv. ■

Referenser

Otryckta källor

Korrespondens

Epost från fil.mag., arkivarie Anne Bergman,
Svenska litteratursällskapet i Finland, 2016-04-11.

Intervjuer

Samtliga intervjuer har gjorts av Djupsund och finns i författarens förvar.

Adèle, 35 år. Stockholm 2017-02-18.

Albert, 79 år. Pargas 2015-11-07.

Anna, 32 år. Stockholm 2017-02-18.

Brita, 63 år. Pargas 2016-04-29.

Calle, 64 år. Pargas 2016-04-29.

Cleo, 67 år. Ystad, Sverige 2016-05-07.

Elisabet, 65 år. Pargas 2015-11-06.

Ella, 64 år. Pargas 2015-11-06.
Frank, 71 år. Pargas 2015-11-06.
Irma, 60 år. Åbo 2012-03-23.
Maj, 88 år. Pargas 2015-11-07.
Mark, 64 år. Pargas 2015-11-07.
Mats, 69 år. Pargas 2015-11-06.
Liisa, 67 år. Pargas 2015-11-06.
Ossi, 27 år. Stockholm 2017-02-18.
Piia, 67 år. Pargas 2015-11-06.
Sverker, 63 år. Pargas 2015-11-06.
Tim, 64 år. Pargas 2016-04-14.

Observationer

Privat middag. Pargas 2015-11-06.
Privat middag. Pargas 2015-11-07.
Privat middag. Pargas 2016-04-29.
Eternell-fest. Ystad, Sverige 2016-05-06.
Otto-fest. Åbo 2016-05-21.

Arkivmaterial

Svenska Litteratursällskapet i Finland

Samlingen för folklig musik- och dansutövning, diverse material.
FMI 231, FMI 249, FMI 265, FMI 282, FMI 298, FMI 406, FMI 419,
FMI 429, FMI 443, FMI 453, FMI 468.

Radioprogram

Yle. Radio Vega 2011-05-01: Radioprogram "Du sköna sång", del 28.
Redaktör: Benny Törnroos.

Webbsidor

Delta Utu. <http://www.delta.utu.fi/wiki/index.php?title=Internationalen&oldid=16432> (Besökt 2017-03-31).
Finlandssvenska Rimakademin FiRA/regler. <http://www.rimakademin.fi/snapsvisetavlingar/regler/> (Besökt 2017-03-23).
Finlandssvenska Rimakademin FiRA/snapsvisetävlingar. <http://rimakademin.fi/snapsvisetavlingar/> (Besökt 2017-03-23).
Flottskaja. <https://www.youtube.com/watch?v=1jlvq4R4dUQ> (Besökt 2017-11-29)
Helan går. https://www.youtube.com/watch?v=ffHzID7m_Xs (Besökt 2017-11-29)
Storfinland. <https://sv.wikipedia.org/wiki/Storfinland> (Besökt 2017-03-31).
Urho Matti: Internationalen. <http://wiki.digit.fi/UrhoMatti:Internationalen> (Besökt 2017-01-17).

Tryckta källor och litteratur

Sångböcker och sångblad

Axels sångbok 1963. Åbo: Kemistklubben vid Åbo Akademi.

Musikvetenskapens och Sibeliusmuseums 90-årsjubileum 21.5.2016. (Sångblad)

Ottos sångbok 2011. Åbo: Musikvetenskapliga Ämnesföreningen Otto vid Åbo Akademi.

Pärulan hyllad i trettioåtta ur glömskan framdragna sånger 1927.
Helsingfors: Holger Schildt.

Svensk Akademisk Afton i Björneborg 6.3.2015. (Sångblad)

Svensk Akademisk Afton i Björneborg LDJUPSUND XVII. Inbjudan.

Litteratur

Arvidsson, Alf 1999. *Folklorens former*. Lund: Studentlitteratur.

Bachtin, Michail 1965/1986. *Rabelais och skrattets historia. Francois Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*.
Uddevalla: Anthropos.

Bascom, William R. 1965. "Four Functions of Folklore". I: *The Study of Folklore*.
Red. Alan Dundes. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall cop. s. 279–298.

Billig, Michael 2005. *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*.
Los Angeles: Sage.

Brusila, Johannes (u. u.) "Self-Ironic Playing with Minority Identity: Humorous Music Web Videos as an Empowering Tool Among Swedish-speaking Finns."
Senri Ethnological Studies Series. Osaka.

Brusila, Johannes 2015. "Durmusikens förvaltare och mollmurens vältare. Dansbandsmusiken som av- och återterritorialiserare av Svenskfinland".
I: *Modersmålets sånger: Finlands svenskheter framställda genom musik*.
Red. Johannes Brusila, Pirkko Moisala & Hanna Väättäinen. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. s. 109–159.

Clayton, Martin 2016. "The Social and Personal Functions of Music in Crosscultural Perspective." I: *Oxford Handbook of Music Psychology*. Red. Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut. New York, NY: Oxford University Press. s. 47–59.

Djupsund, Ros-Mari 2015. "Sången på tre orter i Svenskfinland". I: *Modersmålets sånger: Finlands svenskheter framställda genom musik*. Red. Johannes Brusila, Pirkko Moisala & Hanna Väättäinen. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. s. 81–106.

Frith, Simon 2007. *Taking Popular Music Seriously*. Aldershot: Ashgate.

Hbl 2015-06-15. <http://gamla.hbl.fi/feature/2015-06-15/759399/tio-snapsvisor-varje-finlandssvensk-borde-kunna> (Besökt 2017-03-31).

Hbl 2015-06-17. <http://gamla.hbl.fi/feature/2015-06-17/759682/snapsvisorna-lasarna-inte-kan-vara-utan> (Besökt 2017-03-31).

Häggman, Ann-Mari 2004. "Visorna till skålen". I: *Helan går med Hbl*.
Red. Maryelle Lindholm. Helsingfors: Hufvudstadsbladet. s. 149–156.

- Häggman, Ann-Mari 2010. "Skålvisor i finlandssvensk tradition". I: *Fira klingande kalas – så roligt det blev!* Red. Henrik Huldén, Maryelle Lindholm & Anders G. Lindqvist. Esbo: Finlandssvenska Rimakademin rf FiRA. s. 73–77.
- Huldén, Henrik 2010. "Ta ton så det hörs". I: *Fira klingande kalas – så roligt det blev!* Red. Henrik Huldén, Maryelle Lindholm & Anders G. Lindqvist. Esbo: Finlandssvenska Rimakademin rf FiRA. s. 22–27.
- Karlsson, Veronica 2014. *ÅAS vill jobba bort kränkande snapsvisor*. Åbo: Åbo Underrättelser 2014-03-22.
- Lindholm, Maryelle (red.) 2004. *Helan går med Hbl*. Helsingfors: Hufvudstadsbladet.
- Lönnqvist, Bo 2001a. "Myten om den finlandssvenska familjen". I: *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kultur-analytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist & Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. s. 26–36.
- Lönnqvist, Bo 2001b. "De finlandssvenska sångfesternas visuella gestalt". I: *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kultura-nalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist & Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. S. 278–289.
- Mattsson, Christina 2001. "Visor till bords". I: *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklöre tillägnade Ann-Mari Häggman*. Red. Anders G. Lindqvist & al. Vasa: Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 31. s. 159–168.
- Mattsson, Christina 2002. *Från Helan till lilla Manasse*. Stockholm: Atlantis.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. "Musiikintutkija ihmisten kesellä – etnomusikologinen kenttätö". I: *Musiikki kulttuurina*. Red. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. s. 29–55.
- Monro, David Hector 1988. "Theories of Humor". In: *Writing and Reading Across the Curriculum*. Red. Laurence Behrens & Leonard J. Rosen. Glenview, IL: Scott, Foresman and Company. 3rd ed.: 349–355.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Olsson, Henny, Backe, Harriet & Sörensen, Stefan 2003. *Humorologi. Vetenskapliga perspektiv på humor och skrätt*. Stockholm: Liber B.
- Sloboda, John A., O'Neill, Susan A., Ivaldi, Antonia 2001. "Functions of Music in Everyday Life. An Exploratory Study Using the Experience Sampling Method". *Musicae Scientiae*, Vol V, n° 1: 9–32.
- Wass, Janne 2016. *Det finns ingen finlandssvensk enhetskultur*. <http://www.nytid.fi/2016/05/det-finns-ingen-finlandssvensk-enhetskultur/#-comments> (Besökt 2017-03-31).
- Wikberg, Kristina & Sundell, Björn 2010. *Det svenska i Finland år 2030. Ett scenarioprojekt om svenskans framtid utgående från förändringen i vår omvärld*. Helsingfors: Finlands svenska tankesmedja Magma & Finlands Kommunförbund.

- Wolf-Knuts, Ulrika 2001. "Bobrikov, Ivan och en folklorist". I: *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklöre tillägnade Ann-Mari Häggman*. Red. Anders G. Lindqvist & al. Vasa: Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 31. s. 169–177.
- Österberg, Bosse 2010. "Snavsvisan – den låga tröskelns diktform". I: *Fira klingande kalas – så roligt det blev!* Red. Henrik Huldén, Maryelle Lindholm & Anders G. Lindqvist. Esbo: Finlandssvenska Rimakademin rf FIRA. s. 86–89.
- Österberg, Bosse 2015. *Visans Vänner och jag. Sällskapet Visans Vänner rf i Helsingfors sett med egna ögon 1956–2015*. Helsingfors: Litorale.

Folkmusikfältets uppkomst och autonomisering tolkat genom tre kulturfurstars strategier

Thomas von Wachenfeldt

The origin and autonomisation of the folk music field, interpreted by the strategies of three members of the “culture nobility”.

The purpose of this article is to discuss the rules and prerequisites of an early 20th century Swedish folk music field that was dominated by fiddlers and instrumental music. Inspired by Pierre Bourdieu's *The Rules of the Art* (1996), this study focuses on three members of the “culture nobility” (Broady 2000) of this area, Jon-Erik Hall, Jon-Erik Öst and Hjort Anders Olsson. I investigate how these three musicians cultivated their artistic activities in dialogue with the rules of the field. Furthermore, my aim is to highlight their roles as mediators of an emerging folk music field that finally became constituted and autonomised during the 1920s. The article is a continuation of earlier research by the author on the Swedish folk music field and its specific rules. The theoretical basis for the study is Bourdieu's field theory, which is applied on the biographical narratives of the aforementioned fiddlers. The results reveal that all the three fiddlers, with slightly differing strategies, corresponded to the rules within the field to gain symbolic capital and an advantageous positioning within the field. Other findings concern the time around 1920 when the culture producers themselves take power over their own field from the bourgeoisie.

Keywords: Folk Music, Field Theory, Donald Broady, Pierre Bourdieu, Jon-Erik Hall, Jon-Erik Öst, Hjort Anders Olsson

I MIN FORSKNING kring folkmusiken som sociologiskt fenomen har jag ofta använt mig av Pierre Bourdieus teoretiska begreppsapparat. Detta blev även mitt överordnade redskap då jag i min avhandling (von Wachenfeldt 2015) beskrev hur tradering och lärande inom folkmusikfältet organiserades från 1920-talet och fram till 2010-talet. Några centrala fynd var hur individer och institutioner – av Bourdieu, bland annat i *Konstens regler* (2000), benämnda som agenter – för att erhålla högt anseende, så kallat *symboliskt kapital*, hade att ta hänsyn till och visa förtrogenhet gentemot några centrala parametrar inom fältet. De som når högst anseende inom konstnärliga fält har av den svenske Bourdieuuttolkaren Donald Broady (2000:18) benämnts som *kulturfurstar*.

Repertoaren ska helst vara gammal (i alla fall idiomatiskt) – det vill säga helst utgöras av polskor, gånglåtar, vallåtar och andra äldre låttyper. Även *spelsättet* ska höra till ett äldre eller arkaiskt idiom. En kontinuerlig uppvärdering av gammal musik och sedimentering av nyare har ägt rum sedan de första folkmusikutgåvorna i början av 1800-talet, Geijers &

Afzelius *Svenska folk-visor från forntiden* (1814–18) och Afzelius & Åhlströms *Traditioner af svenska folk-dansar* (1814).

Instrumenteringen är en annan parameter – framför allt fiol, nyckelharpa och andra äldre instrument värderas högt. Här fungerar stadgarna för Zornmärket¹ som gott exempel, då endast ett fåtal instrument tillåts vid uppspelningarna. Beträffande *härkomst* äger vissa symbolstarka geografiska/kulturella områden, som exempelvis Dalarna och Hälsingland, hög representation avseende låtar och framstående utövare (Ronström 1994:20–22). Härkomst kan även röra släktförbindelser, och särskilt historiskt har begreppet *spelmanssläkt* varit behäftat med positiva konnotationer.

Avsaknad av formell utbildning har varit ett ideal. Ett flertal utsagor över tid, framförallt från somliga akademiker och andra betraktare som Ernst Granhammar (se fotnot 9) under första halvan av 1900-talet (von Wachenfeldt 2015:94), vittnar om en tvehågsen inställning gentemot exempelvis notkunskap. Dock uppvisas en positiv attityd om spelmannen ifråga bottnar i sin folkmusikaliska kunskap och väljer att vidareutbilda (förädla) sig. Sedan slutet på 1900-talet har dock ett flertal folkmusikutbildningar grundlagts och synen på utbildning inom folkmusikfältet har generellt blivit mer positiv.

En stor del av det tankegods som ovan redovisats kan spåras till Erik Gustaf Geijer och uppsalaromantikernas idévärld. Uppsalaromantikerna samlades i framförallt Götiska förbundet och Auroraförbundet och kom att få en avgörande betydelse för den nationella berättelsen under 1800-talet (se till exempel von Wachenfeldt 2015:50–84). Centralt är begreppet ”förbildning” (Geijer 1814: 11; Dybeck i *Runa* 1849:42), vilket betyder att en individ riskerar att bli kontaminerad av akademisk utbildning som riskerar att fördunkla vederbörandes sanna natur. Folkmusiken betraktades i detta sammanhang som en organisk motpol till en institutionaliserad konstmusik – men framförallt som ett oförvanskat uttryck för en svensk folksjäl, vilken bevarats hos allmogen. Kultur och tradition betraktades av Geijer som ett kontinuerligt medvetande som genom historien lagrats i en kollektiv väv av minnen, tankar och moraluppfattningar. Detta låg till grund för nationens folksjäl och fungerade som garant för samhällets fortbestånd, då folket kunde enas kring gemensamma normer och konventioner. Dock menade Geijer att ”då ett folk blir odladt, blir denna tradition historia” (*Iduna* 1811:5). Med andra ord: om folket blir exponerat för främmande och/eller ny kunskap eller utbildning, hotas traditionens och kulturens säregna kontinuitet.

En stor del av det som ovan beskrivits återfinns ännu i det svenska folkmusikfältet och bildar, liksom många andra musikgenrer, sammantaget ett tankegods som rör sig kring och sammanbinds med ursprunglighet och autenticitet.²

Det kulturella produktionsfältet

I *Konstens regler* (2000) tecknar Bourdieu det litterära fältets framväxt i Frankrike utifrån ett fåtal författare som Flaubert och Baudelaire. Bourdieu använder dessa agenter för att beskriva litteraturfältets *autonomisering*, det vill säga när kulturproducenterna själva tagit kontroll över sitt produktionsfält samt dess strider och förutsättningar. Föreliggande artikel har ett liknande upplägg, men här avses att beskriva det svenska folkmusikfältets framväxt

1. Sedan en spelmansstämma i Västerås 1933 utdelas av Svenska Folkdansringen Zornmärket i brons och silver till spelmän som efter uppspelning inför jury visat att de äger goda spelmansmässiga kvalitéer. Silver berättigar till titeln *Riksspelman*. Guldmärke delas ut till spelmän som på något sätt verkat för folkmusiken på ett förtjänstfullt sätt (<http://www.zornmarket.se>).

2. För vidare diskussion av autenticitetsbegreppet se till exempel Bendix 1997:27–44, Åkesson 2007:47–51.

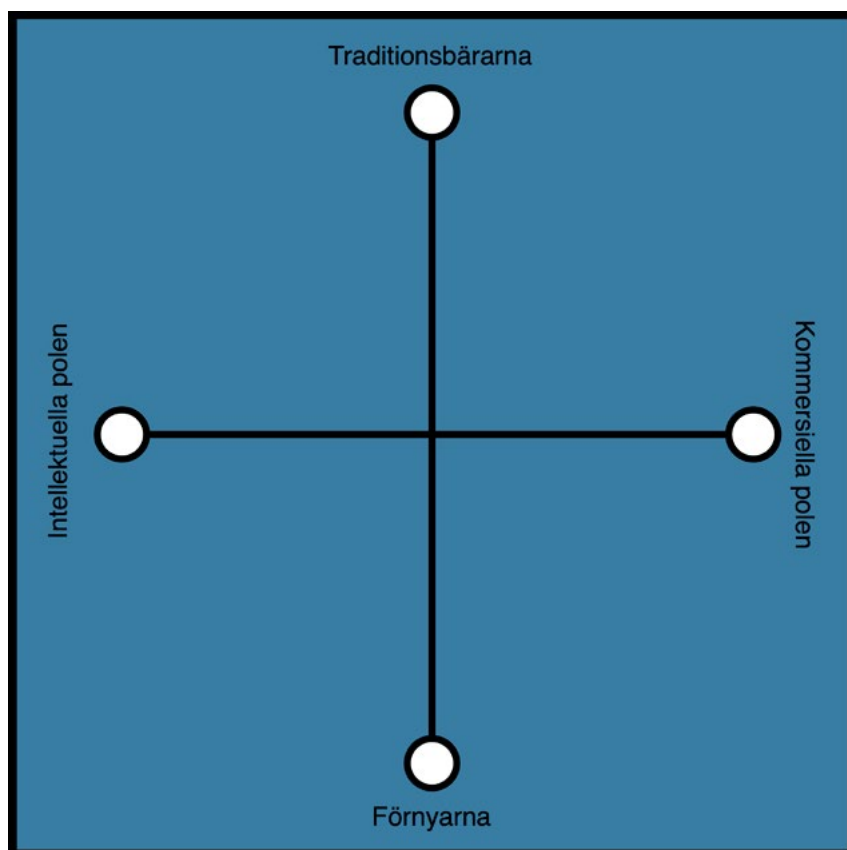


Fig. 1. Schemat är konstruerat utifrån Broadys (2000:18) tolkning av Bourdieus (2000) fältteckningar och anpassat för det folkmusikaliska fältet i Sverige och dess förutsättningar. Begreppen *kulturfurstarna* och *avantgardet* kallas här *traditionsbärarna* och *förnyarna*. Den högra, kommersiella polen kännetecknas av svag autonomi då *agenterna* (deltagarna) inom fältet, istället för att vinna erkännande hos ansedda kollegor och konsekraionsinstanser, belönas "kommersiellt" hos en vidare allmänhet. Inom folkmusiken under första halvan av 1900-talet kan detta exemplifieras genom spelmän som ägnade sig åt gyckleri, marknadsvisor, schlager, modernare dragspelsanstrukna låtar (exempelvis "Kväsarvalsen") och annat som inte räknades som autentiskt. Autonomin försvagas då det kulturella produktionsfältets inneboende regler och konventioner av spelmannen ifråga sätts åt sidan till förmån för andra mer eller mindre närstående fälts normer och förutsättningar.

och autonomisering under början av 1900-talet utifrån tre av de främsta agenterna vid tiden: Jon-Erik Hall, Jon-Erik Öst och Hjort Anders Olsson. Hall blev av tonsättaren Peterson-Berger benämnd som "vår allra största allmogekompositör" (Söderberg 1975:56) och av Jon-Erik Öst titulerad "folkmusikens Schubert". Öst har utifrån sin outtröttliga, för folkmusiken missionerande verksamhet kallats "Folkmusikens apostel" (Jonsson 1963:56) eller "Spelmanskungen" (Nilsson 1969:118). Hjort Anders torde vara den spelman genom tiderna som förmedlat flest folkmusikaliska "evergreens", då låtar som "Gärdebylåten", "Trettondagsmarschen" och "Gråtlåten" är komna ur hans rika repertoar.

Det primära syftet i denna artikel är alltså att utifrån ovan nämnda spelmäns verksamhet undersöka och beskriva det framväxande folkmusikfältets lagar och premisser, samt hur spelmännen ifråga bejakade dessa. Med andra ord: hur deras artistiska verksamhet utifrån fältets regler odlades, samt hur de var medskapare till ett gryende folkmusikaliskt fält som slutligen under 1920-talet konstituerades och autonomiserades.

Folkmusiken som genre svarar väl mot de kriterier som enligt Bourdieu (2000:91–137) kännetecknar ett autonomt fält för kulturell produktion. Det vill säga att fältet, dess agenter och institutioner har en gemensam uppsättning fältspecifika normer och värdehierarkier, kallad *doxa*, att förhålla sig till och strida kring, samt att konsten i sig premieras före ekonomisk vinning. Striderna därinom tar plats dels genom den högra polen (se Fig. 1), som kännetecknas av kommersiella intressen och det vänstra som karakteriserar vad som inom fältet anses som exklusivt. Samtidigt pågår även strider mellan avantgardet och kulturfurstarna.

Striderna inom fältet står inte endast mellan de exklusiva agenterna i den vänstra delen av fältet och de kommersiella i den högra delen, utan även mellan förnyare och traditionsbärare. Inom folkmusikfältet ger sig motsättningarna tillkänna exempelvis genom att förnyarna ifrågasätter de dominerande traditionsbärarnas interpretation, instrumentering och repertoarval. Framgångsrika förnyare tenderar att över tid genom konsekvrering röra sig uppåt i fältet och bli traditionsbärare. Förutsättningen för ett fälts eller ett paradigms förändringar ligger hos fältets agenter som först har att vinna kunskap om, ta i beaktande och erkänna fältets spelregler (Bourdieu 2000:330–345). Agenterna måste därmed, för att erhålla tillträde till, orientera sig inom, och sedan reformera fältet, införskaffa kunskap om fältets "[rum] av möjligheter" (ibid:339), vilket är en form av kommunikativ och juridisk kod som definierar fältets gränser och potentialer. Koden, eller doxan, har genom fältets historia byggts upp och förändrats och ligger därmed immanent som objektiverat tillstånd i fältets strukturer, men även som inkorporerat mentalt tillstånd i agentens egen habitus. Därigenom sker fältets förändringar genom en dialektisk process mellan fält och agent(er).

Inom ett kulturellt produktionsfält kan skilda typer av kapital identifieras. Vissa kapitalformer är fältspecifika, men det finns även mer generella typer av kapital som *kulturellt* kapital, vilket enklast kan förklaras med förtroget med de centrala värden som kampen inom fältet gäller. *Ekonomiskt* kapital är, som benämningen antyder, den materiella ställning som agenten inom fältet innehar. Inom det folkmusikaliska fältet är även *socialt* kapital en viktig faktor för positionering inom fältet. Det sociala kapitalet består exempelvis av släktrelationer och vänskapsförbindelser. Ofta äger begrepp som spelmanssläkt inom folkmusikfältet en positiv konnotation och fungerar som autenticitetsmarkör. Likaså har lärlingskap och musicerande tillsammans med symboliskt kapitalstarka spelmän verkat för att agenten har kunnat generera stort socialt kapital och därmed även symboliskt kapital (von Wachenfeldt 2015:25). Den sistnämnda kapitalformen är en övergripande och central tillgång som påverkas utifrån den kontext det handlar om – alltså en samling tillgångar eller egenskaper som inom fältet anses värdefulla och därmed eftersträfvansvärda. Broady (1998:23) har för svenska förhållanden föreslagit ytterligare en kapitalform, *organisationskapital*, vilket erhålles genom arbete i exempelvis föreningsliv och partipolitiskt arbete – en kapitalform nog så viktig i formerandet av ett fälts institutioner och upprättande av dess organisationer.

Nära sammankopplat med kapitalbegreppet är *habitus*, som närmast kan beskrivas som individens egen biografi. Habitus kan även betraktas som förkroppsligat kapital, vilket värderas olika beroende på i vilket fält agenten rör sig. Även uppväxten har betydelse för vilken typ av kapital som får inverkan på individens habitus. Akademikerns barn erhåller enligt denna princip ett högre kulturellt kapital och/eller utbildningskapital, medan finansmannens barn ärver ett ekonomiskt kapital. Symboliskt kapitalstarka traditionsbärare som varit "epokgörande" (Bourdieu 2000:236) tenderar över tid att bli kanoniserade och stiga in bland historiens legendariska storspelmän som Hultkläppen, Lomjansguten eller Lapp-Nils – samtliga av samtiden betraktade som individer med extraordinära förmågor av musikalisk och personlig art och idag inom folkmusikfältet *sakrosankta*

och halvt mytiska figurer som i det närmaste uppnått ett slags *apoteos*³. Att genomgå *konsekrering*, det vill säga att upphöjas inom fältet, kräver att agenten ifråga medvetet eller omedvetet erkänner och anammar eller förkroppsligar de regler och normsystem som finns inom fältet, samt att de ofta varit förnyare.

Det sociala kapitalet och positionering inom fältet

En av de spelmän som räknas till de främsta kulturfurstarna och epokgörarna inom det folkmusikaliska fältet är Jon-Erik Hall. Genom hans musikaliska bildningsresa presenteras och levandegörs här de teoretiska begreppen närmare. Hall föddes i Lillbodarna, Bergsjö, Hälsingland den andra december år 1877. I släkten hade det i generationer funnits spelmän och farfadern, soldaten Erik Forss, var enligt Jon-Erik en av traktens skickligaste spelmän. Även fadern Jonas och farbrodern Svante spelade fiol, men skall enligt Hall inte ha varit lika framstående som farfadern (SvLå 2000:1). Halls far blev sedermera fångad av baptismen, slutade att spela fiol och rådde även sonen Jon-Erik att göra detsamma. Istället tilläts Hall att traktera det inom frikyrkliga kretsar mer accepterade instrumentet gitarr.

I den närbelägna byn Gränsfors bodde två bröder, Karl och Johan Andersson som gemenligen kallades *Gustavspöjkarna*, vilka i trakten var erkänt skickliga spelmän på gitarr och fiol. Hos dem gjorde Hall som tolvåring sina första musikaliska lärospån. Måhända var Gustavspöjkarnas gitarrspel en förutsättning för att Hall skulle få gå i lära hos bröderna – dock var det mestadels fiolspel han fick lära sig hos dem. I hemmet tycks Hall ha blivit uppmuntrad i sitt musicerande, förutsatt att han höll sig till gitarren. Fadern ombesörjde att den unge Hall fick möjlighet att genomgå en tysk korrespondenskurs i notläsning. Jon-Erik upplevde dock att gitarren inte tillfredsställde hans musikaliska intentioner till fullo, så han bytte snart tillbaka till fiolen. Detta accepterades till slut av fadern (Söderberg 1975).

Hall förkroppsligar alltså inom fältet, genom sina förfäder och läromästare, ett rikt socialt kapital. Kanske överdrev Hall något i sina uppgifter om släktens spelmän till upptecknarna Nils och Olof Andersson för att erhålla en mer fördelaktig position inom fältet. Det finns exempelvis vissa tvivelaktigheter kring låtarna efter farfadern Erik Forss, då ett flertal även återfinns efter den berömde spelmannen Per Alcén, mera känd som nyss nämnde Hultkläppen. Flera av de låtar som uppges vara efter Forss i *Svenska Låtar, Hälsingland* påträffas även i två häften som Halls spelkamrat Thore Härdelin publicerade (1929 respektive 1932). I Härdelins utgåvor är dock samma låtar tillskrivna Hultkläppen. Att Hall, som var en av de främsta bidragsgivarna till nämnda samlingar, uppgav Hultkläppen som egentlig upphovsman kan möjligen ses som att han inte ville fara med osanning gentemot sin vän Härdelin. En annan anledning är att Härdelin – som själv hade goda kunskaper kring norra Hälsinglands spelmän och musik – väl kände till Hultkläppen och hans låtar, vilket försvårade för Hall att ange felaktigheter kring låtarnas ursprung och upphovsmän. Hall tycks även ha haft ett kluvet förhållande till Hultkläppen. Enligt Söderberg (1975:47)

3. Begreppet har jag i "Bourdiesk" anda lånat från de antika kulturerna och betyder att en person, exempelvis Alexander den store och Julius Caesar, efter sin död blir förgudad.

skall Hall i yngre år beundrat Hultkläppen, men blev sedan alltmer avogt inställd till honom. Anledningarna tycks ha varit flera. Hall blev av sin omgivning ofta jämförd med den 43 år äldre Hultkläppen, vilket kunde uttrycka sig i följande ordalag: "Det var vackert att lyssna på Halls spel, men nog lät det ganska enkelt jämfört med Hultkläppens musik" (Nilsson 1963:58). Ytterligare en anledning kan vara Hultkläppens vida kända och omtalade skörlevnad och alkoholism, vilket förmodligen väckte anstöt hos en nykterist och omvittnat skötsam natur som Hall.

Halls aversioner mot Hultkläppen kan även tolkas som den strid som ständigt gör sig gällande mellan *dominerande* (innehavare-kulturfurstar) och *dominerade* (pretendenter-avantgarde) agenter inom fältet (Bourdieu 2000:197). Den unge Hall tillhör i detta fall ett avantgarde med en repertoar och musikalisk uppfattning som utmanar vedertagna låt- och danstyper, här representerade av Hultkläppen. När nya agenter – i detta fall Jon-Erik Hall – träder in i fältet tenderar de enligt Bourdieu att utmana och även, för att själv positionera sig, förminska dominerande och konsekurerade kulturfurstar på fältet – i detta fall Hultkläppen. Förvisso rörde sig den unge Hall ännu inte i ett autonomt folkmusikfält utan i en platsbunden agrar miljö där spelmannen hade en viktig kulturell funktion som förmedlare och tillhandahållare av musik. Fältet som Halls strid utspelar sig i kan snarast tolkas som ett geografiskt avgränsat område – byn eller socknen – där de dominerande agenterna gestaltas genom sockenspelmännen och de dominerade av byaspelmännen (Widholm 1974:226).⁴

Övriga oegentligheter som har uppdragats rörande Halls repertoar är att han inledningsvis påstod att hans egna kompositioner var i tradition efter andra spelmän. Söderberg (1975) menar att detta berodde på att Hall var en blyg natur som inte önskade framhäva sig själv. Vid spelmanstävlingen i Hudiksvall 1910, när Hall genom sitt förstapris fick sitt genombrott, frågade prisnämndens ordförande Sven Kjellström om inte Hall hade komponerat några egna låtar. Hall svarade då blygt nekande på frågan och lämnade därefter estraden. En av hans spelkamrater, Lars-Erik Forslin från Bergsjö, berättade då för en av domarna, nyss nämnde Thore Härdelin: "Hall säger att han inte har några egna låtar att komma med, men alla han spelat idag har han hittat på själv" (Söderberg 1975:45). Härdelin själv berättade senare att: "Från den stunden insåg jag att vi här hade en spelman som kommer att sätta betydande spår efter sig för all framtid på folkmusikens område." (ibid:45).⁵

Om Halls uppgifter kring sin farfars låtar eller betydelse som spelman är sanna eller osanna är egentligen i detta sammanhang av mindre betydelse. Det intressanta är att Hall – för konsekurationsinstansen, vilken här representeras av Nils och Olof Andersson – framhåller sin egen position som arvtagare till en repertoar låtar från diverse spelmän som han tillskriver ett högt symboliskt värde.

Den första delen av presentationen i *Svenska Låtar, Hälsingland-Gästrikland* skrevs av Nils Andersson kring 1910 då spelmansrörelsen låg i sin linda. Som jag nämnde ovan fanns inom spelmansrörelsen tidigt en uppfattning om att släktskaps- och vänskapsband med bemärkta spelmän var något positivt och genererade socialt kapital. Om Hall hade blivit medveten om detta via kontakt med akademiskt meriterade ideologer som Nils

4. Signe Widholm (1974:226) beskriver hur hierarkin bland Bergsjös spelmän var uppdelad. Varje by inom socknen hade sina byaspelmän, vilka främst anlätades till lekstugor och logdanser inom byn. Sockenspelmännen (även kallade "storspelmännen"), ansågs som skickligare än byaspelmännen och tjänstgjorde inom hela socknen som brölloppsspelmän eller vid andra större festligheter.

5. Hall och Härdelin skulle året därpå, 1911, bli bland de första spelmännen som spelade in grammofonskivor ämnade för en kommersiell marknad (Charters 1979:89). Duon presenterades av grammofonbolaget som Svenska nationaltruppen, ett namn som Hall och Härdelin (ibland också tillsammans med Pelle Schenell) sedermera även använde vid turnéer och uppträdande på Skansen.

Andersson, Nathan Söderblom eller Sven Kjellström är naturligtvis svårt att avgöra. Halls framhållande av sin släkts musiker kan säkerligen även tolkas som en allmän positiv syn på att förvärva förfaders kunskap eller som en reminiscens från skråväsendet, vars system upphörde endast 31 år innan Hall föddes.

Förmodligen väckte Halls låtar, på grund av sin speltekniskt och kompositionsmässigt avancerade karaktär, viss misstänksamhet hos Olof Andersson, som efter Nils Andersson bortgång 1921 fick i uppdrag att färdigställa *Svenska Låtar*. Inför utgivningen ställde Olof Andersson frågan till Hall om uppgifterna kring låtarnas ursprung verkligen var korrekta. Hall erkände då att han komponerat merparten av de låtar han bidragit med. I den publicerade presentationen av Hall står det bland annat: "Ett flertal av här publicerade melodier äro komponerade av Hall. De ha alla den äkta folktonen och vittna om formsäkerhet och musikalisk känsla" (*SvLå* 1928/2000:1). Att Halls egenkomponerade låtar klingar i vad utgivarna betraktar som genuin folkton ter sig – utifrån de resonemang de för i den brevväxling som finns bevarad (Andersson & Andersson 1963) – en aning märkligt. Förvisso klingar de omisskännligt av traditionell svensk spelmansmusik, men Hall är ändå att betrakta som förnyare och representant för ett avantgarde. Redan de tidiga låtarna är till sin konstruktion mer omfångsrika och formfasta rörande både harmonik och struktur än de äldre traditionslåtarna (se Fig. 2). Ett flertal av låtarna bär harmoniska och rytmiska stildrag som känns igen från förra sekelskiftets salongsmusik. Hall spelade i sin ungdom andraviolin i ett musiksällskap i Bergsjö och bland hans efterlämnade noter återfinns i avskrift många av tidens populära stycken som exempelvis Ole Bulls "Et Sæterbesøg". I samlingen återfinns även en del folkliga låtar i modernare stil som polka och schottis, varav ingen är medtagen i *Svenska Låtar*, *Hälsingland* och *Gästrikland*. Likaså saknas uppgifter om Halls tidiga kontakt med konstmusik. Ytterligare en aspekt är att Hall i medvetandet om att äldre låtar tillskrevs högre värde, möjligtvis angav äldre spelmän som upphovsmän till sina egna låtar för att få dem publicerade.

De indicier som jag nämnt ovan vittnar om att det fanns en ansats hos Hall att förkovra sig inom musik. Härdelins son Sven uppger att Hall införskaffade noter med konstmusik som han studerade (Charters 1979:86). Detta var dock inte kunskaper som efterfrågades i den tidiga spelmansrörelsen när folkmusikfältets norm- och värdesystem definierades. Istället framhölls en idé om spelmannen som ren och autonom konstnär, vilken till skillnad från den formellt utbildade konstmusikern var obefläckad av utländska, akademiska och/eller urbana bildningsuttryck som kunde ta sig uttryck i exempelvis notkunnighet – idéer som kan härledas direkt till Erik Gustaf Geijer och uppsalaromantikernas tankevärld (von Wachenfeldt 2015:50–84).

Hall ägde alltså en rad viktiga tillgångar i den folkmusikvärld som iscensattes av externa agenter, främst akademiker från ett borgerligt skikt,⁶ vilka hade litet eller inget med landsbygdens folkliv att göra. Halls enkla bakgrund, kommen från spelmanssläkt och verksam i ett av de vid tiden mest kända låtlandskapen, framhävs i bland annat *Hembygden* och *Svenska Låtar*. Landskapet som traditionsområde blir även det en symbolisk tillgång i det fält som växer fram och inverkar positivt på agentens habitus. Även Halls närmsta boendemiljö omtalas i samtida beskrivningar. I *Karlskoga*

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudklipp 1. *Schottis i h-moll* av Jon-Erik Hall. Inspelad och framförd av Thomas von Wachenfeldt 2017 (ej utgivet).

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

6. Många av folkmusikens tillskyndare hade bakgrund i svensk landsbygd, men var ingalunda söner ur den allmoge de intresserade sig för. De flesta kom från landsbygdens högre ståndsskikt med fäder som var präster (exempelvis Arvid August Afzelius och Richard Dybeck), bruksdisponenter (Erik Gustaf Geijer) och höga militärer (Carl Jonas Love Almqvist).

Schottis

JON-ERIK HALL



Fig. 2. Denna schottis finns med i en samling handskrivna noter av Jon-Erik Hall. Hall har själv numrerat sina låtar från 1–9 och uppger dem vara sina första kompositioner. Schottisen ifråga har nummer 9 och består av fyra repriser istället för det mer vanligt förekommande två. Repriserna är uppdelade på tonarterna h-moll/D-Dur, D-dur, A-Dur och A-Dur och är motivistiskt väl sammansatta. Samtliga repriser bygger på en presentation av ett tydligt tema på fyra takter med för- och eftersats, som sedan fortsättningsvis varierar eller repriserar. I låten finns några för folkmusiken mindre vanliga inslag, exempelvis synkoperna i den tredje reprisen, samt även sista reprisens rokokooanstrukna figurer med sina 32-delskvintoler, vilka egentligen är utskrivna dubbelslag. Fermattecknet mellan första reprisens första och andra hus är förmodligen tänkt att fungera som ett Fine.

tidning kunde man 1924 läsa: "Den kände riksspelmannen, vilken är ägare till ett skogshemman i Hassela och har namn om sig att vara den främste nu levande hälsingespelmannen". Till en konsert i Medelpad presenterades Hall på följande sätt: "Tillbakadragen och försynt går J E Hall vid sitt torp och diktar äktsvenska låtar." (Söderberg 1975:55). Även violinprofessor Sven Kjellström knöt med följande ord samman Halls skaparande med den livsmiljö han verkade i (Söderberg 1975:44–45):

*Hassela, sköna bygd med dina djupa skogar, vida utsikter och
glimmande vatten, hur är Du icke särskilt danad att alstra sägen
och toner! Hur väl har Du icke ammat den son, som nu är vorden
en mogen man och fullödlig spelman.*

Samtliga citat är uttryck för ytterligare en central tillgång i det folkmusikaliska fältet – den geografiska kontext där musiken skapas, eller ibland till och med varur den skapas. Även här leds tanken otvunget till uppsalaromantikernas "montesquieuska" och "herderska" idéer om miljöns påverkan på folket och dess karaktär (von Wachenfeldt 2015:89–92).

Beroendet av borgaren

Kulturproducenterna – i detta fall Hall – stod fortfarande under 1900-talets två första decennier i direkt beroendeställning till individer hemmahörande i en borgerlig kultursfär. Konsekrationsinstansen bestod främst av agenter som låtsamlaren och juristen Nils Andersson, ärkebiskop Nathan Söderblom, konstnären Anders Zorn och violinisten/professorn Sven Kjellström – samtliga med kapitalstarkt habitus inom sina respektive fält. Det är tydligt hur dessa besökare, utifrån en idealiserad bild av svensk landsbygd, och i detta fall allmogens musik, tämligen skyndsamt omformerade den svenska folkmusiken. Genom att välja ut delar som motsvarade deras egen uppfattning om vad folkmusik var bidrog de till att skapa ny folkmusik i en dialektisk process mellan en borgerlig konsekreringsinstans och kulturproducenterna själva. Till revitaliseringsprocessen hör en rad kulturella markörer, normer och värderingar, men också synliga attribut som till exempel bruk av folkdräkt. På tidiga fotografier från 1910-talet klädde sig Hall i kostym och plommonstop, medan han under 1920-talet på olika porträtt bar hembygdsdräkt – en klädedräkt som bättre motsvarade folkmusikfältets vid tiden rådande konventioner (se Fig. 3).

De första konsekrationsinstanserna av institutionell karaktär inom folkmusiken kan identifieras som de spelmanstävlingar som inleddes 1906 i Gesunda. Endast fiolspelare och hornblåsare fick delta och endast gamla låtar accepterades. Spelmanstävlingen i Mora följdes sedan av tävlingar som hölls runt om i Sverige. Jon-Erik Hall ställde upp i spelmanstävlingen i Delsbo 1908 och erhöll då en andraplats. Bland domarna fanns Härdelin, Kjellström och Nils Andersson. Året därpå hölls tävlingar i Bollnäs och Hall placerade sig då på delad förstaplats tillsammans med tidigare nämnda Forslin, samt Pelle Schenell från Gnarp. Efter den följde den nyss nämnda tävlingen i Hudiksvall 1910 där Hall fick sitt stora genombrott som spelman.

De tidigaste kompositionerna av Hall som finns efterlämnade härstammar



Fig. 3. Spelmanstävling i Hudiksvall 1910. Den längre mannen i mitten är Sven Kjellström. Jon-Erik Hall står som nummer tio i andra raden. På varsin sida om honom står Lars-Erik Forslin (till vänster) och Thore Härdelin d.ä. (till höger). Det var vid den här tävlingen som Hall och Öst fick sina stora genombrott som spelmän. Intressant är att samtliga kvinnliga deltagare bär folkdräkt, medan männen fortfarande bär kostym. Detta var ett bruk som skulle vara generellt rådande fram till 1920-talet då hembygdsdräkten blev mer vanlig även bland manliga spelmän.

från hans sena tonår. Ingen av de första femton låtarna bär någon titel, utan är uppkallade efter den funktion låten har, såsom polska, vals eller schottis. Det märks tydligt en skiftning i val av låttitel mellan Halls tidiga alster och de låtar som han komponerade efter spelmanstävlingen 1910 i Hudiksvall och Riksspelmansstämman på Skansen samma år. De låtar som bär namn är samtliga komponerade efter nämnda tävling.

Ett flertal samtida kännare vittnar om Halls förmåga att teckna stämningar ur naturen. Härdelin menade att "[d]en milslånga Hasselasjön med sina vikar och uddar, med än leende, än dystra perspektiv, Luråsen och Älvåsen, Fagnäsavallen, Svartberget, allt det där känner man igen, när man hör Halls musik" (Söderberg 1975:45). Vidare beskriver Söderberg Halls personliga och musikaliska egenskaper med följande ord:

En konstnärssjäl var han till hela sin läggning, en människa som i de milsvida hasselaskogarnas dunkla mystik, bergshöjdernas och fjäbodställes på en gång lugna harmoni och avskilda ro fångat stämningar ur naturens egna mollackord. Men ändå en mollstämning, där sommarnattens norrlandsljusa fägring och mystik ger bakgrunden till bäckens muntert ystra språng, till skogens sus och sägnernas livfulla gestalter, som med det bondskt försiktiga och trevande förenat skogbons och hälsingelynnets hela underfulla livfullhet. Allt detta fanns i Halls musik. (1975:43)

Ovanstående beskrivning korrelerar väl med Halls strävan att fånga såväl fåbodlivet i låtar som "Bogäspe i den gamla goda tiden" som det mer fördolda i "Svartbergstrollen" och "Älvdans". Ett flertal av Halls låtar anspelar på hans närmsta geografiska omgivning, som "Hasselapolskan", "Häggsjöbäcken" eller "På Luråsen". Understundom äger låtarna mer allmänt poetiska benämningar som "I skymningen", "Värkväll" eller "Ett minne blott".

Att Hall ofta väljer att tonsätta sin omgivning kan även ses som att han anammade den del av tankegodset som handlade om att bejaka spelmannens egen geografiska hemvist. I tidskriften *Hembygden* fanns exempelvis ofta uppmaningar som "Lär känna din egen bygd och ditt eget land innan du skådar främmande land i fjärran" (1926, nr 11–12:3). Detta kan även tolkas som att Hall, genom kontakt med tidens nationalromantiska tonsättares musik – där styckena ofta hade naturlyriska titlar – strävade efter att uppvisa en förtrogenhet med rådande konstmusikaliska ideal och namngivningspraxis – en praxis som allmänt anammades inom folkmusikfältet under första halvan av 1900-talet.⁷

Hall förkroppsligade alltså ett högt symboliskt kapital inom det folkmusikfält han som kulturproducent var medskapare till. Den sjukdomstid som inleddes 1927 och varade fram till hans död 1948 hindrade Hall från att personligen delta aktivt mer än ett fåtal år i det fullt ut autonomiserade folkmusikfältet. Hall var dock, tillsammans med bland andra Jon-Erik Öst, Pelle Schenell och Thore Hårdelin d.ä., en av de främsta medskaparna och företrädarna för den spelmanstradition som gick under epitetet *hälsingelåtar*. Traditionen kännetecknas av sextondelsbaserade polskor med en klar harmonik kretsande kring huvudfunktionerna tonika-subdominant-dominant, virtuosa element som rullstråk, naturlyriska titlar, samt att låtarna ofta komponerades i B-tonarter. Denna tradition eller stil uppfattades bland allmänheten praktiskt taget som synonym med svensk spelmansmusik under första hälften av 1900-talet (Roempke 1980:276), vilket delvis kan förklaras med att det främst var hälsingespelmännen som genomförde landsomfattande turnéer (Ternhag 1992:106). Två andra faktorer var utgivning av noter och flitig medverkan i radio (Roempke 1980:276).

Fältet autonomiseras

Det finns ett flertal indikationer på att kulturproducenterna själva stegvis under 1920-talet dels skänktes och delvis grep makten över sitt eget fält. Genom den konsekreeringsprocess som ägde rum i samband med spelmanstävlingarna, spelmansstämorna och publicering i *Svenska Låtar* utkristalliserades ett antal fixstjärnor bland kulturproducenterna själva. För att beskriva den "[d] en kritiska fasen i fältets uppkomst" (Bourdieu 2000:91) som inleddes under 1920-talet i samband med att fältets agenter erövrade sin självständighet, kommer detta exemplifieras utifrån Jon-Erik Öst och Hjort Anders Olsson.

Öst föddes 1885 i Trösten, Bergsjö, och fick sitt epitet "folkmusikens apostel" genom sitt ändlösa turnerande som inte endast innefattade konsertverksamhet utan även att Öst var behjälplig vid organisering av spelmansstämmor och landskapsförbund.⁸ Hjort Anders Olsson föddes i Bingsjö, Rättvik, år 1865. Han förvaltade främst låtarvet efter Pekkös Per, men även efter andra spelmän från trakten kring Bingsjö samt låtar han lärt sig vid skogs- och sågverksarbete i Hälsingland.

7. Många av de låtar som komponerades under första hälften av 1900-talet bar namn som "Vid Ljungan" (Konstantin Dahlgren), "Rävstabäckens brus" (Viktor Öst) och "Växnans vågor" (Erik Bergsman).

8. <http://sormlandsspel.se/om-ssf/historik/>

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudklipp 2. På *fäbodvallen*. Konsert med Jon-Erik och Ester Öst på Godtemplarlokalen i Bergsjö. Detta är ett exempel på hur Öst utnyttjade sig av "artisterier" för att fånga publiken. Inspelad 1953 av Göte Söder (privat) och efterbearbetad av Thomas von Wachenfeldt (Ej utgivet)

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

9. Ernst Granhammar är intressant ur ett fältteoretiskt perspektiv då han själv kom från enklare förhållanden och arbetade sig upp till en tjänst som uppsyningsman på Nordiska museet. Utifrån hans texter och utsagor är det tydligt hur Granhammar, genom anammande av den doxa som rådde bland kultureliten vid tiden, införskaffade ett visst kulturellt kapital. Detta, tillsammans med tjänsten på det symboliskt betydelsefulla Naturhistoriska riksmuseet, genererade en auktoritet som Granhammar i hög grad utnyttjade i sin ideologiska skolning av spelmännen, samt i sin mission för folkmusiken. Intressant i sammanhanget är att somliga uppfattat honom som museichef. Hur detta uppkommit – från honom själv eller att hans till synes självsäkra personlighet inbjöd till en sådan uppfattning – är egentligen sekundärt. Intrycket av Granhammar som person, är att han var en typisk streber som troligen ej förkroppsligade ett tillräckligt socialt, kulturellt och utbildningsmässigt kapitalstarkt habitus för att erhålla tillträde till de mest exklusiva kulturella fälten och tycks främst ha fungerat som en slags förbindelselänk mellan de verkliga kulturfurstarna och kulturproducenterna.

Utmärkande för både Öst och Hjort Anders är den konsekvrering som kan följas och noteras i bland annat tidskriften *Hembygden*. Processen hade föregåtts av deras framskjutna placeringar i spelmanstävlingar, samt genom deras medverkan i hälsinge- respektive dalabanden av *Svenska låtar*. Det skall understrykas att det under folkmusikfältets tidigaste år i hög grad var frågan om en borgerlig konsekvrering, då både Hjort-Anders och Öst i hög grad upphöjdes på borgerlighetens villkor – i detta fall representerade av förgrundsgestalter inom spelmansrörelsen som Sven Kjellström, Nils Andersson och Ernst Granhammar. Särskilt Granhammar blev som spelmansrörelsens "chefsideoolog" (Ling 1980:29) och chefredaktör på *Hembygden* en viktig del i den process som innebar att folkmusikfältet blev autonomt. Han var ständigt i kontakt med kulturproducenterna själva, dels som organisatör för folkdans- och spelmansförbund samt spelmansstämmor och dels genom sitt chefredaktörskap – han var även den flitigaste skribenten i *Hembygden* under 1920-talet.⁹ Tidskriften *Hembygden* blev med andra ord en betydande faktor i konstitueringen av ett autonomt folkmusikfält, samt även en viktig konsekvrationsinstans.

Då många aktiva spelmän var prenumeranter på *Hembygden*, blev de via reportage och artiklar varse vilka agenter som lyftes fram. Hjort Anders och Öst är två av de spelmän som förekommer mest frekvent under 1920- och 1930-talen. Ternhag menar att Granhammars betydelse för Hjort Anders berömmelse "hos en bredare allmänhet [inte kan] överdrivas" (1992:151). Även Öst blev efterhand ofta föremål för Granhammars panegyriska framställningar. Till en början ansåg denne dock att Östs uppträdanden präglades av mycket svada och lite spel, men de två skulle med tiden bli vänner och Öst tillägnade, som en hedersbetygelse, både herr och fru Granhammar var sin låt. Detta kan betraktas som en medveten strategi från Öst för att, genom bibehållen vänskap med maktfaktorn Granhammar, positionera sig inom folkmusikfältet.

Öst och Hjort Anders blev tillsammans med olika spelkamrater genom sina många turnéer under första halvan av 1900-talet folkliga stjärnor och kunde från scenen sprida ett folkmusikaliskt evangelium till en växande intresserad allmänhet. Hos Öst fanns även en ständig strävan att locka fram spellusten hos spelmän som lagt ned sina fioler (Jonsson 1963:30). Det föreligger dock vissa skillnader mellan Hjort Anders och Öst, även om de gemensamma nämnarna är många. Öst var i flera avseenden en förnyare och en publikfriande artist medan Hjort Anders i allra högsta grad var en traditionsbärare. Förvisso komponerade Öst ett flertal låtar i "gammal spelmansstil", samt melodier som snarast är att jämföra med 1700-talets polonäser av Karl Michael Esser och Édouard du Puy, vilkas kompositioner återfanns i repertoaren hos många av spelmännen i Hälsingland och på andra håll. En stor del av Östs egenkomponerade melodier är dock av något modernare snitt, inspirerade av hans egen samtids klangvärld, och kännetecknas av virtuoseri som ofta snuddar vid effektsökeri. Öst var inte heller främmande för att framföra låtar från hela landet, medan Hjort Anders hade som främsta ambition att förvalta låttraditionen från sin barndoms hemby Bingsjö. Dock hade Hjort Anders, som tidigare nämnts, på sin repertoar en hel del låtar han lärt sig under arbeten i Hälsingland och likaså från de spelmän han musicerade tillsammans med i Uppland, där han levde större delen av sitt liv.

Även om både Öst och Hjort Anders främst var så kallade "estradspelemän"¹⁰ har Hjort Anders starkare status som traditionsbärare än Öst, vilket även var fallet under den tid de var verksamma. Hjort Anders ville vara rättrogen mot idealen utan att falla till föga för frestelser som "djävulsmusiken" som han trodde var "komponerad av Hin Håle själv, då han var på dåligt humör!" (Granhammar 1935:165). "Djävulsmusiken" representerades av den dåtida populärmusiken, till exempel schlager, dragspelsmusik och framförallt jazz, vilket han enligt Granhammar ansåg vara "ovärdig germansk ras och svenskt bygdefolk!" (ibid). Hjort Anders anammade i högre grad den doxa som utmärkte den tidiga spelmansrörelsen genom att framhäva sina musikaliska lärospår från den redan då mytomspunne spelmannen Pekkös Per, verksam i den – inom folkmusikfältet – lika mytomspunna byn Bingsjö. Hans dogmatiska hållning gentemot den romantiskt färgade doktrinen och underdånighet inför den borgerliga konsekrationsinstansen visade sig bland annat genom följande uttalande på frågan om notkunnsighet kunde kombineras med en föresats att bli en framstående spelman:

Nej, varför det? Men man kommer mellan två eldar [...] äkta allmogemusik det ska inte vara med noter. Fiolen ska tala och spelmannen ska vara skicklig, så han ska kunna tala med stråken. Det var det som han sade åt mig, Anders Zorn. Han ville att vår folkmusik skulle födas och det kunde inte bli genom noter, det fanns inga möjligheter sa han. (Ternhag 1992:189)

Hjort Anders förhållningssätt till de ideal som präglade det framväxande folkmusikfältet genererade ett ansenligt mått av såväl socialt som kulturellt – och framförallt symboliskt – kapital. Trots att Hjort Anders "civila" liv präglades av misskötsel av de hus och hemman han ägde och arrenderade, framställdes han ändå av Granhammar som en hårt arbetande och rättskaffens individ (Granhammar 1935:151). Denna förskönande omskrivning av hur verkligheten egentligen tedde sig är intressant ur flera aspekter. Utan tvivel torde Granhammar ha vetat hur det egentligen förhöll sig med Hjort Anders arbetsvilja i en grå och hård vardag. Men i en tid och en ideologisk kontext där manlig dygd var liktydigt med de egenskaper som kännetecknade den odalman som Erik Gustaf Geijer diktat om hundra år tidigare hade det varit förödande för Hjort Anders stigande stjärnstatus och trovärdighet som folkmusikalisk missionär om de verkliga förhållandena hade blottlagts för en större allmänhet. Med största sannolikhet insåg Granhammar att spelmansrörelsen behövde stjärnor för att kunna växa sig större och tillskrev honom därför egenskaper som inte alltid överensstämde med verkligheten.

Östs personliga särdrag för osökt tankarna till narraktiga arketyper, som exempelvis trickstern Loke.¹¹ Jon-Erik Öst var, till skillnad från Hjort Anders, tämligen öppen med sin bohemiska och promiskuösa läggning som visade sig genom fattigdom, ett kringflackande liv, rikligt intag av alkohol och en minst sagt liberal inställning till äktenskap och dess trohetslöften. Det finns inte mycket som tyder på att Öst själv försökte nedtona detta. Dock finns det exempel på hur han istället gärna framhöll aspekter som vid tiden knöts samman med konstnärsmysen – bland annat genom uttalanden där han påstår sig ha ungersk bakgrund (*Aftonbladet* 1968-01-10), medan kyrk- och

10. Begreppet *estradspeleman* har från 1960-talet och framåt har inom det svenska folkmusikfältet varit behäftad med viss negativ klang. Ofta har konceptet kopplats samman med ytligt virtuoseri som uttryckts genom så kallade "skrytlåtar" (von Wachenfeldt 2015:52). Detta är dock ingalunda nytt och endast förbehållet folkmusikfältet, utan har förekommit inom de flesta genrer. Exempelvis kritiserades Karl Michael Esser av bland andra far och son Mozart som menade att hans musik var "ytlig" (Kjellberg & Ling 1991:120).

11. *Trickstern* är en vanligt förekommande tvetydig, oftast manlig arketyper inom sagor och religioner världen över. Arketyperen kännetecknas främst av individualism, slughet, dålig impuls kontroll och en ständig strävan att utmana etablerade maktstrukturer (Griswold 1983). *Trickstern* får, på grund av en ofta låg social ställning, använda kreativitet och list för att uppnå sina mål. Välkända karaktärer som ofta sammankopplas med tricksterarketyper är Prometheus, Lucifer och Henrik Ibsens *Peer Gynt*. Ofta intar *trickstern* en roll i berättelsen som innebär att de trots sina moraliska tillkortakommanden ändå utför handlingar som är av positiv art.

släktböckerna påvisar att hans släktskap går att härleda till socknarna i nordöstra Hälsingland. Ungersk musik, som var liktydigt med romsk musik, inspirerade under romantiken ett flertal tonsättare att komponera musik *à la hungara*. Här får Johannes Brahms och hans Ungerska danser fungera som välkända exempel. Framförallt bidrog dock förmodligen uppsättningarna av Csardasfurstinnan på flera ställen i Sverige mellan åren 1916 och 1921 till exotiseringen av romerna och deras musik inom landet (Nordström 2003:66–81). Öst tycks alltså ha identifierat sig med en schablonbild av de utstötta romerna som ändå hade väckt fascination hos det borgerliga kulturetablissemanget. Detta kan tolkas som en strategi avsedd att förstärka mytbildningen kring hans egen person, vilket i förlängningen genererade symboliskt kapital.

Östs levnadsbana kan i stora drag jämföras med idén om *den förlorade sonen*, men med fadern utbytt mot den livs- och spelkamrat han fann i Ester Jonsdotter. Från att ha levt ett kringflackande och oroligt liv, fann han efter giftermålet 1935 – enligt egen utsago – en stabilitet i tillvaron (Nilsson 1969:120). Detta sammanfaller även med den metamorfos Öst genomgick från förnyare till traditionsbärare inom fältet. I takt med stigande ålder och med nya agenter inom fältet genomgick Öst en konsekvrering genom att erhålla en mängd olika utmärkelser, som bland annat Sven Kjellström-plaketten 1958 för sina insatser för folkmusiken (Sundkvist 1977:71). Från hembygdsrörelsen fick han ett erkännande då den stuga han fötts i flyttades till hembygdsgården i Bergsjö 1964. I samband med detta startades även en spelmansstämma, Östträffen, till hans ära. Repertoarmässigt tycks Öst ha bytt ut ungdomens bravurnummer mot äldre och speltekniskt enklare låtar – ett tecken på positionering inom fältet mot den mer exklusiva vänstra polen (se figur 5).

Öst var i hög grad en folkligt firad virtuos, i den meningen att den repertoar han framförde främst i yngre år var avsedd att hänföra publiken ifråga om speltekniska fyrverkerier. Antagligen är en betydande del av de historier som berättas om Öst inte helt överensstämmande med sanningen, men i ett fältteoretiskt sammanhang är det mest intressant att påvisa vad som tillskrivs agenten ifråga och vad denne själv framhåller.

Den mytbildning som uppstod kring både Öst och Hjort Anders visar på vilka tillgångar som tillskrivs värde inom fältet. Hjort Anders framställs som den trygge odalmannen och Öst karakteriseras som den bohemiske konstnären, vilket inledningsvis tycks ha skapat en viss tvehågsen inställning till honom från bland andra Granhammar. Öst och Hjort Anders kan även betraktas som två dikotomiska modeller som ändå sammanfaller med varsin romantisk arketypp. Dock kan Öst, till skillnad från Hjort Anders, placeras närmre den högra, kommersiella polen inom fältet eftersom han främst blev känd för sitt virtuoseri samt sina ibland något gycklande och mer folkliga scenframträdanden. Hjort Anders däremot tilltalade de folkmusikaliska konnässörerna genom sin med konstnärlig exklusivitet korrelerande habitus. Hjort Anders hade visserligen komponerat eller förmedlat flera av de för en bred allmänhet mest kända låtarna, som tidigare nämnda "Trettondagsmarschen" och "Gärdebylåten", men hans repertoar överensstämde – genom rikligheten av ålderdomliga polskor och marscher – i betydligt högre grad med rådande konventioner inom fältet.

Sammantaget blev de bägge spelmännen två av de mest betydelsefulla förvaltarna och missionärerna för den ideologiska idévärld som var avgörande

i struktureringen av det folkmusikaliska fältet. Trots att de på ytan uppvisade vissa skillnader är likheterna desto flera. Både Öst och Hjort Anders enades i sin negativa syn på det moderna samhället och dess uttryck. Deras respektive kapitalstarka habitus förkroppsligade även flera av det dåtida folkmusikfältets mest centrala tillgångar. Detta, tillsammans med deras artistiska kvalitéer, verkade för att de kunde inspirera, attrahera och skola in nya agenter till det folkmusikaliska fältet, inledningsvis under översyn av en extern borgerlig konsekurationsinstans.

Hjort Anders och Öst blev med andra ord genom sina såväl musikaliska som personliga egenskaper "taste makers" och "epokgörare" (Bourdieu 2000:104) eller förebilder för ett spelmansideal. Detta ideal lever i vissa avseenden kvar inom folkmusikfältet. Hjort Anders musikaliska interpretation lade grunden till den säregna spelstil som än idag karakteriserar Bingsjöspelet, med riklig ornamentering och särpräglade stråktekniker (Ternhag 1992:191–192). Hjort Anders, som uppgav att Pekkös Per själv framförde låtarna med en myckenhet av ornament, revitaliserade och uppvärderade vissa särpräglade drag i Bingsjöspelet, vilket han förde vidare till de många elever han undervisade "på gehör, annars kommer det inte inifrån" (Bey 1933 citerad av Ternhag 1992:189).

För att erhålla positionen som taste maker och/eller epokgörare (Bourdieu 2000:104) förutsätts att agenten ifråga internaliserat fältets doxa, samt tillerkänts en tillräcklig mängd symboliskt kapital. Detta möjliggör en hög positionering, varifrån agenten kan handla och (om)definiera fältets premisser. Agenter som har varit epokgörande brukar efter en tid bli "neutraliserade" (Bourdieu 2000:236). Processen benämns som "distinktionens dialektik" (a.a. 236) och innebär att epokgörande agenter tenderar att "sjunka ned i det förflutna" (a.a. 236) och bli en symbol för sin egen samtid. Med andra ord stängs agenten inne i egenkonstruerade (och definierade) normsystem och begrepp, som med tiden – för agenten själv – upphöjts till objektiva sanningar. Detta i sin tur verkar ofta för att agenten blir oförmögen att uppskatta eller ens uppmärksamma nymodigheter, vilken i sin tur leder till att agenten ifråga blir passé (neutraliserad) inom fältet.

I sammanhanget skall även nämnas spelmän som inte alltid främst ägde de artistiska färdigheter som kännetecknade de mest framträdande artisterna men som istället förkroppsligade ett viktigt organisations- och utbildningskapital. Här återfinns bland andra agenter som läraren Gustav Wetter från Katrineholm och sedermera kommunalingenjören Knis Karl Aronsson från Leksand. Dessa två hade genom sina civila värv och utbildningar skaffat sig organisatoriska färdigheter i byråkratiska och administrativa spörsmål – kunskaper och färdigheter som var nog så avgörande i formeringen och autonomiseringen av det folkmusikaliska fältet.

Förändringar och paradigm inom folkmusikfältet

Tiden mellan spelmanstävlingen i Gesunda 1906 och 1920 är, med viss nedgång under krigsåren 1914–1918, att betrakta som en första våg inom spelmansrörelsen och som upptakt till konstitueringen av ett autonomt svenskt folkmusikfält. Den andra vågen sammanfaller med organiseringen och en tilltagande institutionalisering av folkmusikfältet under 1920-talet.

Förändringarna inom folkmusikfältet kan dock inte liknas vid några revolutioner utan får snarast jämföras med vad Bourdieu benämner som "förskjutningar inom fältet" (1991:85). Förändringar och paradigmskiften sker utifrån det sociala kontrakt som bildar fältets doxa, och genom förhandlingar och strider som äger rum mellan dominerande institutioner och kapitalstarka agenter inom fältet. Kvar finns med andra ord en reproducerad kärna, bestående av ett antal centrala idéer kring ursprung, interpretation och äkthet varur förändringen hämtar sin näring och riktning.

I ett historiskt perspektiv verkar folkmusikfältets förändringar i stora drag ha korrelerat med det övriga samhällets politiska och ideologiska förändringar. Det har generellt sett, så att säga, varit "ett barn av sin tid". Detta märks bland annat i Jon-Erik Halls låtar och stämsättningar, där flertalet klingar omisskännligt av den salongsmusik som var populär och allmänt förekommande i hans samtid. Just salongsmusikens kammarmusikaliska arrangeringstekniker och musikaliska interpretation är synliga också i den mer "violinistiska" idiomatik som rådde bland många spelmän från 1920-talet och fram till folkmusikvågen på 1960- och 70-talen i såväl mindre som större konstellationer. Hall blev, som en av fältets främsta förnyare och sedermera traditionsbärare, en viktig förebild och inspirerade med sina kompositioner och arrangemang inte endast spelmän från Hälsingland utan även i övriga landet. Den nya låtstil som lanserades av Hall, med god hjälp av andra hälsingespelmän som Pelle Schenell samt kusinerna Viktor och Jon-Erik Öst svarar väl mot idén om förädling. I grunden fanns den äldre spelmannsmusiken, men med uppenbara – såväl äldre som mer nymodiga – konstmusikaliska influenser.

Hall, liksom ett flertal av spelmannsrörelsens tidiga förnyare, motsvarade bilden av en spelman som "förädlats" genom förkovran i seriös musik. Detta tillsammans med deras respektive enkla sociala bakgrund korresponderade med de ideal som rådde inom fältet. Att förkovra sig genom att studera de gamla konstmusikaliska mästare som kanoniserats under 1800-talet sågs som något positivt och stämmer även väl överens med exempelvis uppsalaromantikernas tankar kring förädling. Det är dock viktigt att poängtera att det inte förelåg något entydigt motstånd mot vare sig formell skolning eller notkunnighet (vilket kopplades samman med idén om förbildning), förutsatt att kunskaperna tillägnats utifrån folkmusikens egna premisser. Ett flertal av de mest bemärkta spelmännen var notkunniga och den dissonans detta innebar gentemot fältets doxa försvarades med att spelmännen ifråga hade förädlats – ibland genom studier på Folkliga musikskolan i Ingesund, via byakantorn eller, som i Halls fall, via korrespondenskurser. Liksom den ambivalenta syn som exempelvis Geijer uppvisade rörande arrangerad och därmed "förädlad" folkmusik framträder en uppfattning om att kultivering är något positivt om det sker – som i fallet Hall eller Öst – på spelmannens eller folkmusikens villkor.

Sammantaget kan det konstateras att Hall, Öst och Hjort-Anders nyttjade olika strategier för att erhålla symboliskt kapital och gynnsam positionering inom folkmusikfältet. Detta sammanfaller sannolikt med deras respektive utpräglade och delvis från varandra väsensskilda habitus. Halls blyga natur hade inte mycket gemensamt med varken Östs narraktiga och extroverta person eller Hjort Anders något pompösa läggning. Dock är det uppenbart

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudklipp 3. *Skansenpolskan* av Jon-Erik Öst. Inspelad och framförd av Thomas von Wachenfeldt 2017 (ej utgivet).

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

Sång till Bergsjö

WIKTOR ÖST



Fig. 5. Valsen "Sång till Bergsjö" var den sista låt Viktor Öst, född 1895, komponerade innan han avled 1947. Låten skulle han enligt spelmannen Olle Medelberg, som lärt mig låten och som lärde den av Viktor i mitten av 1940-talet, inte ha varit fullt tillfreds med. Detta då Viktor hade försökt komponera ytterligare en repris som aldrig blev färdigställd. Låten innehåller stildrag från 1900-talets salongsmusik och de modernare valsmelodierna med sina långa toner, tydliga harmonik och de kromatiska figurer som förekommer i första och andra repriserna. Låten är även med sin riklighet av dubbelgrepp typisk för den virtuosa repertoar som var populär bland spelmän i Sverige under första halvan av 1900-talet.

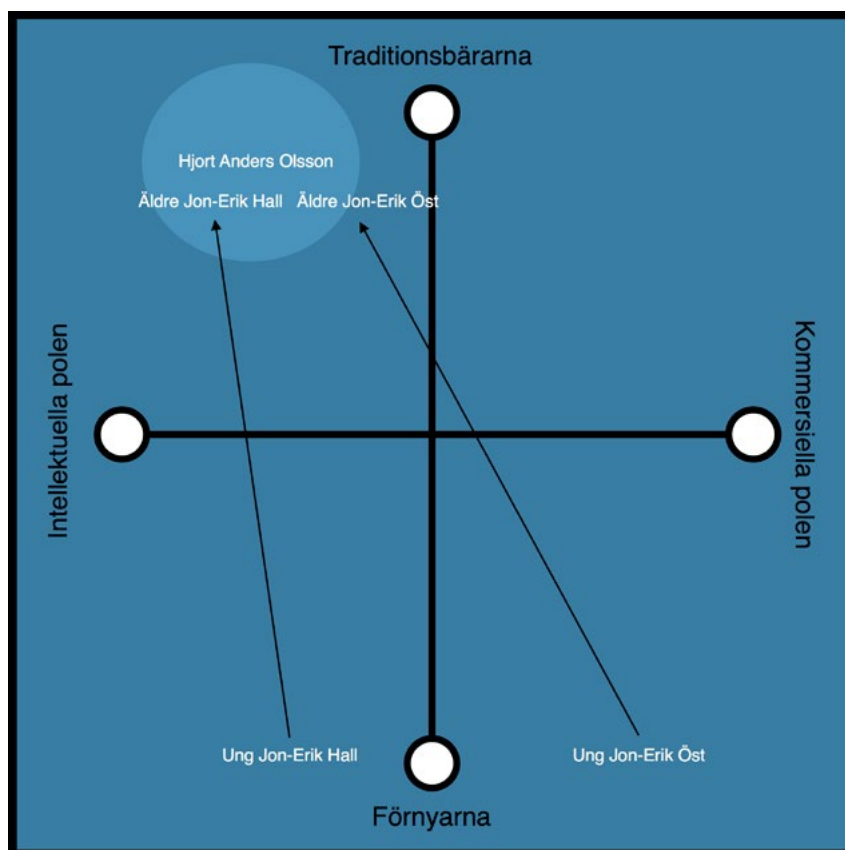
att samtliga kunde utnyttja sina personliga egenskaper för att orientera sig på ett fördelaktigt och fruktbart sätt inom fältet. De tre har trots allt ett flertal avgörande beröringspunkter. Hall, Öst och Hjort Anders var alla tre från mycket små förhållanden, födda och uppväxta långt ute på landsbygden och förvaldade en repertoar som tillmättes högt värde inom fältet. Men framförallt kan de extraordinära musikaliska färdigheter de tre ägde svårligen förbises. Såväl de låtar efter äldre spelmän som de förmedlade som den musik de själv komponerade fortsätter än idag att fångsla nya spelmän och lyssnare.

Under den period då folkmusikfältet autonomiseras sker en uppvärdering av instrumentalmusiken som dominerades av manliga utövare. Detta märks inte minst i Folkmusikkommissionens stora låtuppteckningsprojekt som resulterade i utgåvan *Svenska Låtar*, där fokus främst låg på instrumentala melodier och personliga porträtt av respektive spelman. Det märks även bland de personporträtt och reportage som publicerades i *Hembygden* under 1920–30-talen. Samtidigt skiftas fokus från vokalt till instrumentalt. Sedan de första uppteckningsprojekten av allmogens musik under 1600-talet hade den vokala folkmusiken ställts främst. Detta grundade sig i ett intresse för texten, där de tidiga göticitistiska upptecknarna närde en förhoppning om att kunna öppna en dörr till en fjärran forntid som skulle avtäcka ett storslaget svenskt förflutet (von Wachenfeldt 2015:56–58). De nygöticitistiska folkmusikvurmarna under 1800-talet hade samma föresats och det förelåg exempelvis vissa betänkligheter rörande de första utgåvorna av instrumentalmusik, *Traditioner af Svenska Folk-Dansar*, likväl som melodierna till sångerna i *Svenska Folk- Visor från forntiden*. Men då tidigare nämnda Adlerbeth argumenterat för att ”musik, lika så väl som hvarje annat uttryck av känslor, kunde utmärka götisk kraft” (Hjärne 1878:39), togs ett beslut hos medlemmarna i Götiska förbundet att även samla och publicera såväl melodier som instrumentalmusik.

Det torde ha för flertalet spelmän i spelmansrörelsens inledning ha varit en omtumlande upplevelse att plötsligt upphöjas av företrädare som åtnjöt ansenlig respekt i samhället. Detta från att spelmannen i allmänhet åtnjöt mycket lågt anseende – dels i deras egna samhällsskikt, där de utanför lördagens dans och gamman ofta sågs som lättjefyllda, sorglösa och ofta försupna lösdrivare (Ternhag 1992:32–35), men även i den religiösa sfären där spelmannen betraktades som ”[s]källko åt fan” (Jonsson 1963:8). Detta gäller mer eller mindre, som antytts, samtliga huvudpersoner i denna text. Dock finns det ett flertal undantag från detta då det gäller exempelvis klockare, militärmusiker och inte minst de häradsspelmän¹² som var verksamma i södra Sverige. I mina samtal med Jon-Erik Halls dotter Mary, framträdde en bild av Hall som en drömmare som försakade skötseln av torpet till förmån för sitt egentliga kall som spelman. Hon vittnade också om att Hall under sin levnad vann föga uppskattning varken hos sin fru Karin eller hos folket i hembyn Hassela då han allmänt ansågs som just en drömmare. Detta blev dock den egenskap som användes för att framhäva Halls storhet som spelman och kompositör då han vid sitt torp ”[t]illbakadragen och försynt” komponerade ”äktsvenska låtar”. Detsamma gäller för Öst och Hjort Anders som tillskrevs eller fick, ibland rent felaktigt, traditionellt manliga egenskaper uppvärderade. Men genom uppvärderingen av *spelmannen* som den musiske odal mannen föll det sig naturligt att de mest uppburna

12. Ibland lyfts sysslan som häradsspelman fram som något odelat positivt. I en text om den halländske spelmannen Ludvig Pålsson står det i en artikel i *Hembygden* (1923:21) att han: ”hade gott påbrå, ty både hans far och farfar voro spelmän, den senare t. o. m. ’härads spelman.’” (*Hembygden* nr. 2 1923:21). Dock kunde ibland kunde sysslan som häradsspelman även innebära att någorlunda spelkunniga medvetet hölls från tiggeri och lösdriveri (Sandgren 2008: 18–19).

Fig. 6. Schemat visar hur Hall och Öst under sin spelmanskarriär förflyttade sig från förnyarepolen mot traditionsbärarpolen. Den avgörande skillnaden mellan dem var den folklighet och artisteri som Öst ägde. Öst drog sig inte för att ägna sig åt vad som kan betraktas som tomt virtuoseri när han härmade till exempel fäbodvallen (ljudklipp 2), samt gärna använde sig av violinistiska effekter som pizzicato, sextondelslöpningar och fyrsträngsrullstråk. Dock började han senare i sin karriär mer och mer missionera för den äldre spelmansmusiken (ljudklipp 4).¹³ Hall däremot ägnade sig aldrig åt virtuoseri för sakens egen skull och hade till skillnad från Öst ett förbehållsamt tillvägagångssätt vid sina scenframträdanden. Även om Halls egna kompositioner i jämförelse med mesta annat är speltekniskt avancerade, är de i första hand konstnärligt högstående och bildade skola för många av hans samtids spelmän. Dock har Halls betydelse som traditionsbärare sällan uppmärksamats, men en stor del av standardrepertoaren efter Hultkläppen, From-Olle och många andra, samt välkända låtar som nämnda Lif-Antes polska och "Dellens vågor" är förmedlade av Hall. Hjort Anders däremot befann sig uppe i vänstra hörnet under hela sin spelmanskarriär då han primärt var förvaltare av en äldre fioltradition från främst östra Dalarna. De låtar han själv uppger sig som upphovsman till, knyter stilmässigt an till en äldre repertoar.



kulturfurstarna kom från det instrumentala delfältet i folkmusikfältet. En annan avgörande faktor kan ha varit att de som hade möjlighet att själv gripa makten över folkmusikfältet var just spelmän. De kvinnliga kulturfurstarna skulle komma 50-talet år senare.

Jag vill än en gång understryka *Hembygdens* och i synnerhet Granhammars betydelse i överlämningsfasen som innebär autonomisering av det folkmusikaliska fältet. Bourdieu benämner processen "brytningen med borgaren", vilket i ett svenskt folkmusikaliskt sammanhang delvis får omdefinieras. Den betydelse som Bourdieu lägger i begreppet borgaren skall främst tolkas som att borgerligheten var förvaltare av såväl politisk som ekonomisk makt. Detta stämmer väl överens med den borgerlighet som inledningsvis definierade det folkmusikaliska fältets strukturer och ideologiska ramverk. Dock var spelmansrörelsen i flera avseenden en produkt av ett borgerligt och klassiskt konservativt idéarb. Detta betyder att spelmansrörelsen i ett ideologiskt hänseende inte bröt med borgerligheten. Däremot, om den ekonomiska aspekten tas i beaktande, fanns ett uttalat motstånd mot kommersialiseringen i samhället som kopplades samman med den "masskultur" som kom från USA – en diskurs som var behäftad med antimodernism och en avoghet mot jazzmusik som ofta, vilket tidigare antytts, tog sig rent rasistiska uttryck (Ling 1980:27–28).

Den idealistiska och antikommersiella diskurs som kännetecknar de flesta kulturella produktionsfält återfanns alltså även i hög grad inom det folkmusikaliska fältet. Men framförallt skall brytningsprocessen tolkas i skenet av att spelmansrörelsen började lösgöra sina bindningar till ett externt maktfält och övertog makten att definiera principerna i sitt eget

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudklipp 4. *Knuss-Olles livs stycke*. Konsert med Jon-Erik och Ester Öst på Godtemplarlokalen i Bergsjö 1953 inspelad av Göte Söder (privat) och efterbearbetad av Thomas von Wachenfeldt (ej utgivet).

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

13. Den Lina som Jon-Erik nämner i inledningen av klippet är hans kusin, vissångerskan Lina Söder (1899–1976) från Bergsjö.

produktionsfält – detta genom organisering i spelmansförbund, arrangemang av spelmansstämmor och träffar, samt utgivning av egna tidskrifter och noter. Ytterligare ett avgörande faktum bör i detta sammanhang tas i beaktande: Förutsättningen för att det svenska folkmusikfältet kunde autonomiseras möjliggjordes först och främst genom de samhälleliga processer vilka skapade en marknad och därmed en efterfrågan efter folkmusik.

Frågan är *om*, och i så fall *vilka* utövare av folkmusik från idag som om hundra år, liksom 18- och 1900-talets kulturfurstar och epokgörare, har konsekrerats eller till och med apoteoserats. Kommer nutida utövare av folkmusik att ha möjlighet att uppnå samma status som en Lapp-Nils eller en Lejsme-Per och vidare: vilka strategier kommer idag och i framtiden att vara lyckosamma för att positionera sig fördelaktigt inom folkmusikfältet? Kommer det instrumentala folkmusikfältet överhuvudtaget att kvarstå som ett enhetligt produktionsfält med någorlunda enhetliga regler, eller bevittnar vi nu en klyvning av fältet till två, där det ena i huvudsak befolkas av kosmopolitiska och välutbildade *folkmusiker* som framträder på festival och det andra av provinsiella självlärda *spelmän* som helst besöker spelmansstämman? ■

Referenser

- Afzelius, Arvid August & Åhlström, Olof 1814. *Traditioner af Svenska Folk-Dansar*.
- Andersson, Olof 1963. *Hur Svenska låtar kom till – en brevväxling mellan Nils och Olof Andersson*. Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Bendix, Regina 1997. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin.
- Bourdieu, Pierre 1991. *Kultursociologiska texter*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag.
- Bourdieu, Pierre 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press
- Bourdieu, Pierre 2000. *Konstens regler – det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Broady, Donald 1998. "Inledning: en verktygslåda för studier av fält". I: *Kulturens fält*. Red. Donald Broady. Göteborg: Bokförlaget Daidalos. s. 203–215.
- Broady, Donald 2000. "Inledning". I: *Konstens regler – det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion. s. 9–28
- Charters, Samuel 1979. *Spelmännen i bilder och egna ord*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Geijer, Erik Gustaf 1814. "Inledning". I: *Svenska Folk-Visor från forntiden* (Första delen). Red. Erik Gustaf Geijer & Arvid August Afzelius. Stockholm: Strinnholm och Häggström. s. I–LXVIII.
- Geijer, Erik Gustaf & Afzelius, Arvid August 1814-1818. *Svenska Folk-Visor från forntiden* (Del 1–3). Stockholm: Strinnholm och Häggström.
- Granhammar, Ernst 1935. "Hjort-Anders 70 år". *Hembygden* 11:165–166.

Griswold, Wendy 1983. "The Devil's Techniques. Cultural Legitimation and Social Change." I: *American Sociological Review* vol 48/ 5:668–680.

Hembygden 1923:2.

Hembygden 1926: 11–12.

Hjärne, Rudolf 1878. *Götiska Förbundet och dess hufvudmän*. Stockholm: Bonniers.

Härdelin, Thore 1929. *25 spelmanslåtar från Hälsingland lätt arrangerade för två fioler arrangerade av Thore Härdelin*. Ljusdal: Eric Ericssons bokhandel.

Härdelin, Thore 1932. *Ny samling spelmanslåtar från Hälsingland lätt arrangerade för två fioler arrangerade av Thore Härdelin*. Ljusdal: Eric Ericssons bokhandel.

Iduna. En skrift för den nordiska fornålderns älskare. 1811. Stockholm: Götiska förbundet.

Jersild, Margareta & Ramsten, Märta 2008. *La Folia. En europeisk melodi i svenska musikmiljöer*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

Jonsson, Anders 1963. *Folkmusiken i Hälsingland genom tiderna*. Hälsinglands spelmansförbund.

Karlskoga tidning 11 april 1924.

Kjellberg, Erik & Ling, Jan 1991. *Klingande Sverige*. Göteborg: Akademiförlaget.

Ling, Jan 1980. "'Upp, bröder, kring bildningens fana'. Om folkmusikens historia och ideologi". I: *Folkmusikboken*. Red. Jan Ling, Märta Ramsten & Gunnar Ternhag. Stockholm: Prisma. s. 11–43.

Nilsson, Helge 1963. "Hultkläppen. En originell spelman från norra Hälsingland". I: *Hälsingerunor. En hembygdsbok* 1963. Red. Per Willehard Häger. Utgiven av Hälsingekretsen av Gästrike-Hälsinge Hembygdsförbund. s. 54–66.

Nilsson, Helge 1969. "'Spelmanskungen' Jon Erik Öst". I: *Hälsingerunor. En hembygdsbok* 1969. Red. Per Willehard Häger. Utgiven av Hälsingekretsen av Gästrike-Hälsinge Hembygdsförbund. s. 118–123.

Nordström, Sixten 2003. *Stora operetter & musikalier*. Stockholm: Dialogos förlag.

Roempke, Ville 1980. "'Ett nyår för svensk folkmusik'. Om spelmansrörelsen". I: *Folkmusikboken*. Red. Jan Ling & Gunnar Ternhag. Stockholm: Prisma. s. 263–296.

Ronström, Owe 1994. "Inledning". I: *Från Hæffner till Ling: texter om svensk folkmusik*. Red. Owe Ronström & Gunnar Ternhag. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.

Runa. En skrift för fädernelandets fornvänner. 1949. Utgiven af Richard Dybeck. Stockholm: J.L. Brudins förlag.

Sandgren, Patrik 2008. "Spelmanen – en halt och lytt ..." I: *Upptecknaren nr. 6*. Red. Charlotte Hagström & Göran Sjögård. Lund: Folklivsarkivet Lund. s. 18–23.

Sundkvist, Axel V. 1977. "Spelmansstämmor". I: *Västerbotten*. Umeå: Västerbottens läns hembygdsförbund.

Svenska Låtar. Hälsingland och Gästrikland I. Samlade och utgivna av Nils och Olof Andersson. Stockholm: Svenskt visarkiv 2000 (originalutgåva 1928).

Söderberg, Gösta 1958. *10 Hall-låtar. Komponerade och arrangerade för två fioler av Riksspelman Jon-Erik Hall, Hassela*. Göteborg: AB Nordisk folkmusik.

Söderberg, Gösta 1975. "Jon Erik Hall, Hassela". I: *Spelmän, Spelmän*. Red. Gunnar Ternhag. Stockholm: Sohlmans förlag.

Ternhag, Gunnar 1992. *Hjort Anders Olsson. Spelman, Artist*. Göteborg: Göteborgs universitet/ Hedemora: Gidlunds. Diss.

Widholm, Signe 1974. "Spelmansnotiser." I: *Bergsjö – En hembygdsbok*. Malung: Dalaförlaget Malung. s. 226–232.

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*. Luleå: Luleå tekniska universitet. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:999873/FULLTEXT01.pdf> (Besökt 20 mars 2017) Diss.

Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Stockholm: Svenskt visarkiv. Diss.

Öst, Jon-Erik 1943. *25 Östlåtar*. Ljusdal: Eric Ericssons bokhandel.

Inge Landtbom

Spelman eller dragspelare?

Spelman och dragspelare?

Wictor Johansson

Inge Landtbom – *Spelman* or Accordion Player?

Spelman and Accordion Player?

In this article, I follow the musicianship of accordionist Inge Landtbom (1922–2010), born and raised in the village Fleringe on the northern part of the island of Gotland (the largest Swedish island, located in the Baltic Sea, with a population of about 60.000 people). He was a dedicated musician, though he was not well known to a larger audience. However, Landtbom had connections to some of the older local village musicians (*spelmän*), chiefly fiddle players. These were, among others, the legendary Groddakarlarna (three brothers and their father), whose tunes he learnt through his parents. This connection ensured that he got attention from local folk music collectors as well as journalists and younger folk musicians, attention that contributed to form a public image of Landtbom as a “tradition bearer”. Some of the tunes that he played are included in published Gotlandic folk music collections. In addition, however, he played his own compositions, as well as a more modern repertoire of dance and popular music from the 20th century. The latter can be described as accordion-based dance music, a genre that has not been included in the established image of Swedish folk music. High status instrumental folk music is usually represented by traditional fiddle music from the 19th century and older, while accordion-based music in many cases has been disdained, and even regarded as a threat against older traditional music. I therefore divide Inge Landtbom’s musicianship into two different roles. The one is related to the genre of folk music (*spelman*) while the other is related to a much more varied repertoire, typical for Swedish accordion players (*dragspelare*). I argue that his relations to older Gotlandic village musicians have given him a public status as a “tradition bearer”, but that this image tends to obscure the totality of his musicianship. In a broader context, my discussion concerns what kind of repertoire is represented in published folk music collections and sound recordings, and how this selection has shaped the image of the recorded musicians – an issue which is here perceived through the prism of one specific individual. A closer study of what kinds of music Inge Landtbom actually played reveals different musical genres and a far more varied repertoire than what is reflected in the folk music collections.

Keywords: Inge Landtbom, Folk Music, Folk Music Collections, Repertoire, Tradition, Accordion, Accordion Music, Groddakarlarna, Svante Pettersson.

Ett besök hos Inge Landtbom

Märkesmännen bland spelmän som kom från norr, det var Groddakarlarna i Fleringe. Flera generationer som så småningom tog sig namnet Godman och som lät musiken klinga före arbetet på åkrarna i Fleringedalen. I går mötte jag en arvtogare till dem. Nämligen Inge Landtbom. Han var klockare i Fleringe i 40 år. I år fyller han 82, men det händer ändå att han låter fingrarna löpa över dragspelet. (Radioprogram SR Gotland 2004-01-08).

Så presenteras Inge Landtbom (1922–2010) av journalisten Eva Sjöstrand i ett reportage för Radio Gotland. Inge Landtbom var född och uppvuxen i Fleringe på norra Gotland där han också var bosatt större delen av sitt liv. Till yrket var han lantbrukare och kyrkogårdsvaktmästare, men han var också en musiker som kan sägas ha levt för och genom musiken. En skicklig men försynt musiker verksam i det fördolda. Hans musik finns inte utgiven på skivor eller i nottryck. Utöver framträdanden på danser, fester och vid några tillfällen i lokalradion spred han sin musik inom en begränsad krets av vänner, musiker och andra bekanta. Han delade gärna med sig av noter med egna och andras kompositioner upptecknade på egenhändigt linjerade notblad, liksom av blandband som han kopierat från egna amatörinspelningar med sig själv.

Ett visst mått av offentlighet och publicitet fick Inge Landtbom däremot genom släkt- och traditionsband till ett antal äldre gotländska spelmän, främst de i den gotländska folkmusikhistorien mytomspunna fiolspelmännen Groddakarlarna från Groddagården i Fleringe. Som framgår av det inledande citatet så var det Landtboms relation till spelmännen från Grodda som var anledningen till Eva Sjöstrands besök vintern 2004. Men lyssnaren får samtidigt möta en musiker som spelat och influerats av den dans- och populärmusik han själv vuxit upp och levt med. Inge Landtbom berättar om Groddaspelmännen och hur han har lärt sig deras låtar. Men han berättar också om hur han sedan början av 1940-talet gjort hundratals spelningar runt om på Gotland och spelat till dans i 35 av öns bygdegårdar. Han spelar låtar ur Groddatraditionen som förmedlats via äldre familjemedlemmar, men vi får även höra Landtboms egna kompositioner som stilistiskt skiljer sig från spelmansrepertoaren.

Här framträder inom samma person två olika musikerroller som jag i den här artikeln kommer att kontrastera mot varandra. Den ena rollen, som jag kallar för *spelmannen*, återspeglar en rad föreställningar som odlats inom folkmusikgenren där den som kan leva upp till vissa förväntningar på en viss typ av repertoar förmedlad av äldre spelmän tilldelats en särskild status. Den andra musikerrollen kallar jag för *dragspelaren*, vilken kan kopplas till den delkultur som konstituerades kring dragspelet under 1900-talet där dragspelare slutit sig samman kring en gemensam repertoar, särskilt komponerad och/eller anpassad för instrumentet, samt organiserat sig genom dragspelsklubbar, tidskrifter och skivbolag.¹ I relation till den instrumentala folkmusiken – där fiolen har haft en etablerad ställning som det självklara huvudinstrumentet – är dragspelsmusiken föga omskriven



III. 1. Inge Landtbom uppträder i Snäckers Örtagård i Kappelshamn, Gotland, sommaren 2007. Foto: Jim Sundberg

1. För ett utförligare resonemang om dragspelarnas delkultur, se Johansson 2014.

2. Denna motsättning har uppmärksamats i flera sammanhang. I boken *Dragspel – Ett kärt och misskänt instrument* ger Birgit Kjellström i ett kapitel med rubriken "Folkmusikens största fiende" flera exempel på hur dragspelet setts som ett hot mot folkmusiken (Kjellström 1976:76–84). Thomas von Wachenfeldt har (2015) utförligt kartlagt vad han med hjälp av Pierre Bourdieu's teorier kallar för ett folkmusikaliskt fält. Förutom en viss typ av låtar och instrument består fältet av organisationer, institutioner och personer vilka bidragit till att ge den klingande musiken en ideologisk innebörd. Wachenfeldt reflekterar bland annat över fältets latent ideologier beträffande vad som är att betrakta som folkmusik: "Relativt snabbt tydliggjordes även det faktum att dragspelare ej var att betrakta som spelmän, utan just *dragspelare* – och detta med en uppenbart nedsättande ton" (2015:3). Dan Lundberg och Gunnar Ternhag påpekar att allt sedan de allra tidigaste folkmusikinsamlarnas tid har den fiolbaserade musiktraditionen från 1800-talets bondesamhälle uppfattats som ett mer genuint folkligt uttryck vilket bidragit till ett för svenska förhållanden tämligen snävt folkmusikbegrepp där till exempel den dragspelsbaserade gammeldansmusiken inte inkluderats (Lundberg & Ternhag 1996:157).
3. För utförligare resonemang om för- och nackdelar med musiketnologiska studier med utgångspunkt från en enskild individ, se Lundberg & Ternhag 2000 sid 9–23.
4. I samband med Inge Landtboms bortgång tilldelades jag ett stipendium ur Wilhelmina von Hallwyls Gotlandsfond för att dokumentera hans gärning. Denna artikel bygger på intervjuer med hans vänner och spelkamrater, noter, inspelningar och arkivmaterial som jag samlade in 2010–2012 samt intervjuer och inspelningar med Landtbom som jag själv gjort eller kopierat vid tidigare tillfällen. Det insamlade materialet har jag tidigare diskuterat utifrån ett arkivteoretiskt perspektiv där jag också tecknar ett utförligare personporträtt än vad utrymmet i denna artikel tillåter (Johansson 2013). Det insamlade materialet finns idag som kopia hos Svenskt visarkiv. Intervjumaterialet har dock belagts med sekretess då det i vissa fall kan förekomma känsliga personuppgifter.

och utforskad; dessutom har den ofta fått symbolisera en negativ motpol.² Inge Landtbom spelade själv fiol som biinstrument, men det var dragspelet som var hans obestridda huvudinstrument även när han framförde en mera renodlad fiolrepertoar.

Det kan tyckas vara en konstlad och förlegad motsättning som här målas upp. För den enskilde musikern behöver det givetvis inte innebära någon motsättning att vara verksam inom olika genrer och förkovra sig i såväl äldre som en mera modern repertoar. Men här ska diskussionen ses i ljuset av det stora projektet med att samla in och bevara folkmusik som genomfördes i Sverige under 1900-talet av såväl Folkmusikkommissionen, Sveriges Radio och Svenskt visarkiv som av lokalt verkssamma eldsjälär. En sympatisk bieffekt har här varit att ett stort antal musiker som annars inte hade uppmärksamats utanför den egna hembygden eller familjekretsen presenterats inför en större publik och fått sin gärning bevarad för eftervärlden. Samtidigt har det varit en uppmärksamhet på insamlarnas villkor där uppfattningar om vad som är och vad som inte är att betrakta som folkmusik påverkat inte bara vilken repertoar som återgivits i uppteckningar och inspelningar, utan i sin förlängning också format bilden av de musiker som förmedlat repertoaren.

Mitt syfte i artikeln är att konkretisera dessa allmänna konstateranden genom en individstudie av en enskild musiker, Inge Landtbom, utifrån antagandet att ett allt för ensidigt fokus på hans relation till äldre spelmän och dess repertoar skymmer helheten i hans musikergärning.³ Jag diskuterar detta utifrån två frågeställningar. Hur har Landtbom gestaltats i den gotländska instrumentala folkmusikens historieskrivning? Och hur förändras bilden av honom som musiker när vi går till andra källor än den officiella folkmusikhistoriken? Mot bakgrund av folkmusikens historieskrivning och ideologi vill jag alltså fokusera på vad den enskilde musikern faktiskt spelar, bortom de ideologiska skygglappar som en utomstående betraktare kan anlägga. Ramen för individstudien är framför allt Svante Petterssons uppteckningsarbete under 1900-talet (för utförligare presentationer av Svante Pettersson, se Ramsten 1989 och Johansson 2009). Exemplet Inge Landtbom är ett av många möjliga; åtskilliga andra utövers faktiska musicerande är långt mera mångfacetterat än vad som återspeglas i låtsamlingar och andra publikationer.

För att få en uppfattning om hur Inge Landtbom har skrivits in i den gotländska folkmusikhistorien kommer jag att utgå från hur han presenteras i utgåvan *Gutalåtar*, som är den publikation där hans spelmansrepertoar är representerad, och den enda där han mig veterligen över huvudtaget är omnämnd. Den bild som där förmedlas kommer sedan att problematiseras med hjälp av intervjuer, inspelningar och noter.⁴ Centrala begrepp i artikeln är de två roller jag tilldelar Landtbom – *spelman* och *dragspelare*. Sammankopplat med spelmansrollen kommer jag att prata om Inge Landtbom som både *traditionsbärare* och *förnyare*. Traditionsbärbegreppet är omdiskuterat och används idag kanske snarare i en vardaglig folkmusikterminologi än i vetenskapliga sammanhang. Här använder jag det främst för att resonera kring den bild som förmedlas av Landtbom genom hans publicerade spelmansrepertoar, där han närmast framställs som en passiv förmedlare av tidigare generationer spelmäns repertoar, medan förnyaren ger uttryck för ett mera fritt och kreativt förhållningssätt till traditionsmaterialet. Jag ser dessa

två begrepp som särskilda *rolltolkningar* av spelmansrollen. Att metaforiskt tala om *roller* underlättar att se Inge Landtboms musikergärning i ett större sammanhang där jag såväl som andra, uttalat eller outtalat, har tilldelat honom olika roller. Rollerna spelman och dragspelare är alltså mina egna benämningar för att diskutera Inge Landtboms musikantskap. De används i full medvetenhet om att han själv inte nödvändigtvis identifierade sitt musicerande med den innebörd jag läser in i begreppen, eller ens titulerade sig med något av dessa.

För att konkretisera de olika ideologier som definierat vad som är att betrakta som folkmusik, och vad som förväntas av den som spelar musiken, kommer jag i diskussionen att ta hjälp av Owe Ronströms idé om att läsa folkmusiksamlingar som olika versioner av ett *folkmusikens manus*. I diskussionen om Inge Landtboms repertoar har jag, slutligen, lånat två begrepp från Gunnar Ternhag, *repertoarbild* och *fonografiska verk*. Dessa begrepp presenteras utförligare i den löpande texten.

Gotlandstoner och Gutalåtar – den gotländska folkmusikens manus

Under 1900-talet publicerades tre stora folkmusiksamlingar som har varit av central betydelse för att etablera en gotländsk folkmusikrepertoar och för den gotländska folkmusikens historieskrivning. August Fredins *Gotlandstoner* utgavs häftesvis mellan 1909 och 1933 och innehåller 727 låtar och visor jämte kortare spelmansbiografier, dansbeskrivningar och historik. Merparten av materialet har August Fredin tecknat upp efter spelmän och sångare bosatta på södra Gotland. En del låtar är hämtade ur äldre handskrivna notböcker. 2004 återutgav kulturföreningen Roxy boken i faksimil med nyskrivet förord av musiketnologerna Märta Ramsten och Owe Ronström. Svante Petterssons *Gutalåtar* gavs ut 1988 och är ett tvåbandsverk där ena delen består av 364 instrumentala låtar medan den andra består av spelmansbiografier. Merparten av materialet utgörs av Svante Petterssons egna uppteckningar, i huvudsak gjorda efter spelmän på norra Gotland. Samlingen inkluderar även avskrifter ur äldre uppteckningar och material från samtida upptecknare och kompositörer. Den första större samlingen av gotländsk folkmusik, *Pol Skor och högtidsstycken från Gotland*, utgiven redan 1879, ingår i faksimil. Merparten av de biografiska uppgifterna i *Gutalåtar* är baserade på landsarkivarien Ture Carlssons forskning. Svante Pettersson publicerade tillsammans med sin bror Ragnar Bjersby även utgåvan *Gutavisor* (1978) med liknande upplägg men där visor och biografier samsas i en och samma bok.

I förordet till nyutgåvan av *Gotlandstoner* påpekar Märta Ramsten och Owe Ronström att såväl samlingens titel som hur dess innehåll presenteras betonar landskapet ”som något större och mer abstrakt än spelmännen och deras konkreta livsmiljöer” (2004:12). De spårar denna betoning av landskapet till den ”omfattande retorik om särpräglade landskapskulturer” som växte fram under 1800-talet (ibid). Samtidigt påpekar Ramsten & Ronström att denna betoning av landskapet som sammanhållande enhet började ifrågasättas vid tiden för det förra sekelskiftet och att folkmusikupptecknare samtida

med August Fredin i större utsträckning kom att betona dels byindelningen inom landskapet och inte minst den enskilde spelmannen som individ:

Därför är det möjligt att i Dalarna inte bara tala om "dalalåtar", utan kanske hellre om "Bingsjö-" och "Orsalåtar", resp [sic!] "Hjort Anders-" och "Gössa Anders-låtar". Bland spelmän på Gotland saknar motsvarande uttryck i stort sett helt relevans. Här är det för det mesta "Gotlandslåtar" som gäller, möjligen med undantag av låtar efter Florsen i Burs och Groddakarlarna i Fleringe. (Ramsten & Ronström 2004:12)

Låt oss då stanna upp vid ett av undantagen, Groddakarlarna i Fleringe.⁵ Det finns flera bevarade låtar som tillskrivs Groddaspelmännen, och berättelserna och myterna om dem är många. Förutom att ha varit skickliga och eftertraktade spelmän så fungerade de även som läromästare för yngre spelmän. En av dessa var Uno Lindblom (1864-1920), morfar till Inge Landtbom som hade flera låtar efter morfadern på sin repertoar. Han hade dock inte lärt sig låtarna direkt från honom – Uno Lindblom dog två år innan Inge Landtbom föddes – utan det var föräldrarna, Frank och Ida Landtbom, som förmedlade morfaderens repertoar.⁶

Spelmannen och folkmusikupptecknaren Svante Pettersson upplevde utan tvekan ett påtagligt musikaliskt arv efter Groddaspelmännen. Han träffade och tecknade ner låtar efter spelmän vars kopplingar till Groddakarlarna inte låg mer än en generation tillbaka i tiden. I förordet till *Gutalåtar* hävdar Svante Pettersson att det finns "skilda, verkligt iakttagbara spelstilar här och var i mitt material – de kan vara utmärkande för en enskild spelman eller en speciell grupp", och han nämner särskilt att det finns "en Groddastil, som förts vidare i traditionskedjan" (1988:8). Titeln *Gutalåtar* är visserligen en uppenbar pendang till August Fredins föregångare, men i samlingen presenteras låtmaterialet sockenvis och inom respektive socken efter spelman – det vill säga den ordning som Ramsten & Ronström saknar i *Gotlandstoner*.⁷ För Svante Pettersson var det ett medvetet val att strukturera samlingen efter andra principer än August Fredin: "Med detta har jag velat ge uttryck för en helhetssyn på spelmansmusiken – på spelmannen, hans musik och de bygdesammanhang han ingår i" (a.a:7).

Owe Ronström har vidareutvecklat resonemanget från *Gotlandstoner* förord i artikeln "Folkmusikens manus – en läsanvisning" (2010). Ronström urskiljer där tre versioner av detta manus, från uppfattningen om folkmusik som en produkt skapad av "folket" som ett anonymt kollektiv till folkmusiken som skapad av enskilda, kreativa individer som förs vidare mellan generationer av särskilda traditionsbärare och slutligen folkmusiken som en genre bland andra, ett musikaliskt material som tolkas och reproduceras av konstnärligt skapande folkmusiker (2010:209). Ronström använder samlingar av folkmusiklåtar som en ingång till att läsa dessa folkmusikens manus och menar att "ordningssystem inte bara avspeglar kulturella mönster utan också producerar dem [...] I ett sådant ljus blir låtsamlingar ideologiska utsagor som inte bara säger något om världen, utan också gör något med den" (a.a:210).

Gutalåtar kan läsas som den version av folkmusikens manus där folkmusik är ett "resultat av särskilt begåvade individers kreativitet, som förs över till

5. Bakom det kollektiva namnet Groddakarlarna döljer sig Olof "Grodd-Ole" Larsson (1768–1837), och dennes tre söner Lars (1793–1840), Anders (1796–1876) och Jakob (1803–1884) som alla tog sig efternamnet Godman. Denna spelmanssläkt hade sin hemvist kring gården Grodda i Fleringe från mitten av 1700-talet ända till 1940-talets slut. För en mera utförlig historik kring över Groddaspelmännen, se Carlsson 1988.

6. Ida och Frank Landtbom har framförallt uppmärksammats för sin visrepertoar som finns publicerad i boken *Gutavisor*. De doku-
menterades även av Sveriges Radios Matts Arnberg under dennes inspelningsresa på Gotland i mitten av 1950-talet. Ida Landtbom trallade de låtar ur faderens repertoar som hon förde vidare till Inge Landtbom medan Frank Landtbom i likhet med sonen också spelade dragspel.

7. På Gotland används begreppet socknar snarare än byar och det är också det som Svante Pettersson använder i *Gutalåtar*.

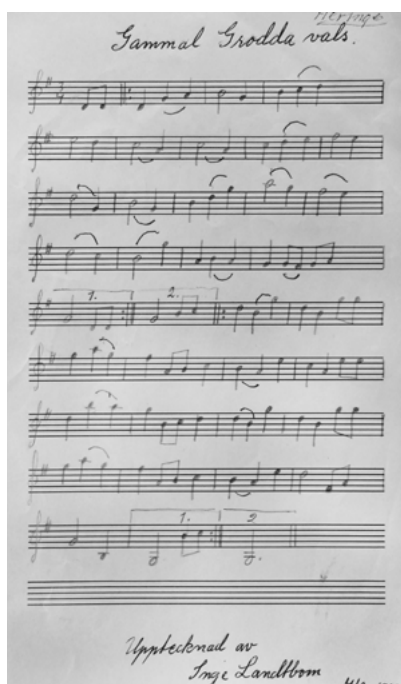
kommande generationer av särskilda 'traditionsbärare', spelmän, som får representera och reproducera 'folket'" (a.a:209). Svante Pettersson var verksam i en tid där de idéer som denna uppfattning bygger på bars fram av spelmän, folkmusikupptecknare och forskare och han hade traditionsbärare runt omkring sig, som spelkamrater och uppgiftslämnare. *Gutalåtar* kan således läsas som en avspegling av de kulturella mönster som format Svante Pettersson. Men kan Svante Pettersson och utgåvan *Gutalåtar* också sägas bidra till att ha producerat kulturella mönster? Vi tar med oss frågeställningen när vi nu återgår till Inge Landtboms roll i den gotländska folkmusikens historia i allmänhet och i berättelsen om Groddaspelmännen i synnerhet.

Inge Landtbom i Svante Petterssons arkiv

Svante Petterssons *Gutalåtar* kan utan tvekan beskrivas som hans livsverk. Det uppteckningsarbete av gotländsk folkmusik som han inledde redan på 1930-talet var slutfört och utgavs först 1988. Av bokens nära 400 låtar anges tio stycken vara upptecknade efter Inge Landtbom (en brudmarsch, två schottisar och resten valser). Merparten av låtarna har sitt ursprung i Groddatraditionen eller har direkt koppling till morfadern, med titlar som Uno Lindbloms favoritbrudmarsch. I biografidelen över gotländska spelmän finns en kort presentation av Inge Landtbom, liksom över fadern Frank Landtbom och morfadern Uno Lindblom (en motsvarande presentation av modern Ida Landtbom finns i *Gutavisor*). Vi ska återkomma till hur Landtbom presenteras i bokens biografidel men låt oss först granska den repertoar som i boken tillskrivs honom.

Svante Petterssons källmaterial till *Gutalåtar* förvaras idag på Landsarkivet i Visby. Kan vi i detta omfattande uppteckningsmaterial finna några spår av Inge Landtbom? Finns det i arkivmaterialet uppgifter som inte framkommer i den tryckta utgåvan av *Gutalåtar*? Av de låtar som i boken anges vara upptecknade efter Landtbom kan nio stycken återfinnas i arkivmaterialet. Anmärkningsvärt är dock att i källmaterialet står andra personer än Inge Landtbom som utövare av flera av låtarna. Tre låtar anges vara upptecknade efter fadern Frank Landtbom. Låten Mybbes-Medins vals anges i *Gutalåtar* som upptecknad efter Inge Landtbom. I arkivet återfinns den i en uppteckning efter spelmanen Albert Nordström från Bunge, i en version som dock skiljer sig från Landtboms. Den publicerade versionen finns inte i arkivmaterialet och inte heller några uppgifter som kopplar låten till Inge Landtbom. I arkivmaterialet anges att valsen är efter Groddakarlarna i Fleringe. Den uppgiften står inte i *Gutalåtar* men var däremot något som Landtbom själv framhöll när han spelade valsen. I arkivet finns också en vals med texten "från Grodda" som enda anteckning. Denna vals finns också utgiven i *Gutalåtar* där den anges vara upptecknad efter Inge Landtbom.

Inge Landtboms namn återfinns på tre notblad i arkivmaterialet. På Svante Petterssons uppteckning av "Algots vals" står det kort och gott "efter Inge Landtbom". De övriga är Inges egna uppteckningar av låtar ur morfaderns repertoar. En vals med titeln "Gammal Groddavals" har anteckningen "upptecknad av Inge Landtbom 4/8 1961" (Ill. 2). I *Gutalåtar* heter samma vals "Herrskapsvals från Grodda" och det var också med det namnet som Landtbom själv brukade presentera låten.



III. 2. Inge Landtboms uppteckning av "Gammal Groddavals", i Svante Petterssons *Gutalåtar* publicerad som "Herrskapsvals från Grodda" upptecknad efter Inge Landtbom. Ur Svante Petterssons arkiv, Landsarkivet i Visby.

Landtbom uppger sig själv som upptecknare av ytterligare två låtar, daterade 1984; "Sandelius schottis" och "Morfars schottis". De skiljer sig inte nämnvärt från den tryckta utgåvan. Där saknas emellertid några uppgifter från Inge Landtboms anteckningar i arkivmaterialet, framför allt en notering om att Landtbom själv har komponerat tredje reprisen till "Sandelius schottis". Enligt vad Landtbom berättat – för mig personligen, i radioprogram och på egna inspelningar – så hade även "Sandelius schottis" sitt ursprung hos Groddaspelmännen. Denna uppgift saknas i såväl arkivmaterial som i tryckt utgåva.

En rollkaraktär i folkmusikens manus

Jag ställde tidigare frågan, utifrån Owe Ronströms resonemang om ett folkmusikens manus, huruvida Svante Pettersson och folkmusiksamlingen *Gutalåtar* inte bara återspeglar utan också producerar kulturella mönster. Efter att ha granskat källmaterialet till boken har vi närmast oss ett svar på frågan. Flera av de låtar som i *Gutalåtar* anges vara upptecknade efter Inge Landtbom har Svante Pettersson av vad vi kan utläsa ur arkivmaterialet upptecknat efter andra spelmän. Spelar det då någon roll att han i den publicerade boken tillskriver Inge Landtbom dessa låtar? Samtliga dessa låtar fanns ju faktiskt på den repertoar som han lärt sig av sina föräldrar. Det vet jag tack vare att jag själv träffat Landtbom flera gånger, spelat tillsammans med honom och ställt frågor om hans repertoar och dess ursprung. Men för en som inte har den kunskapen kanske bilden av Inge Landtbom skulle påverkas negativt om han hade angetts som källa till ett mindre antal låtar, enligt logiken ju fler låtar som uppfattas som unika för den enskilde spelmannen desto bättre.

Ytterligare en detalj är nyansskillnaden mellan att en låt i folkmusiksammanhang är upptecknad "efter" eller upptecknad "av" en viss person. Om en låt är upptecknad efter en spelman så indikerar det att spelmannen besitter en folkmusikalisk expertis – han eller hon kan en uppsättning låtar eller visor som är unika för personen i fråga och som i sin tur gärna är förmedlade av någon äldre släkting eller annan auktoritet. Men det behövs en folkmusikupptecknare som kan värdera det musikaliska materialet och göra bedömningen att det är värt att bevara för eftervärlden, den som kan skriva "upptecknad av" på notbladet. Spelmannen måste med Alf Arvidssons ord "bli 'upptäckt' av en auktoritet för att få tillträde till offentligheten" (Arvidsson 2009:6).

Även om de båda orden efter och av på så sätt är värdeladdade så kan de båda rollerna de är kopplade till rymmas i en och samma person. Som vi sett i arkivmaterialet så har Inge Landtbom angett sig själv som upptecknare av tre låtar. Den uppgiften saknas i *Gutalåtar*. Hade tre låtar angetts som upptecknade "av" Inge Landtbom skulle bilden av honom också blivit annorlunda. Han skulle inte bara vara en traditionsbärare som för vidare en repertoar från äldre släktingar utan också en folkmusikupptecknare som sett värdet i att bevara musiken genom att skriva ner den på noter och förmedla låtarna vidare till Svante Pettersson för publicering. *Gutalåtar* innehåller flera låtar som ställts till Svante Petterssons förfogande av andra folkmusikupptecknare, de flesta själva spelmän. Varför Landtbom inte tilldelas samma status i boken vet vi inte. Men konsekvensen blir att han

där framstår som en passiv snarare än en aktiv förmedlare av den repertoar han lärt sig från föräldrarna.

Inge Landtbom var noga med att påpeka ursprunget till sin spelmansrepertoar och berättade gärna ifall en låt kunde härledas till Groddaspelmännen. Ett exempel är den tidigare nämnda "Sandelius schottis", där uppgiften om dess ursprung i Groddatraditionen enbart kan härledas till hans muntliga uppgifter. Han var med all sannolikhet medveten om värdet i att ha en repertoar efter de berömda spelmännen från Grodda via morfadern, men det hindrade honom inte från att ta sig den konstnärliga friheten att skriva till en tredje repris till en låt. Sammanfattningsvis blir alltså bilden av Inge Landtbom mera mångfacetterad och komplex när vi granskar källmaterialet till *Gutalåtar*. Den sträcker sig bortom bilden vi får i den tryckta versionen, där Landtbom reduceras till enbart den reproducerande traditionsbäraren. En bild som förstärks i *Gutalåtars* biografier över gotländska spelmän, där Landtbom porträtteras på följande sätt:

Inge Landtbom är kyrkovaktmästare i Fleringe. Det händer att han tar fram fiolen och spelar tillsammans med systemen Dagmar [sic]⁸, men det är dragspelet som är hans egentliga instrument. Flera av Inge Landtboms låtar har en tydlig Groddakaraktär, och det är uppenbart, att morfadern Uno Lindblom, och modern, Ida Lindblom-Landtbom, varit viktiga länkar i traditionsöverföringen. Ida Landtbom spelade inget instrument, men hon älskade att sjunga och tralla. På ett förvånansvärt troget sätt har Inge Landtbom fångat upp Groddastilen, även om dragspelet inte är det bästa uttrycksmedlet, när det gäller att få fram den stilens speciella karaktär. (Pettersson 1988:64)

Det är en kort beskrivning där det inte nämns i vilka sammanhang som Inge Landtbom varit verksam som musiker, och inte heller något om en eventuell repertoar utöver spelmanslåtarna eller om eget komponerande. Det har förmodligen inte varit Svante Petterssons medvetna avsikt, men den korta presentationen framstår snarare som en idealiserad bild av spelmannen som traditionsbärare än ett heltäckande musikerporträtt.

Vi skulle alltså kunna hävda att i *Gutalåtar* produceras ett kulturellt mönster, där Landtbom lite metaforiskt kan sägas ha skrivits in som en rollkaraktär i ett folkmusikens manus med uppgift att vara traditionsbäraren som för vidare låtar från de kreativa individer (i det här fallet Groddaspelmännen) som fått status att representera folket. *Gutalåtar* som låtsamling blir då, för att tala med Owe Ronström, "till en [sic!] slags program för upprättandet av en folkmusikalisk 'värld', en kronotop eller ett mindscape som musiken ska anses höra hemma i eller representera" (Ronström 2010:210).

Här kan invändas att jag bara har granskat tio låtar och en musiker i en samling som innehåller flera hundra låtar upptecknade efter eller komponerade av ett stort antal musiker. Men syftet är inte att granska samlingen *Gutalåtar*, utan att diskutera vilken bild den förmedlar av en enskild person. Som påpekats är *Gutalåtar* det enda publicerade material där Inge Landtbom förekommer vilket innebär att bokens presentation starkt bidragit till att forma en offentlig bild av honom.

8. Det korrekta namnet på systemen är Dagny.

Traditionsbärare eller förnyare?

Jag har nu vid ett antal tillfällen använt begreppet traditionsbärare, och läsaren har kunnat utläsa det som att Inge Landtbom har en uppsättning låtar på sin repertoar som han fört vidare till eftervärlden som en länk i en obruten kedja från de legendariska spelmännen från Grodda.

Alf Arvidsson diskuterar i förordet till antologin *I rollen som spelman* traditionsbärare som vetenskapligt begrepp, lanserat av folkloristen Carl Wilhelm von Sydow, och hur det använts som ett sätt att "fokusera på att kunskap måste vara förkroppsligad hos individer för att kunna existera, och att det funnits en estetisk specialisering även inom den utifrån sett så homogena bondebefolkningen" (2009:6). Även Gunnar Ternhag uppmärksammar traditionsbärbegreppet i sin avhandling om spelmannen Hjort-Anders Olsson och varnar för att begreppet "lockar brukaren att betrakta individen som en närpå utbytbar länk i en traditionskedja" (Ternhag 1992:19). En slavisk tolkning av begreppet skulle innebära att spelmannen måste ha "en aldrig sviktande respekt för traditionen, vidare en lika opåverkbart känslomässig distans till sångtexter och spelstilar – allt i syfte att behålla traditionsstoffet intakt" (a.a:20).

I fallet Landtbom vore resonemanget drivet in absurdum att hävda att de låtar som fiolspelmanen Uno Lindblom lärde sig på 1800-talet förts vidare i oförändrad form via Ida Landtboms trallande till dragspelaren Inge Landtbom, inte bara vad gäller melodi utan även rytm, tempo, fraseringar och ornamentik. Vad Uno Lindblom tog med sig för speltekniskt utmärkande drag från sin lärotid hos Groddaspelmännen vet vi inte, och inte heller vad som var karaktäristiskt för honom som spelman. Däremot finns det möjlighet att granska de följande länkarna i den omtalade traditionskedjan.

I en inspelning med Ida Landtbom som Svante Pettersson gjorde på 1950-talet finns några instrumentallåtar bevarade, bland annat den tidigare nämnda "Sandelius schottis" (ljudexempel 1). Ida Landtboms version av "Sandelius schottis" präglas – så klart – av det vokala framförandet. Hon trallar låten i ett raskt tempo, men i ett lågt tonläge som ger en suggestiv känsla även om det stora tonomfånget tvingar henne att emellanåt gå upp i falsett. Melodin bygger på ackordtreklanger i tämligen repetitiva rytmiska figurer, men i andra repriserna bryts det rytmiska mönstret under vissa takter av några längre utdragna toner. Dessa toner framför Ida Landtbom med en glissandoartad frasering som med viss fantasi kan tolkas som en imitation av fiolens stråkföring.

Inge Landtboms version av samma låt (ljudexempel 2) – så som han mer eller mindre identiskt framför den i olika inspelningar gjorda med flera års mellanrum – skiljer sig från moderns. Dels har han gjort vissa förändringar i såväl melodik som rytmik, och som tidigare nämnts skrivit till en tredje repris. Men framförallt är det framförandet på dragspel som – så klart – ger låten en helt annan karaktär. Ackordsackompanjemanget gör låten mera taktfast och några väl avvägda mollparalleller ger variation till melodin. På typiskt dragspelarmanér förstärker han vissa fraser i melodin genom att låta hela ackord klinga med som på så sätt bildar fragmentariska andrastämmor och den suggestiva känslan i moderns version saknas i framförandet. Den egenkomponerade tredje repriserna är melodiskt en variation på andra

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudexempel 1. Ida Landtbom framför Sandelius schottis. Inspelat av Svante Pettersson, okänt årtal.

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

reprise, men med ett tonartsbyte och rörligare rytmik ger den låten en förlösande effekt. Det låter snarare som en låt komponerad av Carl Jularbo eller någon annan av 1900-talets kända dragspelare än som musik från 1800-talets bondesamhälle.

Så kan vi fortsätta att analysera Landtboms utförandepaxis. Uppenbart är att klingande exempel kontrasterar mot beskrivningen i *Gutalåtars* spelmansbiografi, där läsaren bibringas uppfattningen att Inge Landtbom återgav en specifik och ålderdomlig Groddastil. Dragspelet beskrivs där närmast som en försvårande omständighet, underförstått att fiolen lämpar sig bättre för att framhäva det som Svante Pettersson uppfattade som typisk Groddakaraktär.⁹ I *Gutalåtars* presentation av Inge Landtbom framgår det att han även kunde spela fiol. Men det finns inget som talar för att han använde fiolen för att framföra sin folkmusikrepertoar på ett mera traditionellt sätt, eller att han föredrog att spela dessa låtar på fiol.¹⁰ I en intervju för Radio Gotland resonerar han så här när han får frågan om valet av huvudinstrument:

Intervjuare: *Spelar du bara dragspel?*

Inge Landtbom: *Nja, för det mesta. Lite fiol nån gång ibland men det blir inte så mycket av med det.*

Intervjuare: *Vad är det som gör att du fastnat för dragspel tror du?*

Inge Landtbom: *Det är lite roligare när man spelar ensam då. Man kan få ut lite mer harmonier och så.* (Radioprogram, SR Gotland 1983-03-26)

Mitt intryck efter att ha lyssnat på flera inspelningar med Inge Landtbom – i förekommande fall av samma låt gjord vid skilda tillfällen, och efter att själv ha spelat ihop med honom – är att han i dragspelet såg såväl tekniska som estetiska förutsättningar som han mycket medvetet använde för att göra genomarbetade arrangemang av de låtar han lärt sig av föräldrarna och att inspirationen nog i första hand kom från 1900-talets många populära och inflytelserika dragspelare snarare än 1800-talets bondespelmän. Jag har inte heller hört honom göra anspråk på att behärska och förmedla någon genuin spelstil typisk för Groddarepertoaren, vare sig vid de tillfällen som jag personligen träffade honom eller i de intervjuer som finns bevarade i Radio Gotlands programarkiv.

Alf Arvidsson påpekar om traditionsbärarbegreppet att det ”var produktivt fram till 1970-talet då dess begränsning, bilden av den estetiska specialisten som enbart en reproducerandekraft utan egen kreativitet, blev uppenbar” (2009:6). Som vi har sett framstår Inge Landtbom som en nog så kreativ musiker, med förmåga att både förvalta ett musikaliskt arv och anpassa det till sin egen musikaliska skaparförmåga. För att återknytta till diskussionen om ett folkmusikens manus så kan Landtbom lika gärna placeras i den riktning där begreppet tradition ses som ”en bank av låtar, stilar, uppförandemanér och historier”, där folkmusik blir ”en genre bland andra genrer, en repertoar att ösa ur för fria, konstnärligt skapande individer, folkmusiker, som använder den för att reproducera sig själva” (Ronström 2010:209). Om spelmanen Inge Landtbom kan ses som en rollkaraktär i ett folkmusikens manus skulle vi alltså kunna

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudexempel 2. Inge Landtbom, ackompanjerad av Arne Johansson på gitarr, spelar Sandelius schottis under ett framträdande på Groddagården i Fleringe. Inspelat av Sverker Eriksson och Tommy Lundberg (SR Gotland) i juni 1977.]

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

9. En liknande uppfattning uttrycker Svante Pettersson i en inspelning för dåvarande Uppsala landsmålsarkiv, ULMA. I presentationen av en Groddavals som han tecknat upp efter dragspelaren Sigurd Othberg kommenterar han att ”han spelade den faktiskt riktigt bra för att vara på dragspel” (Institutet för språk och folkminnen, accessionsnummer bd09435).

10. Jag har inte själv hört Inge Landtbom spela fiol. När jag träffade honom hade han slutat spela fiol och han spelar inte heller fiol på någon av de många inspelningar jag gått igenom. I mitt intervjumaterial framgår det att han överlag var nyfiken på olika instrument och han spelade även gitarr och orgel. Förmodligen var fiolen ett av flera biinstrument som han dels kunde alternera med när han spelade i olika konstellationer och som han kunde använda när han gjorde egna inspelningar (se fotnot 11).

se traditionsbäraren och förnyaren som två olika sätt att gestalta denna spelmansroll. Men den bild av traditionsbäraren som så starkt framträder i *Gutalåtar* gör att den konstnärligt och självständigt tänkande förnyaren blir osynlig för betraktaren.

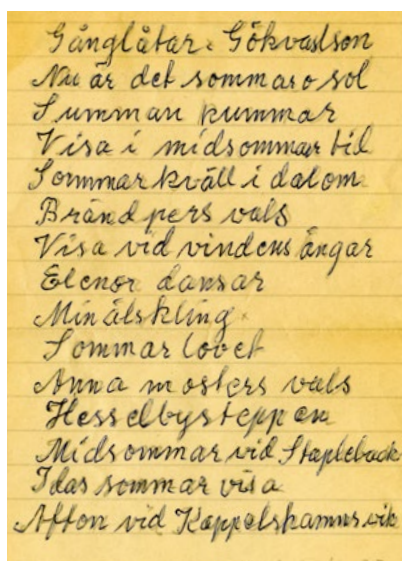
En annan repertoar och tradition

Så här långt har jag uppehållit mig vid Inge Landtboms spelmansrepertoar och problematiserat bilden av spelmansrollen så som den förmedlats av folkmusikupptecknaren Svante Pettersson. Men oavsett om vi ser honom som enbart en förmedlare av ett äldre folkmusikmaterial eller som en kreativ musiker med ett fritt förhållningssätt till de låtar han lärt av äldre familjemedlemmar, så vore det orättvist att enbart betrakta Landtbom som spelman. I själva verket var de låtar som kunde härröras till morfadern och Groddaspelmännen en mycket liten del av en långt mer omfattande och varierad repertoar.

Gunnar Ternhag menar att genom att studera en musikers repertoar kan man också utläsa ”information om individen, hans/hennes omgivning och samspelet dem emellan” (Ternhag 1992:196). Samtidigt påpekar Ternhag svårigheten att få en helhetsbild av en enskild musikers totala repertoar, särskilt om den dokumenteras av andra än utövaren själv. Han använder därför begreppet repertoarbild, en term som ”signalerar att en samling visor eller instrumentalmelodier efter en viss person trots allt utgör ett urval” (a.a.:199). Repertoarbild är ett användbart begrepp för att belysa Inge Landtboms musik, inte minst för att vidga blicken från ett allt för ensidigt fokus på hans spelmansrepertoar.

I folkmusiksamlingen *Gutalåtar* gestaltas repertoarbilden av förklarliga skäl av en för Inge Landtbom unik folkmusikrepertoar. I Sveriges Radio Gotlands programarkiv hör vi honom framför allt spela låtar efter morfadern och andra spelmän från hemtrakterna på norra Gotland samt egenkomponerat material. Ofta deltar han för att ge en lokal förankring till olika hembygdsreportage, vilket återspeglas i en repertoar som förefaller noga vald efter tillfället. Flera av Landtboms egna kompositioner har till exempel titlar som geografiskt anknyter till hemtrakterna runt norra Gotland som ”Fleringesnoa”, ”Mölnerminnen” och ”Afton vid Kappelshamnsviken”. En repertoarstudie baserad på radioframträdandena skulle alltså även inkludera kompositören Inge Landtbom i repertoarbilden. Men samtidigt kan vi ana att det snäva geografiska perspektivet innebär att den ändå inte återspeglar helheten i hans repertoar.

Bäst uppfattning om bredden i Inge Landtboms repertoar får vi förmodligen genom de många amatörinspelningar han gjorde med sig själv från 1960-talets början och framåt. Jag utgår från fyra kassetband med inspelningar gjorda mellan 1962 och 2007. Med Gunnar Ternhags terminologi väljer jag att betrakta dessa inspelningar som ”fonografiska verk” och som ”en musikteknologisk konstruktion, utförd med konstnärliga, teknologiska och därtill oftast kommersiella hänsyn” (Ternhag 2009:27). Det sistnämnda saknas visserligen här, och utrymmet tillåter inte att jag uppehåller mig vid de teknologiska aspekterna. I stället vill jag ”identifiera de handlingar och motiv som ligger bakom apparaternas användning” för att dels få kännedom



III. 3. Inge Landtbom tycks ha varit noga med att välja repertoar efter tillfälle. En bevarad låtförteckning från en spelning vid ett midsommarfirande, daterad den 23 juni 1995, visar på ett somrigt repertoarval.

om Inge Landtboms repertoar och dels se hur han presenterade denna repertoar för specifika åhörare (ibid).¹¹

Inspelningarna har Inge Landtbom sammanställt till sina vänner Gerd och Gunnar Hedlund. Det utmärkande för innehållet banden är en brokig repertoarbild – alternativt kan vi dela in innehållet i flera olika repertoarbilder. Utöver spelmanslåtar, företrädesvis ur den gotländska traditionen, märks ett stort inslag av Landtboms egna kompositioner som utan undantag kan placeras i gammeldansgenren (jfr ljudexempel 3). Vidare finns det flera kompositioner av kända dragspelare som Carl Jularbo, Ragnar Sundquist och Pietro Frosini, bland dessa såväl gammal dansmusik som mer virtuos uppvisningsmusik. Landtbom framför även konstmusik, jazzstandards samt schlager och populärmusik som han har arrangerat för att framföras på dragspel. En stor del av innehållet kan sammanfattas som en tämligen konventionell dragspelsrepertoar.¹²

Det varierade innehållet antyder att han velat visa på bredden i sin repertoar. Men det handlar ändå om ett urval anpassat för att tilltala två konkreta åhörare. En hel kassettsida upptas till exempel av inspelningar där han ackompanjerar sina sjungande föräldrar. Makarna Hedlund är bosatta i Inge Landtboms barndomshem, gården Mölnar i Fleringe. De har forskat om gårdens historia och dess tidigare invånare. Förmodligen är det av den anledningen som Landtbom inkluderat inspelningarna där föräldrarna medverkar. Han har också valt ut ett relativt stort antal inspelningar där han spelar i olika konstellationer tillsammans med andra musiker. Det ger oss en uppfattning om Inge Landtboms musikaliska umgänge och antyder också att repertoaren såg olika ut beroende på med vem han spelade.

Låt oss därför möta några av de spelkamrater till Inge Landtbom som jag intervjuat. De var samtliga vänner till honom, ur olika generationer, och som han spelat med i olika utsträckning under olika epoker i livet. Valet av informanter kan således sägas täcka in en stor del av Landtboms musikliv även om det inte representerar hela hans musikaliska umgängeskrets. När vi låter de få ordet kommer vi att fortsätta röra oss bort från spelmansrepertoaren, om än inte lämna den helt.

Dragspelaren Gunnar Godman var Landtboms nära vän och spelkamrat i över 70 år, och vid intervjutillfället hade han fyllt 90. Han har själv spelat mycket folkmusik och har en bestämd uppfattning om spelmanen Inge Landtbom, som stämmer väl överens med idealbilden av traditionsbäraren:

Inges morfar gick och lärde vid Grodda-Jaken, så han fick lära sig dåtidens finesser med stråkföring och sådan där grejer [...] Inge hade liksom av sin morfar, han hade lärt de låtarna riktigt va. Du vet att det kan ju förfuskas ju längre det kommer från fadershuset men Inge han hade nog originalen så nära det kunde bli. Så vi spelade många Groddavalser och polskor. (Intervju med Gunnar Godman 2012)

Men när Gunnar Godman som tonåring cyklade de dryga två milen från Rute till Inge Landtboms föräldrahem för att öva dragspel tillsammans så var det inte spelmanslåtar som traderats gehörsvägen från äldre generationer som var den huvudsakliga inspirationskällan:

► Klicka för att spela ljudklipp

Ljudexempel 3. En av Inge Landtboms många egna kompositioner, "Fleringevalsen", inspelad och framförd av honom själv 1979.

För att lyssna på det inbäddade ljudklippet behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av ljudklippet finns att ladda ner här.](#)

11. Inge Landtboms flitiga bruk av inspelnings-teknik för att reproducera sig själv vore i sig värt en studie. Bandspelaren tycks ha varit något av ett sällskap för honom, och när spelkamrater kom på besök skulle musikstunden spelas in.. Han gjorde också egna påläggsinspelningar, där han spelade in duetter med sig själv eller lade till andra instrument än dragspelet genom att spela upp en inspelning från en bandspelare och spela in på en annan samtidigt som han själv spelade till. Merparten av mina informanter har berättat att de fått "blandband" av honom, liknande de som används för diskussionen i denna artikel. Det hade varit intressant att utförligare diskutera såväl den tekniska framställningen av banden som val av låtar och hur de presenteras för lyssnaren. Värt att notera är till exempel att dessa band är just sammanställningar av redan existerande inspelningar. Vi kan alltså anta att Landtbom hade gjort inspelningar som han var särskilt nöjd med eller av andra skäl ville förmedla vidare. En utförligare studie av Inge Landtboms inspelningar kan alltså inte begränsas till enbart den inspelade repertoaren – om det bara var vissa låtar han ville förmedla kunde han ju lika gärna ha spelat in de på nytt – utan även själva inspelningarna betraktade som just fonografiska verk och exempel på mediehistoria är intressanta.
12. För utförligare resonemang om dragspels-repertoar, se Lundberg et al 2000 och Johansson 2014.

Du förstår att på den tiden då gav Andrew Walter ut en sådan där korrespondenskurs. Och den tog Inge och beställde, och jag beställde också en sådan där korrespondenskurs så jag har ju jobbat mycket efter Andrew Walters teknik. Och det är rätt mycket man får ändra på ifrån gehörsspel till mer avancerad notspelning. (ibid)

Under 1940- och 50-talen spelade Godman och Landtbom på danser runt om på norra Gotland. Här gällde det att leva upp till danspublikens önskemål, och dit hörde inte Groddapolskor:

Då kom ju foxtroten, och tango och vals. Och sedan kunde vi lägga emellan med schottis, men även hambo var ganska populär. Mycket av den svenska schlagern som gick var trevlig att spela. Tangon var väldigt populär. (ibid)

Everts kvintett bildades 1997, är baserad i Växjötrakten och spelar schlager och populärmusik från 1930- 40- och 50-talen. På sin webbplats skriver gruppen att "Everts Kvintetts fick sin första dansrepertoar av storspelmannen Inge Landtbom från Fleringe på Gotland" (<http://www.kultra.se/eq.html>). Mikael och Malin Fernholm spelar gitarr respektive tvärflöjt i kvintetten. De lärde känna Landtbom under semestervistelser på Gotland och de blev goda vänner. De berättar att Inge Landtboms genrekännedom var en viktig källa till inspiration när Everts kvintett bildades:

MiF: Sen hamnade vi i den genren som Inge var så duktig på. Inge spelade ju också modernare svensktoppslåtar men hans uppväxets musik är ju precis den vi spelar i Everts kvintett. Det hade han liksom med sig från när han blev dragspelare [...]

MaF: Inge tipsade om repertoar, "kan ni inte ta den här, den här passar ju kvintetten". Jag tror vi har två stora pärmor med noter som vi har fått av Inge. (Intervju med Malin & Mikael Fernholm 2012)

Mats Lundgren bor i Fleringe där han är född och uppvuxen. Släkten innehåller flera generationer musiker. När Mats Lundgren som barn började intressera sig för att spela dragspel tog han kontakt med Landtbom. Trots många års åldersskillnad blev de nära vänner och spelkamrater, och framförallt under 1980-talet spelade de mycket tillsammans på danser och fester. Mats Lundgren beskriver den gemensamma repertoaren som varierad:

Det var blandad kompott. Inge tyckte väldigt mycket om att spela dansmusik, även om han spelade gammalt också. Han lyssnade jämnt på Svensktoppen och skrev ner låtar från radion på noter. Sedan använde han ju de låtarna som han tyckte var bra när han var ute och spelade på kalas. Men likväl höll han på mycket med det gamla, de här Groddalåtarna bland annat, och sina egna låtar, Mölnerminnen och de här. Det gick lite i perioder. Ibland var det kul att spela Jularbolåtar till exempel. Det var väldigt blandat med hans musik. (Intervju med Mats Lundgren 2012)

Mats Lundgren framhåller Inge Landtboms egensinnighet som dragspelare, och menar att han själv har tagit intryck av hans spelstil:

Något som satte sin prägel kring honom var att han använde mycket harmonier i basarna. Han hade inget accordeonspel men han spelade väldigt mycket med basarna, och hittade harmonier, brytningar och septimackord och sånt som förhöjde alltihop och gjorde att man lyssnade till lite extra. Det vet jag ingen annan dragspelare som spelade på basarna så som han gjorde. Han hoppade ofta från underkanten till överkant, det var många gånger han for som en vettvilling med näven och var flink, och att kunna komma på alla löpningar och harmonier [...] Det som han har lärt mig har satt prägel på mig, det tycker jag att jag känner. (Ibid)

När vi närmar oss Inge Landtbom genom hans spelkamrater ser vi alltså en bild som kontrasterar mot spelmannen som vi mötte i *Gutalåtar*. Folkmusiken finns med. Men vi möter framförallt en musiker som lär sig noter och musikteori via korrespondenskurser, vars kursbrev gav honom och tusentals andra vetgiriga dragspelare vid samma tid en gemensam grund att stå på. Han lever upp till danspublikens krav på en samtida repertoar som han håller uppdaterad med radions hjälp. I den mån han förmedlat repertoar och spelsätt till yngre musiker så handlar det om en tradition från 1940-talet och om en personlig och egensinnig stil som dragspelare.

Spelman och dragspelare – avslutande diskussion

I den här artikeln har jag målat upp olika bilder av en och samma musiker där Inge Landtbom gestaltar två olika roller – spelmannen och dragspelaren. I granskningen av spelmansrollen är det en bild med olika nyanser som träder fram, som inom sig rymmer de två rollgestaltningarna traditionsbäraren och förnyaren. Som när det gäller många andra musiker står dessa rollgestaltningar i ett dialektiskt förhållningssätt till varandra. Det var utan tvekan betydelsefullt för Landtbom att kunna hävda ett spelmansarv från välkända gotländska spelmän. Det gjorde honom delaktig i ett större sammanhang, i den gotländska folkmusikhistorien, men det gav honom också en uppsättning låtar där hans egen musikaliska kreativitet fick utlopp. Trots det nog så intressanta spänningsfältet inom spelmansrollen vill jag avslutningsvis rikta uppmärksamheten mot den del av Inge Landtboms musikantenskap som inte rymts inom folkmusiken.

Folkmusikbegreppet har ofta definierats utifrån vad som inte ansetts som folkmusik. Dan Lundberg diskuterar i artikeln *Folkmusik en definitionsfråga* (2010) hur Folkmusikkommissionen, organisationen bakom det stora standardverket *Svenska låtar*, påverkat folkmusikbegreppet, där romantikens tankar om en bortdöende folkkultur hotad av den framväxande industrialismen var vägledande. Lundberg illustrerar tidens tankegångar genom att ställa ett antal begrepp emot varandra, enligt principen god – dålig (Lundberg 2010:235):

Gammal—Ny
 Ursprunglig—Modern
 Naturlig—Konstlad
 Land—Stad
 Moll—Dur
 Polska—Polka
 Marsch—Foxtrot

Här definieras alltså god och dålig musik av lättöverskådliga motsatser. Populärmusik, gammeldans och dragspel representerar alla dålig musik och innebar därmed ett hot mot folkmusiken (ibid). Dan Lundberg påpekar att de tankegångar som fick ett organisatoriskt uttryck i Folkmusikkommissionens verksamhet påverkat folkmusikbegreppet ända in i vår egen tid: ”Genom sin tydliga inriktning på instrumentalmusik, på den geografiska indelningen, på vissa låttypen och vissa sanktionerade instrument, har FMK på ett påtagligt sätt snävat in begreppet” (Lundberg 2010:236). Så har till exempel den gammeldansrepertoar som är intimt förknippad med dragspelet aldrig riktigt inkluderats i folkmusikbegreppet, trots såväl stilistiska som funktionella likheter (se Lundberg & Ternhag 1996:157–160).

Även om den kategoriska uppdelningen i god och dålig musik kan ses som en ideologisk konstruktion skapad över huvudet på de utövande musikerna har den utan tvekan haft betydelse även i musikerkets kretsar. Gunnar Ternhag beskriver till exempel hur Hjort-Anders Olsson blev alltmer mån att framhålla sig själv som den genuine spelmannen i takt med att hans popularitet som offentlig artist tilltog. Ternhag menar att utanför den egna hembygden vilade Hjort-Anders Olssons karriär ”på en uppskattning från folkmusiksamladets ledande kretsar” (Ternhag 1992:131). Ett sätt att vinna uppskattning var då att tydligt ta avstånd från jazz och dragspelsmusik.

Hos Inge Landtbom tycks inte några liknande ställningstaganden ha funnits, och som vi har sett passar det schematiska antingen/eller-resonemanget inte heller in på honom – han kan snarare sägas ha haft en fot på vardera sidan av värderingsskalan. För honom fanns det förmodligen ingen anledning att motivera sitt musicerande med ideologiska ställningstaganden. De som kände Inge Landtbom skulle nog hävda att det vore honom rent främmande. Han var inte en de stora ordens man, men genom den praktik vi granskat går det att få en uppfattning om musikens betydelse för honom. Efter att ha intervjuat flera av hans vänner, lyssnat på inspelningar och inte minst själv spelat och samtalat med honom så är min uppfattning att spelmansrepertoaren och de egna kompositionerna låg honom särskilt varmt om hjärtat. Det var en repertoar som han gärna visade upp och det var förmodligen en viktig del av hans identitet som berättade något om honom själv.¹³ Men inget tyder på att han värderade dessa låtar annorlunda än sin övriga repertoar rent stilistiskt eller genremässigt. För Landtbom var musicerandet i sig det viktiga, att finna låtar som passade och var roliga att spela på dragspelet. I den bemärkelsen var en Groddapolska från 1800-talet inte mer värd än en modern schlager. Valet av repertoar anpassades också beroende på med vem och var han spelade, där samspelet och den sociala samvaron med andra musiker var minst lika viktig som vilka låtar som spelades.

13. Ett exempel i mitt material är ett antal filmer och noter som jag fått av Terri D. Smith-Weller, en avlägsen släkting till Inge Landtbom (och en av få nu levande släktingar till honom) bosatt i Seattle, USA. Som så många svenskättade amerikaner har hon sökt sina svenska rötter och sommaren 2007 besökte hon Inge Landtbom. Av nio låtar som han valde att spela, och som Terri D. Smith-Weller filmade vid tillfället, var fem egna kompositioner och tre Groddalåtar. Ett förmodligen givet låtval för att i klingande form berätta något om sig själv och släktens historia. En reflexion från mina egna möten med Inge Landtbom är att oavsett vilka låtar vi spelade tillsammans eller resonerade om ville han gärna framhålla sina egna kompositioner.



Videoexempel 1. Inge Landtbom spelar sin egen komposition "Åfton vid Kappelshamnsviken", inspelad sommaren 2007. Trots att den höga åldern påverkar fingerfärdigheten märks noggrannheten i framförandet. Inspelning: Terri D. Smith-Weller.

För att titta på den inbäddade videon behöver du ha [Adobe Acrobat Reader](#) och [Adobe Flash Player](#) installerat på din dator.

[En onlineversion av videon finns att titta på här.](#)

Men som vi har sett har folkmusikens placering på den "goda" sidan av skalan ändå varit betydelsefull för Landtbom. I den mån han har uppmärksamats som musiker utanför den egna kretsen har det gärna varit som just förmedlaren av ett äldre folkmusikmaterial – med bieffekten att stora delar av hans musikantskap osynliggjorts. Jag är själv inget undantag. När jag tog kontakt med Inge Landtbom i början av 2000-talet hade jag sedan en tid fördjupat mig i den gotländska folkmusiktraditionen. Jag hade nog en naiv förhoppning om att med traditionsbärares hjälp hitta några nya guldkorn ur den gotländska folkmusikens skattkammare. Vid mitt första besök hos Landtbom sommaren 2003 spelade jag in ett tiotal låtar, där han främst spelar den repertoar som återges i Svante Petterssons *Gutalåtar* och några gotländska standardlåtar. På en inspelning från ett besök två år senare spelar vi tillsammans. Repertoaren består av vals, schottis, marsch och tango, de flesta Inge Landtboms egna kompositioner. Jag ackompanjerar på gitarr med distinkta, dämpade efterslag. Gammeldanssvänget är omisskännligt. Inspelningen avslöjar att mitt fokus här har förflyttats från spelmannen till dragspelaren Inge Landtbom. Men för Landtboms musikergärning vore det nog mest rättvisande att bortse från alla ideologiska konstruktioner och beskriva honom som både spelman och dragspelare. ■

Referenser

Otryckta källor

Intervjuer

(Samtliga intervjuer gjorda av författaren under 2012, datum ej tillgängliga)

Fernholm, Malin & Fernholm, Mikael. Kopia i Svenskt visarkiv:

SVAB20170925MF001.

Godman, Gunnar. Kopia i Svenskt visarkiv: SVAB20170908GG001

Hedlund, Gerd & Hedlund, Gunnar. Kopia i Svenskt visarkiv: SVAB20170925GH001

Landtbom, Inge. Original i Svenskt visarkiv: SVA BB 6333.

Lundgren, Mats. Kopia i Svenskt visarkiv: SVAB20170925ML001

Arkivinspelningar

Musikverket, Svenskt visarkiv

Inspelningar med Inge Landtbom gjorda 2003 och 2005 av författaren.

Original i Svenskt visarkiv: SVA BB 6333 & SVA BC 3003–3004.

Inge Landtboms egna inspelningar gjorda 1962–2007. Fyra band lånade

och kopierade av Gerd och Gunnar Hedlund. Kopia i Svenskt visarkiv:

SVAB20170907IL001–008.

Inge Landtboms egna inspelningar, okänt år. Ett band i författarens ägo.

Kopia i Svenskt visarkiv: SVA BB 6332

Inspelningar med Frank och Ida Landtbom, okänt år. Ett band lånat och kopierat

av Sven-Ingemund Svantesson. Kopia i Svenskt visarkiv:

SVAB20170908FL001.

Filmer med Inge Landtbom. Filmade av Terri D. Smith-Weller sommaren 2007.

Kopia i Svenskt visarkiv: SVAADB20170905IL001–009

Institutet för språk och folkminnen

Inspelning med Svante Pettersson. Accessionsnummer: bd09435.

Fonogram

Luntilua – Matts Arnbergs fältinspelningar av visor på Gotland 1956

(Sjelvar Records, SJECD 26) 2008

Pettersson, Svante: *Svante Pettersson* (Sjelvar Records, SJECD 13) 2000

Radioprogram

”Klambahulet med dragspel – Inge Landtbom från Fleringe intervjuas om sin musik.” Sveriges Radio Gotland. 1983-02-26

”Om Gotlandstoner med Erik Ronström, Clara Andermo, samt om Groddamusik med Wictor Johansson och Inge Landtbom.” Sveriges Radio Gotland. 2004-01-08.

”Påskafton på Lunderhage gård – En 400-årig släktgård och dess siste ägare.” Sveriges Radio Gotland. 1982-04-10

”Vilka äger Fleringe?” Sveriges Radio Gotland. 1977-06-10

Korrespondens

Författarens korrespondens med Terri D. Smith-Weller, Seattle, från 2012, 2014 och 2018. I privat ägo.

Övrigt arkivmaterial

Svante Petterssons arkiv. Landsarkivet i Visby. Referenskod: SE/ViLA/10810/1-2.

Webbsidor

Everts kvintetts hemsida <http://www.kultra.se/eq.html> Besökt 2017-03-29

Tryckta källor och litteratur

Arvidsson, Alf 2009. "Inledning" I: *I rollen som spelman – texter om svensk folkmusik*. Red. Alf Arvidsson. Etnologiska skrifter, Umeå universitet, nr 45. Stockholm: Svenskt visarkiv. s. 5–13 <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/publikationer/onlinepublikationer/i-rollen-som-selman/> (Besökt 2017-03-30)

Bjersby, Ragnar & Pettersson, Svante 1978. *Gutavisor och andra visor upptecknade på Gotland*. Slite: Wessmans musikförlag.

Carlsson, Ture 1988. "Grodakarlarna och spelmanstraditionerna från Grodda". I: *Gutalåtar – gotländsk folkmusik upptecknade av Svante Pettersson*. Slite: Wessmans musikförlag. s. 55–64.

Fredin, August 2004. *Gotlandstoner*. Visby: Kulturföreningen Roxy.

Johansson, Wictor 2004. *Groddavalsen – Gotlands landskapslåt*. B-uppsats i musiketnologi. Institutionen för kultur och medier, Umeå Universitet

Johansson, Wictor 2009. "Nordergutarnas spelmanslag – om konstruktion av gotländsk folkmusiktradition". I: *I rollen som spelman – texter om svensk folkmusik*. Red. Alf Arvidsson. Etnologiska skrifter, Umeå universitet, nr 45. Stockholm: Svenskt visarkiv. s. 130–189 <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/publikationer/onlinepublikationer/i-rollen-som-selman/> (Besökt 2017-03-30)

Johansson, Wictor 2013. *Fleringespelmannen Inge Landtboms personarkiv – Muntligt berättande för att förstå arkivbildningsprocessen hos enskilda individer*. B-uppsats i arkivvetenskap. Institutionen för historia och samtidsstudier, Södertörns högskola

Johansson, Wictor 2014. *Ge folkinstrumentet en chans – Om 1960 års dragspelsdebatt*. Stockholm: Svenskt visarkiv. <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/artikel/litteraturtips/> (Besökt 2017-03-30)

Kjellström, Birgit 1976. *Dragspel – Om ett kärt och misskänt instrument*. Motala: Sohlmans förlag.

Lundberg, Dan 2010. "Folkmusik – en definitionsfråga". I: *Det stora uppdraget – Perspektiv på folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*. Red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv. Stockholm: Nordiska museets förlag. s. 225–238.

Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000. *Musik, medier, mångkultur – Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlunds förlag.

- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 2000. "Musician in Focus – An Introduction".
I: *The Musician in Focus – Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*.
Red. Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Stockholm: Kungliga musikaliska
akademien. s. 9–23.
- Nilsson, Anne & Sjöstrand, Eva 2005. *Grodde*. Fårösund: Malmgrens.
- Pettersson, Svante 1988. *Gutalåtar – gotländsk folkmusik upptecknade av
Svante Pettersson*. Slite: Wessmans musikförlag.
- Ramsten, Märta 1989. "Säve, Pettersson, Fredin – Tre folkmusikinsamlare
på Gotland". I: *Gimainskt u bänskt – folkmusikens historia på Gotland*.
Red. Maria Herlin Karnell & Kerstin Kyhlberg. Visby: Läns museet Gotlands
Fornsal. s. 149–169.
- Ramsten, Märta & Ronström, Owe 2004. "August Fredin och Gotlandstoner".
I: *Gotlandstoner* av August Fredin. Visby: Kulturföreningen Roxy. s. 1–17.
http://owe.ompom.se/pdf/098-Forord_Gotlandstoner.pdf (Besökt 2017-10-13)
- Ronström, Owe 2010. "Folkmusikens manus, en läsanvisning". I: *Det stora
uppdraget – Perspektiv på folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*.
Red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten. Skrifter utgivna av
Svenskt visarkiv. Stockholm: Nordiska museets förlag. s. 207–224.
- Ternhag, Gunnar 1992. *Hjort-Anders Olsson: Spelman, artist*.
Hedemora: Gidlunds förlag.
- Ternhag, Gunnar 2009. *Vad är det jag hör – Analys av musikinspelningar*.
Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Wachenfelt, Thomas von 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 tekniska
universitet, grafisk produktion.

Reviews

BOOK

Arbetslösas röster

Stefan Bohman

Stockholm: Carlssons. 2017.

ALF ARVIDSSON

Bokens titel är *Arbetslösas röster*, men det är mer specifikt sångtexter om arbetslöshet och arbetslösa som står i centrum. Den utgör tillsammans med Karin Strands *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv* (2016) och Dan Lundbergs *Kåklåtar* (2017) resultatet av projektet Utanförskapets röster som har bedrivits vid Svenskt visarkiv, Musikverket. I inledningen diskuterar Bohman fem utgångspunkter för studien. Det handlar om värdet av mikrohistoria i relation till makrohistoria; att visor är speciellt lämpliga för att lära känna människors värderingar; ”nyckelhåsteorin” (Lundberg, Malm & Ronström 2000), det vill säga att musik kan fungera som ett nyckelhål för att se in i större sammanhang; det ömsesidiga sammanhanget mellan bruk, symbolik och estetik; samt ett längre tidsperspektiv med möjlighet att se både kontinuitet och diskontinuitet.

Materialet består i stort av fyra kategorier som representerar olika tidsskikt och olika typer av upphov. En kategori utgörs av sånger från den tidiga arbetarrörelsens tid (ca 1870–1910) tryckta i skillingtryck och tidningar. En annan är visor från mellankrigstidens arbetslöshet (1929–1936), främst så kallade tiggarrisor utgivna i form av skillingtryck. Den tredje kategorin utgörs av visor av fyra visörförfattare, av vilka Bohman kom i kontakt med, tre via ABF i slutet av 1970-talet, och den fjärde omfattar låtar av nutida vissångare, rappare och rockgrupper, tillgängliga via cd eller Internet.

En intressant aspekt i sammanhanget är om ”arbetslös” är en identitet, en samhällsposition eller ett tillfälligt individuellt tillstånd. Detta diskuterar Bohman löpande genom texten och avtäckar skilda tidstypiska förståelser och användningar. Med visorna som lins synliggörs en mängd tidsbundna institutioner, modeller och händelser. Nödhjälpsarbete, arbetslöshetskommissioner, strejkbryteri som ultimatum, strejkbrytarfartygen Lump-Lena och Amalthea, Stripakonflikten, fällda regeringar och kärnkraftsomröstning blir delar av kedjor av idéassociationer som i andra ändrar utmynnar i tankar om människovärde, renhet, självständighet eller deras motsatser. Ett drygt hundratal visor ingår i studien, vilket gör det möjligt att urskilja några återkommande teman. Detta utgör strukturen för huvudparten av boken: temana är vandrare och lösdrivare, nöd och nödhjälpsarbete, strejkbryteri, människovärde och renhet, skuldbeläggning och arbetsetik, tvätredjedelssamhället samt klasskamp och politik. Inom varje tema finns ett tidsperspektiv, som både kan avtäckas tidsbundenhet – till exempel är strejkbryteritemat främst synligt under den första perioden – men också ändrade attityder.

För den som är bekant med Bohmans tidigare arbeten, och forskning om arbetarsång-er generellt, är det de senare materialtyperna som ger mest. De fyra visdiktare som får en närmare individuell presentation i bokens materialkapitel är en heterogen skara: Karl Holmqvist (1882–1952) från Viskafors var aktiv i nykterhets- och arbetarrörelse från tidigt 1900-tal och skrev sina visor för föreningsmöten. Minnesbilder av honom har samlats av Håkan Carlsson; de tre övriga har genom insamlings-sammanhanget

berättat om sångernas tillkomst, användning och innehåll. Ellen Janzon (född 1882) skrev sånger under 1920-talet när hennes man var arbetslös, enbart för framförande i familj och vänskapskrets. Rolf Nyström (född 1930) från Degerfors började 1976 som medlem i fackföreningsstyrelsen att skriva sånger för möten i samband med att bruket skulle avskeda 300 arbetare. Bengt Nilsson (född 1955) har börjat skriva sånger relativt nyligen, i samband med sjukskrivnings- och arbetslöshetsperioder. Deras sånger finns behandlade där de passar in under kapitlens olika teman, och de mer fylliga kontextuppgifterna och reflektionerna ger särskild insikt utöver vad texterna som sådana förmedlar. Det urval av nutida offentliggjorda inspelningar som tas upp är intressant för att det visar hur temat är produktivt i nutiden, både hos yngre rappare och hos den övervintrade proggruppen Motvind. I det här urvalet finns också de tydligaste allmänpolitiska reflektionerna.

Boken är lättillgängligt skriven och upplagd. Boken har också ett gott pedagogiskt värde som förebild för hur man kan arbeta etnologiskt med sångtexter kring ett tema med utgångspunkt i ett kvantitativt större material. Här har Bohman valt att se vistexterna som källmaterial till kunskap om samhällsförhållanden, men han nämner också alternativa sätt: övergripande genreöversikt, intertextuella samband, djupstudier av enskilda visor. I hans diskussion av sångernas estetiska funktioner hjälper också det långa tidsperspektivet till med att synliggöra förändrad musiksmak, musikpraxis och musikerroll. ■

BOOK

Herbert von Karajan

*Musikethnologische
Annäherung an einen
"klassischen" Musikstar*

Ricarda Kopal

Berlin: Lit Verlag. 2015.

PETRA GARBERDING

Att kalla stardirigenten Herbert von Karajan fåfäng, gör honom inte rättvisa. Hans svarta "existensialisttröja" (Existenzialistenrolli), hans permanenta flirt med snygga bilar och vackra kvinnor, hans LP-skivor med de coola framsidorna så som man bara känner det från popstjärnor, allt detta kom ju inte från ingenstans. Maestron visste hur man kan iscensätta sig själv ... (Weiß, Welt am Sonntag, 24.8.2008, citerad efter Kopal 2016, s. 145, översättning av P.G.).

Än så länge finns det inte så många större studier inom det klassiska musikfältet av etnologer och musiketnologer. Här är den tyska musiketnologen Ricarda Kopals avhandling om Herbert von Karajan (1908–1989) som "klassisk" musikstar ett mycket intressant exempel. Syftet med hennes studie var att undersöka Herbert von Karajans nutida image och hur han uppfattas av aktörer inom den västerländska klassiska musiken. Ett annat syfte var att analysera hur aspekter av Karajans nutida image kan kopplas samman med sociala praktiker inom den västerländska konstmusiken, och vilka sociala praktiker inom detta fält beskrivningar av Karajan som framstående dirigent ger uttryck för (s. 14).

Intressant är Kopals teoretiska ansats, där hon förstår den västerländska konstmusiken (som hon förkortar med KWK, *klassische westliche Kunstmusik*) som ett socialt fält i Pierre Bourdieus mening; ett fält som definieras genom specifika regler och en bestämd habitus (s. 13). Fastän Karajan dog 1989 är han inom klassiska musikkretsar än idag ett känt namn och representerar vissa uppfattningar om klassisk musik. Kopal menar att han än idag representerar "centrala koncept" inom KWK (s. 14). Bourdieus teori om fält, habitus och kapital kopplar hon samman med postkolonial teori och en musiketnologisk ansats, med inspiration av forskare som Michel Foucault, Stuart Hall, Philip Bohlman, Eric Martin Usner, Marcello Sorce Keller, Thomas Turino och Stephen Cottrell. Kopal fokuserar inte på musikens klangstrukturer i första hand, utan snarare musik som en social praktik i betydelsen av Christopher

Smalls begrepp *musicking* (s. 63). Med detta begrepp syftar Small på musik som något som inte bara handlar om ljud utan inkluderar musikens hela sociala praktik, som komponerande, framförande, mötet med lyssnarna eller dansarna, musikens materiella kultur och så vidare. Kopals poäng är här att musikens kontext är lika viktig som musikens klang, och att betydelser inte naturligt finns i musik utan de tillskrivs musiken av olika aktörer inom fältet och är därmed konstruktioner som görs utifrån sociala och politiska aspekter (s. 67).

Studiens material har Kopal samlat in genom intervjuer med aktörer inom KWK och genom deltagande observationer vid konserter och musikundervisning. Utöver detta analyserade Kopal rapporter i pressen under hela året 2008, då man firade 100-årsjubileet av Karajans födelse. Hon har även genomfört fältforskning online genom att studera Karajans Facebook-profil som skapades 2012 av Eliette und Herbert von Karajan Institut i Salzburg.

Avhandlingen är indelad i sju kapitel, där kapitel 1, 2 och 3 bland annat innehåller syfte, frågeställningar, teorier, metoder och tidigare forskning. Kapitel 4 behandlar begreppet *star* och hur det kan studeras ur ett musiketnologiskt perspektiv. Här förklarar Kopal hur hon för över begreppet *star* från populärmusikens *popstar* och filmens *filmstar* på det klassiska musikfältet. Kapitel 5 innehåller analyser av hur Karajans image konstrueras, kapitel 6 fokuserar Karajans betydelser för den nutida KWK och kapitel 7 innehåller sammanfattning, resultat och slutsatser.

I kapitel 4 konstaterar Kopal att *star*-begreppet är användbart för att försöka bryta upp en historieskrivning inom musikvetenskapen som visserligen domineras av beskrivningar av stora, klassiska musikstjärnor, men som vanligtvis inte analyseras som uttryck för sociala konstruktioner, utan snarare som representanter för hela epoker och musikstilar. När man använder *star*-begreppet inom den klassiska musiken kan det hjälpa till att bryta upp tidigare, ofta omedvetna, disciplinära gränsdragningar mellan populärmusik och klassisk musik, mellan folkmusik och klassisk musik och mellan musiketnologi och musikvetenskap. Kopal poängterar här att stars alltid konstrueras i relation till andra sociala grupper (i Karajans fall andra dirigenter), till recipienter (publiken) och till medierna. Men även platsen är betydelsefull för starkonstruktioner, till exempel staden Salzburg som Karajans och Mozarts födelsestad. Viktigt att nämna är dessutom att stars inte bara konstrueras under den berömda personens livstid, utan starkonstruktioner kan fortsätta att existera även efter personens fysiska död, så som det även sker i Karajans fall.

Karajans image skapas bland annat genom föreställningar om musikalisk perfektion och vacker klang (Kopal använder den tyska termen *Schönklang*). Detta är något som nämndes av de flesta informanterna och som ständigt förekommer i berättelser om Karajan. Kopal citerar här Karajan själv ur en intervju som denne gav tidningen *Welt am Sonntag*: "Was perfekt ist, ist auch schön" (s. 123). Så var Karajan känd för sina talrika repetitioner, där antalet repetitioner inte begränsades, utan man övade tills Karajan bedömde klangen som perfekt. Med *Schönklang* (man talade även om "Karajan-Klang"), menades här vanligtvis konserter och inspelningar, där de olika instrumenten i orkestern hördes tydligt och rent, utan ljud som ansågs störa den musikaliska upplevelsen, som skrapljud av fiolstråkar eller andningsljud. Kopals analyser visar hur dessa föreställningar om *Schönklang* även är generationsbundna. Så beskrivs i intervjuer med yngre musikpersoner denna klang som ett något föråldrat ideal och en romantisk stil och det lyfts fram att uppförandepaxis har förändrats idag.

Perfektionism talades det även om i samband med Karajans talrika inspelningar av klassiska verk på lp-skivor. Karajan blev dessutom en av de första som spelade in

på cd, där han även var med och påverkade cd-skivans format (s. 132). Kopal nämner Karajans stora teknikintresse och hans noggrannhet i samband med inspelningar. Men utöver det blev Karajan känd för att använda sig av snabba bilar och flygplan för att snabbt kunna förflytta sig från en plats till en annan. Karajans image består även av berättelser om hans stora konstnärliga och ekonomiska framgångar. Han var en av få konstnärer som blev rika på sitt konstutövande. Här påpekar Kopal en intressant motsättning inom KWK-fältet: medan framgångar är önskvärda konstrueras gränser för hur rik en konstnär får vara utan att bli kategoriserad som kommersiell, girig eller kapitalist. I Karajans fall blev hans ekonomiska kapital ett tema som förhandlades om i samband med hans image. Här använder Kopal Bourdieus begreppsapparat på ett utmärkt sätt för att visa hur ett konstnärligt kapital kan förvandlas till ett symboliskt kapital – som dock ska vara oberoende av ekonomiskt kapital för att kunna behålla sin symbolik (s. 148). Med andra ord kan konstnärskap förlora lite av sitt värde när konstnären tjänar mycket pengar på sitt konstnärliga utövande.

Intressant är också Kopals diskussioner om den professionella musikern inom KWK och hur detta kommer till uttryck i föreställningar om Karajan. Berättelser om Karajan som "underbarn" (*Wunderkind*) som tidigt började spela musik och hade stor talang, hans utbildning vid kända musikinstitutioner och hans egna strategier för att få fram nya unga talanger (till exempel violinisten Ann-Sophie Mutter) ger enligt Kopal uttryck för hur olika former av kapital förhandlas inom KWK och ger utdelning. Hon menar att även talang är en social konstruktion som är mer betydelsefull inom KWK än inom andra musikaliska fält; enligt Bourdieu kan det benämnas som "inkorporerat kulturellt kapital", där det är betydelsefullt vem som talar om för vem att man "har talang" eller inte. Så har det exempelvis betydelse om en känd dirigent som Karajan tillskrev en annan person musikalisk talang, eller om det var en relativt okänd eller oerfaren musiker som uttalade sig om någon kollegas musikaliska förmåga.

En annan viktig berättelse om Karajan rör hans agerande i Nazityskland. I samband med att han erhöll posten som generalmusikdirektör i Aachen 1935 blev han även medlem i det nationalsocialistiska partiet NSDAP. Enligt hans egen utsaga var medlemskap en nödvändighet för att kunna utöva arbetet som musikdirektör. Här fanns både under hans livstid och efter hans död en diskussion i Tyskland som liknar den om dirigenten Wilhelm Furtwängler, vilken precis som Karajan samarbetade med naziregimen och fortsatte sin musikaliska karriär i Nazityskland (s. 142 f). Båda kritiserades för att ha låtit sig instrumentaliserats av naziregimen och för att inte göra mer motstånd mot den. Karajan själv lär inte ha yttrat sig mer ingående om sin egen hållning i Nazityskland. När han denazifierades efter krigsslutet, talade han om att det hade varit "fel" att bli partimedlem, men han argumenterade med att "vi konstnärer lever i en annan, sluten värld. Om vi inte gjorde det, skulle det vara omöjligt att framställa musik, som är för mig det högsta och det ena, på det rätta sättet" (s. 144). Enligt Kopal ingår denna utsaga i en vid denna tid vanlig diskurs om att musik och högtstående kultur rörde sig utanför politiska ramar. Men hon är kritisk till att Karajan efter krigsslutet lär ha jämfört nazistpartiet med en "schweizisk alpförening" som man behövde bli medlem i för att kunna bestiga ett berg (s. 140). Karajan illustrerade med denna utsaga den ovannämnda "nödvändigheten" att bli medlem i nazistpartiet för att kunna utöva sitt musikaliska ämbete. Här menar Kopal att detta visar att Karajan inte var medveten om den politiska dimensionen i sin tjänsteutövning i Nazityskland. Men intressant är i sammanhanget att dessa berättelser ändå inte har förringat hans "star"-image, även om det har lämnat några mörka fläckar. Här vill jag tillägga att det också kan ses som ett uttryck för hur ett starkt symboliskt kapital kan "överbästa" ett

negativt politiskt kapital. Som etnologen Katarzyna Wolanik Boström har uttryckt i sin avhandling *Berättade liv, berättat Polen* (2005), sågs medlemskap i och samarbete med kommunistpartiet som något belastande efter kommunisttidens slut i Polen. Hon benämner det som ett "negativt politiskt kapital" (s. 191). Berättelserna om Karajans inblandning i nazismen i 1930-talets Tyskland kan uppfattas om ett sådant negativt politiskt kapital som dock uppvägs av hans stora symboliska kapital inom andra områden inom KWK.

Sammantaget innebär Kopals avhandling en fascinerande och spännande läsning och många nya inblickar i KWK-fältet. Avhandlingens största förtjänst är hur hon avslöjar många självklara berättelser och uppfattningar inom KWK-fältet som sociala konstruktioner. När författaren tillämpar sin teoretiska begreppsapparat kommer det fram nya intressanta insikter och kunskaper om KWK-fältet. Jag hade gärna sett att Kopal hade utvecklat sina analyser av själva konstruktionen av Karajans image mer ingående, och det hade varit intressant att få några jämförelser med andra kända personligheter inom KWK-området för att se vad det finns för likheter och skillnader. Avhandlingen är ibland lite spretig när det gäller strukturen, och den långa inledningen om teori och metod hade kunnat göras något kortare. Här finns det visserligen en hel del intressanta utflykter i närliggande studier och ämnen, men ibland tappas här den röda tråden. Men det är också möjligt att några av dessa exkurser behövs om Kopals avhandling även ska kunna förstås av läsare utanför musikeknologins och etnologins fält. Medan kapitel 5 innehåller många djupgående och intressanta analyser, är de i kapitel 6 något kortare och hade ibland kunnat utvecklas mer. Som Kopal själv påpekar hade även genus- och etnicitetsaspekten kunnat fördjupas mer i avhandlingen. Så konstrueras KWK-fältet än idag i stor utsträckning med hjälp av föreställningar om en hegemonisk maskulinitet, vithet och en gemensam "västerländsk kultur". Men sammanlagt är detta en mycket intressant och läsvärd studie som ger många nya lärdomar och insikter i KWK:s fält och hur en känd dirigent "blir till" även efter sin död genom bland annat berättelser, bilder och symbolanvändning. ■

Boken *Jailbird Singers och det andra 60-talet* är en berättelse om en musikgrupp och om en tid i förändring. *Jailbird Singers* bildades på fängelset Långholmen i Stockholm av tre interner: Börje "Tony" Granqvist, Åke "Korpen" Johnson och Tohre "Masen" Eliasson. En fängelsepräst upptäckte deras musikaliska färdigheter och fick dem att gå med i Ebeneserkyrkans kör som regelbundet gästade fängelset. Ryktet om deras vackra stämsång nådde Anders Burman, som var VD på skivbolaget Metronome och han erbjöd trion ett skivkontrakt.

Sociologen Gudmund Jannisa har tecknat gruppen Jailbird Singers historia. Jannisas studie bygger till stora delar på intervjuer med Tohre Eliasson, som är den ende av gruppens medlemmar som ännu är i livet. I boken beskriver han det möte mellan Tohre Eliasson och Tony Granqvist på ungdomsfängelset Roxtuna utanför Linköping som blev upprinnelsen till Jailbird Singers.

Det fanns ett ljudisolerat musikrum och möjlighet att hyra instrument, även om många hade med sig sitt eget. En period tillverkade några av eleverna egna instrument, erinrar sig Tore Wredenmark, som arbetade som vårdare under den här perioden. Detta var under den kortvariga skiffle-eran, och det var via skifflemusiken som Tony Granqvist och Thore (sic) Eliasson kom att etablera ett samarbete som Tonys skiffle group. Tony och Thore (sic) spelade

BOOK

Jailbird Singers och det andra 60-talet

Gudmund Jannisa

Kristianstad: Kristianstad University Press. 2015.

DAN LUNDBERG

båda gitarr och sjöng; basisten spelade på ett instrument som bestod av en balja, ett kvastskäp och ett snöre som sträng och det rytmiska hanterades av en kille som iförd fingerborgar spelade på ett tvättbräde. (Jannisa 2015:41)

På Långholmen träffades Granqvist och Eliasson igen och fortsatte att musicera tillsammans. En förebild för duon var den amerikanska gruppen Kingston Trio och deras sätt att framföra folk ballads. För att kunna åstadkomma rätt sound i stil med sina förebilder behövde man en tredje stämma. På Långholmen hittade man Åke »Korpen« Johnson som blev trios tenorstämma. Johnson fick också i uppdrag att lära sig spela bas för att komplettera Granqvists och Eliassons gitarrer. Den lovande karriären avbröts dock när Granqvist avled i början av 1965.

Företeelsen Jailbird Singers kan ses ur två perspektiv: dels som ett element i en svensk kultur som sträcker sig bakåt till 1950-talet, dels som ett exempel på något nytt som förebådar 1970-talets prog. Jannisa talar om den senare delen av 1960-talet som "det mytologiska 60-talet". Det han menar är att vid den tiden sker en mängd händelser som i efterhand har kommit att stå som symboler för hela tidsepoken. Hit räknas till exempel ungdomsrevolter och studentuppror, flower power-kulturen, Woodstock, sexuell frigörelse och den moderna feminismens födelse. I Sverige har händelser och företeelser som kårhusockupationen, Gärdesfesterna, Grupp 8 och gröna vågen med flera, fått motsvarande symbolisk status. Jannisas poäng är att dessa händelser har fått en emblematiserad innebörd som sinnebilder för 1960-talet, men att de egentligen ingår i en kedja av förändringar som startade redan på 1950-talet som element i en förändrad syn på sociala och kulturella skillnader i samhället. Jannisa ser intresset för olika musikformer i samhällets marginaler som delar av tidens politiska strömningar; en motrörelse i förhållande till den dominerande kommersiella kulturen.

I centrum för de analytiska diskussionerna står samhällsförändringarna under 1960-talet som medförde en ändrad syn på kulturen, men också utanförskap som en möjlig position, inte minst för kulturskapare. Utanförskap diskuteras idag ofta i politiken från ett arbetsmarknadsperspektiv, men begreppet har en mycket bredare betydelse hos Jannisa. Han pekar ut Colin Wilsons lansering av begreppet "outsiders", 1956 (Wilson, Colin. 1956. *The Outsider*. London: Gollancz), som avgörande för förståelsen av utanförskapets mekanismer i det moderna samhället. Outsidern i Wilsons bemärkelse innebar en uppvärdering av det avvikande och av människor som av olika skäl, med eller mot sin vilja, hamnat i samhällets periferi. Wilsons diskussion om utanförskap kom att få stor betydelse för den brittiska och amerikanska ungdomsgenerationen. Utanförskapet i Wilsons mening blev ett sätt att försvara och på sätt och vis möjliggöra okonventionell livsföring. Man kan säga att utanförskap under 1960-talet blir en alternativ position i samhället, och inte minst i kulturlivet, för den som inte har möjlighet eller ens vill ta plats i den etablerade kulturen. Samtidigt är Jannisas bok en kärleksfull beskrivning av Jailbird Singers och deras korta karriär i en brytningstid. ■

I sin nya bok *Kåklåtar – Fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv* har musiketnologen Dan Lundberg tagit sig an en musikalisk subkultur som idag är mer eller mindre obekant för den stora allmänheten. Musicerandet bland interner i fängelser är av naturliga skäl inte så bekant utanför fängelsets murar, men så har inte alltid varit fallet. Fängelsevisor har tidvis figurerat i det allmänna musikutbudet i Sverige, bland annat på 1960-talet och början av 1970-talet när de nådde en större publik via massmedia och turnéer. Boken *Kåklåtar* har kommit till inom forskningsprojektet "Utanförskapets röster" vid Svenskt visarkiv där den är en av tre delstudier som undersöker visor och sångtraditioner som präglas av ett socialt utanförskap. Förutom fängelsevisor avhandlar projektet även blindvisor och arbetslösas sånger. Fängelsevisor – eller kåkvisor, kåklåtar – är en viskategori som befinner sig någonstans i gränslandet mellan muntligt traderade folkvisor och nykomponerade så kallade litterära visor. Det urval av låtar som Lundberg undersöker i sin bok utgår från en definition av kåklåtar som en viskategori där kärnan utgörs av visor om fängelser, fängelselivet, brott och brottsmiljöer.

Boken tar avstamp i ett slumpmässigt möte mellan Lundberg och kåkfararen och visartisten Lennart "Konvaljen" Johansson (född 1936). Konvaljens livshistoria och karriär går som en röd tråd genom boken. Kopplingen till Konvaljen ger berättelsen en angenäm dimension när det teoretiska resonemanget får en direkt avspeglning i en musikalisk praxis. I boken ger Lundberg en grundlig och vederhäftig bakgrund och kontext till viskategorin, och samtidigt får läsaren en rejäl dos svensk kriminalvårdshistoria på köpet. Bokens huvudsakliga teoretiska problemställning utgår från frågan: hur blir kåklåtar kulturarv? Men Lundberg belyser också många andra frågeställningar med relevans för processen. Han undersöker bland annat låtarnas funktion i fängelsemiljön, analyserar och beskriver låtarna och undersöker framförallt forskningens och insamlingsarbetets samt skivutgivningens betydelse för genrens utformning och utveckling. Visornas roll som identitetsmarkör och del av en gemensam fängelsekultur för internerna är den andra huvudsakliga problemställningen i boken. I sina teoretiska resonemang kring kulturarv refererar Lundberg bland annat till folkloristen Barbara Kirshenblatt-Gimblett's tankar om kulturarv som en värdeskapande process samt till etnologen Stefan Bohman, folkloristen Johanna Björkholm och musiketnologen Owe Ronström. Med utgångspunkt i dessa forskares arbeten delar Lundberg in kulturarvsprocessen i fyra faser: identifiering, kategorisering, standardisering och symbolisering. I detta sammanhang lyfter han fram en viktig självreflexiv aspekt, nämligen arkivens och arkivbildarens delaktighet (och makt) i skapandet av kulturarv. En konklusion som görs i detta hänseende är att subkulturer och marginaliserade minoriteter sällan fått någon betydande roll eller status som nationella kulturarv. Det kan man med fog också säga om kåklåtarna, men å andra sidan har man i alla tider fascinerats av brott och brottslingar.

Det huvudsakliga materialet som ligger till grund för undersökningen finns vid Svenskt visarkiv i Stockholm. Materialet som samlades in från början av 1960-talet utgörs av intervjuer och inspelningar med fängelseinterner. Hit hör bland annat en insamling gjord av Bertil Sundin, Elisabeth Skarpe och Gunnar Ternhag. Materialet har även kompletterats av Lundberg själv, som för undersökningen intervjuat och dokumenterat Lennart "Konvaljen" Johansson och Konvaljens tidigare medmusiker Robert Robertsson. Som material för sin undersökning har Lundberg även använt sig av kommersiella fonogram som han analyserat i förhållande till det teoretiska ramverk som han byggt upp i förhållande till frågeställningarna kring kulturarvande och identitetsmarkering.

BOOK

Kåklåtar

Fängelsevisor som
identitetsmarkör och kulturarv

Dan Lundberg

Stockholm: Gidlunds förlag. 2017.

NIKLAS NYQVIST

Särskilt skivorna *Kåklåtar* och *Konvaljen*, utgivna av skivbolaget MNW vid början av 1970-talet, ges stor uppmärksamhet. Skivorna ses i detta sammanhang som en del av den tidens populärmusiktrend med proggrörelsen och dess politiskt ideologiska aspekter, som förtjänstfullt redogjorts för av Alf Arvidsson i boken *Musik och politik hör ihop* från 2008. Den vid början av 1970-talet ökade medvetenheten om samhällets orättvisor och missförhållanden, där även fångvården synades, gav kåklåtarna en symbolisk status som språkrör för gruppen fångar i de svenska fängelserna. Med utgångspunkt från sin analys av visrepertoaren i fängelsemiljöer delar Lundberg in genren kåklåtar i två undergrupper. Den äldre repertoaren, härstammande från första hälften av 1900-talet, kallar han "individens röst". Visor i denna grupp utmärks av att tonen i visorna ofta är sentimental och bitter, men att bitterheten ofta riktas mot egna tillkortakommanden enligt devisen "som man bäddar får man ligga". I den andra undergruppen med yngre visor, som Lundberg benämner "kollektivets röst", markerar visorna en tillhörighet till gruppen fångar bland annat genom användandet av en rättfram fängelsejargong i texterna. I denna grupp är visorna också ofta rent samhällskritiska, och framförallt missförhållanden i kriminalvården lyfts fram.

Som finländsk musikforskare kan man fråga sig hur det ligger till med fängelsevisor i Finland. Musikforskaren Marko Aho gjorde 1998 en undersökning om musiklivet i de finländska fängelserna, *Musiikkia kaltereiden takaa* (Musiken bakom gallret) och året därpå gav han ut ett häfte med en samling fängelsevisor och annan musik som har sitt ursprung i finländsk fängelsemiljö. Samlingen innehåller ett trettiotal visor och sånger som Aho samlat in bland fångar i finländska fängelser eller hittat i diverse arkiv. Intressant att notera är att den utgivna repertoaren har många likheter med de visor som presenteras i Lundbergs bok. I samlingen finns både äldre visor, andliga visor, folkvisor och nyskrivna visor. Visorna är till övervägande del sentimentala och vemodiga (vilket ofta får karakterisera det finska lynnet) och någon direkt motsvarighet till den svenska samhällskritiska repertoaren från 1970-talet finns inte. Ett undantag finns dock och då är ämnet för visan ett svenskt fängelse. I "Visa från Långholmen", skriven 1972, omnämns Långholmen som ett ökänt fängelse där visans författare hamnar efter en "snabbkurs på Slussen". Den som skrev den visan blev sannolikt inspirerad av "kollektivets röst".

Lundberg avslutar sin bok med en blick på musiken i de svenska fängelserna idag. Härvidlag lyfter han fram rapmusiken som en viktig genre för dagens interner som vill uttrycka sig kreativt och få utlopp för både frustration, ånger och frihetslängtan. Som bilaga innehåller boken också ett urval kåkvisor med texter och noter samt en bilaga med kåkjargong i form av en ordlista. *Kåklåtar* är ett välkommet bidrag till dagens visforskning. Visorna och den miljö de verkat och uppstått i kan berätta mycket om och ge nya synvinklar på samhällsutvecklingen i stort. I det här fallet bidrar den också till att synliggöra en marginell musikalisk subkultur som lätt blir undangömd och negligerad. Boken rekommenderas varmt för alla visintresserade men också för dem som intresserar sig för kulturellt inriktad musikforskning på ett allmänt plan. ■

Vardagens musikaktiviteter har alltmer kommit i förgrunden inom dagens musikvetenskap. Oftast handlar det om "musicking" i vår samtid. I *Skæbnesymfoni og krokodillepolka* skildras musicerande på danska landsbygden i historisk tid mellan två världskrig och med trådar bakåt. Boken kan läsas som en enda stor berättelse om en familj/släkt och dess gård med musiken som ständig följeslagare. Samtidigt levererar Koudal en sann musiketnologisk undersökning med utblickar mot liknande fenomen inom internationell musikkultur.

Den gård som boken handlar om heter Torpelund och kan beskrivas som en stor bondgård med jordbruk belägen i nordvästra delen av Sjælland. Kanske vi i Sverige skulle kalla ägaren för storbonde. Det är ingen tillfällighet att Jens Henrik Koudal har valt denna gård och dess invånare för att skildra musikkulturen på den danska landsbygden. Ägaren till Torpelund, Christian Olsen (1881–1968), skrev nämligen dagbok under större delen av sitt liv, en verksamhet som påbörjades efter första världskrigets utbrott. Det blev hela 33 volymer som överlämnades till Dansk Folkmindeksamling efter Olsens död. Det har naturligtvis varit frestande för en historiker och musiketnolog som Koudal, tillika seniorforskare vid Dansk Folkemindesamling, att ta itu med ett så stort och spännande material som också visade sig bjuda på lokal musikhistoria. Till detta kommer en stor musikalsamling från Torpelund som skänkts till Folkemindesamlingen.

Dagböckerna utgör en enastående dokumentation av vardagslivet på gården Torpelund, en gård med stark musikodling under ett par generationer – bland familjemedlemmarna fanns både amatörer och utbildade musiker. Utifrån dagböckerna har Koudal kunnat bygga sin undersökning av musicerandets betydelse och delaktighet i det dagliga livet på gården. Syftningen i bokens titel på "Skæbnesymfonien" (Beethovens femte symfoni "Ödessymfonin") och "Krokodillepolka" visar på bredden i den musik som odlades under drygt hundra år på Torpelund.

Boken är indelad i elva kapitel. I det första synar Koudal sina källor och diskuterar den nutida musikforskningens syn på betydelsen av vardagslivets musikaktiviteter; här tar han bland annat upp begreppet "musicking". Gården Torpelund beskrivs som ett traktens kulturcentrum, en samlingsplats för musikdyrkare. I det sammanhanget understryker författaren att det är musikens "indlejrning" i dagliglivets kultur på Torpelund som är bokens huvudämne. I kapitlen 2–4 möter vi familjen Olsen och dess inre krets av vänner. Vi får också en detaljerad beskrivning av gårdens drift, som efterhand renderade överskott och gav Torpelunds förste ägare, Jens Olsen och hans fru Johanne, möjligheter att ägna sig åt kulturell verksamhet. De lade grunden för familjens rika musikliv. Jens Olsen spelade fiol och familjen köpte tidigt ett piano. Repertoaren bestod av traktens danser men också kammarmusik, som utövades tillsammans med musikintresserade i de större granngårdarna. Fyra av barnen fick musikundervisning i Köpenhamn. Sonen Christian Olsen, bokens huvudperson, utbildade sig till violinist, men gav upp sin karriär som lovande musiker och stannade hemma på gården för att därifrån föra en kamp för kulturen. Döttrarna Katrine och Christiane blev skickliga pianister. Familjens unga musiker bjöd med sig musicerande vänner hem till gården och det knöts musikkontakter som varade alla år framöver. Koudal understryker att musicerandet blev ett sätt för familjen att knyta nya kontakter.

Vad spelades då? I bokens femte kapitel beskrivs repertoar och framförande efter 1915. Sonen Christian Olsen var då gårdsägare och började skriva dagbok. Den avslöjar ett rikt och intensivt musicerande. Antingen spelades det "klassisk musik" eller "gamle danse". De senare var de äldre danser som fadern Jens Olsen hade spelat. Dottern

BOOK

Skæbnesymfoni og krokodillepolka

Musikkulturen på en stor gård mellan 1880 og 1960

Jens Henrik Koudal

Copenhagen: The Royal Library. 2016. Danish Humanist Texts and Studies. New Series, Vol. 61.

MÄRTA RAMSTEN

Christiane Rützou, utbildad på konservatoriet i Köpenhamn, arrangerade danserna för klaver och publicerade dem som *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*. Favoriter inom den klassiska repertoaren var wienklassikerna Haydn, Mozart, Beethoven och Kuhlau, men också verk av 1800-talets kända tonsättare spelades – Schubert, Schumann Chopin, Mendelssohn, Weber, Dvorak, Brahms med flera. Däremot förekom inte verk av modernare tonsättare som Ravel, Debussy, Mahler, Hindemith eller Bartók. Som Koudal påpekar var Christan Olsen påtagligt konservativ i sin inställning till musik och kultur överhuvudtaget. I huvudsak framfördes musiken i ensemblespel med violin, cello och piano i olika konstellationer, ibland utökade med familjens gäster.

Via dagböckerna går Koudal djupare in i familjemusicerandet på Torpelund och försöker fånga musikens betydelse för familjen (kap. 6). För Christian Olsen var musiken en stark personlig upplevelse och han beskriver ofta musikens verkan som ett existentiellt och andligt fenomen. Enligt honom uttrycker musiken många olika känslor alltifrån livskraft och glädje till vemod, förtvivlan och djup smärta. Rent socialt hade musiken en roll som sammanknyttande kraft, konstaterar Koudal. Det sjunde kapitlet ger en inblick i musikens sociala organisation. Familjen musicerade ofta tillsammans efter middagen eller till eftermiddagskaffet. Kom det musikaliska gäster höll man små konserter. Under senare år lärde man ut musik också till tjänstefolket, som fick delta i musicerandet när de blev inbjudna. Vid födelsedagar och årets högtider var musiken ett givet inslag, ofta följt av dans, då man dansade de "gamle danse". När radioutsändelser började i slutet av 1920-talet lyssnade man också på musik i radion. Däremot skaffade familjen aldrig grammfon.

Av Christian Olsens efterlämnade material förstår man att han var mån om att samla för eftervärlden och Koudal skildrar i det åttonde kapitlet Olsens samlarmani. Det var inte bara musikalier och släktminnen, utan också folkminnen, foton, tidningsklipp, ljudupptagningar, vykort m.m. Allt skedde mycket systematiskt enligt Koudal. Under rubriken "Musikkulturens grænser" resonerar Koudal kring familjens värdering av olika slags musik – i dagböckerna skriver Olsen att det är den "högre" musiken som odlas på Torpelund, medan han tar avstånd från den "simple".

Koudal sammanfattar så sin undersökning av musiken på Torpelund mellan åren 1880 och 1960. "Musik som kultur – nogle teoretiske perspektiver" och "Torpeunds musikkultur" är rubrikerna på de två sista kapitlen. I anslutning till sin egen analys tolkar författaren sina resultat genom att väga dem mot olika teoretiska modeller inom musikpsykologi (Lars Ole Bonde 2009), sociologi (Tia de Nora 2010) och socialantropologi (Ruth Finnegan 1989).

Musikaktiviteterna på Torpelund var helt integrerade i vardagslivet och byggde på en krets av musikamatörer och professionella musiker som spelade ideellt. Musicerandet följde lantbrukets cykler men inkluderade också släktens fest- och minnesdagar. Platsens betydelse för musicerandet understryks och Koudal menar att det finns ett klart samband mellan släkten och den trakt där de bott i flera generationer – "en musikkultur, hvis værdier til syvende og sidst var defineret af gården, slægten og egnen". Samtidigt kom den att brytas upp efter Första världskriget då flera familjemedlemmar fick möjlighet att utbilda sig i Köpenhamn och även bosätta sig där.

Koudal slår slutligen fast tre begrepp som utgör kärnan i musicerandet på Torpelund: konservatism, "privathed" och exklusivitet. Förutom att man inom familjen hade en konservativ inställning rent politiskt, var hela kulturen på Torpelund präglad av konservatism, i familjesammanhållningen och i musikrepertoaren. Musikkulturen var samtidigt privat – musicerandet hölls inom familjen, liksom inom den "inre kretsen". Man gjorde inga offentliga framträdanden. Musikaktiviteterna på Torpelund var exklusiva,

endast för de utvalda – man odlade en hög ”kulturniveau” som inte släppte in ”andra”. Det tycks ändå ha rätt en demokratisk anda på gården i och med att tjänstefolket inbjöds att delta i musicerandet. Det var för övrigt också en av tjänstefolket som övertog gården när den siste medlemmen av Olsen-familjen gått ur tiden.

Att gå igenom ett så stort källmaterial som här har beskrivits kräver sin forskare. Koudal har utifrån det disparata materialet på ett enastående klart och välformulerat sätt filtrerat fram en berättelse som lämnat ett viktigt vittnesbörd om vardagligt musicerande i en tid som inte ligger så långt tillbaka, men som ändå får ses som svunnen. Boken är rikligt illustrerad med fotografier ur de Olsenska samlingarna. På nätet finns också musikillustrationer hämtade från ljudbandsinspelningar från slutet av 1950-talet (www.kb.dk/gamledanse). ■

In these academic days of constant pressure to publish as much and as quickly as possible, it is a great but rare pleasure to read a book in which one particular research subject is thoroughly scrutinised. Ann-Marie Nilsson’s book on music in Swedish spa resorts is of that kind. It is remarkable to find out how the study got its start in the 1960s, came to a halt for a couple of decades, continued in the 1980s alongside the author’s other research activities, and how it finally was brought into fruition in this comprehensive research report.

In no way Nilsson tries to hide her enthusiasm over the subject, and for sure, there is no need for that. The text is replete with personal recollections of successful (and sometimes less successful) trips to visit archives and to meet informants. This enthusiasm gives the book an extra aura of credibility and makes the reading sheer fun. I think the greatest moments in historical research is when sources “send a cold shiver down the researcher’s back” (p. 17). The number of sources is impressive. The author appears to have gone through all the imaginable, and even unimaginable, archives and museums, and searched for descendants of nineteenth century musicians. All the sources are meticulously well documented in the text.

The activities of the small, professional wind bands in spas and cities are a notoriously under-researched subject (also in Finland). For some reason, the focus has been placed on amateur bands at industrial sites and in voluntary associations (for example, the Salvation Army and the sharpshooter movement in Sweden, youth associations and the labour movement in Finland). For example, in his book on wind bands in Sweden, *Bildning och nöje*, Greger Andersson explicitly rules out “private bands”. Although he does not specify what these private bands were, the professional spa bands discussed by Nilsson must surely be among them. Perhaps this type of “middle music” (Olle Edström) is considered more acceptable as an object of study when played by amateurs than by professionals. However, Nilsson’s work to a great extent resettles the balance concerning wind music studies.

The book is thematically organised. After an extensive case study of the music and daily activities in the spa of Ronneby, and briefer cases of other spa resorts, Nilsson discusses the repertoire, the arrangements, the instruments, and, of course, the musicians. This disposition, as Nilsson herself states in the preface, makes the book suitable for use as a handbook. Readers who are more interested in social and cultural history than in “music itself” may be content to read only chapter 2, which discusses social life in spas, centred on the rituals surrounding the mineral water. For wind band musicians, the detailed information on arrangements contained in chapter 4 will be of great interest.

BOOK

Musik till vatten och punsch

Kring svenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringsmöten

Ann-Marie Nilsson

Hedemora: Gidlunds förlag. 2017.

OLLI HEIKKINEN

The methodology displays a microhistorical twist. The key source material for Nilsson's study was handwritten notebooks, signed M.H. Ehnstedt, which she bought in a small music shop in the early 1960s. These notebooks, and M.H. Ehnstedt, pop up every once in a while in the text. The notebooks contain arrangements for wind octet with both brass and woodwind instruments (this, I guess, is a Swedish specialty). Another microhistorical trait is the small-scale object of the study: ordinary military musicians forming bands to play during spa season in summer.

The evolution from brass sextets to wind octets is traced with the help of different kind of sources. Fortunately, Nilsson has found a lot of correspondence between musicians and managers of the spas. These letters give an explicit image of what kind of music the managers wanted, and what the musicians offered. Quite convincingly, Nilsson argues that the music in spas was more than sonic wallpaper. Visitors actually listened to the music and gave feedback to the management. This feedback was a basis for future engagements. It appears that by the end of the nineteenth century, an idea of a "Swedish sound", which only Swedish bands could reach, had evolved (p. 546). Nationalism? Perhaps.

For a wind instrumentalist (like me), the most fascinating parts of the book are those focusing on arrangements and instruments. The manner in which works, originally composed for example for a choir, or a symphony orchestra, were arranged for an octet is extensively handled. Examples of musical notation clarify the case. Instruments used by the octets, as well as their manufacture and trade, are thoroughly scrutinised. Nilsson even probes the question of tuning (p. 424). The standard tuning of today (440 Hz) dates from the year 1939. Until then, the problem of combining instruments with different basic tunings, high or low, was a serious issue. One of the further merits of the book is the clarification of the concepts. For example, Nilsson makes it clear (p. 27) that in the 19th century, the distinction between classical, popular and folk music was not as definite as it is today. In addition, after reading the book, the confusion arising from different names depicting the same instrument, and the same name depicting different instruments, has abated.

For the most part, the disposition of the book is clear. Themes follow each other in a logical order. From the context of the life in the spa resorts, the focus moves to the details: arrangements, instruments and individual musicians. However, in the last part of the book the disposition seems to wander from focus. The excursions, Adelsnäs wind orchestra and the hussar quintet's trip to London, do not shed light on the main subject. Though not connected to life in the spa resorts, fortunately they give interesting new information on the history of the wind bands. For example, the observation of the genesis of the wind bands in Swedish ironworks (p. 497) is highly original. These were not founded by the workers, or even for the education of the workers. Instead, they were private bands of the owners of the ironworks and modelled after European court orchestras. The book has a nice layout and many illustrations. To crown it all, a CD is attached, containing music by the octets. At least for me, this was the first time I had a chance to listen to the "Swedish sound." This book is a great treasure for anybody who is interested in wind band music and social life in Sweden at the turn of the 20th century. ■

BOOK

Musiker och folkbildare

*Fem porträtt av musiker
som började sin bana
inom militärmusiken*

Maria Westvall

Hedemora: Gidlunds förlag. 2016.

ERIK NYLANDER

I Maria Westvalls bok *Musiker och folkbildare: fem porträtt av musiker som började sin bana inom militärmusiken* får vi bekanta oss med militärmusikens betydelse för svenskt musikliv via livsberättelser från fem militärmusiker. Boken har en personlig inramning eftersom Maria Westvalls egen morfar var militärmusiker och inleds med en kort redogörelse av hans livshistoria. Forskningen som ligger till grund för boken har möjliggjorts genom finansiering av Vetenskapsrådet. Forskningsprojektet tar avstamp i lärandeprocesser och karriärvägar hos de militärmusiker som påbörjade sin utbildning vid landets regementen i mitten av 1900-talet. Boken fokuserar särskilt på sju musicerande "militärkillar" och deras livsberättelser: Ingemar Sandqvist (född 1927), Gert-Åke Walldén (född 1928), Carlo Nilsson (född 1938), Stig Gustavsson (född 1938), Gunnar Lundin (född 1932), Karl-Gustaf Lundin (född 1936) och Sölve Kingstedt (född 1932). Personporträtten av herrarna ges en extra dimension genom välgjorda illustrationer av tecknaren Margareta Borg.

Med utgångspunkt i levnadsberättelserna söker Maria Westvall förstå det militära musicerandets samhälleliga betydelse över sju decennier. Via personporträtten speglas även kopplingarna mellan militärmusiken och andra centrala institutioner i svenskt musikliv såsom regionmusiken, orkesterföreningar, studieförbund, musikkårer, storband och de kommunala musikskolorna. Westvall argumenterar för att den fria musikutbildning och kompetens som militärmusikerna tillgängliggjort sig starkt har bidragit, direkt såväl som indirekt, till den demokratiseringsprocess som skett inom det musikpedagogiska området i Sverige under 1900-talet. Militärmusiken var under värnplikteran en storskalig och riksomfattande organisation. Sedermera blev de musicerande militärerna också en efterfrågad och användbar "kår" för folkets musikaliska fostran i bredare mening, till exempel under 1950-talet när utbyggnaden av de kommunala musikskolorna sätter fart på allvar. Boken skildrar också vad som händer med de militärmusicerande männen under 1970-talet, då Militärmusiken genomgår en genomgripande organisationsförändring och övergår till att bli Regionmusik-nätverk.

Författaren visar via porträtten att militärmusikernas känsla för gemenskap är synnerligen stark och att deras individuella bidrag ofta ter sig underordnade den kollektiva musikaliska "kroppen" och dess uttryck. Stilmässigt verkar musikerna helt klart bära med sig ett arv efter militärmusikens ceremoniella, kollektivistiska och mobiliserande funktion. Den militära organisationens fokus på övning, disciplin och drillande verkar också delvis bejakas av de musicerande "militärkillarna". I denna mening representerar de en relativt profan och demokratisk syn på hur musikaliska kunskaper genereras och vidmakthålls. "För att kunna bli bra måste man jobba!", konstaterar exempelvis Ingemar Sandqvist, en av de porträtterade. Andra fördelar med bakgrunden inom det militära som männen lyfter fram i sina egna livsberättelser har att göra med ledarskapskvalitéer, som att kunna ge tydliga direktiv och stå för ett genomtänkt beslutsfattande, något som verkar ha kommit väl till pass i de folkbildande sammanhang där de ofta blev verksamma efter att Militärmusiken lades ned. Men man kan även ana en övergripande spänning mellan de olika "världar" som präglat militärmusikernas arbete och yrkesliv. Det finns till exempel ett intressant spänningsförhållande mellan musikernas behov av individualitet och konstnärlig frihet och det militära yrkeslivets hierarkiska uppbyggnad, där auktoritetslydnad, tradition och anpassning till regler betonas starkare. *Musiker och folkbildare* rekommenderas för alla som vill lära sig mer om de storskaliga institutioner som har format svenskt musikliv under 1900-talet. ■

BOOK

**The Globalization of
Musics in Transit***Music, Migration and Tourism*

Kruger, Simone &

Ruxandra Trandafoiu (red.)

New York/London: Routledge. 2014.

ALF ARVIDSSON

Med denna antologi vill redaktörerna förena två perspektiv på musik i globala processer: musik i migration och musik och turism. Båda fenomenen belyser olika former av rörelse i rummet i relation till musik, men har sällan kopplats samman teoretiskt eller empiriskt. De gör en poäng av musiketnologens dilemma inför musikturism – länge var begreppet en styggelse, något för fältarbetaren att komma bortom; en inställning som fortfarande har starka resonanser. I konsekvens har det blivit ett dilemma för musiketnologen att i fältarbetet mottas som musikturist. Även för området ”musik i migration” noterar de en tveksamhet bland forskare, en tendens att se diaspora-musik som både geografiskt och kvalitetsmässigt marginell (här vill jag dock påstå att det finns en tradition av att tillskriva diasporan survival-status, till exempel Appalacherna som miljö för engelska ballader.) Föregångare noteras, som Lundberg, Malm & Ronström *Musik, medier, mångkultur* (2000).

Det framgår inte vilket ursprung antologin har, det finns hänvisningar till konferenser och sessioner men den relativt fylliga inledningen lyfter antologin med fältöversikter till aktuella perspektiv på musikturism och musik och migration. Artiklarna är fördelade under två huvudrubriker, så det är introduktionen och Timothy Taylors efterord som bär huvudansvaret för att kombinera de två.

Sara Cohen och Les Roberts ger en idérik översikt av hur *kartor* används i olika sammanhang för att kommunicera om populär musik – utställningar om musik, turistinformation, appar med gps-anknutna soundtracks till stadsmiljöer etc. De går också in på hur kartor och kartering (även mind-maps där tid i form av decennier är överordnad geografi/plats) används i olika kulturarvsundersökningar. Att ställa olika ”officiella” kartor producerade av upphovsrättsorganisationer, turismbransch och kommuner mot icke-officiella kartor skapade av fans ger insikt i hur alternativa geografier skapas. En av författarnas sammanfattande poänger är att kartor och karteringspraktiker är värdefulla utgångspunkter i utvecklingen av nya historiografiska perspektiv på populärmusik som kulturarv och kan förtydliga olika ståndpunkter och omstridda fenomen i konstruktionen av rum, musik och kulturarv. Vidare visar de på att det finns gemensamma tendenser och motsägelser som präglar musikturismområdet (trots de stora variationer som fältet inrymmer), samt att kartor och karteringar är ett utmärkt metodiskt verktyg för forskning om musik, plats och turism.

Jonathan McIntosh ger intressanta bilder av möten och processer på mikronivå i en studie av musik och dans på Bali. Han fick delta i nybörjarkurser i dans för barn och blev accepterad av barnen som en av dem, annorlunda än turister, och kunde därigenom ta del av deras tankar om vilka framträdanden som var lämpade för turister, och vilka som var för sakrala för utomstående.

I sin studie av Festival au Désert i Mali använder Marta Amico sig av Marshall Sahlins begrepp ”produktiva missförstånd” för att beteckna hur två aktörer tolkar en situation eller en praktik på olika sätt, och hur detta likväl skapar en interaktion som är meningsfull för båda. Detta appliceras på hur publik kommer till ökenfestivalen och gläds åt den autentiska musik de får höra samtidigt som de tuaregiska musikerna är glada över att de kunnat ändra sitt musicerande så de nu har festivaler med internationella turister som en ny plattform att agera på.

David Cashman och Philip Hayward ger en introduktion till musik på kryssningsfartyg, delvis med Cashmans mångåriga bakgrund som pianist, solo och i ensembler, som grund. De använder begreppet upplevelseekonomi (*experience economy*) för att analysera musikens olika användningar liksom det monetära flödet och fångar in hur musikflödet varierar mellan olika dagar under resans förlopp. Variationen inkluderar

disco och inspelad bakgrundsmusik – men de framhåller att på kryssningsfartyg är det livemusik som dominerar, i motsats till de flesta nutida miljöer. Författarna noterar också att rena coverband som reproducerar kända inspelningar är på väg ut, då publiken nu kan ha sin favoritmusik med sig i mp3-format, och istället uppskattas i synnerhet band med personlig hållning. En annan aspekt är hur musiken kan vara delaktig i skapandet av resan och resmålen, till exempel genom att livemusiken på båten eller på besöksorter kan vara ”söderhavsaktig” eller ”karibisk”.

John Connell och Chris Gibson diskuterar hur musikfestivaler har kommit att bli en viktig strategi inom landsbygdsutveckling som satsning på ”kreativa näringar”. De ringar in de spänningar som kan uppstå – slitage på miljöer, bristande förankring hos lokalbefolkningen (både vad gäller delaktighet i planering och intresse för musikstilen), utslätning av programmet för att locka större publik vilket alienerar initiativtagare och stampublik. Som exempel granskar de Four Winds Festival i Bermagui, en liten kuststad (1300 invånare) i Canberraoområdet (Australien) där en festival för klassisk musik har arrangerats i ett tjugotal år, och hur frågor om klassymbolik, lokal förankring och festivalens del i lokalsamhällets gentrifieringsprocess hanterats av festivalledningen. En taktik har varit att förutom att exponera professionella musiker utifrån också bli en plattform för regional amatörmusik, särskilt körer.

Simone Krügers studie av Liverpool som europeisk kulturhuvudstad 2008 flyttar fokus till en storstad där musik ingår i medveten ”city branding”, men flera av problemställningarna från Connell/Gibsons studie återkommer. Influgna gäststartister kontra lokalt musikliv, en festival som engagerar lokalbefolkningen kontra evenemang som lockar turister osv. För Liverpool blev också myten om Merseybeat något som skavde mot ambitionen att lansera staden som mångkulturell: etniska minoriteter lyftes fram i kandidaturen, men representanter såg sig marginaliserade i genomförandet, ett mönster som känns bekant. I ett annat bidrag ger Graham St John en bred överblick av hur Goatrance växte fram – en musikform som skapats på en specifik plats, av turister, som gestaltning av idéer om pan-humanistisk internationalism.

Avdelningen under rubriken migration börjar med att Carol Silverman granskar lanseringen av blåsorkestrar som romsk tradition. Hon påpekar att romsk musik uppvisar en mångfald av stilar och genrer, på samma sätt som romer har många olika varierande sociala, nationella och historiska erfarenheter, men att idén om en pan-romsk musikalisk gemenskap och en enhetlig ”gypsy music”, som något annorlunda i relation till Europa, är en seglivad mytbild. Lanseringen av romska blåsorkestrar från Balkan som inslag på en internationell musikmarknad har enligt Silverman blivit möjlig genom att de kan inordnas i diskurser om autenticitet och hybriditet. I blåsorkestrar används akustiska instrument, vilket kan kopplas till ”det autentiska”. Samtidigt har hybriditet också blivit ett honnörsord i en mångkulturalitets- och globaliseringsdiskurs som relativiserar den romska kreativiteten. Silvermans slutsatser är att majoriteten av romska blåsorkestrar på Balkan är verksamma under svåra omständigheter, det är endast ett fåtal orkestrar som genom turnéer och västeuropeiska managers får något ut av den internationella uppmärksamheten. Icke-romska musiker som Goran Bregović, liksom dj:ar som gör mixningar, har skapat uppmärksamhet men använder begreppet hybriditet och zigenarromantik för att göra romsk musik till allmän egendom – det vill säga hävda all upphovsrätt. Silverman konstaterar också att uppskattning av romsk musik inte på något självklart sätt leder till inkludering av romer i europeisk politik.

Stephen P K Muir studerar två olika judiska församlingar i Sydafrika, grundade av litauiska migranter, som i sitt förnyelsearbete vänder sig till angloamerikanska populärmusikformer, både i format (”Friday night Live”, ”Shabbat unplugged”) och

musikinnehåll (Spelman på taket). Anna Oldfield skriver om azerbadjanska aşiq, kringvandrande sångare, och hur de genom sina vandringar och sin orala tradition skapat en annorlunda form av nationell föreställd gemenskap (i en nation av många olika etniska grupper), med både muslimska symboler, en stolthet över deltagande i sovjetbygget och en skepsis mot rysk kulturdominans.

Florian Carl uppmärksammar två former av musik inom ghananesisk diaspora i Tyskland, *burger highlife* och *gospel highlife*. Den förstnämnda uppstod på 1980-talet, möjligen i Hamburg; då en symbol för det nya livet, nu ratad av ungdomarna som gammalmodig. Carl diskuterar att burger highlife inte har placerats inom världsmusikfältet; istället har musiker fått ändra sig i riktning mot en förväntad mer traditionellt afrikansk stil för att komma in på sådana scener. Burger highlife kunde innebära symboliskt kapital för musiker inom diasporan och i Ghana, men Carl finner att Kiwans & Meinhofs begrepp *transkulturellt kapital*, kapaciteten att göra insteg i majoritetssamhället och utmana hegemoni, alltså inte är tillämpligt. Gospel highlife är då istället en form som med pingstförsamlingar som basis håller samman människor i diaspora, samtidigt som den produktionsmässigt har centrum i Ghana.

Ruxandra Trandafoiu diskuterar också musik som "nationell identifikation i global kontext" (min formulering) med en studie av diasporiska nätsajter ägnade rumänsk musik. Frågor som har ärvts från den kommunistiska tiden om vad som utgör en nationellt särpräglad musik eller nationell adaptation av internationella musikvägar blandas med hur rumänsk och annan balkansk musik placerats inom world music-fältet, och i den samtida diskussionen växer en imaginär konstruktion av en rumänsk hembygd (*Heimat*) fram.

Nastasha Travaz diskuterar istället hur brasilianska musikstilar för samman människor med olika bakgrund, med utgångspunkt i olika ensembler i Toronto, Canada. Samba blir med Josh Kuns ord en *audiotopi*, ett soniskt rum där olika idéer om plats och tillhörighet förs samman, där brasilianare och icke-brasilianare (i detta fall till exempel sambaintresserade kanadensare och immigranter från andra latinamerikanska länder) möts i gemensamt musicerande. Frågor om vem som tillhör diasporan och skapar den diasporiska tillvaron, auktoritet och emotionalitet, aktualiseras här. I den här artikeln blir också relationen mellan turism och migration mer uttalad än i andra artiklar, genom att diasporan i Toronto förenas med musikturism till Brasilien.

Timothy Taylor summerar och sammanför bokens artiklar i ett efterord där han särskilt poängterar mångfalden och tillväxten av *identiteter* som del av moderniteten, och konstruktionen och konsumtionen av identiteter som ett karaktäristiskt drag i ett neoliberalt globaliserat samhälle. Han gör också en poäng av vikten att skilja mellan identitet och positionalitet, och att se identitet som additiva processer där till exempel äldre förståelser av nationella identiteter överlagras med nyare, mera individcenterade.

Sammanfattningsvis kan sägas att antologin, utan att ha ambitioner att vara handboksmtäsigtt uttömmande, både ger goda överblickar av ett forskningsfält och ger exempel på empiriska områden med potential, samt därtill konkreta exempel. Geografisk annorlundahet transformeras till etnisk/nationell annorlundahet och tvärtom. Är det publiken som migrerar, eller musikerna? Eller, skapar migrationen en ny sorts musiker, blir en migrerad grupp en ny publik som behöver en ny musik? Blir diasporans musik ett konservativt reservat, något nytt som uppstår i den nya miljöns kontext, eller något som kräver musiker som medierar mellan diaspora och ursprungsmiljö? Vem har tillträde till byggandet av diasporagemenskaper? Antologin inspirerar till många produktiva frågeställningar. ■

The Swedish state-owned record label Caprice has released a new volume, the eleventh, in its comprehensive series called “Swedish Jazz History”. It is quite remarkable how well Swedish jazz history is documented, which is unique in a global context, and this volume adds another decade to that documentation. The four-CD boxed set with an impressive booklet of 188 pages aims to “reflect Swedish jazz of the 1970s” and the set’s title “Jazz Cosmopolit” characterises the decade as internationalised and intercultural. The box gives an overview of changes within the jazz scene during the decade, and by shedding light on women musicians’ experiences, it also raises critical perspectives on the jazz canon, including the canonising process of which the box itself is a part. Another aspect that is highlighted is that during this period, several Swedish groups and artists are active outside of Sweden; the booklet mentions, for example, Eje Thelin and Åke Persson. This phenomenon was not new, as Swedish musicians performed abroad in earlier periods too, but it is certainly true that the tours and activities abroad of Swedish jazz musicians increased. These discussions also consider the complexities of a musician’s life; choices sometimes have to be made between international career opportunities and staying close to home (as Lennart Åberg explains in the interview), and there are difficulties finding enough gigs to be able to make a living, a problem that forced Rolf Ericson back to the US again.

Both the box and the booklet are more voluminous than the previous issues, but then again, this volume containing the whole 1970s, covers a longer period than the preceding sets. As the booklet explains, the focus of the boxed set is not to create an audiophile experience, though everything has been done to provide high-quality sound, but rather to reflect Swedish jazz of the 1970s. Recordings have been collected from various sources, including private recordings. This also means, as the blurb proudly presents, that the set includes several tracks that have not been previously issued. An example is Monica Zetterlund performing “If You Could See Me Now” with Steve Kuhn, not one of Zetterlund’s most famous songs but interesting because it is one of very few recordings on which they perform together. The box also displays amateur big bands – those of Umeå and Sandviken are noted in particular – including a private recording of the Sandvik Big Band featuring Ann Kristin Hedmark at the Reno Jazz Festival in 1975. Another important asset is that the set not only focuses on the “avantgarde” jazz and the “newest” developments in jazz in Sweden. It also contains examples of older styles, which were still relevant, or rather, regained relevance in the 1970s; this ensures a wider representation of jazz in Sweden during the decade. The question of what jazz is, and what is included in the genre, was also contested by versatile groups like *Mount Everest*; their music raised the question of genre labels and concepts such as “jazz-pop” and “jazz-rock”. This kind of groups were not only versatile but continuously transformative, exchanging band members as well as musical styles. Thus, these groups are difficult to classify, and their music contributed to changing the meaning of “pop” and “rock”.

The extensive and informative booklet is divided into different sections with focus on specific aspects of jazz in Sweden from this era. Stuart Nicholson gives an extensive outsider’s perspective on Swedish jazz in a European, and also more general American-European context. In his overview, he refers to a great number of the tunes that are presented on the CDs. In the first, well focused section, Viveka Hellström discusses the activities and positions of women in jazz. She points out

CD BOXSET

**Svensk Jazzhistoria
Vol. 11 (1970–1979)***Jazz Cosmopolit*

Caprice Records, CAP 22067

4 CDs + Book. 2017.

MISCHA VAN KAN

that formerly, primarily women vocalists had been able to establish themselves, and not until the 1970s female instrumentalists were accepted and claimed their space on the jazz scene. She discusses the absence of musical examples by woman musicians and encourages the reader to consider a variety of reasons behind this. In that sense, Hellström's section, as well as the entire booklet, raises issues that indicate an array of possibilities for future research. Noteworthy and interesting here are the first-hand accounts and experiences from some of the female musicians involved. Thus, the extensive booklet, in combination with the music, might be used as source material and inspiration for new research. Hellström also contributes a biographical background of Monica Dominique, based on a selection of interviews where Dominique herself engages with the contested issues of what is included in jazz and what is excluded. Dominique's broad musical interests and inclusive notion of jazz, represented by her work with the group Solar Plexus, means problematising the position of power of those who determine the genre boundaries of jazz. This is exemplified by Dominique's personal story of how she found a way to become the individual and the musician she wanted to be, and how this sometimes conflicted with dominant jazz ideologies. The focus on Monica Dominique and her musicianship provides perspectives that form an interesting contrast to the more overarching images of jazz, presented in the booklet.

Jan Bruér presents Lennart Åberg as the most prominent jazz musician and composer of the decade. This section is based on an interview with Åberg, and he is given plenty of space for giving his account on his career and some of the issues jazz musicians encountered, such as balancing an international career and family life in Sweden. He brings up a variety of interesting topics, such as the "generation gap" between the new musicians from the 1970s and the Swedish jazz musicians who had established themselves in the 1950s and 1960s. The topic is only briefly mentioned but would be interesting to expand further. The overview of *svenska jazzhändelser* (Swedish jazz events), also written by Bruér, is mainly a report of the discussions in Sweden's prominent jazz magazine of the 1970s, *Orkester Journalen*, and some other periodicals on jazz. In that sense, the report gives a survey of what jazz events were reported on, and which issues were dominant in the jazz discourse. It presents jazz venues in Sweden – both long-lived and those gone overnight – and how they were received by the jazz-minded press. It discusses musicians and institutions, such as the yearly "Jazz in Sweden"-record that was issued on Caprice (the same label that issues this boxed set), whose artist/group was decided by a yearly poll. The lists of which musicians played in what places, or the lists of those who received government grants, reported for every year running, might not be very interesting from a theoretical point of view. However, it raises interesting issues for scholars, as the possibility of economical support for jazz from different governmental bodies contrasts with earlier periods. Questions that present themselves are how these musicians were selected, and exactly in what ways these grants changed the Swedish jazz world. The survey of Swedish jazz events is especially interesting in relation to the other perspectives of the booklet, because, as already indicated, together they give a multifaceted image of jazz in Sweden in the 1970s, with a variety of musicians and activities.

In sum, the era of focus in this boxed set is an interesting and eventful period. Existing styles were further developed, musicians created crossovers of different styles of music, by some actors regarded as jazz but looked down on by others; in addition, jazz adopted influences from (other) world musics. Especially important

is the focus on women in jazz, an issue that is of critical value in a canonising publication such as this phonogram series. The section is descriptive rather than analytical, but thereby it opens up the field for scholars. The box set constitutes yet another impressive selection of Swedish jazz, documented and described with great attention to detail. It is an invaluable source for scholars interested in jazz or musical life in Sweden more generally. An especially praiseworthy detail are the English summaries of the booklet, which are more extensive than in previous issues, as the case of jazz in Sweden in the 1970s (as well as from other periods) is relevant for scholars and enthusiasts in a European and a global context. The material of this box raises a wide variety of issues and shows an array of possibilities for future research; it inspires new questions and continued academic discussion within musicology in its widest meaning. ■

Reviews – Shorter Reports

Iskra

Gränslös musik

Bo C Bengtsson

Göteborg: Bo Ejeby förlag. 2017.

Musikgruppen Iskra brukar räknas in i den svenska jazzhistorien, men spelade, som titeln på denna bok antyder, en svårplacerad, gränslös musik, i mycket baserad på fria improvisationer. Författaren Bo C Bengtsson är kultur- och nöjesjournalist som i 14 kapitel skildrar Iskras 20-åriga verksamhet. Han beskriver det egna mötet med musikgruppen Iskra under 1970-talet, hur det ”för alltid” förändrat hans musiksyn och hur han sedan kommit att följa gruppen och dess verksamhet. I boken har han formulerat sina egna intryck av Iskra och den musik gruppen kreerade men berättar också gruppens historia utifrån återkommande samtal med gruppens medlemmar. Boken inleds med ett förord av fyra av dem: Arvid Uggla, Jörgen Adolfsson, Tommy Adolfsson och Tuomo Haapala. Två av musikerna i Iskra, Allan Olsson och Sune Spångberg, är nu avlidna. Spångberg deltog i gruppen trots svår sjukdom.

Iskra existerade i olika konstellationer mellan 1972 och 1992 och har därefter återuppstått under enstaka konserttillfällen. Medlemmarna presenteras var och en i ett appendix, vilket också innehåller en diskografi. Boken är genomgående rikt illustrerad med foton, ofta från olika konserter. Dessutom återges en mängd pressklipp samt citat från samtida recensioner och artiklar om gruppen, för det mesta mycket positiva. Tidstypiska

affischer finns också. Att Iskra verkade under en tid med en så kallat progressiv musiksyn är märkbart i boken. Gruppens anti-elitistiska, demokratiska inställning sågs som ett led i kampen för en anti-komersiell musik, vilket kommer till uttryck i flera av recensionerna.

Iskras musikaliska historia beskrivs inte strikt kronologiskt i boken. I stället belyser Bengtsson hur gruppen har format sitt spelsätt och hur de har formulerat sin estetik. Till en början kämpade musikerna i Iskra med att bryta sig loss från konventioner. Publiken som en medskapande kraft var också viktig, och man sökte uppöva förmågan hos dem som lyssnade att släppa förutfattade meningar om vad ”musik” kunde vara. Iskra samtalade med sin publik vid konserterna, de fångade upp reaktioner och känslor. Gruppens medlemmar arbetade dessutom medvetet för att bevara en tillitsfull öppenhet i samspelet med varandra. Varje musiker har bidragit med sina musikaliska erfarenheter, men gruppen har också gemensamt vidgat den musikaliska uttrycksförmågan genom att tillföra nya okonventionella sätt att spela på respektive instrument. Man har också tillfört allehanda köksredskap, rör och annat till instrumentariet. Genom åren har gruppen också utvecklat former för den fria improvisation som varit gruppens signum.

Iskra var särskilt under 1980-talet mycket aktiva, gjorde TV-program och turnerade bland annat i Rikskonserters regi. Man spelade mycket i skolor och på daghem och hade även utbildningsdagar med skolpersonal. Uppsökande

verksamhet med så kallade musikverkstäder var en viktig del. Några idag aktiva musiker, som hörde gruppen i unga år, får också komma till tals i boken och vittna om vad mötet med Iskra betytt för dem. Bengtssons bok om Iskra förmedlar på många vis en hyllning till denna kreativa musikgrupp, men den ger också inblick i gruppens mångsidiga verksamhet och hur de har arbetat både på och bakom scenen. I samband med boken har Iskra släppt ett nytt album, delvis med tidigare outgivet material. Boken ingår som nummer 26 i serien Publikationer från jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv. ■

Viveka Hellström

Musik på blodigt allvar

En studie av musikens roll i krig och konflikter

Peter Bryngelsson

Hedemora: Gidlunds förlag. 2017.

Bakgrunden till *Musik på blodigt allvar* är författarens sedan lång tid tillbaka växande insikt om ”att musik är, och i stort sett alltid har varit, en viktig del av krigsstrategier och det konkreta utövandet av strid” (s. 15). Detta, menar Bryngelsson, är ett förhållande som tidigare forskning ägnat mycket liten uppmärksamhet, vad gäller såväl allmänhistoriska studier av krig och konflikter som musikhistorisk forskning: ”Människors vägran att tro att bra musik kan tjäna onda syften gör att ämnet krigsmusik i stort sett lyser med sin frånvaro i studier av krig i allmänhet och böcker om musik i synnerhet” (s. 17). Det

är visserligen ett faktum att några arbeten från senare år behandlar kopplingen mellan musik (eller ljud i vidare mening) och våldsanvändning – här kan till exempel nämnas *Dark Side of the Tune. Popular Music and Violence* av Bruce Johnson och Martin Cloonan (2009) och *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* av Steve Goodman (2010) – men att ämnet är anmärkningsvärt lite beforskat torde vara en rimlig slutsats.

Författaren karakteriserar sig själv som ”yrkesmusiker och amatörhistoriker” (s. 15), och boken ger vittnesbörd om båda dessa roller. Det är här inte fråga om något akademiskt arbete; boken presenterar en historik över användningen av musik i samband med krig och konflikter, huvudsakligen från 1500-talet och framåt. Bryngelsson hänvisar ofta till tidigare litteratur inom historieforskning och musikforskning, dock utan några preciserade referenser. Därutöver varvas kronologiskt ordnade historiska översiktskapitel med intervjuer och med skönlitterära gestaltningar av olika teman från den historiska framställningen. Till skillnad från tidigare militärmusikhistorisk forskning, som fokuserat frågor om besättning, organisation och repertoar (jfr den omfattande artikeln ”militärmusik” i *Sohlmans musiklexikon*, 2:a uppl.), är Bryngelsson framför allt intresserad av musikens funktion i själva krigföringen. Han hävdar att de historiska data som finns beträffande militärmusikorganisationens numerär sedan renässansen indikerar att musiken har haft stor betydelse för att möjliggöra genomförandet av militär strategi och taktik; det är knappast, menar han, fråga om endast ceremoniella och underhållande musikinslag mellan fältslagen. Bland de viktigaste musikfunktioner författaren identifierar – och här drar han de historiska trådarna tillbaka ända till antikens krigföring – finns dels musikens förmåga att upprätthålla motivationen hos soldater i stridssituationen, dels den helt avgörande betydelsen av

musikalisk rytm för samordning av kollektiva trupprörelsemönster. Han diskuterar också olika aspekter av denna musikanvändning ur ett musikerperspektiv, såsom musikernas subjektiva motivation och praktiska aspekter på musicerandet under fältmässiga förhållanden.

Musikens betydelse som militärt kommunikations- och koordinationsverktyg var enligt Bryngelsson som störst under 1600- och 1700-talen. Under loppet av 1800-talet avtar denna betydelse i takt med krigets tilltagande mekanisering, samtidigt som traditionella former av musikanvändning lever kvar, ibland långt efter att de förlorat sin praktiska betydelse. I stället ökar musikens betydelse som symboliskt uttryck och propagandainstrument, en förändring som tilltar från början av 1900-talet i och med ljudreproduktionsmediernas utveckling. (...) musik som konkret deltagare i strid blir mer ovanlig under världskrigen eftersom den förlorar sin kommunikativa betydelse och istället får en symbolisk roll i hur kulturvärden kopplas till ideologi” (s. 67). Den historiska översikten över tiden efter andra världskriget förs fram till aktuella krigssituationer, samtidigt som framställningen vidgas till andra slags konflikter än de rent militära. Här finns till exempel ett förhållandevis omfattande kapitel om ”motkulturen” och 1970-talets svenska musikrörelse; Bryngelsson motiverar detta genom att hävda att ”hur musik och musiker kom att brukas som verktyg i en kamp med ett visst mål liknar till stora delar hur kultur används inför en samhällskonflikt eller ett krig” (s. 94). Också i detta kapitel återkommer delvis självbiografiska reflektioner kring yrkesmusikerrollen i ett sammanhang där musik kommer till användning i politiska konfliktsituationer. Därefter följer kapitel om kriget i Mellanöstern, Balkan-krigen, Syrien-kriget respektive den nutida jihadismen, men författaren diskuterar även filmmusik till krigsfilmer, ”diktatorers musiksmak och

musikbakgrund”, ”fotbollshuliganernas musik och sånger” och ”smakstrider” fokuserade kring musik.

I det avslutande kapitlet sammanfattar Bryngelsson framställningen genom att presentera ett slags skiss till en universell, eller förkulturell, musiksemiotik. Han skriver: ”jag tror verkligen att musik kan förändra oss på ett genomgripande vis men den gör oss inte mer goda, barmhärtiga eller fulla av nåd utan fyller oss bara med energi, kraft och ork att utföra vilken handling vi än har som mål att utföra” (s. 149). Här återknyter han till det resonemang om musikens ”amoraliska” karaktär som han presenterat i bokens inledning. Musik är i sig varken immanent ”god” eller ”ond”: ”Det i grunden amoraliska poängterandet av den kroppsliga motoriken i en vidare bemärkelse kanske till och med är musikens hemlighet bortom vår nutida önskan om att den skulle uttrycka vår inre persons moral, känslomässiga behov och individualitet. (...) Musikens inre har ingen moral utan skänker alla, oavsett karaktär, samma möjlighet till förhöjd livskänsla” (s. 13f.).

Sammanfattningsvis framstår *Musik på blodigt allvar* som ett märkligt, om än ojämnt arbete. Det är som sagt inte fråga om någon akademisk forskningsstudie, och en akademisk läsare kan nog irritera sig över författarens summariska referenshantering och vissa brister vad gäller terminologisk precision, till exempel i musikanalytiska beskrivningar eller i karakteristiken av instrumentet zurna som en ”trätrumpet”. Likafullt vill jag hävda att boken kan utgöra viktig läsning också för akademiskt skolade musikvetare: den utpekar en viktig lucka i tidigare musikhistorisk forskning och åskådliggör genom mångsidig perspektivering och exemplifiering den tankeväckande tesen att musik, i likhet med alla andra mänskliga påfund, kan användas, och har använts, istarkt destruktiva syften. ■

Alf Björnberg

När kulturer spelar med i klassrummet

En sociokulturell studie av ungdomars lärande i musik

Anette Mars

Luleå: Luleå Tekniska
Universitet. 2016.

I Anette Mars avhandling: *När kulturer spelar med i klassrummet. En sociokulturell studie av ungdomars lärande i musik* undersöks musikaliskt lärande bland ungdomar i högstadiålder inom ramen för grundskolans verksamhet och i frivillig verksamhet. Avhandlingen är en sammanläggningsavhandling och består av tre artiklar och en inramande kappa. Det empiriska materialet är inhämtat genom två olika delstudier. I den första delstudien (I) undersöker Mars ett konsertprojekt genomfört i Gambia där ungdomar från både Gambia och Sverige medverkar. Fokus i denna delstudie är förlagt till hur ungdomarna tillägnar sig musik i relation till sina tidigare kulturella erfarenheter. I den andra delstudien (II) undersöks hur högstadielever utvecklar kunskap om komposition inom ramen för ett musikprojekt i en svensk grundskola.

Det teoretiska ramverket utgörs av sociokulturella lärandeteorier vilka kombineras med en antropologisk förståelse av kultur. Den sociokulturella ansatsen innebär att språk och kommunikation antas vara viktiga redskap för att utveckla kunskap. Att komponera musik förstås utifrån detta perspektiv som en högre mental process där flera medierade resurser används. Utifrån ett antropologiskt synsätt på kultur, inbegripet en förståelse för kultur som tankemönster och språkliga uttryck gemensamma för en grupp människor, riktas fokus mot

hur musikaliskt lärande präglas av de kulturella erfarenheter individer bär med sig från tidigare situationer och hur dessa formar förutsättningar för deras kommande läroprocesser och kunskapsutveckling.

Resultatet från de två delstudierna presenteras i tre artiklar där den första bygger på delstudie I medan artikel två och tre baseras på delstudie II. I den första artikeln, författad av Anette Mars, Eva Sæther och Göran Folkestad, uppmärksammas på vilket sätt ungdomarnas kulturella bakgrund präglar deras lärandeprocesser i musik, hur de överför kunskap till andra jämnåriga samt vilka musikaliska redskap de väljer att använda sig av. Resultatet som presenteras i den andra artikeln leder fram till slutsatsen att lärare, för att skapa så bra förutsättningar som möjligt för elevers lärande i komposition, bör tillhandahålla verktyg i form av musikaliska element som eleverna kan bygga sina kompositioner på samt ett interaktionsklimat som stimulerar elevernas tankeprocesser. Utifrån resultatet som presenteras i artikel tre poängteras vikten av en närvarande och engagerad lärare för att underlätta elevers lärande inom komposition. En annan lärarkompetens som framhålls är förmågan att bedöma när eleverna bör lämnas i fred att experimentera på egen hand. Liksom i de två tidigare artiklarna står relationen mellan lärande och kunskapsutveckling i musik och tidigare kulturella och musikaliska erfarenheter i fokus. Detta resonemang förs också vidare i kappans sjunde och sista kapitel där Mars konstaterar att tidigare erfarenheter utgör en viktig förutsättning för vad elever med hjälp av sin fantasi kan skapa. ■

Åsa Bergman

Sensing Traditional Music through Sweden's Zorn Badge

Precarious Musical Value and Ritual Orientation

Karin Eriksson

Uppsala: Uppsala University,
Department of Musicology. 2017.

Karin Eriksson's recent PhD thesis discusses the experiences of folk musicians going through the auditions at the annual Zorn Auditions, hoping to be awarded the Zorn badge in silver and the title *Riksspelman*. Specifically, the thesis aims to investigate how musical values are "sensed, transmitted, maintained and negotiated" in the context of the auditions (Eriksson, 2017:13). Through her ethnographic approach, Eriksson highlights the emotional, complex and often contradictory process of auditioning, and also sheds some light on the rather secretive work of the Zorn jury in determining whom they consider has the knowledge and skills to be entitled to the Zorn badge.

The thesis chapters follow interlocking themes directing the reader through the different stages of the audition process and the socio-historical and ideological connections to the Zorn badge's institutions. Eriksson follows a number of musicians in their auditioning process, from the decisions to audition, preparations, performance in front of the jury, and discussions between the musician and jury members afterwards. Chapter one deals with the "player perspective" and discusses why musicians choose to audition, their motivation and attitudes towards the Zorn jury, and the various values connected to the badge. Draw-

ing on Sara Ahmed's (2006) notions of "ritual orientations" and "lines", Eriksson argues that the participants have to orient themselves according to the environment, history and ideology of the ritual occasion that constitutes the Zorn auditions as a "rite of passage". In chapter two, Eriksson considers the auditioning process itself and the experiences of musicians in engaging with the jury and their decisions. She argues that the mystique surrounding the judgment process contributes to the attractiveness of the auditions, both for those who succeed and those who fail. Chapter three considers the auditions from the point of the jury members and the difficulties involved in assessing traditional knowledge and musical value. The chapter deals with controversies regarding which instruments, instrument design changes, and repertoire are allowed in the auditions. Chapter four continues with the theme of inclusion and exclusion in the jury's work to consider how different forms of instrumental technique and timbre have been seen as influenced by "non-traditional" music styles, in particular European art music. Analysing the jury's discussions on authenticity and performance practices, Eriksson demonstrates the ambivalence, difficulties and contradictions inherent in the assessment process, where a need to draw boundaries to maintain authority is a recurring issue.

On several occasions, Eriksson critiques the Zorn jury for a somewhat essentialist and romanticised discourse on Swedish folk music. She concludes, however, that this discourse is also common in the folk music community, and its inherent complexities are well known both in the jury and in the folk scene at large. Finally, Eriksson argues that, although the Zorn auditions have been frequently criticised and opposed by some folk musicians, the annual auditions maintain a strong position in the Swedish folk music milieu. She suggests that this is possible because of the jury's gradual adaptation to developments in the folk music community, which in turn has allowed the Zorn badge to continue to be regarded as a mark of quality.

The thesis will no doubt be of great value for researchers of Swedish traditional music, music auditions and competitions. Eriksson's decision to write in English makes it an important contribution to the modest number of English language texts on Swedish traditional music. ■

Esbjörn Wettermark

Conference Reports

Street Music and Narrative Traditions

International Ballad Conference 2017

Palermo, Italia: 21–26 mai 2017

Temaet «Street Music and Narrative Traditions» viser til et stort spekter av framføringsmåter, aktiviteter, sanger og dramatiseringer gjennom tidene. I løpet av den 47. «International Ballad Conference» i regi av [Kommission für Volksdichtung \(KfV\)/The International Ballad Commission](#) ble dette belyst fra mange innfallsvinkler, både fra historiske og samtidige perspektiver og fra ulike land og kulturer. Det var deltagere fra Italia, Albania, Australia, Belgia, Canada, England, Finland, Frankrike, Irland, Japan, Kosovo, Kroatia, Norge, Skottland, Slovenia, Sverige, Sør-Afrika, Tyskland, USA, Wales og Østerrike. Under tematiske session-titler som «Street Singers between Tradition and Modernity», «Ballad Routes and Complexity», «Music and Soundscapes of Urban Political Action» og «The Marketplace: From Broadside to 'Virtual' Public Squares», fikk vi innlegg om skillingstrykksangere og selgere, lokale musikk- og dansefestivaler, adventstradisjoner med gatemusikanter, tradisjonelle ballader i ulike miljøer og tidsrom, karnevalstradisjoner, rituelle rop som kommunikasjon og om omreisende sangere marginalisert av storsamfunnet, som tiggere, blinde, foreldreløse og reisende. Konferansen ble arrangert av Department of Culture and Society, University of Palermo med støtte fra blant annet Sicilian Regional Assembly.

Et paper av Thomas A. McKean utforsket hvordan unge skotter fra reisende slekt bruker Hip-hop/rap som uttrykksform og videreføring av hundreårige tradisjoner med sang som «vital form of communication». I «Donald Trump and Cyberspace Corridos: The New Balladeering of the Twenty-First Century», diskuterte Maria Herrera-Sobek hvordan nyheter og tragedier fortsatt formidles gjennom sanger på gatene i Mexico, i tillegg til at de spres som populærmusikk ved ny teknologi. Corridos om Donald Trump ble lagt ut på internettsider som YouTube umiddelbart etter at han uttalte de famøse ordene om mexicanske immigranter under valgkampanjen. En mengde sangere har lært seg disse corridosene og framfører dem på gatene, altså går visene i et kretsløp mellom digitalt og analogt.

Flere av innleggene handlet om skillingstrykk. David Atkinson har undersøkt engelske 1700-tallskilder, og etterlyste en forståelse for at en balladesanger også ofte var en balladeselger, at sangeren var en del av et kommersielt marked og en større økonomi. Samtidige kilder om viseselgere er sparsomme, men undersøkelser om selve visehandelen, rettsprotokoller, aviser og annen litteratur kan kaste lys over dette. Mangelen på samtidig kildemateriale om sangere og selgere var også et av poengene for undertegnede, som snakket om skillingstrykkprodusent og selger Theodor Rose. Et av hans viktigste markeder var det årlige skreifiske i Lofoten på 1870-/80-tallet. Sigrid Rieuwerts diskuterte vår tids tenkning om muntlighet og skriftlighet i lys av Sir Walter Scott's *Minstrelsy of the Scottish Border*, med kilder fra både muntlige kilder og fra skillingstrykk.

Flere papers diskuterte det narrative i karnevalskultur, teater og bevegelser. Keiko Wells viste hvordan den japanske sangen «Sansho-Dayu» har overlevd i både dukketeater og Kabuki gjennom århundrer ved å utvikle seg i takt med endringer i samfunnet, økonomiske forhold og media. Ingrid Åkesson diskuterte fortellende elementer i det svenske teaterkompaniet *Västana teaters* oppsetninger, gjennom musikk, dans og rituelle, stiliserte og visuelle effekter. Arrangørlandet var sterkt representert med mange deltagere, og vi fikk mange ulike innsyn i italienske og sicilianske sang- og framføringstradisjoner. Leder for vertskapet, Sergio Bonanzinga, ga en innføring i profesjonelle gatesangere og musikanter i Palermo, kalt «orbi» (blind), kjent fra historiske kilder siden 1661. Orbis ble brukt ved religiøse feiringer, i brylluper og andre selskapeligheter og til siciliansk dukketeater.

Dukketeater står fortsatt sterkt på Sicilia, og det meste av konferansen ble holdt i Palermos dukketeatermuseum *International Puppet Museum Antonio Pasqualino*. Midt mellom alle dukker og kulisser fikk vi i tillegg til alle de teoretiske innleggene oppleve levende tradisjoner. Først forestillingen «Duel between Orlando and Ronaldo for their love of Angelica», et fengslende dukketeater, utført med imponerende ferdigheter. De små dukkene ble fulle av liv og opplevdes som store som mennesker, slik at da dukkeførerene viste seg på scenen, så de ut som kjemper. Vi fikk også oppleve to flotte konserter. Den første var «Songs and Dances of the Sicilian Female

Tradition», en vakker og sterk iscenesettelse av kvinneliv og kvinnetradisjoner gjennom sang. «Sacred and Profane Songs in the Sicilian Tradition» var en nydelig oppvisning av tradisjonell sang og musikk, og spesielt inntrykk gjorde rituell lokk/rop og den sicilianske sekkepipen, zampogna el ciaramedda.

De årlige konferansene i regi av KfV, varierer i innhold og størrelse fra år til år, men deltagelsen er jevnt over økende. Det er et inkluderende miljø med stor faglig og kulturell bredde, og konferansene er et viktig internasjonalt møtepunkt for studier av tradisjonelle og populære sangtradisjoner. [Konferanseprogrammet finnes her](#). ■

Astrid Nora Ressem

International Council for Traditional Music

44th World Conference

Limerick, Irland: 13–19 juli 2017

Sommaren 2017 arrangerte [International Council for Traditional Music](#) (ICTM) sin 44:e verdenskonferens. Denne konferens hadde rum den 13–19 juli ved University of Limerick, Irland, der institusjonen Irish World Academy of Music and Dance stod for det lokale arrangementet. ICTM:s verdenskonferenser bruker inneholde et gediget program med et antal keynote speakers samt dagar fyllda av parallella sessioner og rundabordsamtal og så var det även denna gång. Delegaternas presentationer utgick i år från följande fem konferensteman: 70 Years of ICTM: Past, Present and Future; Legacy and Imagination in Music and Dance; Ethnomusicology, Ethnochoreology and Digital Humanities; Exploring Music Analysis and Movement Analysis in Ethnomusicology and Ethnochoreology samt Music, Dance, Religious Politics and Religious Policies. Dessutom fanns som vanligt möjligheten att presentera ny forskning utanför dessa teman. [Konferensprogrammet finns här](#).

Att organisationen (som ursprungligen hadde namnet International Folk Music Council, IFMC, men 1981 bytte navn till det nuvarande) nu har funnits i 70 år oppmärksammades særskilt under konferensen. En kommitté hadde förberett en serie mycket interessante rundabordsamtal kring organisationens historia og utvikling. Bland annat beskrevs den første konferensen i Basel 1948 og tiden rundt denna. Olika team bestående av president og generalsekretærer tog opp spørsmål som varit særskilt aktuelle under ulike perioder. Bland annet berättade Krister Malm og Anthony Seeger om sitt samarbeide og om tiden då de drev organisationen vidare. I dessa paneler skisserades organisationens utvikling, framväxten av disiplinen musiketnologi

samt hur ulike forskningstraditioner og interesseområder har møtt og brutits gentemot varandra. Verldsläget har ju ändrats sedan slutet av 1940-talet og idag ser vi inte samma gränser eller hinder som för över ett halvt sekel sedan. Organisationens grundläggande syfte att överbrygga hinder og att främja samtal og forskningssamarbeide mellan forskare över världen är dock fortfarande lika viktigt og giltigt. Kanskje kommer digitale medier på sikt att ytterligere kunne bidra till att konferensen kan bevakas av fler. Jag reflekterade även över att filmsessioner är en etablerad del i konferensen, något som också kan bidra till ökad tillgänglighet og till att överbrygga språkbarriärer.

Vid årets konferens deltog ett tiotal ICTM-medlemmar från Sverige. Även om fokus är att presentera egen forskning og møte forskning från hela världen så innebærer dessa konferenser även viktiga samlingspunkter för engagemang og kunsspridning mellom svenske og nordiske musiketnologer. Utöver konferensens dagsprogram genomfördes under kvällstid ett antal Study Group Business Meetings, möten som kunde besøkas även om man vanligvis ikke ingår i arbeidsgruppene. Andra kvällsaktiviteter var workshops i Céilí dans, irländsk solo stepdance, sang og tin whistle. Under konferensen bjöds också på konserter, blandt annet med irländsk musik og dans, en gruppe kinesiske musiker i The Zhou Family Band samt The Three Forges Irish Gamelan Orchestra.

Under dessa verdenskonferenser gjennomføres även val og en ny styrelse for ICTM presenterades den siste dagen. Svanibor Pettan som varit Secretary General under en längre tid avgick nu og Ursula Hemetek valdes till ny Secretary General. Dette innebærer at administrasjonen flytter från Slovenia till Österrike og University of Music and Performing Arts i Wien. Carlos Yoder som arbeider som Executive Assistant kommer att kunne fortsätta sitt arbeid på det nye sekretariatet. Vid konferensens avslutande møte tilkännagavs även at neste verdenskonferens kommer att äga rum på Chulalongkorn University i Bangkok, Thailand den 11–17 juli 2019, dit vi alle velkomnes. ■

Kajsa Paulsson

Re/Sounding Jazz

Rhythm Changes

Amsterdam, Nederlanderna: 31 aug–3 sept 2017

Den femte [Rhythm Changes-konferensen](#) hölls i Amsterdam, med rubriken Re/Sounding Jazz. Den mangtydige titeln gav utrymme for stor variationsrikedom där marginaliserade former lyftes fram, väletablerad kanon problematiserades og nye perspektiv prøvades. I konferensens inledende keynoteforelesning talade

Sherrie Tucker, med utgångspunkt i Will Chengs nyutkomna bok *Just Vibrations* och Pauline Oliveros seminarieverksamhet, om forskningens etiska dimensioner, särskilt frågor om inkludering. Hon avrundade med att presentera sitt deltagande i jamsessions på det lokala biblioteket med "the Adaptive Use Musical Instrument"-ett dator/webbkamerabaserat program som möjliggör för rörelsehindrade att delta i musikskapande, med minimala rörelser som styrmedel för ljudförlopp. ([Sherrie demonstrerar här.](#))

I konferensens andra keynote diskuterade Wolfram Knauer, som en vändning från koncentrationen på ljuden i sig, spatialitet och skulpturalitet i jazzmusik. Till hans många exempel på rumsligt tänkande som strukturerande element i musiken hörde Ellingtons stereoinspelningar från 1932, storbandens placering av sektionerna, call and response-principen och att spela för dansande publik.

I en session om tidig jazz kom fokus i hög grad att hamna på frågor om rytmik. Mathilde Zagala lyfte fram "tre mot fyra" som ett återkommande polyrytmiskt mönster i många ragtimemelodier, inskrivet i notbilderna, och med föregångare i Louis Moreau Gottschalks *The Banjo*, från 1855. Paul Archibald diskuterade vilka trumset som användes i tidiga skivinspelningar och hur detta blev förebilder för nya generationer. Även i det tredje bidraget, Vic Hobsons diskussion om relationen mellan barbershop och tidig jazz, problematiserades indirekt idén om improviserad melodik som det enda grundläggande i tidig jazz. Att det gått 100 år sedan jazzens genombrott med Original Dixieland Jazz Bands första skivinspelningar blev också synligt i flera andra presentationer, liksom med visningen av Michele Cinques dramadokumentär om Nick La Rocca i ODJB, *Sicily Jass*.

Jazzens massmedialiserade karaktär togs upp utifrån flera olika medier. Flera presentationer diskuterade inspelningar, skivutgivningar och återutgivningars betydelse: diskussionen om "Ellington at Newport" i stereo, Melodyas dokumentationer av festivalerna i Moskva 1965-68 och synen på overdub som studioteknik. Jazz i film är också ett tema som blivit allt mer produktivt. Representationen av jazz i *La La Land* (2016) och *Eva* (1962) och användningen av jazzstandards för att skapa särskilda stämningslägen i filmer är några exempel.

Genus och sexualitet togs upp explicit i en session om "Women in Jazz" där bland andra Sean Lorre lyfte fram Ottilie Paterson som pionjär i den brittiska bluesvågen och poängterade hur hennes sånger kunde tala emot den maskulina hegemonin, till exempel i covern "Mama, he treats your daughter mean" eller den egna "Bad spell blues" som Lorre läste som direkt svar till låtar som "Mannish Boy" och "Hoochie coochie man" av Muddy Waters (som Paterson turnerade med). Men temana återkom också som perspektiv i andra presentationer, till exempel Elliott Powells queer-tolkning av Miles Davis "On the

Corner" och Tamar Sellas studie av heteronormativitet i form av kärleksrelationer mellan manliga och kvinnliga jazzmusiker.

En betydelsefull trend idag är studier av olika nationella situationer av jazz, där lagstiftning, musikbranschens struktur, politisk censur, sociokulturell skiktning och etniska och nationella symbolvärden blir viktiga faktorer för förståelse. Rita Skudienė presenterade Viktor Ganelin trio, baserad i Litauen, som blev Sovjetunionens kanske enda något så när accepterade avantgardegrupp under 1970- och 80-talen. I sin uppmärksammade presentation diskuterade Anna Harwell Celenza varför USA:s försök under 1950-talet att sprida sin idé om västerländsk demokrati med hjälp av jazz krockade med genrens långa historia som gynnad populärmusik under Mussolini. Andra exempel kom från Estland, Chile, Portugal, Sydafrika, DDR, Kina, Australien med flera länder. Läggs dessutom till frågor om etnicitet och rasifiering, inte minst amerikansk svarthet, och vad Bruce Boyd Raeburn diskuterade som "Caucasian Guilt".

Andra teman som återkom var festivaler, städer, marknadsföring, genreblandningar, estetiska principer, improvisation och komposition – och då har jag fortfarande missat att få med många aspekter. [Konferensprogrammet finns här.](#) ■

Alf Arvidsson

Berättande sång, episk sång – gränsdragningar, möjligheter?

Kuhmo, Finland: 5–8 september 2017

I östra Karelen, på gränsen mellan Finland och Ryssland, har den karelska runosången haft ett av sina kärnområden. Här reste till exempel Elias Lönnrot omkring i byarna och upptecknade runosånger som han senare gav ut under de välkända titlarna *Kalevala* och *Kanteletar*. Området har flera olika namn som Vita Karelen och Vienakarelen. Den lilla staden Kuhmo är en av centralorterna på finska sidan, och där anordnade Pekka Huttu-Hiltonen vid [finska runosångsakademien](#) ett seminarium i september 2017 för det nordiska forskarnätverket för vokal folkmusik. Nätverket startade sin verksamhet 2005 och har vuxit och förändrats med åren. Såväl specialister inom utövar- och pedagogområdena som forskare inom musikvetenskap, musiketnologi, folkloristik och litteratur möts i nätverket. Seminarier arrangeras i de olika nordiska länderna och på olika teman.

2017 års seminarium hade som tema "Berättande sång, episk sång – gränsdragningar, möjligheter?". Idag reflekterar forskare inom olika discipliner över de genregränser och andra

kategorier som har skapats av tidigare perioders insamlare, utgivare och forskare. Reflexioner och frågor växer fram utifrån faktorer som ökad tillgänglighet till stora mängder dokumenterat material, vidgad kunskap om likheter och skillnader mellan olika kulturområden och tankar kring viss dekonstruktion – eller åtminstone omläsning – av de stora berättelserna. Alla som arbetar med närhet till dåtida och nutida sångares utövande och perspektiv blir dessutom ständigt påmind om att kategorier, skapade ur ett uppifrån- och utifrånperspektiv, inte alltid täcker in hela den brokiga empiriska verkligheten.

På programmet stod en rad inlägg. Pekka Huttu-Hiltonen analyserade runosångens förändring idag – musikalisk syntax och meter bevaras medan antalet sånger har minskat; inslaget av memorering har förstärkts på bekostnad av att skapa sångerna i stunden utifrån en uppsättning ramar. I början av 1900-talet var sången baserad på en osynkroniserad, individuell skala, men numera används diatoniska skalor och sången är oftare ackompanjerad. Det finns en levande runosångstradition idag, men den skiljer sig alltså en del från till exempel Lönnrots tid (mitten av 1800-talet). Julia Kovyreshina från ryska Karelen berättade om runosång vid Vitahavskusten söder om Kolahalvön, där de finsk-ugriska, slaviska och samiska kulturerna möts.

Maari Kallbergs specialområde är karelsk jojk i Vienakarelen, ett musikslag som är ett tydligt exempel på genreöverskridande. Den påminner röstmässigt om samisk jojk men är innehållsmässigt annorlunda; man jojkar inte en person utan om en person. Dessutom präglas den karelska jojken av alliteration, parallellismer och symboliskt språk, element som förekommer i både gråtsång/*lament* och runosång från samma område. Alla dessa tre genrer kan förekomma i samma sångares repertoar. Susanne Rosenberg talade om hur hon arbetar med gemensamt improvisatoriskt skapande med sångstudenter bland annat på visuell grund, och hur man där närmar sig gränserna för vad som är en ballad. Mitt eget inlägg behandlade skandinavisk balladkategorisering och hur den förhåller sig till det faktum att många så kallade balladtyper snarast kan uppfattas som motivkluster där en rad olika berättelser framförs av olika sångare. De mångröstade motivklustren pekar också på könsmaktsmönster i balladmaterialet som bara delvis är synliga i de äldre vetenskapliga paradigmen.

Gränserna för och definitioner av det episka i vidare bemärkelse var också ämnet för ett par inlägg. Astrid Nora Ressem ställde frågor kring var "det episka" börjar och slutar: Kan episkt och lyriskt ibland tolkas som dimensioner i framförandet av visor i stället för som helt åtskilda modi? Kan melodi och sångsätt påverka huruvida vi uppfattar sjungande som berättande eller inte? Liknande tankegångar presenterade Kati Kallio i sitt inlägg om episka och lyriska ballader på runometer. Inte minst i samlingen *Kanteletar* finns en mängd mellanformer som inte

passade in i Lönnrots och hans samtids uppfattning om epik som antik och mytologisk hjälte-diktning. Liksom Ressem betonade hon att olika kvaliteter kan finnas i olika grad inom olika genrer.

Förutom alla diskussioner fick vi också möjligheten att passera en högst konkret gräns i form av ett endagsbesök i byn Voukkinemi, några mil från Kuhmo i den ryska delen av Karelen. Där fick vi träffa en rad fantastiska äldre kvinnor som sjöng runosånger och annan repertoar, göra ett par hembesök, titta på byns ortodoxa kyrka samt möta en vildren på landsvägen. Vi fick också höra en fin konsert med en ung folkmusikgrupp i Kuhmos välutrustade konserthus med en interiör helt i lokalt producerat björkträ. ■

Ingrid Åkesson

Ethnomusicology in the 21st Century

The 33rd ESEM Seminar

Tbilisi, Georgien: 5–10 september 2017

ESEM skapades 1981 i Belfast av musikeknologen John Blacking och är ett europeiskt alternativ till de större och mer amerikanskdominerade organisationerna för musikeknologer. Idag har ESEM status som forskningsnätverk inom EU och är ansluten till International Music Council och Unesco. ESEM organiserar ca 250 forskare, främst musik- och dansetknologer, och dessutom ett stort antal musikstudenter inom högre utbildning. Organisationen träffas en gång per år på olika platser i Europa; 2017 hölls det på Musikkonservatoriet i Tbilisi, Georgien.

Det övergripande ämnet för årets möte var "Ethnomusicology in the 21st Century" med två underteman: "Welcome to the Second World: Ethnomusicology in Former Communist Countries" och "Market Economy Politics: The Many Faces of Traditional Music and Dance". Det förstnämnda temat lockade många forskare från östra Europa som har studerat utvecklingen efter kommunismens fall. Inom det andra temat diskuterades främst folkmusikens användning inom turistnäringen och i marknadsföring av produkter med geografisk anknytning till särskilda regioner.

De hetaste diskussionerna kom att handla om den upplevda polarisering som uppdelningen av Europa i ett "öst" och ett "väst" har givit upphov till. Den gängse synen är att den östeuropeiska musikeknologin både har varit och är mer präglad av folkloristik och folkmusikforskning, med ett fokus på insamling och materialanalys, medan västsidans forskare i större utsträckning inriktat sig på frågor om musikens roll i samhället. I diskussionerna kunde man dock konstatera

att denna tudelning till stor del är en efterkonstruktion och att musiketnologin i Europa i hög grad har samma rötter i folkmusikforskningen, men också att man under de senaste decennierna har hittat tillbaka till gemensamma synsätt. En viktig del av detta har med språkkunskaper att göra. I takt med att engelskan har blivit det dominerande vetenskapliga språket även i östra Europa har erfarenhetsutbyte och nätverkande blivit allt enklare. Tidigare fanns en tydlig språkbarriär mellan länder där ryska och tyska var de gemensamma andraspråken och de länder i väst där engelskan dominerade som akademiskt språk.

Vid seminariet presenterade 50 forskare från Europa, Nordamerika och Asien sina arbeten. Från Sverige deltog Dan Lundberg och Mats Nilsson. Nästa år möts ESEM i Riga den 4–8 september. [Seminariets program och annan information finns här.](#) ■

Dan Lundberg

Musics Matter. The Socio-Political Relevance of Ethnomusicology Today

Wien, Österrike: 28–30 september 2017

Symposiet "Musics matter! The Socio-Political Relevance of Ethnomusicology Today" arrangerades av [The University of Music and Performing Arts i Wien](#) och var en del av firandet av att ICTM:s (The International Council for Traditional Music) sekretariat 2017 flyttade från Ljubljana till Wien. Symposiet hade ett tydligt fokus på skärningspunkten mellan forskning och politik, och det centrala temat: "musiketnologins socio-politiska relevans" genomsyrade samtliga presentationer och diskussioner. Alla talare var inbjudna specialister inom fält som kulturarvsfrågor, migration och flyktingproblematik, postkoloniala frågor, forskning och politisk aktivism etc. Evenemanget var öppet för allmänheten och lockade ett femtiotal besökare varav de flesta deltog under hela symposiet.

Musiken betydelse för människor är ett av fundamenten för musiketnologin. Många diskussioner under symposiet behandlade musikens identitetsskapande kraft som alltid finns där på gott och ont – musik bygger broar brukar det heta, men den kan också användas för att markera särart och bygga murar. I sitt keynote-anförande påpekade den amerikanske musikforskaren Anthony Seeger att människor i långa tider har marscherat ut i krig till ljudet av musik, men att de som protesterat mot krigen också använt musik som vapen. Musik har betydelse för såväl goda som onda krafter. Men hur är det med musiketnologiska studier av musik? Spelar de någon roll? Och om så är fallet, på vilket eller vilka sätt?

Symposiet behandlade flera olika forskningsinriktningar inom musiketnologin och andra relaterade ämnesområden. De inbjudna forskarna var 18 till antalet och kom från Brasilien, Indien, Kanada, Kroatien, Malaysia, Norge, Portugal, Schweiz, Serbien, Slovenien, Sverige, Storbritannien, Tyskland och USA. Mitt eget inlägg, *Music Archives, Identity and Democracy*, tog upp musikarkivens roll i skapandet av nationella identiteter. I Sverige och på många andra håll i världen har arkiven omprövat sina roller i förhållande till frågor om migration och minoriteters kulturuttryck, men också vad gäller mångfald och jämlikhet. Arkiv kan fungera som viktiga nycklar till historien och i förlängningen till människors självkänsla och identitet på såväl individ- som gruppnivå. En avgörande fråga blir då vems musik som ska bevaras i våra nationella arkiv.

I samband med symposiet presenterades två nyutkomna publikationer: *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe*, red. Ardian Ahmedaja samt *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage*, red. Magdalena Fürnkranz och Ursula Hemetek. Båda böckerna är utgivna av The University of Music and Performing Arts, Vienna.

Symposiets slutsats var, inte oväntat, att "Musics Matter". [Program och abstracts finns här.](#) ■

Dan Lundberg

Adventures in Folklore Archiving

Minneapolis, USA: 16–17 oktober 2017

Adventures in Folklore Archiving var en för-konferens till [American Folklore Society's](#) årsmöte, och ordnades av AFS archive & library section med Terri Jordan, Moira Marsh, Nicole Saylor och Randy Williams som organisatörer. Konferensen hade samlat ett 50-tal deltagare, merparten från USA.

Konferensen inringades av två keynotes. Nicole Saylor vid American Folklife Center parafraserade Michael Dylan Fosters & Jeffrey Tolberts boktitel om "det folkloreska" och talade om "The Archivesque: Reframing Folklore Collecting in a Popular Culture World". Hon poängterade upplösningen av gränser mellan massmediala och personliga uttryck, men också folkminnesarkivens roll som del av en demokratiserad offentlig arkivföring ("part of a democratized public record", efter Mary Hufford). Det sistnämnda exemplifierade hon med att merparten av insamlingsarbetet vid AFC görs genom partnerships där majoriteten är lekmän.

Två teman återkom i merparten av inläggen: förutom samspel med allmänheten handlade mycket om digitalisering, mer

specifikt frågor om hur webbsidor kan användas för att göra material tillgängligt och sökbart. De båda temana kopplades ihop gång på gång. En viktig poäng som framfördes var att folkloreakriv är etnografiska arkiv, vilket innebär att det inte finns ett entydigt sätt att beskriva innehållet. Med andra ord är det en komplicerad process att göra samlingarna sökbara. En fråga som också kom upp var för vem samlingarna ska vara sökbara - för personal, forskare, studenter, allmänhet? Och har materialet tillkommit för att vara tillgängligt för allmänheten? Etiska problem och fallor aktualiserades och belystes flera gånger genom konkreta exempel.

Några arkiv använder sig av frivilliga, på plats eller via nätet, som deltar i bearbetning (lägger in kodning och annan metadata). I vissa fall handlar det om studenter och forskare; i andra fall var det en del av insamlingsmetodiken i ett avgränsat projekt att de som insamlingen handlade om också deltog i kodning och produktion av metatexter med kommentarer och uttydning av innehåll. I några fall används [American Folklore Societys Thesaurus](#), en begreppsordbok som finns tillgänglig på Library of Congress webbplats, andra har utarbetat projektunika ordlistor.

Flera inlägg underströk de multimediala och intertextuella aspekterna. Det är inte bara en inspelning av en intervju som ska accederas, indexeras och göras tillgänglig; inspelningen (audio eller video) ska också kunna kopplas till en tapelogg (innehållsförteckning), en transkription, fotografier, personuppgifter, beskrivning av inspelningssituationen, sidomaterial (till exempel kopior av tidningsklipp, programblad, recept etc. som belyser vad som avhandlas i intervjun). Sådana samband mellan olika dokument måste vara tydligt redovisade, och när det gäller att tillgängliggöra dem via internet blir då ett tekniskt problem (som vi fick se flera goda lösningar på) att skapa ett gränssnitt som integrerar olika materialtyper. En "Folklore Collections Database" har byggts upp i samarbete mellan AFS och Library of Congress för att ge en samlad bild över arkiven. Doug Boyd från Louie B Nunn Center for Oral History vid University of Kentucky presenterade OHMS (Oral History Metadata Synchronizer), ett gratis webbaserat system för att hantera intervjuer, som kan koppla samman tapellogg, intervjuutskrift och inspelning ned på 10-sekunders nivå (se <http://www.oralhistoryonline.org/>), vilket skapade ett sus i lokalen.

Baksidan av insamlingssatsningar är att den efterbehandling som trots allt behövs för att någon över huvud taget ska kunna använda materialet måste göras. Många insamlingar, till exempel oral history-projekt, har blivit genomförda som avgränsade satsningar som på kort tid skapat mycket material, men sedan har det inte funnits resurser för att registrera och indexera. Nu ger medel för digitalisering möjlighet att få sådana uppgifter gjorda – eller åtminstone synliggörs luckorna genom processer för digitalisering och tillgängliggörande. För den här

uppgiften har flera arkiv tagit nya kontakter med de platser och personer, eller personernas efterlevande, som insamlingen gällde, vilket både har givit ny information som gör materialet mer användbart och skapat tillfällen för att återföra samlingarnas innehåll till det lokala ursprunget. Så berättade Julia Bishop, Steve Roud och Laura Smyth från olika brittiska institutioner om hur J M Carpenters samling, inspelningar gjorda 1929–35 för en avhandling om sea shanties som aldrig blev färdig, nu kommit till English Folk Dance and Song Society i London och hur man har fältarbetat i nordengelska och skotska kuststäder för att komplettera kontextuppgifter.

En viktig och växande uppgift för arkiven är också att ta emot och tillgängliggöra samlingar skapade av privatpersoner och lokala föreningar. Här blir utmaningen på liknande sätt att skapa kontextbilder av samlingen, men också mer basalt att identifiera innehållet på grundval av medföljande information som kan vara osystematisk, bristfällig eller förkommen. Anna Rue från University of Wisconsin i Madison presenterade under den talande rubriken "DIY Lo-Fi" Arnold Munkels samling – inspelningar på rullband från olika hembygdsfester gjorda av privatpersonen Munkel från 1971 till slutet av 90-talet. Munkel gjorde ofta talade introduktioner före sina inspelningar: "idag ska vi åka till...", för att använda banden som egna "radioprogram" i hemmet. Trots de många svårigheter som privatsamlingar kan innebära är det viktigt att understryka deras värde, både för att de ofta synliggör vad som tidigare inte räknats som forsknings- eller kulturarvsmässigt, och som exempel på folklig historieskrivningspraxis. Sammantaget visade konferensen på en rad starka samtida strömningar inom folkminnesarkiven: kreativitet, engagemang, vilja att ta ansvar för befintliga samlingar och belysa dem ur nya vinklar, öppenhet för nya tekniska möjligheter och vilja till tvåvägssamarbete med allmänheten under jämlika former. [Konferensprogrammet finns här](#). ■

Alf Arvidsson

Annual meeting of the American Folklore Society 2017

Community: Resistance, Reclamation and Re-creation

Minneapolis, USA: 18–21 oktober 2017

I mitten av oktober avhölls i Minneapolis [American Folklore Societys](#) årsmöte. Mötet löpte från onsdag till lördag, och även om det var ett lite mindre omfattande möte än vanligt så innehöll det uppåt elva parallella sessioner med papers, samt mängder av lunchmöten med olika sektioner för alltifrån

”nordisk-baltisk folklore” till ”sång och dans”, ”genus” och ”foodways”. Dessutom bjöds ett digert socialt program arrangerat av folkloreinstitutioner vid olika universitet, men också spontana instrumentallam och sångsessioner. Mötet inleddes, trummades och sjöngs faktiskt in, av en grupp sammansatt av medlemmar av olika indiannationer (bland annat ojibwa och sioux). Självklart är ett så omfattande möte omöjligt att redogöra för i sin helhet, så jag ska i det följande kort sammanfatta några av de papers som fångade min uppmärksamhet.

Under två förmiddagar pågick sessioner på temat *fake news*. Att amerikansk forskning, från naturvetenskaper till humaniora, har påverkats av Donald Trumps presidentskap har nog undgått få. Ett sätt för folklorister att förhålla sig till detta är genom att undersöka hur motstånd mot Trumpadministrationen tar sig uttryck i form av *memes* och andra kreativa digitala folkliga uttryckssätt, men också genom att bena upp hur begrepp som *fake news* och alternativa fakta förhåller sig till exempelvis vandringsägner och rykten – och vad en destabilisering och decentrering av fakta i förlängningen innebär för det offentliga samtalet. I slutänden kom det också att handla om vad vi som forskare inom folkloristik – vana vid att framhålla sanning som något som är under förhandling och något som måste sanktioneras och så vidare – kan göra för att ändå välja sida i en strid där själva sanningsanspråken är under attack. Andrea Kitta, folklorist specialiserad på modern folktro och som bland annat forskat om vaccinationsskeptiker, underströk att *fake news* ”nyheter” med litet eller inget stöd i fakta i form av manipulerade bilder, hårt vinklade reportage osv – i grund och botten fungerar för att de passar människors trossystem. Med risk för att göra allt till ”politik”, så påpekade hon att själva handlingen att berätta (och analysera berättande) är en politisk handling: när människor sprider *fake news*, kanske med egna tillägg i form av ”vad var det jag sa”, i sina flöden i sociala media, så utför man politiska handlingar.

Med andra ord, folklorister som tar sig an detta flöde tar sig an inte bara vår tids folkliga expressiva kultur, utan också dess politiska brännpunkter. Stephen D. Winick, folklorist, sångare och bibliotekarie vid Library of Congress, gjorde i samma session en viktig distinktion mellan ”*fake news*” och ”*folk news*”. Det har inom folkloristik funnits en seglivad tendens att likställa folklore med påhitt (att belägga en utsaga som sägen har varit att säga att det är osant), men i en lysande exposé över en exotisk personlighet i det sena 1800-talets USA, ”*Far Away Moses*”, visade Winick hur berättelserna om Moses, och inte minst om hans död, utgjorde folkliga rykten som kan ha varit illvilligt fabricerade en gång i tiden men som framförallt spreds både i tidningar och muntlig tradition (och han hann till och med peka på likheterna med ryktet om Paul

McCartneys död under Beatles senare karriär). Kanske mest underhållande bland dessa inlägg var Tim Evans beskrivning av den snart sagt ändlösa digitala – och fysiska – kreativitet som följde i spåren av ”*The Bowling Green Massacre*”. Den innehöll allt från memes med omkullvälta stolar (som har figurerat i många andra memes, alltså ytterst intertextuella uttryck) till minnessidor över offren och ljusmanifestationer i staden Bowling Green, och inte minst den förflyttning från en påstådd faktisk massaker (som aldrig inträffat) till en metaforisk massaker på sanningen, som sörjdes i många uttryck.

För en folklorist och musiketnolog är AFS årsmöten en riktig högtid, eftersom det finns en livaktig musik- och danssektion som under årsmötena brukar ha återkommande sessioner under hela konferensen. Den senaste konferensens placering i övre Mellanvästern låg till grund för flera inlägg om det starka skandinaviska inslag som finns i området. James P Leary, som vid konferensen fick en särskild utmärkelse för sin livslånga gärning, utgick ifrån sina omfattande kunskaper i ”*Scandihoovian*” skogshuggarmusik (alltså skandinaver verksamma inom skogsindustrin i Mellanvästern och Västra USA under av 18- och början av 1900-talen). Han diskuterade spelet mellan etniska stereotyper och självstereotypisering som en strategi för artister, och hur skandinaverna i användandet av flera stereotyper (till exempel kineser) kom att framstå som *nativist foreigners* – alltså ”äkt” amerikaner i förhållande till andra lägre rankade. Så kunde artister som Olle i Skratthult eller Edwin Hoberg gestalta ett slags bondkomiska karaktärer som använde sig av stereotyper om bonniga och lite trögtänkta skandinaver. Men *lumberjack*-sånger i en vidare bemärkelse, alltså sånger associerade med skogshuggarna, har faktiskt fått en uppföljare i yngre amerikanska band idag, bland annat bandet Mara.

Även den session jag själv deltog i var arrangerad av sång- och danssektionen. Förutom mitt eget bidrag – en historisk tillbakablick över kaffevisor i skiftande sociala kontexter från 1790-talets sörjande av kaffeförbud till gemensam sång i 1990-talets pensionärsföreningar – så innehöll den presentationer om bland annat solidaritetstemat i fackföreningars sånger, om hur ”dåliga”, dissonanta toner kan tillskrivas autenticitet, ålderdomlighet och tillhörighet i samtida old-timemusik och om Sidney Robertson Cowells inspelningar av musik inom olika etniska grupper i Mellanvästern och Kalifornien under 1920- och 30-talen. Nästa årsmöte i American Folklore Society går av stapeln 17–20 oktober 2018 i Buffalo, NY, och har som tema ”*No illusions, no exclusions*”. [Programmet från 2017 finns här](#). ■

Sverker Hyltén-Cavallius

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 2017

3 maj: Årsmöte Svenska kommittén.

13–19 juli: ICTM World Conference, University of Limerick, Irland

Ett av temana var *70 Years of ICTM: Past, Present and Future*, de övriga *Legacy and Imagination in Music and Dance, Ethnomusicology, Ethnochoreology and Digital Humanities, Exploring Music Analysis and Movement Analysis in Ethnomusicology and Ethnochoreology* samt *Music, Dance, Religious Politics and Religious Policies*. Ett stort antal svenska medlemmar medverkade. Programmet finns [här](#). Se även **Konferensrapporter**.

24–27 augusti: XV Symposium of the ICTM Study Group on Music Archaeology & Workshop of the European Music Archaeology Project (EMAP), Ljubljana, Slovenien

Deltagare från Svenska kommittén: Cajsa S. Lund.

28–30 september: Musics matter. The Socio-Political Relevance of Ethnomusicology Today. ICTM Symposium, Wien, Österrike.

Deltagare från Svenska kommittén: Dan Lundberg. Se även **Konferensrapporter**.

Planerade aktiviteter 2018

Under 2018 hålls flera Study Group Symposia där svenska medlemmar planerar att delta, bland annat:

12–16 april: 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music, Budapest, Ungern.

27–30 juni: 2nd Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, Lissabon, Portugal.

28 juli–4 augusti: 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Szeged-Budapest, Ungern.

Seminarier i Sverige planeras också, liksom nordiskt samarbete.

Authors and Other Contributors

Ros-Mari (Rosi) Djupsund är doktorand i musikvetenskap vid Åbo Akademi där hon forskar i hur olika identiteter bland svenskspråkiga i Finland konstrueras genom sång, huvudsakligen genom organiserad körsång eller sång i informell grupp. Avhandlingen är en del av projektet *Finlandssvenskhet framställd genom musik* som är det första större musikvetenskapliga projekt som uppmärksammar finlandssvenska musiktraditioner. Hennes tidigare artiklar är "Sången på tre orter i Svenskfinland" (i antologin *Modersmålets sånger* 2015) och "Jag hörde till dem som inte fick vara med i Luciatåget". En studie i hur en Kör för alla -kör konstruerar sin identitet på den finlandssvenska musikarenan" (*Etnomusikologian vuosikirja* Vol 26. 2015).

ros-mari.djupsund@abo.fi

Thomas von Wachenfeldt är lektor vid lärarutbildningen vid Umeå universitet. Hans forskningsintresse har främst riktats mot det lärande som tar plats i spänningsfältet mellan informellt och icke-informellt lärande i såväl institutionella som icke-institutionella miljöer. Ett särskilt fokus har lagts vid att förstå vilket slags kunskap som värderas inom respektive fält, och vidare hur detta påverkas av rådande normer och konventioner. Hans egen forskning har ofta genomförts med influenser från sociologiska teorier (Bourdieu, Lave & Wenger, Berger & Luckmann med flera), medan själva kunskapsdistributionen har analyserats bland annat genom Ricœurs teorier kring mimesis och traditionsöverföring. Forskningsobjekten har varierat från lärande inom traditionsmusik till extremare former av hårdrock med fokus på autonoma fält med utpräglade normsystem. Författarens forskning kan kort sammanfattas som musikpedagogisk, men med sociologiska och idéhistoriska ingångar och perspektiv.

thomas.von.wachenfeldt@umu.se

Wictor Johansson arbetar som forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv där han är särskilt ansvarig för arkivets audiovisuella samlingar. Han är musikutnolog med instrumental folkmusik och dragspelsmusik som specialområden. Han har tidigare diskuterat spelmanslagens roll som både förnyare och förvaltare av äldre folkmusiktradition i en studie över Nordergutarnas spelmanslag och dess ledare Svante Pettersson (publicerad i antologin *I rollen som spelman* 2009). I D-uppsatsen "Ge folkinstrumentet en chans" – Om 1960 års dragspelsdebatt diskuteras, utifrån en tidningsdebatt om dragspelets roll i folkbildningen, hur instrumentet anklagats för att symbolisera en låg kulturell nivå och hur det också påverkat strategierna för instrumentets försvar. En omarbetad version ingår som en del av Svenskt visarkivs webbpresentation om dragspelet och dess kulturhistoria.

wictor.johansson@musikverket.se

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Umeå University
Åsa Bergman, University of Gothenburg
Alf Björnberg, University of Gothenburg
Petra Garberding, Södertörn University
Olli Heikkinen, University of the Arts, Helsinki
Viveka Hellström, Svenskt visarkiv
Sverker Hyllén-Cavallius, Svenskt visarkiv
Mischa van Kan, University of Gothenburg
Dan Lundberg, Svenskt visarkiv
Erik Nylander, Linköping University
Niklas Nyqvist, Finlands svenska folkmusikinstitut/
Svenska Litteratursällskapet
Kajsa Paulsson, Musik i Väst
Märta Ramsten, Stockholm
Astrid Nora Ressem, National Library, Oslo
Hans-Hinrich Thedens, National Library, Oslo
Esbjörn Wettermark, Region Gävleborg
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.

Inbjudan till författare för *Puls* nr 4 finns [här](#).
Deadline 3 april 2018.

Författaranvisningar finns [här](#).

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>.

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.

Call for contributions for *Puls* no 4 can be found [here](#).
Deadline April 3rd 2018.

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

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>